

Tesis Doctoral

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**Oratoria, teatralidad y performance en
Discursos de sobremesa de Nicanor Parra**

Autor: Juan Manuel Leal Funes

Directora: Dra. María Ángeles Pérez López

Salamanca, 2018

A mis padres

Índice

0. Introducción.....	5
1. “Antes de entrar en materia”: aproximación crítica a <i>Discursos de sobremesa</i>	13
1.1. “Los poetas no tienen biografía”: Nicanor Parra en el siglo XXI.....	15
1.1.1. ¿Una poética inconsistente?.....	19
1.1.2. La antipoesía como proyecto de escritura.....	26
1.1.3. Coloquialismo, ruptura y posmodernidad: enfoques críticos	33
1.1.4. La antipoesía y el canon literario.....	43
1.1.5. Nicanor Parra, con y contra la antipoesía.....	50
1.2. <i>Discursos de sobremesa</i> y algo más.....	58
1.2.1. <i>Discursos de sobremesa</i> : el autor y la crítica	60
1.2.2. El discurso público en la obra de Nicanor Parra: la plaza y la academia....	68
1.2.3. Nicanor Parra como orador	74
1.3. Oralidad y teatralidad en la obra de Nicanor Parra.....	78
1.3.1. “Yo quería escribir como se habla”: <i>oralidad</i> en Nicanor Parra	81
1.3.2. “Para mí el género artístico supremo es la pantomima”: <i>teatralidad</i> en Nicanor Parra	87
2. El orador. El poeta. El <i>showman</i> . Lenguaje y espectáculo	94
2.1. El <i>discurso público oral</i> como género.....	100
2.1.1. Polisemia de la palabra <i>discurso</i>	101
2.1.2. Retórica, oratoria y discurso a través de los siglos.....	107
2.2. Nuevas prácticas y nuevos paradigmas: <i>performance</i> y teatralidad.....	123
2.2.1. Teatro, <i>performance</i> y <i>happening</i> : convergencias y divergencias	127
2.2.2. Teatro, texto y teatralidad	134
2.3. Poesía y público	140
2.3.1. Hacia una redefinición del espacio de la <i>poiesis</i>	140
2.3.2. Poesía en el espacio público: oralidad y <i>performance</i>	150
2.3.3. El poeta como <i>showman</i>	165
3. <i>Obras públicas</i> . La puesta en escena del antipoema	176
3.1. <i>Obras públicas</i> : el aquí y ahora de la antipoesía	183
3.1.1. Contracultura y neovanguardia.....	183
3.1.2. <i>Obras públicas</i> : una serie heterogénea.....	188
3.1.3. Performance, performatividad y <i>obras públicas</i>	192

3.2.	La puesta en escena de la antipoesía.....	204
3.2.1.	El “dramaturgo hipotético”.....	208
3.2.2.	El tra(i)ductor de Shakespeare: transcripción, apropiación y dramaturgia 221	
3.3.	La <i>teatralidad</i> del discurso antipoético	230
3.3.1.	Texto poético y discurso teatral: mecanismos discursivos de <i>teatralidad</i> ...	236
3.3.2.	Teatralidad y dramaticidad en el lenguaje de la antipoesía	247
4.	<i>Discursos de sobremesa</i> . “Juegos florales a la hora de los postres”	257
4.1.	El espectáculo, el a(u/c)tor y el poeta.....	259
a)	Oratoria y espectáculo	260
b)	El escritor y los medios: la “imagen de autor”	262
c)	De la dictadura a la democracia: espectáculo y transversalidad	267
d)	Nicanor Parra, <i>poeta laureado</i>	269
4.2.	El poeta ante el público: acotando <i>Discursos de sobremesa</i>	274
4.2.1.	Tentativas, descartes y excedentes	276
4.2.2.	Problemas textuales: de las versiones a las revisiones	297
4.2.3.	Textualidad y transtextualidades: el discurso como <i>simulacro</i>	302
4.3.	La teatralidad del <i>discurso de sobremesa</i>	315
4.3.1.	Del <i>encomio</i> a la <i>comedia</i>	315
4.3.2.	Mecanismos discursivos de teatralidad en <i>Discursos de sobremesa</i>	321
4.3.3.	La puesta en escena del testamento literario.: discurso y <i>performance</i>	362
5.	Conclusiones	379
	Bibliografía	386

ANEXOS

Agradecimientos

0. Introducción

Las veladas artísticas en el Café Voltaire de Zúrich rescataron del olvido el viejo arte de la experiencia poética colectiva y del arte poético como juego. Paralelamente, en los Estados Unidos, la práctica de la declamación poética en escenarios públicos y salas de espectáculos expuso al poeta a los caprichos de la industria del espectáculo. Aunque algunos autores renegaron de lo que consideraban una frivolidad, otros como Langston Hughes o los jóvenes poetas de la generación *beat* vieron en esta práctica una posibilidad de modernizar la ceremonia, desempolvarla de su aura de solemnidad y reubicarla entre un público más amplio: "...understood as another form of amusement within the cultural economy, jazz poetry is an attempt to reorient the artist to the community, to vitalize the public sphere" (Hoffman 153). Fruto de aquellos experimentos con la palabra como centro del espectáculo, en la sociedad actual hemos asistido a una considerable diversificación de formas de oratoria pública. Aunque suelen pasar desapercibidas, hunden sus raíces en experiencias sociales del pasado como la democracia ateniense o las primeras democracias liberales donde la palabra ocupó el centro del tablero político. También en formas preliterarias como los recitados de los juglares en las plazas públicas o de los romances de ciego.

En la trayectoria poética de Nicanor Parra, el discurso público ha constituido uno de los arquetipos textuales predilectos. Después de los *antipoemas*, los *artefactos* y los *ecopoemas*, dos colecciones de textos destacaron entre sus últimas producciones: *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-79) y *Discursos de sobremesa* (2006).

Ambas coincidían en su anclaje en la oratoria pública, el primero en su versión sagrada y el segundo en su manifestación civil. La localización de estos textos en el último período creativo del poeta podría interpretarse como el resultado natural de una propuesta orientada a reubicar el discurso poético en unas coordenadas diferentes a los de las poéticas anteriores. También por aquellos años, su propuesta literaria más sólida, la *antipoesía*, mutó hacia una variedad de formatos que tenían en común la resistencia a encajar en los moldes de la producción editorial: cajas de tarjetas postales, poemarios y *plaquettes* de factura artesanal en ediciones limitadas, papeles manuscritos, objetos recogidos de anticuarios o recuperados de la basura con inscripciones breves, bandejas manuscritas con textos epigramáticos, planchas de madera garabateadas con textos y dibujos, proyectos de instalaciones y *happenings*, etc. Mientras el poeta se recreaba con esta suerte de juguetes estéticos -a menudo percibidos como simples extravagancias o entretenimientos- su producción poética editada se exponía a un proceso de incorporación al canon. Incluida en antologías colectivas, compilada en ediciones antológicas de importantes editoriales, traducida y estudiada por importantes críticos en congresos y seminarios literarios, los antipoemas pasaron a representar una de las revoluciones poéticas más prósperas en la poesía hispanoamericana posterior a las vanguardias. Se daba la paradoja de que una poesía que emergió bajo el emblema de lo antiliterario (“Tengo orden de liquidar la poesía”, rezaba una de sus proclamas más conocidas) ingresaba con éxito en los rigores de la academia.

Buena parte de los estudios dedicados al poeta se concentraron en las obras editadas dejando a un lado aquellas piezas anómalas e inclasificables. En el mejor de los casos, se observaban con cautela o se depuraban de aspectos aparentemente circunstanciales (diseño de publicación, ilustraciones) para poder incorporarlas a una lectura global de la producción del autor. Con el ánimo de encontrar una consecuencia lógica entre la antipoesía y todas aquellas piezas, años atrás realicé una primera incursión crítica en la obra del poeta chileno, *“Tengo orden de liquidar la poesía”: el proyecto poético de Nicanor Parra en la encrucijada logos/nihil (1972...)*. En ella me esforcé por poner orden en toda la producción posterior al golpe. Intentaba averiguar qué piezas podrían encajar en el marco de la producción literaria del poeta y entender qué sentido podrían aportar a un proyecto de escritura no orientado hacia una verdad poética sino, muy al contrario, empeñado en desarmar los fundamentos del género. Fue entre estas

piezas inusuales donde me topé con unos “discursos de sobremesa” que el poeta había pronunciado durante la década de 1990.

A instancias de las situaciones reales para las cuales fueron redactados, la lectura de aquellos textos producía una impresión extraña. Más que un discurso protocolario con pretensiones estéticas como el que acostumbra a pronunciarse en las ceremonias de entrega de los premios literarios, estos “discursos de sobremesa” parecían diseñados para producir entre público la sensación de asistir a una farsa o pantomima improvisada. El lenguaje desenvuelto, las salidas de tono, las frecuentes digresiones, las interpelaciones al auditorio y el tono generalmente humorístico contrastaban con la mesura y decoro que se espera en este género de ceremonias. Sin embargo, ese tono humorístico -unas veces ingenuo y desenfadado, y otras ácido o insolente- se antojaba, a ojos del lector contemporáneo, más natural que las consabidas fórmulas retóricas y los rigores académicos habituales. También el habla callejera se infiltraba en la sala académica a través de estos textos para revelar las imposturas del género y, quizás, modernizar la ceremonia. El resultado final sería un curioso espectáculo programado por el artista con ocasión de su reconocimiento público.

Aquellas impresiones personales coincidían con algunos testimonios recogidos entre quienes asistieron a los actos. Asimismo, con algunos trabajos críticos donde se daba cuenta de esta doble dimensión del texto, entre lo protocolario y lo literario. Rosa Ileana Boudet describía así una de estas apariciones del poeta¹:

Y Nicanor Parra leyó unos versos—quizás antipoemas—en la estirpe de la más pura teatralidad en los que ironizó sobre lo humano y lo divino, lo terrenal y lo mágico como un hermoso Rey Lear desposeído, *ninguneado* y eterno. Por tercera vez en menos de un año, comprobé que eso que solemos llamar “teatralidad,” indefinible y fronteriza pueden ser instantes: un poeta dialoga con el poder con gracia infinita como durante el VII Festival de Cádiz fueron los encuentros con Eduardo Galeano o las lecturas de barricada en las que José Manuel Castañón, también un personaje de *El libro de los abrazos*, revivía la poesía de César Vallejo (101-102)

Una década más tarde, Iván Carrasco sugería leer estos textos en su doble dimensión: “En *Discursos de sobremesa* no leemos únicamente un texto literario antipoético, sino también un texto social, escuchado en el momento de su performance o mediante su reproducción” (“*Discursos de*” 19). En esta propuesta afloraba otra superior: analizar los procesos interdiscursivos impulsados o esbozados por la poética del autor:

...es necesario estudiar la proyección de los textos antipoéticos en otros lenguajes, como en el caso de las obras teatrales montadas a partir del montaje de sus versos (*Todas las colorinas van al cielo*,

¹ Se refiere a la lectura pública del discurso titulado Happy Birthday pronunciado por Nicanor Parra durante el Festival Teatro de las Naciones. Este se celebró en Santiago de Chile en 1993.

Hojas de Parra) o de obras gráficas motivadas o centradas gráficamente en antipoemas. (*Documentos y 166*)

Esta propuesta crítica conectaba estas piezas con otras formas de poesía contemporáneas donde la hibridación de códigos y lenguajes traslada la experiencia del texto más allá del espacio de lectura íntimo e individual. A lo largo del siglo XX, como reacción a una excesiva intelectualización del género, han proliferado prácticas literarias que, por diferentes medios (oralidad, escenificación, instalación), reinsertan el texto poético en un espacio público transformándolo en una experiencia colectiva próxima al espectáculo teatral. Con semejante criterio se pueden glosar otras experiencias de escritura que exploran las posibilidades expresivas del poema por la vía de la *teatralidad*. Así lo estimaba, por ejemplo, Matías Ayala en un estudio sobre la dramatización del sujeto lírico en la poesía de Enrique Lihn:

Esa teatralidad se origina en la lírica (de apariencia confesional) y se traslada a poemas más públicos y dramáticos donde el sujeto se hace autoconsciente y se desdobra. El propio Lihn manifiesta en 1968 tras volver de Cuba: “Hago o trato de hacer ahora una poesía dirigida a un auditorio o hasta capaz de moverse en un escenario”. (*Entrevistas 32*). Si bien los críticos han notado este rasgo no se han detenido en ello con la profundidad suficiente (253).

Esta noción de *teatralidad* ha constituido en las últimas décadas una categoría frecuente en el ámbito de la crítica latinoamericana. Con ella se tratan de abordar experiencias híbridas o interdiscursivas en las que el texto literario se aproxima al texto teatral. El empleo de esta categoría teórica no está exento de debate. En torno a ella se ha generado una considerable diversidad de lecturas e interpretaciones. Con todo, teniendo en cuenta que estos “discursos de sobremesa” fueron concebidos para ser ejecutados oralmente en una ceremonia pública, parece oportuno observarlos bajo la óptica de dicha *teatralidad*. Todo ello con la intención última de averiguar si, efectivamente, existen marcas textuales responsables de producir esa impresión teatral en el lector.

La búsqueda de esas marcas textuales no significa renunciar a mirar el exterior del texto sino todo lo contrario, observar cómo se proyectan esas marcas en el núcleo de la ceremonia social. El texto deviene así fuente primera de análisis y el contexto social su marco de interacción. A sabiendas de que el texto se produce en unas coordenadas sociales y políticas -además de las propiamente lingüísticas- este trabajo se apoya en un enfoque pragmático que tiene por objeto observar las dos facetas de estos discursos, la social y la literaria:

...el abandono de los accesos inmanentistas y la consideración, cada vez más urgente, de la lengua literaria como un sistema complejo de comunicación que requiere la superación no sólo de los niveles fraseológicos, sino aún de los textuales para abordar el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación social (Pozuelo Yvancos 63)

Por otra parte, no es la pretensión de este estudio una interpretación en clave hermenéutica de los textos seleccionados. De acuerdo con otros proyectos críticos como el de César Cuadra² y con la reivindicación que el propio Nicanor Parra hacía de una nueva crítica más centrada en las posibilidades significantes del texto que en su mera significación³, nuestro estudio deja de lado la construcción del significado para concentrarse en una reflexión en torno a la elaboración de significantes. “Al público hay que entregarle significantes, no significados”, propuso en una ocasión el poeta⁴. Fieles a esta consigna, hemos renunciado a la idea glosar unos textos o adivinar sus intenciones últimas. En su lugar, se propone observarlos como un tablero de juego donde se invita al espectador/oyente a participar en una experiencia de lenguaje que recorre diversos escenarios textuales y espectaculares: el chiste, el discurso protocolario, el discurso académico, la arenga política, el exabrupto, la evocación y la nostalgia del pasado, la caricatura y la parodia cómica, etc.

A pesar de haber procurado no desviar la atención de los textos, en más de una ocasión las conclusiones de este trabajo se elaboran a instancias de enfoques filológicos tradicionales o de una “ciencia de la literatura” al uso. Dada la naturaleza “bizarra”, interdisciplinar y, en definitiva, antiliteraria del objeto de estudio, resulta imposible abordar la complejidad de estas obras atendiendo únicamente a aspectos puramente textuales. Como viene observando la crítica más heterodoxa, el análisis de las obras que desafían los fundamentos del arte no puede abordarse sino subvirtiendo y modificando los paradigmas teóricos dominantes:

En una reflexión general sobre los procesos y prácticas culturales emergentes, Wlad Godzich subrayó la imposibilidad de estudiarlos de acuerdo con las categorías hegemónicas y convencionales, para las que en realidad suponen un desafío. La delimitación de la noción de poesía en nuestro tiempo, habida cuenta de su estatus multifuncional e inestable, es una tarea

² En su último ensayo de conjunto sobre la producción poética del poeta chileno, Cuadra esbozaba sus intenciones críticas con estas palabras: “nos disponemos llevar a cabo una cartografía discursiva y escritural de la antipoesía de Nicanor Parra” (124).

³ En una de sus conversaciones con Iván Carrasco (*Documentos* y 141-142), Parra se adhería a la propuesta crítica de la estadounidense Susan Sontag en su rechazo de la interpretación y su búsqueda del significado literal. Para Sontag, el enfoque hermenéutico contribuye a un empobrecimiento del texto por la vía de reducirlo a un significado único y supone, de igual modo, un espejismo de verdad: “Interpretation is a radical strategy for conserving an old text, which is thought too precious to repudiate, by revamping it. The interpreter, without actually erasing or rewriting the text, is altering it. But he can’t admit to doing this. He claims to be only making it intelligible, by disclosing its true meaning” (6). Como contrapartida, apuesta por una crítica centrada en la forma y en un lenguaje descriptivo y no prescriptivo: “What is needed, first, is more attention to form in art. If excessive stress on content provokes the arrogance of interpretation, more extended and more thorough descriptions of form would silence. What is needed is a vocabulary—a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary—for forms” (12).

⁴ Artículo homónimo aparecido en *La Tercera*, 27 feb 1998. 48.

compleja. Refiriéndonos a la hibridación genérica y discursiva podríamos condensar la mayor parte de sus reformulaciones, causadas también por la aceptación de lo popular, lo masivo o lo tecnológico, y por la potencialidad crítica de la subjetividad y el sujeto. En línea con lo señalado por Godzich, tales cambios exigen nuevas perspectivas y metodologías de análisis, que vayan más allá de las derivadas de genealogías de base apenas textual.” (Cid & Lourido 9)

Por esta razón, el trabajo observa estos procesos interdiscursivos con el propósito de analizar estos discursos literarios como formas subsidiarias de otras variedades no literarias:

El análisis de los discursos literarios, discursos oratorios o retóricos, discursos periodísticos, discursos científicos, discursos religiosos, discursos históricos, discursos digitales, traducciones, transducciones, como discursos concretos y como clases de discursos en una perspectiva comparada, es la praxis del análisis interdiscursivo cuyo objeto es la realidad discursiva y sus variedades (Albaladejo “Poéticas” 261)

En origen, este estudio aspiraba a emplear los discursos de Nicanor Parra como el testimonio de una particular percepción de la oratoria pública en las sociedades contemporáneas y dejar a un lado la figura del autor. Sin embargo, resulta imposible ignorar el trasfondo histórico, biográfico y personal que subyace en estas obras. De ahí que se haya organizado en cuatro grandes bloques, donde el primero de ellos está dedicado a la recepción crítica del autor y de sus *Discursos de sobremesa*. El segundo capítulo, por su parte, establece un marco teórico en el que ubicar los géneros y modalidades textuales latentes en estas obras, tanto en su tradición oratoria como en concordancia con otras experiencias estéticas y poéticas contemporáneas. En este apartado trabajamos con dos conceptos íntimamente ligados, *oralidad* y *teatralidad*, responsables de una concepción del hecho poético más allá de lo estrictamente literario. Los dos últimos capítulos exploran las nociones de *oralidad* y *teatralidad*. El capítulo 3 en la escritura del autor y el capítulo 4 en el caso específico de los *Discursos de sobremesa*. Dado que estos discursos estaban llamados a ser una confluencia de todos los experimentos anteriores, parece razonable remontarse a los textos anteriores para indagar en las raíces de esta poética. De modo que el trabajo avanzará según el siguiente esquema:

El primer capítulo es -como indica el título- un repaso a algunos aspectos esbozados por la crítica a propósito de los *Discursos de sobremesa* y la caracterización oral y teatral de la poética parriana. Con ello se pretende demostrar que, fiel a sus inicios “antipoéticos”, la escritura del autor sigue un proceso dirigido no hacia la construcción de un modelo textual (un “ideal poético”) sino a la deconstrucción del discurso literario en su faceta textual pero también en el plano extratextual o institucional. La idea de “proyecto de escritura” resultará crucial para entender la ubicación de estos *Discursos de sobremesa* en el conjunto de la producción del poeta. A continuación, se abordan algunos

problemas textuales en torno a la edición y recepción de los *Discursos de sobremesa* y se indaga en otros momentos de la trayectoria del poeta donde puede intuirse una temprana inclinación hacia este género. Finalmente, haremos un repaso a algunas lecturas críticas anteriores que centraban su atención en las cualidades orales y los aspectos dramático-teatrales de la poética parriana.

El segundo capítulo persigue establecer un marco teórico apropiado y despejar interpretaciones erróneas en torno a la terminología empleada. Con este propósito, analizaremos las diferentes lecturas de que ha sido objeto la noción de *discurso* y haremos un recorrido a través de la historia de la oratoria y la retórica con el objeto de resolver la ambigüedad en torno a ambas disciplinas, así como localizarlas entre las prácticas culturales contemporáneas. Posteriormente profundizaremos en las nociones de *performance* y *teatralidad*, entendidas como nuevas prácticas artísticas y paradigmas críticos expuestos todavía a un alto grado de discusión. Nuestro objetivo en este sentido será únicamente argumentar la interpretación de estas categorías de cara al análisis posterior. Finalmente, abordaremos las relaciones entre la poesía y el espacio público con especial atención a aquellas prácticas contemporáneas en las que se rescata el viejo ritual de la palabra en público.

El tercer capítulo se centra en ubicar los *Discursos de sobremesa* en el conjunto de la producción parriana. Basándonos en la jerga empleada por el autor, se emplea la categoría “obras públicas” para ubicar todas aquellas producciones que desafían los espacios tradicionales de la comunicación poética. En este ámbito se incluyen además una serie de experiencias interdiscursivas, algunas producidas a instancias del poeta, en las que los textos del autor sirvieron de materia prima para la creación de varios montajes teatrales entre los que destacaron *Hojas de Parra* (1977) -un alegato contra la dictadura- y *Lear Rey & Mendigo* (1992) -un ejercicio de apropiación textual que convirtió al antipoeta, casi de forma involuntaria, en un dramaturgo de hecho.

El cuarto y último capítulo se concentrará en los *Discursos de sobremesa*. Aunque algunos de los problemas en torno a estas piezas se exponen en el capítulo primero, este último se adentra en la dimensión puramente material del texto así como en su manifestación como documento público, escenificable y, de hecho, escenificado. A partir de la noción de “campo cultural” tomada de Pierre Bourdieu, se analiza el modo en que estos discursos se confrontan con el “campo literario” abundando en categorías tales como la estabilidad del texto, la imagen del autor o la percepción social de la oratoria

como espectáculo. Así mismo, se especula sobre la relación existente entre la publicación de 2004 y otros textos afines que en la edición última quedaron relegados. Por último, analizaremos los mecanismos textuales y extratextuales a través de los cuales estos discursos se construyen como una suerte de texto espectacular o *performance* que reproduce y transgrede el modelo textual y el protocolo en que se insertan.

En términos generales, este trabajo quiere ser una contribución al estudio de prácticas como el discurso público oral, enraizadas en los rudimentos retóricos del arte literario, y cada día más presentes en las sociedades contemporáneas. También pretende aportar el testimonio de una práctica escritural anclada en los paradigmas de lo poético pero dirigida a traspasar los marcos habituales del género e instalarlo en los márgenes de una cultura del espectáculo. Por último, es nuestro objetivo contribuir a ampliar el conocimiento del último período creativo del poeta, frecuentemente relegado a un segundo plano ante la magnitud de la obra producida entre 1954 y 1973. Estos discursos vienen a corroborar el empeño del poeta por trasladar la escritura poética más allá de sus convenciones líricas y el propósito de hacer de su poesía un “artefacto” capaz de conectar con el lenguaje cotidiano, simbiotizar el lenguaje con la vida o –usando la expresión del poeta- crear una forma de “vida en palabras”.

1. “Antes de entrar en materia”: aproximación crítica a *Discursos de sobremesa*

A pesar de su cercanía en el tiempo, la trayectoria poética de Nicanor Parra entraña importantes problemas de orden epistemológico. A partir del momento en que el poeta erige su escritura en la trinchera de la “antiliteratura”, cualquier acometida desde unos presupuestos teóricos formales y académicos parece condenada al fracaso. Al igual que otros discursos críticos de la modernidad, la antipoesía de Nicanor Parra ha frecuentado los márgenes con más asiduidad que la centralidad del tablero.

A su manera, la escritura del poeta chileno constituyó en líneas generales un proyecto netamente metaliterario. Antes que abocarnos a una verdad poética, nos conduce por un sendero abrupto hecho de interrogantes que contravienen cualquier certeza en torno a los fundamentos del género: ¿es la antipoesía una forma de poesía? ¿Existe un lenguaje propiamente “poético”? ¿Cuáles son los límites materiales de la expresión poética? ¿Quién es ese “sujeto” que habla en el poema? ¿Qué criterios delimitan la producción de un artista? ¿Qué distingue al lenguaje de la poesía de otros lenguajes? -o, visto a la inversa- ¿cualquier forma de discurso es susceptible de transformarse en poesía?

Estos interrogantes han propiciado una obra crítica que, con probabilidad, es una de las más extensas generadas por un escritor en vida. A ello habría contribuido la longevidad del poeta, pero también el impacto de su primer poemario *Poemas y antipoemas* (Santiago: Nacimiento, 1954)⁵, su creciente popularidad tanto dentro como

⁵ El poemario tuvo una acogida considerablemente positiva en Chile. Cosechó dos premios -Premio del concurso nacional de Poesía, 1954 y Premio Municipal de Santiago de Chile, 1955-, los elogios directos de Pablo Neruda en la contraportada a la primera edición y el elogio de prestigiosos críticos como Hernán Díaz Arrieta, “Alone” o Jorge Elliot. (En Parra *Obras completas* I, 918-920). En adelante, todos los textos del Nicanor Parra –salvo que se indique expresamente- serán citados según la versión de las *Obras completas* reunidas y editadas por Niall Binns e Ignacio Echevarría (*vid. bibl.*). Para simplificar emplearemos la nomenclatura “(tomo: num. de página)”.

fuera de su país y la singularidad de su producción literaria compuesta por textos y experiencias de diferente categoría: poemas, antipoemas, poemas murales, poemas visuales, poesía concreta, discursos públicos, performance, instalaciones. A partir de un trabajo concentrado en los pilares del discurso poético y su configuración textual, material y social, la poesía del chileno ha estimulado una pluralidad de discursos críticos desde diferentes frentes: el estructuralismo (Iván Carrasco), la posmodernidad (Niall Binns), la hermenéutica (Federico Schopf) o la deconstrucción (César Cuadra).

A esta obra crítica habría que añadir artículos y publicaciones de prensa de distinta naturaleza: “intervenciones” críticas como la del poeta Jaime Quezada en *Nicanor Parra tiene la palabra* (1999), conversaciones, entrevistas y “anti-entrevistas”⁶ o publicaciones misceláneas como los números especiales que le dedicó la revista satírica *The Clinic*⁷. Este género de aproximaciones críticas difuminan a menudo las líneas entre la obra de creación y la imagen pública del poeta. A todo ello habría que añadir el interés que despertó su obra en el mundo anglosajón (René de Costa, Marlene Gottlieb, Edith Grossman, Dave Oliphant, Harold Bloom) o entre cierta crítica europea (Thomas Bröns). La diversidad de enfoques y la multiplicación de los materiales constituyen uno de los primeros escollos a los que se enfrenta el estudioso: manejar un caudal de información casi inabarcable⁸.

El siguiente escollo se relaciona con el corpus. Aunque en principio no debería suponer un inconveniente ya que desde 2011 disponemos de una edición de las *Obras completas*, la realidad es que esta obra pronto quedó “obsoleta”. Preparada por dos expertos, Ignacio Echevarría y Niall Binns, y realizada bajo la supervisión del poeta, el título sugería un “excedente”: *Obras completas & algo* +. Pero este agregado que podría interpretarse como una licencia para dar cabida a un arsenal de rarezas y papeles dispersos, se volvió un “algo menos” cuando las Ediciones de la Universidad Diego

⁶Véanse: “Antientrevista con Nicanor Parra. Viaje por el mundo de Nicanor Parra” (Entr. Jorge Teiller, *Árbol de letras* 8 jul 1968: 78-80); “Parresía. Hablar francamente. Pan pan vino vino” (“María Teresa Cárdenas. *El Mercurio. El Mercurio. Revista de libros*, 4 sep 1994); “Individualistas del mundo, uníos” (M^a Eugenia Meza B. *La Nación* 26 nov 1993: 9).

⁷ Esta revista, dedicada a la sátira política y social, publicó tres números especiales en torno a la figura de Nicanor Parra donde los textos y artefactos del poeta –algunos creados *ex profeso*– comparten espacio con análisis, semblanzas críticas y opiniones sobre su obra realizados desde diversos ámbitos de la vida social chilena. Estos números son: “Especial Parra”. 21 oct 2004; “Todavía se le Parra”. 4 sep 2014; “Shhht”. 1 feb 2018.

⁸ Por hacernos una idea, en la página web de la Universidad de Chile dedicada al autor se pueden consultar las “Fichas bibliográficas” elaboradas por el profesor Maximino Fernández Fraile. En el año 2000, la lista registraba más de 1500 documentos.

Portales publicaron *Temporal* (2015) un poema escrito en 1987 y rescatado entre los papeles del poeta.

Inventariar la producción de un “antipoeta” no parece un asunto sencillo. Bajo la premisa de la antipoesía, es decir, de la superación y problematización de los límites de lo convencionalmente aceptado como poético, Nicanor Parra convirtió muchos de sus gestos y apariciones públicas en prolongaciones de su acción poética. Separar la producción “literaria” de otras facetas del autor obliga a adoptar una postura esencialista que contradice la naturaleza abierta y heterogénea de su escritura. Eso sugiere la inclusión de un trabajo sobre física entre las *Obras completas* o la inclusión de una memoria académica en un reciente volumen dedicado a la prosa del autor, *Antiprosas* (Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2015). Sin entrar en valoraciones sobre la pertinencia o no de ciertas publicaciones que podrían representar un exceso, lo cierto es que, en su faceta como orador, Nicanor Parra llegó a despertar tal expectativa que, vista la diversidad de su producción y la difusa línea que separa la obra y la vida del poeta, no la podemos pasar por alto. Todos estos ejercicios apuntan en una dirección común, la superación del marco y la gestación de una nueva *escritura*, tal como viene defendiendo César Cuadra:

...la antipoesía está en íntima concordancia con lo que señalara Jacques Derrida acerca del surgimiento de nuevos modos de escritura y de lectura, pudiendo incluso constatar en este reconocimiento antipoético el anuncio de la clausura de una época de la escritura (no decimos el fin), y al mismo tiempo, el inicio de otra (*La antipoesía* 16).

1.1. “Los poetas no tienen biografía”: Nicanor Parra en el siglo XXI

...l'homme n'est rien, l'œuvre est tout
Friedrich Nietzsche

La tentación de justificar una obra literaria apoyándose en la biografía del autor y su contexto histórico ha tenido una larga trayectoria en el ámbito de los estudios literarios. La obra como reflejo de la vida y la personalidad del autor o como anecdotario de sus experiencias vitales es una mirada a la que no es sencillo sustraerse. El *biografismo* se desarrolló con especial énfasis durante el Romanticismo formando parte de un programa de estudios consagrado al *yo* y a la subjetividad (Rivas Hernández 131). Posteriormente, la nueva crítica formalista de principios del siglo XX contrarrestó el exceso de subjetividad e impresionismo en que acabó incurriendo bajo la consigna de crear una ciencia de los estudios literarios. La postura más radical estuvo representada por la nueva

crítica estadounidense (*new criticism*). Esta corriente proponía un análisis inmanente (*close reading*) que despreciaba el biografismo y la historicidad para estudiar el hecho literario como un fenómeno estético al margen del sujeto y de sus condiciones históricas. A largo plazo, este enfoque constituyó “uno de los puntos más vulnerables y menos fecundos de esta corriente crítica” y que varios autores (Wellek, Warren, Brooks) terminaron cuestionando por considerarlo excesivamente objetivista (Aguiar e Silva 430). También Walter Benjamin defendió una cierta atención a aspectos externos aunque sin desviar el objeto de estudio: “la obra debe estar absolutamente en primer plano en dondequiera que la intelección se oriente hacia el contenido y el carácter” (“Las afinidades” 164).

Los riesgos del *biografismo* habían sido anticipados desde los orígenes. Cuando Sainte-Beuve defendió esta corriente, ya anticipó los posibles errores en que podría incurrirse y se fijaba en un detalle a tener en cuenta: la tendencia del autor literario a crear *máscaras* y la consecuente dificultad que entraña a la hora de encontrar el verdadero *yo* (Rivas Hernández 132). Por ello, los debates en torno a la noción de *sujeto lírico* -o sujeto de la enunciación literaria- tienden a identificar a este *yo* con una construcción retórica al margen de su veracidad (Combe 145-147). En este sentido, Benjamin identificaba los aspectos biográficos de la escritura con el mito: “la forma canónica de la vida mítica es la del héroe” y distingue al individuo del héroe cuya existencia es simbólica: “...él no está solo ante su Dios, sino que es el representante de la humanidad ante los dioses de esta” (“Las afinidades” 166). Se distingue así el “tipo corriente” del “arquetipo”, un personaje cuya existencia emana del texto y se configura en él, al margen de que esté construido con fragmentos de realidad o de imaginación.

Es así como la crítica estructuralista elaboró categorías de lectura como “sujeto lírico” o “narrador” que separan claramente la realidad biográfica del autor de la construcción textual. Esta corriente de análisis se radicaliza con la proclamación barthesiana de la “muerte del autor”: “c’est le langage qui parle, c’est n’est pas l’auteur...” (“La mort” 492). Entretanto, Borges introduce en el debate uno de sus laberintos desdoblándose en una doble figura homónima, *narrador* y *autor*, en su célebre relato “Borges y yo”⁹.

Jorge Luis Borges lo vio con su habitual clarividencia en materia de la escritura en su texto “Borges y yo”, cuando señala que su álter ego literario comparte sus preferencias –“los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson”–

⁹ Este relato apareció por primera vez en la colección *El hacedor*. Emecé: Buenos Aires, 1960.

“pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor” y añade que le consta la “perversa costumbre de falsear y magnificar” de su doble textual (González 275)

Tal como explica Aníbal González, el escritor pasa de la condición de “padre” a la de “hijo” (*actor*) de la obra, lo cual significa un primitivo paso hacia la *autoficción*. En ella, el escritor se configura ya como un personaje literario de pleno derecho que sobrepasa su realidad biográfica (González 276-277). Ignorando la impersonalidad novelística, sin caer en falacias románticas sobre la expresión literaria del “Yo” y aceptando que la identidad es una construcción, buena parte de la literatura producida desde finales de los años 1980 hace del escritor un personaje, esto es, el sujeto de la enunciación en el texto. Según González, de esta manera sortea la *heroización* del escritor: “Se trata más bien de una estrategia de “ofender a todos por igual” para no permitir que sus textos sean sacralizados –es decir, vistos como fuente de revelación– ni que su persona sea vista como la de un *vate* o un profeta” (278). Pueden explorarse las raíces de este juego literario en el “ladron” de Jean Genet¹⁰, un personaje construido desde la experiencia personal del autor, configurado como antihéroe contrario a la moral y los valores establecidos, y que sufre las consecuencias de esta disidencia desde la marginalidad. Un ejemplo más cercano lo encontraremos en la obra narrativa y poética de Roberto Bolaño salpicada de datos biográficos cuya veracidad resulta indiferente al lector de la peripecia.

En el caso de Nicanor Parra, se trata de un poeta cuya frecuente exposición a los medios de comunicación contrasta con el celo del autor a exponer su vida privada. Pero, como contrapartida, cabría destacar el esmero con el que maneja dicha exposición pública transformando una entrevista periodística en una colección de artefactos ingeniosos o una conferencia académica en una suerte de *happening*¹¹. Sería en una de esas “antientrevistas” donde, a propósito de un esbozo de biografía, el poeta resuelve rememorando la célebre frase a Octavio Paz: “Los poetas no tiene biografía. Su obra es su biografía”¹².

¹⁰ *Journal du voleur*. Paris: Gallimard, 1965.

¹¹ Ejemplos de ello serían la entrevista realizada por María Eugenia Meza y titulada “Individualistas del mundo, uníos” (*La Nación*, 26 nov. 1993: 9) montada con fragmentos de poemas del autor o la conferencia pronunciada en la Universidad de Chicago donde produce uno de sus artefactos visuales como respuesta a una pregunta del público. Esta última anécdota la cuenta René de Costa en “Parra y la poesía visual” (En Zegers 31-38).

¹² Entr. Meza (*ibid*). La frase procede de un ensayo del poeta mexicano en torno a la figura de Fernando Pessoa (Octavio Paz. “El desconocido de sí mismo”. Revista *Vuelta* 147. México, feb 1989. En *Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000. 102-134).

Si la obra de Parra es su biografía habrá que convenir que se trata de una trayectoria marcada por la exploración de los límites y una disidencia permanente contra toda forma de discurso establecido. Así lo atestigua su primera publicación, un anticuento titulado “Gato en el camino” al que siguieron otras exploraciones literarias de difícil clasificación. Su primer poemario, *Cancionero sin nombre* (1937), se sitúa entre un modernismo tardío y un neopopularismo de herencia garcía lorquiana no exento de un tímido humorismo surrealista que anuncia los antipoemas. Contrastan con el experimento neovanguardista de los *Quebrantahuesos* (1952), un periódico mural hecho con recortes de periódico que reduce la noticia al absurdo. Toda esta producción quedó relegada tras la publicación de *Poemas y antipoemas* (1954) y se referiría posteriormente a ella como “pescados de juventud”. La antipoesía, nacida bajo el signo de la “claridad” y como reacción al vanguardismo y el nerudismo imperantes, se prolongó hasta 1969 con la concesión del Premio Nacional de Literatura y la publicación de un primer ensayo de obras completas, *Obra gruesa*. En él excluye toda la producción anterior a los antipoemas. Tres años más tarde, el poeta “demuele” el arquetipo del antipoema para dar con una nueva fórmula, los *Artefactos*, breves piezas de lenguaje directo, crítico, ambiguo, sin un orden fijo¹³ y sin una voz poética reconocible: “El poeta es un simple locutor/ no responde de las malas noticias”, reza una de ellas. El polemismo y la ambigüedad de francotirador de aquellas máximas sería puesta en entredicho por los *Ecopoemas* (1982): “SONÓ LA ANTIPOESÍA/ Ya no es fuerza creadora/ hay que volver a partir de cero”; y por el intento de reconstrucción del discurso y el yo poético que representó la serie *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-1979). Una década más tarde, el camino hacia la síntesis del poema iniciado con los *Artefactos* encontró una prolongación en una serie de piezas de poesía visual y objetual, “Trabajo prácticos” (renombrados como *Artefactos visuales* y *Obras públicas*) en las que el antipoema se transforma en una presencia física que sugiere una imagen o un concepto poético.

Al rondar la edad de los ochenta años, Nicanor Parra tuvo que enfrentar los laureles de la fama literaria en una sucesión de actos públicos (premios, homenajes, conferencias). Por regla general, acudió con un discurso de agradecimiento que, contraviniendo las expectativas del acto, se presentó como un artefacto literario a través del cual cumplía con la ceremonia al tiempo que desvelaba los mecanismos retóricos del

¹³ La obra fue publicada en forma de caja de tarjetas postales, acompañadas de ilustraciones del diseñador gráfico Juan Guillermo Tejeda.

género. Elaborados con retazos de memoria, anécdotas personales, opiniones y pensamientos sobre distintos asuntos, sus discursos públicos fueron reunidos años después en un volumen, *Discursos de sobremesa* (2006). Esta obra representa el último proyecto literario sólido de su producción en vida. En ella, la voz del poeta laureado asume el papel protagonista y se construye como un orador cínico, irónico e irreverente. Por más que quisiéramos mirar a estos textos al margen de las circunstancias en que se produjeron, ignorarlas sería renunciar a una experiencia literaria única en la que el texto literario cobra vida en la voz y el cuerpo del autor.

Con todo, en este trabajo prescindiremos de un apartado biográfico específico por dos motivos: en primer lugar, no se pretende ofrecer una lectura global sobre la trayectoria poética de Nicanor Parra y, en segundo lugar, sobrepasa nuestras intenciones teóricas. Para estos datos, a los que nos referiremos puntualmente, remitimos a dos entradas de internet que aportan un conocimiento sintético (<http://www.nicanorparra.uchile.cl/biografia/index.html> y <http://cvc.cervantes.es/Literatura/escritores/parra/biografia.htm>) y a tres trabajos biográficos¹⁴. Así y todo, convendría subrayar dos factores a considerar a la hora de estudiar estos textos: la edad del escritor y el tipo de ceremonia para el que fueron pensados.

1.1.1. ¿Una poética inconsistente?

No es fácil determinar qué espera un lector de una obra. Eso que Jauss, desde la Estética de la Recepción, denominó “horizonte de expectativas” (Rivas Hernández 211). Conocemos los resultados de los gustos de una época pero no los criterios que usan los lectores para definirlos. Las aspiraciones del público pueden variar del mero entretenimiento o el goce estético a una suerte de educación ética. Esta última opción suele ir acompañada de una serie de requisitos como son el compromiso con la realidad que rodea al escritor o hasta la coherencia entre su escritura y su estilo de vida. La coherencia entre la palabra y la acción ha provocado, no obstante, desenlaces trágicos como el del poeta salvadoreño Roque Dalton (1935-1975), el músico y poeta chileno Víctor Jara (1932-1973) o el cineasta y poeta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

¹⁴ Efraín Szmulewicz: *Nicanor Parra: biografía emotiva*, Santiago: Rumbos, 1988; Pamela G. Zúñiga: *El mundo de Nicanor Parra. Antibiografía*, Santiago: Editorial Zig-zag, 2001; y Jaime Quezada: *Nicanor Parra de cuerpo entero*, Santiago: Andrés Bello, 2007.

En los tres casos, su producción artística crítica con el poder motivó su muerte. Cuando el escritor se convierte en figura pública queda a merced del caprichoso juicio de los lectores y, en ocasiones, también de quienes “no leen”. A la crítica especializada se le reserva una función reguladora entre dos extremos: una crítica formalista que indaga en las cualidades estéticas del texto y, en el otro, una tendencia humanista más volcada en las cualidades éticas. La primera suele fijar su atención en la construcción de un mundo propio, eso que se conoce como una “cosmovisión”, un “ideal poético” o, como poco, el diestro manejo de los recursos del idioma para provocar efectos estéticos en el lector. La segunda suele poner el foco en la construcción de discursos ideológicos o filosóficos y frecuentemente ha sido denostada por la corriente formalista.

La antipoesía de Nicanor Parra ha despertado tanto entusiasmo como estupor. Así como Pablo Neruda ensalzó en sus orígenes esta poesía como la de “el hombre que derrotó al suspiro”, algunos lectores manifestaron reacciones furibundas contra el tono “destructor” de esta propuesta. Valga como ejemplo más extremo la anécdota sucedida durante la presentación del primer tomo de las *Obras Completas* en Santiago (2006). En aquella ocasión, el poeta recibió de la mano de un lector común el siguiente mensaje: “Apuñalaste de muerte a la poesía, hijo de puta! (sic) Dejaste solo el charco de sangre y a la moribunda. Te odio! (sic)”¹⁵.

Con menor visceralidad, la antipoesía de Parra ha sido acusada de falta de solvencia estética, de relativismo moral, de carencia de ética, de falta de originalidad y de no representar una cosmovisión propia. Como su poesía, también su persona recibió ataques desde diferentes trincheras, en ocasiones basados en la indeterminación ideológica del poeta. Una de las más recordadas fueron las duras palabras que le dedicó el Padre Prudencio de Salvatierra:

¿Puede admitirse que se lance al público una obra como ésa, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo? No puedo dar ejemplos de la antipoesía en estas páginas: es demasiado cínica y demencial. Me han preguntado si este librito es inmoral. Un tarro de basura no es inmoral, por muchas vueltas que le demos para examinar su contenido.” (*El Diario Ilustrado*, 15 de octubre de 1965).

Con semejante ferocidad, Pablo de Rokha sancionó la “osadía” antipoética: “¿Es posible referirse a Nicanor Parra, incluyéndolo entre los poetas? Yo estimo que no es posible. A

¹⁵ “El recadito a Nicanor Parra”. El texto aparecía firmado por un tal Pablo Rojas. El documento fue reproducido en la prensa local y se encuentra en el Archivo de Referencias Críticas (Biblioteca Nacional de Chile).

mí me parece un mistificador idiota, absolutamente idiota y perverso”¹⁶. En público se refirió a él en términos tales como “snob plebeyo”, “versificador en niveles abominables de oportunista” y “pingajo del zapato de Vallejo” (*La Nación*, 7 ene 1968). Menos personal pero igual de contundente fue el juicio de Hernán del Solar quien rechazó los postulados estéticos de la antipoesía: “A mí no me cuentan cuentos. Esto no ha sido jamás poesía ni lo será mientras el mundo no reviente y ya no nos importen ni un comino la poesía ni la prosa” (*La Nación*, 19 oct 1962). A su favor, el poeta Enrique Lihn intercedió ante las críticas desde posiciones antiesteticistas: “En nombre de la ética (la poesía sirvienta de una cierta moral) se han arrojado sus versos al canasto del infierno. Y, aunque parezca raro, hay quienes opinan por boca de la Belleza, ese ganso atravesado, durante siglos, en el camino de la comprensión histórico-artística” (“Antipoesía”).

Con menos encono, Miguel Arteche mostraba estupefacción ante los vaivenes de su poesía. Para el poeta, la vuelta a lo popular de *La cueca larga* (1958) suponía un error en la trayectoria del poeta, y se preguntaba: “¿Es folclore, es poesía?, ni lo uno ni lo otro: un mal paso para Nicanor Parra”. A estas reacciones habría que sumar la de Gonzalo Rojas, quien resucitó la “guerrilla literaria” en un poema de circunstancias publicado por la revista *Marcha* en 1967 y titulado “Gracias y desgracias del antipoeta”. Medio en broma, medio en serio, Rojas acusa a Nicanor de egolatría (“se va Cervantes y entro Yo”, “que tanto Ché, prefiero mi cara.”), ambigüedad ideológica (“Publiquen grande lo que escribo, / que se oiga en USA y en Moscú.”), esnobismo, frivolidad (“Venid lesbianas y maricos, / lisérgicos todos, venid. / Sacad del quod, meted el quid: / qué gusto ser gusto de ricos) y oportunismo (“Yo soy, yo soy el Individuo/ y el dólar me dio la razón: / arreglín, qué más, arreglón, / individuo color residuo.”).

Como se desprende del poema de Rojas, algunos de estos juicios estaban fundamentados en una ética que no puede separarse del contexto socio-político en que se realizaron. El triunfo de la Revolución cubana en 1959 había despertado un entusiasmo prácticamente unánime entre la intelectualidad latinoamericana. Julio Cortázar, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Roberto Fernández Retamar, entre otros, expresan su adhesión a la causa liderada por Fidel Castro. El poeta Pablo Neruda y su *Canto general* (1950) representaban por aquel entonces iconos de la lucha

¹⁶ Según Faride Zerán (*La guerrilla literaria*. México: FCE, 2005. 133), la cita procede de las anotaciones realizadas por Pablo de Rokha a propósito del manuscrito de un ensayo de Mario Ferrero: *Claves del estilo de Pablo de Rokha* (1966) que se publicará posteriormente –aunque sin estas anotaciones– con el título: *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía* (Sociedad de Escritores de Chile, 1967).

anti-imperialista. Junto a él, la figura del guerrillero Ernesto “Che” Guevara quedó immortalizada en poemas y relatos al tiempo que la obra de autores como Ernesto Cardenal, por cuya voz poética habla el guerrillero sandinista, configuraron una literatura de marcado carácter transformador y revolucionario. En este contexto se crearon instituciones con un marcado perfil ideológico como el Premio Casa de las Américas (1960) en Cuba, mientras la Sociedad de Escritores de Chile (SECH) adoptó un abierto posicionamiento izquierdista¹⁷.

En un contexto sociocultural escorado ideológicamente hacia la izquierda ideológica y dominado por la ética del compromiso, se esperaba del intelectual algo más que literatura¹⁸. En el caso de Nicanor Parra, la expectativa pudo haber sido mayor al tratarse del hermano de Violeta Parra, uno de los símbolos de la izquierda chilena anterior a la dictadura. A las críticas de orden estético siguieron otras motivadas por acontecimientos como el de “taza de té” en la Casa Blanca, una anécdota en principio intrascendente pero que marcó un antes y un después en la trayectoria del poeta y en su relación con la izquierda ideológica así como con importantes sectores de la vida literaria chilena.

Aquel suceso tuvo lugar en 1970 durante un Encuentro Internacional de Escritores organizado por la Biblioteca del Congreso en Washington. Corrían los años de la Guerra de Vietnam y la crisis de los misiles de Cuba. Durante la visita, los escritores fueron invitados a una recepción con la señora del Presidente Nixon, Pat Nixon, en la Casa Blanca. El momento fue immortalizado por la prensa de la época y su difusión provocó una campaña de desprestigio contra el poeta quien, desde entonces, arrastraría una sombra

¹⁷ Véase de Victoria García. “Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta”. *Acta Poética* vol. 35-1 (2014): 63-92.

¹⁸ Las posiciones varían entre una exigencia de compromiso directo y una ideologización, si cabe, más meditada y menos partidista. Un ejemplo de la primera sería la postura defendida por el poeta social español Gabriel Celaya quien maldice “la poesía de quien no toma partido hasta mancharse” (*Poesía 1934-61*. Madrid: Ediciones Giner, 1962. 366). Más cauteloso, Julio Cortázar se identifica con el proyecto ideológico liberador pero sin someter su creatividad a un proyecto estético determinado. En una carta dirigida a Fernández Retamar lo explicaba así: “Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. Pero ya no creo, como pude cómodamente creerlo en otro tiempo, que la literatura de mera creación imaginativa baste para sentir que me he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esa literatura ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo[...]. Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro” (“Situación del intelectual latinoamericano”. Revista *Casa de las Américas* 45, 1967).

de sospecha¹⁹. Esta se acrecentó tras el Golpe y su decisión de permanecer en Chile. Asimismo, el incidente abrió una brecha definitiva entre el poeta y una parte de la intelectualidad chilena y latinoamericana que se incrementaría con las declaraciones poéticas y políticas contenidas en su siguiente publicación, *Artefactos* (1972): “La izquierda y la derecha unidas/ jamás serán vencidas”, “Donde cantan y bailan los poetas/ No te metas, Allende, no te metas”, “Que quede bien claro que ni la propia Unidad Popular me hará arrear la bandera de la Unidad Popular”, “Si fuera justo Fidel/ debiera creer en mí tal como yo creo en él/ la Historia me absolverá”. La reacción más directa en aquel instante vino de la revista *Puro Chile*, de tendencia izquierdista. Una reseña de la obra publicada el 11 de febrero de 1973 titula “Una exposición de su verdadero pensamiento político” y se refiere a los textos como una “sórdida exhibición de groserías”.

Desde aquel momento, buena parte de las críticas dirigidas contra la poesía del chileno acusan su ambigüedad ideológica. Es así que Paul W Borgeson, al comparar la poesía de Parra y Cardenal dentro de la esfera del coloquialismo, se decanta por la propuesta del nicaragüense que entiende optimista y esperanzadora frente a una ‘antipoesía’ que, para él, “carece absolutamente de mensaje. Parece carecer también de ética y se burla de la moralidad pequeño-burguesa” (387). Esta crítica sucede a una

¹⁹ Al llegar a Chile, la imagen despertó las suspicacias de buena parte de la intelectualidad que solo un año antes le había concedido el Premio Nacional de Literatura. La noticia también llegó a Cuba donde estaba previsto que formara parte del jurado del Premio Casa de las Américas, del cual fue automáticamente destituido. El ostracismo recayó sobre el poeta quien tuvo que soportar las críticas de Luis Merino Reyes, presidente de la SECH: “Pero ¿no será exigirle demasiado a este ególatra y sexagenario hippie?” y de compatriotas como Carlos Droguett quien le dedicó este breve artefacto: “Se vende Parra/ tratar con Nixon/ o más bien con la señora” (*Punto final*, 7 jul 1970). Inicialmente, Nicanor Parra trató de disculparse. Dirige un cable a Fernández Retamar donde califica el acontecimiento de “casual *happening*” y expresa su adhesión al proyecto revolucionario: “Apelo a la justicia revolucionaria. Solicito la rehabilitación urgente. Viva la lucha antiimperialista de los pueblos oprimidos. Viva la Revolución cubana. Viva la Unidad Popular”. Y al retomar su actividad en la Universidad de Chile, cuentan varias crónicas que se instaló en el patio central con un cartel donde se leía “Doy explicaciones” (Jorge Edwards. *Diálogos en un tejado*. Barcelona: Tusquets, 2003. 65-66). Posteriormente pasaría al ataque dirigiendo una carta en defensa propia a Luis Merino Reyes, presidente de la SECH, una respuesta personal a las críticas de Carlos Droguett (“como escritor es mediocre y como persona es un hijo de puta”) y mensajes exculpatorios en sus poemas:

SI EL PAPA NO ROMPE CON USA

si el kremlin no rompe con USA
si Luxemburgo no rompe con USA
por qué demonio voy a romper yo

alguien podría tener la amabilidad de decirme
por qué demonios voy a romper yooo...! (I: 279)

corriente que anteriormente había iniciado Roberto Fernández Retamar. Para el crítico y poeta cubano, la antipoesía constituía un discurso pesimista y opuesto a cierto tipo de poesía, más concretamente, una poesía anti-Neruda; lo que en 1977 prácticamente equivalía a decir ‘anticomunista’. Para el cubano, la antipoesía no debe considerarse una forma de poesía conversacional (el otro nombre que recibió la ‘poesía coloquial’) ya que, a diferencia de aquella, se define negativamente, tiende a la burla o el sarcasmo y no al humor, es escéptica y “engendra una retórica cerrada sobre sí y fácilmente transmisible” (345). Con la dictadura, este maniqueísmo ideológico se intensificó y, desde el exilio, el escritor y líder comunista Volodia Teitelboim le recriminó una supuesta adhesión a la dictadura que Parra respondió enfundado en la máscara del Cristo de Elqui: “Yo partidario de la dictadura?/ no me haga reír amigo Volodia/ me desayuno con ese pastel” (II: 207).

Con el paso de los años y con el capítulo de la dictadura cerrado, las sospechas entre críticos y lectores han permanecido. José Alberto de la Fuente ha cuestionado el relativismo posmoderno de su poesía (“El postmodernismo”) y ha calificado algunos de sus textos de “disparates políticos y religiosos” (“Disparates”). Para él, la actividad literaria parriana se produce al margen de las cualidades que, a su juicio, debería reunir el intelectual latinoamericano y concluye: “Por más sugestivo que pueda ser su humor, no puede ser absuelto ante la historia quien fue ambiguo ante la dictadura de Pinochet” (“Disparates” 55).

En muchas de estas críticas se intuye la incertidumbre ante la ausencia de una “verdad poética”. Quizás la creencia tradicional de que todo proyecto de escritura debería fundarse en semejante *verdad* haya propiciado juicios y análisis que buscaban en la antipoesía una respuesta concreta o, cuanto menos, una cosmovisión propia²⁰. Bajo esta hipótesis, Rosa Sarabia anticipaba el fracaso del proyecto antipoético. Según esta autora, la ironía constituye el recurso fundamental de esta poética y dicha ironía se basa en la formulación de ‘interrogantes sin respuesta’. Por eso concluye que el “ab/uso” de esta estrategia conduce a la antipoesía a incurrir en excesos que hacen de ella un “logro

²⁰ Considerar una verdad acarrea la idea de una finalidad, una teleología. Sobre esta exigencia de una dirección concurrente a un final que dé sentido y armonía a lo anterior, Derrida se pronunció en “Fuerza y significación” al considerar que es el método estructuralista el que no considera la posibilidad de lo accidental (*L’écriture* 42). Se diría que esa exigencia de una teleología en la escritura es más una ilusión de la crítica que del escritor. La idea de estructura parte de la presunción de un fin. Contra esta noción, Nietzsche argumentaba: “Nosotros hemos inventado el concepto de fin: en realidad no existe el fin... El hombre es necesario, el hombre es un trozo del proceso general” (*El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Tusquets, 2003 (1972). 76).

frustrado”. Y, aunque admite que la obra artística no está obligada a proponer un proyecto coherente, entiende que Parra no ha conseguido aunar el ideal poético de crear “vida en palabras”²¹ que él mismo se habría propuesto (79).

Cabría preguntarse a este respecto si se puede apelar a un ‘ideal poético’ para juzgar una forma de escritura anti idealista, objetiva y materialista: “Y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu” (I: 57), que huye deliberadamente de la construcción de un arquetipo: “No se espere nada concreto de mí...” (I: 454), por considerarlo una forma de *metarrelato*: “Inmune a la argumentación lógica/ Vacunado contra toda forma de religión” (I: 414). La ironía antipoética y los interrogantes que formula contradicen la persecución de un ‘ideal poético’ y localizan esta escritura en el núcleo de una posmodernidad erigida sobre el cuestionamiento de los relatos legitimadores, tal como estima Lyotard. Asimismo, la elaboración de una poética con “materiales de demolición” no tiene por qué estar abocada a la construcción de un relato alternativo, como parece sugerir José Alberto de la Fuente cuando la acusa de estar “envuelta en una dialéctica que carece de convicciones”²² (*El postmodernismo* 130).

La incompreensión hacia las propuestas del poeta se hará más evidente después de *Hojas de Parra* (1985), para muchos el último poemario propiamente tal. Desde entonces, su actividad se diversificó entre intervenciones públicas, exposiciones de piezas visuales, la confección de un ‘antimuseo’ y la aparición de textos inéditos de forma dispersa en antologías, revistas y obras críticas. Esta producción generó una impresión de confusión y de un cierto agotamiento. El poeta Jorge Torres especulaba: “estamos al borde del colapso de una forma de poetizar y ejercer el oficio de un modo dinástico. Parra, quien llevaba el último pandero, está ahora diciendo nada, en un lenguaje agotado y gratuito”²³. Por su parte, Leonidas Morales databa incluso antes, en 1979, el agotamiento de la antipoesía. Argumentaba que, después de *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, el resto de obras habría sido “producida al margen de la tensión interior misma del

²¹ El poeta manifestó este ideal en su entrevista con Mario Benedetti (1969): “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. Me pareció que esa era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía...” (“el artefacto con laureles” 14).

²² Queda pendiente el análisis de la antipoesía desde la dialéctica. En este análisis habría que tener en cuenta además de Hegel y Marx, cuya sombra discurre casi como una cuestión de fe por las páginas de la antipoesía (Hay marx...?), la aportación de Adorno y su dialéctica negativa.

²³ Francisco Véjar. *El Mercurio. Artes y letras*, 1 dic 1996. Web. 08 sep 2016 http://www.emol.com/especiales/nicanor_parra/articulos01_12_1996.htm

proyecto, de su lógica, como una suerte de sobreproducción, de exceso, o de excedente siguiendo fórmulas y modos ya conocidos y que, por lo tanto, no pueden sino aparecer bajo la fórmula de una repetición de sí mismos” (“el proyecto” 150). Su lectura, sin embargo, coincidía con Federico Schopf en desterrar la exigencia de un “ideal poético” y abordar esta trayectoria como un proyecto literario. Schopf argumentaba así la renuncia a una cosmovisión:

En el despliegue de su escritura y en su autorrepresentación admite implícitamente que no está en condiciones de entregar una visión totalizadora del mundo y que las visiones totalizantes o bien son ilusiones del pasado o bien sustitutos abstractos, reducciones que no corresponden a los correlatos de la experiencia concreta.” (“A medio siglo”)

Paralelo al agotamiento de la antipoesía, Leonidas Morales detectó un fenómeno de sobreexposición mediática que habría contribuido a dicho agotamiento. Sospechaba de la ‘espectacularidad’ con la que se presentaron poemarios posteriores y con la que aparecía el autor en los medios de comunicación chilenos (“el proyecto” 147-167). Después de la dictadura, algunos quisieron ver en Nicanor Parra el poeta-vate del Chile *posneruda* y, durante sus últimos años de vida, los medios explotaron la “imagen” de antipoeta llegando a eclipsar la producción literaria. Cabe matizar que el propio poeta se prestó a ello en más de una ocasión participando en recitales multitudinarios.

A lo largo de este trabajo observaremos estas apariciones públicas y este proceso de “vedettización” del escritor como una prolongación de su contradicción antipoética. Estimamos que podría tratarse de una respuesta irónica a la ‘espectacularidad’ a la que se refiere Morales.

1.1.2. La antipoesía como proyecto de escritura

La palabra *obra* (<lat. *opus*) contempla diferentes acepciones en el diccionario. Por una parte se define como un fenómeno estático o perfectivo: “Cosa hecha o producida por un agente”, “Cualquier producto intelectual en ciencias, letras o artes, y con particularidad el que es de alguna importancia”, “Acción moral, y principalmente la que se encamina al provecho del alma, o la que le hace daño”, “Cantidad que se satisface al erario o fábrica de una parroquia, colegiata, catedral”. Por otra parte, posee una acepción dinámica o imperfectiva: “Edificio en construcción”, “Lugar donde se está construyendo algo, o arreglando el pavimento”, “Trabajo de albañilería que se hace en una casa”, “Labor que tiene que hacer un artesano”. Y, entre ambas, se cuela una tercera acepción aplicada a la producción editorial: “Tratándose

de libros, volumen o volúmenes que contienen un trabajo literario completo”. La expresión “obra literaria” puede referirse bien al conjunto de textos producidos por un autor o entidad reconocible, o bien a la labor literaria que desarrolla un autor o grupo literario. Foucault (“Qu’est-ce”) y Maingueneau coinciden en identificar la noción de *obra* con la de *autor* como realidades interdependientes: la *obra* es la producción literaria de un autor y la categoría de *autor* se define por la asignación de una obra.

Empleamos la palabra *obra* tanto para designar una producción específica de un autor o entidad escritural como para representar la totalidad de su producción. Anteriormente se han mencionado las expectativas que lectores y crítica depositan en una obra como expresión de una unidad filosófica, temática, estética o ideológica. Las producciones heterodoxas donde se alternan varios estilos o géneros suelen desconcertar aunque también constituyen un jugoso campo de estudio para hurgar en los nexos entre las diferentes prácticas. En contra de visiones estáticas o esencialistas, Tinianov propone observar la *obra literaria* como un objeto dinámico aunque enraizado, eso sí, en una integridad propia:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración [...] La forma de la obra literaria debe ser entendida como forma dinámica (En Todorov *Teoría de* 87)

Después de la década de 1960, la superación del estructuralismo llevó aparejada una percepción de la producción artística y literaria en la que se privilegia el cambio, la hibridación y la incertidumbre sobre nociones como unidad, verdad o finitud. Umberto Eco habla de “obra abierta” y “obra en movimiento” para describir una estética cuyos significantes se entregan a la voluntad del receptor. Se apoya en Paul Valéry -“il n’y a pas de vrai sens d’un texte” (81)- para justificar su hipótesis sobre la plurisignificación de la obra artística. Jacques Derrida, desde la crítica a la centralidad del logos y la lectura de los “márgenes”, augura el fin del *libro* –estático y cerrado- y el comienzo de la *escritura* –dinámica y abierta- (*De la grammatologie* 15-41). Simultáneamente, Gianni Vattimo diagnostica el fin de la modernidad basándose en la imposibilidad de describir la historia como fenómeno unitario (75). Los mecanismos constructivos apuntan menos en el sentido clásico de lo preceptivo y más hacia la libertad de recursos. La obra artística no ha de seguir un programa o un ideal sino que puede reproducir una exploración.

La producción literaria de Nicanor Parra se desarrolló en torno a de tres grandes períodos:

- I) El “período inexistente”: publicaciones anteriores a *Poemas y antipoemas* (1954). Destaca el poemario *Cancionero sin nombre* (1937) seguido de otras publicaciones dispersas en antologías. También pertenece a este período un proyecto colectivo experimental, *El Quebrantahuesos* (1952), donde se vislumbran algunos rasgos de la antipoesía.
- II) La antipoesía: es el período más emblemático de su producción literaria en tanto que da con la fórmula que lo inmortaliza. Comprende entre 1954 y 1969, año en que recibe el Premio Nacional de Literatura y publica *Obra gruesa*, “primera antología crítica del autor” (Carrasco *Para leer* 15) donde el poeta prescinde de su producción anterior a *Poemas y antipoemas*.
- III) La “segunda vuelta”: esta expresión fue empleada por Parra para referirse a las publicaciones posteriores a *Obra gruesa* (“un embutido”). De entre ellas destacó la publicación en forma de caja de tarjetas postales de *Artefactos* (1972). En ella, los antipoemas se reducían a formas mínimas de lenguaje sin argumento ni una voz poética reconocible. Desde entonces se entrega a una labor de experimentación orientada a desarticular la validez del antipoema (“la poesía pasa- la antipoesía también”, se lee en uno de los poemas de *Hojas de Parra*) como ideal poético que pasa por la exploración con el monólogo dramático (*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*), la exploración visual (“Los cuatro sonetos del Apocalipsis”), la reescritura (“Yo me sé tres poemas de memoria”), la poesía concreta y el *objet-trouvé* (*obras públicas*) o la oratoria pública (*discursos de sobremesa*)²⁴.

A pesar de las dudas sembradas en torno a la coherencia interna de la producción parriana a la que nos referimos en el epígrafe anterior, varios estudios han coincidido en observarla como un ‘proyecto’ orientado de escritura, aunque con un destino incierto.

El primero en esbozar la idea de ‘proyecto’ fue Morales. En un estudio de conjunto publicado en 1972, el autor afirma que la antipoesía tiene un propósito superior al de ser un mero objeto estético y concluye que se trata de una *cosmogonía* (deseo de explicar la

²⁴ Este período, en realidad, seguiría dos caminos: uno de búsqueda de fórmulas sintéticas que deriva en sus *Obras públicas*, poemas objeto elaborados con material de desecho; y otro entregado a la reconstrucción del discurso desde postulados posmodernos como la reescritura, la tachadura, la autoficción y la construcción dramática del sujeto lírico.

formación del universo a través del mito) pero inversa, *al revés*. Para este autor, el antipoema es un mito que narra no de los orígenes al presente, sino que activa un mecanismo de deconstrucción del presente hacia el pasado “desgarrándose en la tarea” (*La poesía* 130). Esta tesis se apoya en los versos finales de “Soliloquio del individuo” (“pero no, la vida no tiene sentido”) y en unas declaraciones del poeta:

Hace mucho tiempo, cuando empecé a trabajar en la poesía, se me ocurrió una idea que se me ha repetido mucho y ha llegado a ser obsesiva en el último tiempo: la idea de que el hombre es el resultado de un hombre gigante que explotó hace millones de años y que lo que el poeta quiere hacer es reconstituir ese hombre inicial (...) Desde el comienzo de los antipoemas yo traté de reconstruir ese hombre por un método que podría llamarse de regresión histórica. Lo que me pasaba a mí más o menos lo siguiente: el pensamiento actual (el pensamiento del año 38) me parecía que olía a pescado podrido, algo no marchaba, estaba mal eso; entonces había que retroceder para ver en qué momento estuvo fresco ese pescado. Yo retrocedí hasta donde pude (...). A mí me aburría mucho leer la poesía de la época. Tuve que retroceder para ver en qué momento empezó a practicarse la poesía en esos términos, y me pareció que todo venía del Renacimiento. Estuve muy contento durante un tiempo pensando que allí yo iba a poder resolver mi problema. Pero no, el Renacimiento no era más que el replanteamiento de ciertos valores culturales helénicos, de manera que la cosa viene mal desde allá, desde la propia Grecia, por lo menos la Grecia académica. Donde yo encontré vitalidad y razón de ser fue en la Edad Media, o sea, en el pueblo. Yo traté de ir incluso más lejos y llegué hasta el hombre de las cavernas, pero todavía no entendía bien la cosa. Y dije: bueno, hay que retroceder más aún, y en esta regresión llegué a la célula, a la célula viva. Me dije que más atrás no se podía ir: si descompongo la célula desaparece la vida. Me pregunté: ¿qué puedo decir yo realmente de lo que pueda responder? Bueno, que el hombre es una ameba que se nutre de lo que encuentra a su paso, y entonces hice esta formulación: el hombre es una ameba gigante que se nutre de lo que encuentra a su paso. Y me pareció que esa frase respiraba, que esa frase vibraba, que era irrefutable y que el tono de esa frase había que llevarlo a otros textos. Todo esto es medio teosófico y muy misterioso, así es que no hay que concederle mucha importancia. Tiene un valor puramente documental: cómo un poeta se las ha arreglado para llegar a hacer algo (En Morales *La poesía* 128-129).

A continuación, Marlene Gottlieb vaticinó la idea de una poética en constante mutación (“Del antipoema” y *No se termina*), motivo evocado por Pérez López cuando analiza el “anti” como una “pica de albañil” (En Parra *Páginas en* 54) cuya función consiste en desmoronar los discursos oficiales situando las formas frente a un vacío permanente:

La *exploración* de las fronteras del arte es, por tanto, el espacio parriano por excelencia. Y su constante capacidad de interrogación y reflexión, impregnada de la risa satírica de quien conoce —y sufre— los males del mundo contemporáneo, señala la vivacidad de un proyecto aún no concluido (“Las encrucijadas”).

Como Gottlieb, Álvaro Salvador contempla la continuación del proyecto de la antipoesía desde una perspectiva dialéctica. Para él, la poesía de Parra se halla inmersa en una doble tendencia de la poesía chilena, entre el formalismo y el sustancialismo, ambos fruto de una ideología burguesa que trata de construir su propio antagonista. Desde ahí, la función de la antipoesía habría sido trascender esa situación colocándose al margen de ambas corrientes, contradiciéndolas y exponiéndose a un resultado no previsto de antemano:

El proyecto ideológico desde el que Nicanor Parra aborda su producción poética, proyecto determinado por la específica problemática que envuelve al poeta, será un proyecto ideológico contenidista. En el cual Parra, además de actuar como “médium” necesita invertir su posición, no quiere ser únicamente el transmisor de la verdad objetiva, necesita que esa verdad objetiva, sea cual fuere, le ilumine, le responda, se le manifieste. (*Para una lectura* 38)

Para Salvador, la incertidumbre implícita en el juego antipoético sería precisamente la que otorga continuidad y unidad a su retórica. Como Marlene Gottlieb, ve al antipoeta inmerso en una dialéctica experimental cuyas acciones de ‘demolición’ desencadenan reacciones que prefiguran una poética *en construcción*, un proceso siempre inacabado. A riesgo de instalarse en un modelo, el poeta se guía por una lógica de demolición cuya vuelta atrás invalidaría el gesto precedente. Así lo percibe Niall Binns al afirmar: “la radicalidad de la escritura antipoética prefigura un camino sin retorno, el *nec plus ultra* de la innovación y la tradición de la ruptura” (*Un vals* 88).

La idea de *proyecto literario* se refuerza con la abierta mención de Iván Carrasco a un “proyecto antipoético” (*Para leer* 110). Para el crítico, este surge de la percepción de que la poesía ha perdido su relación con la realidad, con la vida. Por eso se plantea una escritura que es como una empresa de destrucción y, al mismo tiempo, de revitalización de la literatura. Su proyecto –continúa- también quiere cambiar la realidad desde la conciencia de un mundo en crisis ya que la poesía existente es un modelo del mundo heredado y aceptarla es aceptar ese modelo. Por ello el proyecto antipoético se prefigura como un fenómeno dual basado, por un lado, en la transgresión de un tipo de texto que representa el modelo heredado y, por otro lado, en una actitud de escepticismo hacia el modelo de realidad que justifica y sustenta ese tipo de texto (*ibid.* 113-114). Esta misma lectura fue asimilada por Selena Millares quien coloca la antipoesía de Parra en las “barricadas de la contracultura” como una manifestación del discurso de la crisis. Según ella, las diferentes piezas de que se compone la producción del autor (antipoemas, cuecas, artefactos, obras públicas, etc.) constituyen “un todo orgánico, un corpus indivisible” (En Zegers y Ugarte 174).

Más recientemente, Morales ha retomado la noción de proyecto como “un proceso orientado de escritura” pero excluyendo de él todas aquellas prácticas posteriores a 1983, las cuales considera repeticiones de la fórmula antipoética. Para Morales, la obra de Parra se habría desarrollado cronológicamente en tres etapas: una primera etapa entre *Poemas y antipoemas* (1954) y “Manifiesto” (1963); una segunda representada por los *Artefactos* (1972) y un cierre representado por los tres monólogos del Cristo de Elqui (1977, 1979, 1983). En lo sucesivo considera el proyecto poético de Nicanor Parra agotado, repetitivo

y producido “al margen de la tensión interior misma del proyecto, de su lógica, como una suerte de sobreproducción, de exceso, o de excedente siguiendo fórmulas y modos ya conocidos y que, por lo tanto, no pueden sino aparecer bajo la fórmula de una repetición de sí mismos” (“el proyecto” 150).

La incompreensión ante las transformaciones experimentadas por el proyecto literario ya había sido anteriormente manifestada por Ignacio Valente. En 1984, el crítico se mostraba desconcertado ante las repeticiones, citas y descontextualizaciones que engrosaban el volumen *Poesía política* (1983) y concluía:

...la búsqueda de las expresiones límites del lenguaje antipoético se interrumpe en “Cachureos”, “Ecopoemas y “Guatapiques”... ellos son posibilidades del artefacto, con algunos aspectos temáticos novedosos, como la ecología, pero no dejan de ser repeticiones. Frente a esta constatación cabe preguntarse si Parra no ha llegado a una situación expresiva, más allá de la cual no puede avanzar (*El Sur*, 15 ene 1984. En Parra II: 1040).

Es bien probable que Valente ignorase en estas fechas experimentos como los “Trabajos prácticos”, las “Bandejitas”, las “Tablitas de Isla Negra”, las instalaciones y todo ese material hecho de reescrituras, intervenciones o apropiaciones a través del cual Parra circundará nuevamente las fronteras de la escritura poética. Al fin y al cabo, aquellas piezas así como ciertos experimentos de *Hojas de Parra* (1985) estaban destinadas a reformular la pregunta inicial que rondaba los primeros antipoemas: “¿Son poesía?”. De ahí que, con razón, María Nieves Alonso y Marlene Gottlieb las perciben como una continuación natural de la escritura antipoética que conecta con nuevas formas de creación artísticas basadas en la cita irónica y la reescritura:

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 o 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 y “El obrero textil”, una balada inglesa, recogida 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. (Gottlieb “el método”, 79-80)

Más radical aún es la lectura iniciada por César Cuadra para quien la poesía de Parra se desvincula del debate sobre la catalogación genérica de la antipoesía (*La antipoesía* 84). Conforme con observar la obra parriana como un proyecto escritural, Cuadra lo traslada más allá del terreno de lo literario para ubicarlo en el ámbito de una recuperación del *habla* en general. Unas declaraciones del poeta confirmarían esta hipótesis:

Lo que he tratado de resolver es el problema del lenguaje... Porque yo parto de la base que el poeta es un esquizofrénico, en el sentido de Lacan. Es un sujeto que tiene problemas con el lenguaje... De manera que ese es el problema que hay que resolver. Acceder al lenguaje.... Yo estoy todavía en la búsqueda de la naturalidad total en materia de habla poética. La palabra clave en todo esto es la palabra habla. El problema es cómo hablar, no cómo escribir. (*Revista de Literatura y Libros, La Época*. Santiago de Chile, 10 nov 1991. 2 y 3)

Es decir, la exploración de la antipoesía reproduciría un camino no desde el lenguaje hacia su configuración poética sino todo lo contrario: del poema a su materia prima, el *lenguaje*, y este en su expresión genuina, el *habla*. Desde este punto de vista, Cuadra entiende que los *Discursos de sobremesa*, textos para ser pronunciados oralmente ante un auditorio, representaron el desenlace de este ejercicio de diseminación. Estos discursos son –según el crítico chileno– la respuesta del autor a la “imposibilidad de levantar discursos” anunciada por Lyotard y ve en la antipoesía un proyecto cuyo fin nos remite a un principio: “Impresiona este final, pues nos introduce en su comienzo... confirma que la propuesta estética es un verdadero proyecto. Nicanor Parra consigue con estos discursos cerrar el círculo que él mismo había trazado” (*La antipoesía* 73). En contra de la aparente dispersión con que se ven muchas de las prácticas del autor, Cuadra percibe unos vínculos que los relacionan entre sí como fruto de una obra compacta: “cada texto antipoético, si bien se articula de un modo autónomo e independiente, está inscrito –engramado– de manera sistémica con los otros” (*La antipoesía* 112).

En contra del anticipado cierre augurado por Valente y Morales, otros estudios defendieron su continuación. Entendían que, si bien se trataba de un proyecto literario inusual exento de un planteamiento utópico o teleológico, no carecía por ello de una unidad interna.

La escritura antipoética no sigue un curso programático, no se desarrolla teleológicamente hacia una meta final preestablecida ni a varias metas parciales y sistemáticamente articuladas (algunos profesores creen que el antipoeta realiza indefinidamente una especie de idea platónica inmóvil, eterna inalcanzable del antipoema) (Schopf en Parra I: XCI)

De acuerdo con estas lecturas, Iván Carrasco ponía el proyecto antipoético como un ejemplo de *obra abierta*²⁵ (*Para leer* 141). Desde esta óptica, en la “apertura” residiría la coherencia interna del proyecto literario.

²⁵ La producción poética de Nicanor Parra se muestra especialmente dispuesta a ser observada desde la óptica de la ‘obra abierta’ y de la ‘obra en movimiento’. ‘Obra abierta’ no se refiere necesariamente a la forma de la obra sino a la actitud que el intérprete debe adoptar ante ella, es decir, descodificar los signos latentes en el texto en función de su particular bagaje cultural, ideológico, etc. Esta ‘apertura genérica’ (afecta a cualquier texto) se complementa con lo que Eco denomina ‘apertura programática’ según la cual el texto está escrito con una voluntad propia de apertura (93). Textos como el poema “Test”, elaborado a base de preguntas y delegando la conclusión en el lector: “Marque con una cruz/ La definición que considere correcta”, constituyen un ejemplo nítido de la apertura programática de esta poética. En cuanto a la ‘Obra en movimiento’, significa la capacidad de los objetos artísticos de “replantarse caleidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevos” (75). La reutilización y reubicación de textos, además de la composición de piezas a partir de objetos reemplazables (“Trabajos prácticos”) cabrían asimismo bajo este otro paradigma.

No se puede ignorar que desde 1954, la antipoesía hace de la incertidumbre una suerte de razón poética al proclamar: “Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte” (I: 33). Esta falta de determinación con su correspondiente huida de nociones absolutas se mantuvo en *Artefactos*: “LA POESÍA MORIRÁ SI NO SE LA OFENDE/ hay que poseerla y humillarla en público/ después ya se verá lo que se hace” (I: 395), “Antología/ por orden del Papa”. Años después, reaparece de forma radical en un enigmático “Último poema” (2004) que, sin llegar a decir nada, plantea una incertidumbre donde cabría cualquier cosa:

.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
No sé si me explico:

Lo que quiero decir es lo siguiente (II: 317)

Así pues, la poesía de Nicanor Parra se presentaría no como un modelo literario orientado en una dirección estética sino como un proyecto de escritura instalado dentro de una escena literaria que asimila y con la cual se confronta abiertamente haciendo uso de su propio lenguaje. Y, del mismo modo que reformula la retórica vanguardista (*antipoemas*) y la trivialización del lenguaje posmoderno con una reducción al absurdo del poema (*Artefactos*); este proyecto se hace eco de la “espectacularización” del hecho literario con un espectáculo programado en forma de discurso público.

1.1.3. Coloquialismo, ruptura y posmodernidad: enfoques críticos

La poesía de Nicanor Parra se ha insertado en diferentes corrientes estéticas. Para algunos autores constituiría una manifestación del realismo y objetivismo de la poesía coloquial/conversacional. Para otros representa una forma de *rupturismo* posvanguardista. Más recientemente se ha relacionado con experiencias *postpoéticas* de raíz posmodernista. A continuación desarrollaremos brevemente los principales argumentos esgrimidos por la crítica para relacionarla con cada una de estas corrientes:

a. Coloquialismo

A partir de la década de los 1950, la poesía hispánica adoptó nuevos rumbos. El agotamiento de la vanguardia de entreguerras y las consecuencias de la II Guerra Mundial

impulsaron una *rehumanización* del género²⁶. Se impone una poética más centrada en el ser humano, de tono realista y lenguaje directo. El poeta persigue acercar la poesía a un público no especializado y facilitar este acceso a través de un lenguaje más cercano al habla de la calle. En España, Blas de Otero canta “A la inmensa mayoría”, Gabriel Celaya reclama una “poesía para el pueblo” y Miguel Labordeta, tras incursionar en el surrealismo, se desvincula de sus aspectos superficiales:

Atrás lo artificios aconsonantados y vacíos, o las inconsistencias surrealistas por otro lado; esto ya no basta. No es una poesía minoritaria y cadavérica, mas tampoco una poesía popular y sentimental. Necesitamos una poesía catártica, depurativa, en la que el poeta se dé por entero en holocausto verídico... (*Espadaña* 47. León 1950)

También en Hispanoamérica, los poetas persiguen reconciliarse con el público lector y abandonar el hermetismo de sus predecesores vanguardistas. Este gesto había sido anticipado por los *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo y escrituras disidentes de la vanguardia histórica más ortodoxa como el nicaragüense Salomón de la Selva o el argentino Raúl González Tuñón. Se imponía la tarea de volver a conectar con un público que tras el torbellino de los *ismos* observa con recelo un arte que parece reservado a una selecta minoría (Paola “La rebelión” 93).

En Chile conviven desde la década de los cuarenta dos grupos: los surrealistas de *La mandrágora* y los nerudianos. Muchos de estos poetas estuvieron representados en la *Antología de la poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. En contra de ambas tendencias surgió en torno a Tomás Lago una nueva corriente, “Poetas de la claridad”, de la que formaron parte Luis Oyarzún, Jorge Millas, Alberto Baeza Flores, Oscar Castro y Nicanor Parra. En una conferencia titulada “Poetas de la claridad” (1958), Parra ilustró los fundamentos de esta corriente, “el canon de la claridad conceptual y formal” (I: 709). Sus seguidores se desmarcaron tanto de los ecos neosurrealistas de *Mandrágora* como del magisterio nerudiano y huidobriano que había capitalizado la antología de Anguita y Teitelboim: “A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público” (*ibíd.*).

La apuesta por una poesía hecha con un lenguaje sencillo, directo y más cercano al habla cotidiana se anticipaba a otras propuestas semejantes que fructificaron a partir de

²⁶ Usamos este concepto como contrapunto a la lectura realizada por José Ortega y Gasset de las corrientes artísticas de Vanguardia en su ensayo *La deshumanización del arte* (Madrid: Espasa Libros, 1999).

la década de los cincuenta: la poesía exteriorista de Ernesto Cardenal, el coloquialismo de Jaime Sabines, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar o Roque Dalton, entre otros. Fernández Retamar denominó a esta corriente *conversacional*²⁷ y Benedetti habló de ellos como “poetas comunicantes”²⁸. Esta apuesta por la sencillez expresiva contagió tempranamente al propio Pablo Neruda, cuya poesía experimentó un giro hacia la sencillez expresiva y los temas cotidianos en *Odas elementales* (1954, 56, 57) y *Estravagario* (1958).

Los rasgos generales que caracterizaron a esta corriente fueron: la voluntad de comunicación, rechazo del hermetismo vanguardista, relación directa con el lector y desmitificación de la figura del poeta, incorporación de lenguajes y discursos extraliterarios, empleo del humor, prosaísmo y temas cotidianos (Alemany Bay 73-76). La antipoesía fue incluida dentro de este paradigma como una manifestación específica de esta corriente (véase Alemany Bay y Sarabia), aunque sustancialmente diferenciada. Para Fernández Retamar, lo característico de esta poesía conversacional era un objetivismo no exento, sin embargo, de lirismo. De acuerdo con este patrón, el cubano separa la antipoesía de este paradigma en función de seis criterios: se define de forma negativa, tiende a la burla y al sarcasmo y no al humor, es escéptica, reaccionaria, incongruente y cerrada en sí misma (345). A juzgar por las fechas y el tono, esta exclusión bien pudo estar motivada por razones no estrictamente estéticas. Dedicarle un apartado específico resultaba, asimismo, un gesto de afirmación.

Mario Benedetti sí incluyó la antipoesía de Parra entre la nómina de los “poetas comunicantes”. También lo hizo Alemany Bay, para quien la antipoesía de Parra abre el discurso poético al “nuevo realismo” que caracterizará la poesía de la década de 1960 ejerciendo influencia en movimientos poéticos posteriores tanto de América Latina como del mundo anglosajón (38-39). Por su parte, Leonidas Morales defendió que la antipoesía había sido un desencadenante de la poesía conversacional y un estadio intermedio entre aquella y los *artefactos*.

A día de hoy, es imposible desvincular los primeros antipoemas de Parra de las corrientes coloquiales o conversacionales. Como Ernesto Cardenal y otros poetas del continente, el chileno buscó una nueva relación con el público lector y tomó como fuente

²⁷ *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana: Casa de las Américas, 1976.

²⁸ *Los poetas comunicantes*. México: Marcha Editores (2ª ed.) 1981.

de inspiración principal no la vanguardia europea sino el modernismo anglosajón²⁹. Sin embargo, la trayectoria poética de Nicanor Parra ni se detuvo en la “antipoesía” ni ha sido tratada únicamente como una forma de coloquialismo. Otras lecturas han puesto el foco en el rupturismo como rasgo determinante.

b. Ruptura

En *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz describe la Modernidad bajo el signo de una paradójica “tradicción de la ruptura”. Frente a la percepción estática del tiempo en las civilizaciones anteriores, la percepción de finitud y el cambio se instala en la creación artística propiciando una constante búsqueda de lo nuevo. El gesto rupturista de la vanguardia histórica termina por definir una tradición. Aunque la poesía de Nicanor Parra queda cronológicamente fuera del período de entreguerras, existen razones para relacionar su propuesta con esa tradición rupturista.

En “Poetas de la claridad”, el autor reconocía una herencia vanguardista: “El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista –surrealismo criollo o como queráis llamarlo” (I: 711). También, Sergio Hernández detalló la coincidencia cronológica del autor de los antipoemas con los surrealistas chilenos de Mandrágora, así como la influencia vanguardista en los juegos del *Quebrantahuesos*, el gusto por las enumeraciones caóticas y el humor negro. A estas semejanzas podrían añadirse otros gestos propios de la Vanguardia como la redacción de textos programáticos. Algunas lecturas han interpretado “Advertencia al lector” como un primer manifiesto de la antipoesía (Morales, “Nicanor” 157; Binns, “¿Qué hay en” 140). En un estilo sobrio y desafiante, el texto lanza algunas de las consignas que reivindica su escritura siguiendo patrones típicos de la vanguardia como el parricidio (“declarar la guerra a los Cavalieri de la luna”), la iconoclastia (“quemar sus naves”) y la defensa a ultranza de la modernidad (“como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto”). Más evidente es, sin embargo, el caso de “Manifiesto”, una recreación extemporánea del “parricidio” de los manifiestos vanguardistas con un tono donde confluyen imitación y parodia. Aunque el texto se enfrenta abiertamente a sus inmediatos antecedentes, Huidobro, Mistral y Rokha:

Nosotros condenamos

²⁹ Cardenal entra en contacto con la poesía anglosajona a través de sus estancias en EEUU, primero como estudiante y después como monje trapense en el monasterio de Getsemani. Por su parte, la estancia del chileno en la Universidad de Oxford en 1949 sería determinante para despertar su interés por poetas anglosajones como T. S. Eliot, Ezra Pound o Walt Whitman (Binns “¿Qué hay” 140).

-Y esto sí que lo digo con respeto-
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso (I: 146)

...el ataque resulta claramente menos agresivo si se compara con la iconoclastia de los futuristas italianos (“Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d’ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria”), la condena directa y sin contemplaciones del arte clásico del estridentismo mexicano (“Chopin, a la silla eléctrica!”) o la imagen deteriorada, “putrefacta”, de un arte clásico del que abominan Salvador Dalí y Luis Buñuel. La condena antipoética se distingue porque queda atenuada por un gesto de respeto: “Y esto lo digo con todo respeto”, ajena al ímpetu vanguardista.

Quizás consciente del origen europeo del surrealismo, Parra asimila sus enseñanzas pero con una óptica diferente: la búsqueda de un subconsciente, una identidad y un lenguaje propios. Como Raúl González Tuñón en Argentina, Salomón de la Selva en Nicaragua o Nicolás Guillén en Cuba, asimila las corrientes europeas no con el ánimo de reproducirlas miméticamente sino de dotarlas de un acento local. Para José Miguel Ibáñez Langlois, lo particular de esta poesía consistiría en tratarse de una “purificación criolla” de ciertos excesos del surrealismo y, más allá de catalogaciones cronológicas, la sitúa dentro de una tradición hecha de reacciones a los modelos institucionalizados que arranca en la antigüedad con Aristófanes y Catulo, y continúa con la poesía popular de los romanceros medievales, el Quijote o Ramón de Campoamor (“La poesía” 13)³⁰. Álvaro Salvador va más allá y rechaza esa presencia del surrealismo en la antipoesía. Según él, el ‘Inconsciente’ está presente en la obra de Parra pero este no es un surrealista porque manipula ese inconsciente para entender su propia verdad (*Para una lectura* 30). Lo particular de la antipoesía reside, según Salvador, en que, aunque recurre al Inconsciente, aquel es “reprimido por el propio consciente del autor que se muestra como incrédulo en la medida que le conviene”. Su poesía sería, en este sentido, una crítica de los “ismos” pero desde dentro (*ibíd.* 66).

³⁰ El autor rescata y desarrolla estas ideas en un trabajo más extenso *Para leer a Nicanor Parra* (Ediciones ElMercurio-Aguilar: Santiago, 2003). Para las relaciones entre la antipoesía de Nicanor Parra y otras formas de poesía antirretórica en España, como Ramón de Campoamor o Ángel Gonzáles, véase Ulpiano Lada Ferreras. “La poética de los antipoetas”. Cervantes Virtual. Web. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 12 sep 2016. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-hispanoamericana-mas-alla-de-sus-fronteras/html/1b4c5527-4dc4-4f78-9ff2-548c0d6750b9_16.html#I_14_.

Federico Schopf, sin embargo, sí reconoce una herencia vanguardista en la antipoesía. En su primera obra de conjunto, *Del vanguardismo a la antipoesía* (1971), enlaza el estilo conversacional al que se adhirió Parra con ciertas experiencias de vanguardia como los llamados poemas “chinfónicos” y la poesía de autores como José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra. Igualmente encuentra coincidencias entre el fragmentarismo del lenguaje antipoético y el montaje, el cubismo o la inserción de fragmentos del habla cotidiana de la poesía de Apollinaire. No obstante, en estudios posteriores concluye que el objetivo último sería corregir los excesos de la vanguardia, lo cual implicaría no una negación de aquella sino todo lo contrario, una afirmación de su negación:

La antipoesía parece menos la plenitud del (fracaso del) vanguardismo que una práctica de la diferencia. No solo reitera la ruptura vanguardista con las poéticas anteriores, sino que introduce esa ruptura en su relación con la vanguardia misma, la pluraliza, la devuelve a su heterogeneidad original, a su carácter de totalidad actual y anteriormente dispersa” (“Las huellas” 781).

Estéticamente afín a la naturaleza subversiva de la primera vanguardia pero escéptica de su contenido transgresor, la antipoesía estimula el debate entre neovanguardia y posvanguardia ³¹. Aunque Álvaro Salvador aceptaba que cronológicamente podría interpretarse como una manifestación neovanguardista, advertía que el “carácter antinormativo” de la antipoesía estaría en contradicción con la propia definición de Bürger: “la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas” (*Teoría de* 115). Por su parte, Federico Schopf se decanta por una lectura posvanguardista y concluye que la antipoesía surgió de una reacción a los programas de los modelos predominantes en su época (neopopulismo, vanguardia y poesía política), “acumulados como material de chatarra en su taller... para componer la escritura antipoética” (En Zegers y Ugarte 239).

La opinión de Schopf coincide con la tesis de René de Costa quien habla de una ‘transgresión integradora’. Para él, el ‘anti’ es un desafío a los padres de la poesía chilena moderna -Mistral y Neruda- que, sin embargo, no borra su presencia en el discurso de la antipoesía sino que implica su integración y asimilación. Solo a través de la contradicción de aquellos y de sí mismo (“Anti-parra”) habría llegado Parra a dar con un género propio

³¹ Según Peter Bürger, la vanguardia es un ataque frontal a la institución arte. Su continuación histórica se desarrollará en dos vertientes: neovanguardia, que recupera esas prácticas pero dentro ya del marco de una vanguardia institucionalizada (54) y posvanguardia consistente en la restauración de la categoría de obra y la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia había ideado con intención antiartística (113).

y genuino. En esa misma línea, Mario Rodríguez entendió que “La antipoesía no es un acto rupturista más, sino la parodia de ese acto, tal vez, más exactamente, su desublimación” (*Órbita de 29*). Así las cosas, Federico Schopf encuentra en la antipoesía el hilo conductor que conecta el espíritu transgresor de las vanguardias históricas con el relativismo ‘posmoderno’: “eclecticismo respecto al pasado, a las diversas tradiciones, que estaría entre los rasgos de lo que décadas más tarde se denominaría postmodernismo” (En Zegers y Ugarte 239).

El rupturismo de la poesía parriana estaría, pues, relacionado con una mirada distanciada sobre el entusiasmo vanguardista. Su actitud desublimante, desenfadada y, a veces, crítica o irónica coincidiría más plenamente con el espíritu de la posmodernidad.

c. Posmodernidad

Aunque el concepto de posmodernidad se presta a múltiples interpretaciones y resulta complejo acotarlo a un período concreto (Vattimo), convendremos en calificar como tal al modelo social y cultural que emerge de mayo del 68 y se consolida con el desmantelamiento de la política de bloques, el final de la Guerra Fría y el triunfo de la globalización. Un síntoma –para algunos una consecuencia- de estos procesos sería el anunciado “fin de la historia” de Francis Fukuyama. Desde un punto de vista filosófico, la posmodernidad se ha explicado como la descomposición de los *metarrelatos* o discursos legitimadores del saber (J. F. Lyotard. *La condición posmoderna*), la consolidación de la cultura del consumo y la imagen (Jean Baudrillard, *Le Système des objets*; Guy Débord, *La Société du Spectacle*), el cuestionamiento de la noción de Verdad (Gianni Vattimo. *Addio a la verità*, 2009), la disolución de las fronteras entre la alta y baja cultura, la cultura *pop* y la tendencia a la hibridación (N. G. Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*) y el reemplazo de un arte con ambiciones de universalidad por otro que tiende a lo efímero. Nos situamos, por tanto, en el tránsito de una concepción universalista (la “palabra en el tiempo” de Machado) a una percepción transitoria y fugaz del objeto artístico:

Dentro de mil años no quedará nada
de cuanto se ha escrito en este siglo.
Leerán frases sueltas, huellas
de mujeres perdidas
fragmentos de niños inmóviles,
tus ojos lentos y verdes
simplemente no existirán.
Será como la Antología Griega,
aún más distante
como una playa en invierno

para otro asombro y otra indiferencia³²

La trayectoria “antipoética” de Nicanor Parra arranca en la década de los cincuenta y se desarrolla en paralelo a ese tránsito de la modernidad a la posmodernidad. Desde un punto de vista político, la Segunda Guerra Mundial significó el enfrentamiento entre dos modelos totalitarios cuya utopía se dibujaba como una superación del Estado burgués resultante de las revoluciones liberales. Pero el triunfo de las potencias aliadas (capitalistas y comunistas) sobre los fascismos dará paso a una nueva rivalidad, la que enfrentó al socialismo real con las democracias liberales. Esta se materializó en un período de Guerra Fría marcada por la amenaza nuclear. La guerra de Vietnam y los procesos descolonizadores provocaron a ambos lados del ‘telón de acero’ revueltas contraculturales (París, Praga, México) que introdujeron discursos de carácter transversal en la dialéctica comunismo/ capitalismo simbolizada por la “lucha de clases”. La antipoesía se hace eco de esa transformación de los discursos ideológicos y, al margen de esta dicotomía (“Los vicios del mundo moderno”, “Regla de tres”), se concentra en mimetizar el lenguaje de esta sociedad postindustrial (“Noticiero 1957”, “La batalla campal”, “Inflación”)³³.

Iván Carrasco localiza la poesía de Parra en el contexto de la crisis de valores que afecta al hombre contemporáneo después de la II Guerra Mundial y se inaugura en la cultura consumista (*Para leer* 98). Desde el rotundo final de *Poemas y antipoemas* sentenciado en un nihilista “Pero no: la vida no tiene sentido”, su poesía ha ido acogiendo muchos de los conflictos y preocupaciones de la posmodernidad:

- asimilación de discursos populares (*La cueca larga*), marginales (*Artefactos* y *Chistes*) y característicos de la cultura pop (*Quebrantahuesos*, el rap de *La Sagrada Familia*, “Trabajos prácticos”) sorteando la barrera entre la alta y la baja cultura;
- la fragmentariedad del discurso que se anuncia en “Noticiero 1957” y es explícita en el poema “Frases”;
- el individualismo y la independencia ideológica de “Yo soy el individuo”, “Acta de independencia”;

³² Roberto Bolaño. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007. 22

³³ Este aspecto fue analizado por Niall Binns en un artículo titulado “Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra” (*vid. bibl.*).

- el diálogo irónico-crítico con la vanguardia histórica, cuyo ejemplo más genuino es el poema “Manifiesto”;
- la puesta en cuestión de valores románticos como *autoría* (*Artefactos*) y *originalidad* (“Yo me sé 3 poemas de memoria”)
- la ‘espectacularización’ del texto (*Obras públicas, Discursos de sobremesa*)

El prefijo “anti” será el primer signo detectado por la crítica para vincular esta poesía con las prácticas de la posmodernidad. Aunque Roberto Fernández Retamar la consideró una “moda” en consonancia con otras expresiones posvanguardistas como el antiteatro, la antinovela o la antipintura (335), Pérez López le atribuía un protagonismo esencial en el devenir de la trayectoria del poeta: “un prefijo como una pica de albañil” (En Parra *Páginas en* 54). Este elemento actúa como un ‘virus’ de cuya acción derivan las diferentes ‘mutaciones’ que ha experimentado el discurso del autor: poema → antipoema → artefacto → discurso público → artefacto visual... Más recientemente, Pérez López representaba al autor de los *antipoemas* como un *semionauta*³⁴, un viajero en un bosque de signos a través de los cuales su obra conecta con la posmodernidad pero no solo como afirmación sino también como crítica y vuelta de tuerca de la misma (“Parra, el” 41-55). Se describe así la escritura parriana como un discurso metapoético y metacrítico que renuncia a un sentido teleológico para plantear una confrontación permanente con los modelos y arquetipos textuales.

Por otro lado, debe constatar que la voz de la antipoesía no es una sino múltiple y, además, contradictoria, dramática. El concepto de la autoría romántica es problematizada al reemplazar el sujeto lírico y su versión vanguardista, el sujeto revolucionario, por la voz de un antihéroe o una pluralidad de voces (*polifonía*) que solapan la voz del autor. Niall Binns relaciona este gesto con el ‘fin de la analogía’, de las ‘correspondencias’ baudelairianas. Según este autor, la pluralidad y heterogeneidad de discursos desbordan al poeta, el cual se siente incapaz de ordenar o hacer inteligible el caos del mundo. Fruto de esta limitación asumida personalmente, el poeta aparece como un ‘clown’ (imagen del artista marginado de la época posmoderna) frente al Gran Curador del arte moderno (*Un vals* 28-30).

Así como se diluye la voz del sujeto, la antipoesía entra en contradicción con la noción de género. A través de su postura beligerante con la norma, esta poesía esquiv

³⁴ Concepto tomado del teórico del arte francés Nicolas Bourriaud según el cual el artista actual es “un navegador de los signos, un semionauta”.

los modelos para, en su lugar, *intervenir* diferentes géneros de discurso al margen de su pertenencia al “campo literario”. Varios autores han descrito este procedimiento a través de la noción posmoderna de *hibridación*, esto es, los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini 14). El primero en aplicar este concepto fue Eduardo E. Parrilla (1997) quien explica el humor antipoético como fruto de una “hibridación intencional”, es decir, una voluntaria alternancia de elementos contrapuestos o contradictorios (lo culto y lo popular, lo sublime y lo vulgar, lo serio y lo cómico, la tragedia y la risa...). Los dos principios fundamentales sobre los que se asienta la ‘hibridación intencional’ serían la antítesis irónica y la *dialogización* de la palabra ajena como material poético (126). Para Pérez López este rasgo es el que define precisamente su condición posmoderna: “Su hibridez genérica lo situaría, así, en los parámetros epistemológicos de lo posmoderno” (“Parra el”, 43) y Adolfo Vásquez Rocca concibe esta práctica como parte de un proyecto superior basado en ampliar los límites del discurso:

...la antipoesía es uno de los más claros ejemplos de los procesos de hibridación en la literatura, pero sin duda –según cabe aclarar– éste se corresponde con un proyecto mayor, que es el de la ampliación –alteración o transgresión– de las normas de construcción discursiva propias de la condición posmoderna. (“Antipoemas, parodias”)

Desde posiciones críticas similares pero reticente a la noción de hibridación, César Cuadra ha propuesto la consideración de un salto cualitativo: “lo que hace la crítica literaria con la antipoesía resulta inevitable, aunque a todas luces insuficiente y mutilante” (*La antipoesía* 98). Este autor rechaza la idea de *hibridación* apoyándose en que no hay varios géneros sino una nueva forma de afrontar el hecho literario, la *escritura*. Considera que el error de la crítica hasta la fecha habría consistido en leer la antipoesía como poesía, “con herramientas convencionales lo que explícitamente no lo es... con patrones filosóficos y culturales simplificados una escritura que juega y problematiza precisamente la simplicidad heredada en todos los niveles de la experiencia” (*La antipoesía* 20). Parra daría la razón a Cuadra al reparar en la dificultad de ajustar su poesía al discurso crítico imperante: “Yo ayer, en la conversación con el Martín [Hopenhayn], me quejé que las aplicaciones del estructuralismo a la literatura a mí me dejaban fuera de juego, porque simplemente son aplicaciones a lo que se entiende tradicionalmente por poesía” (En Carrasco *Documentos* y 42).

Para salir del embrollo, César Cuadra se apoya en la noción de *complejidad*³⁵ para diagnosticar la especificidad del discurso parriano. La palabra *complejidad* entendida no como “dificultad” sino en su sentido etimológico, como ‘complexus’ se refiere a la capacidad para entretejer lo que está disperso. La propuesta filosófica de Morin plantea una visión holística y multidisciplinar del conocimiento. Sobre esta base, Cuadra propone que “la antipoesía no ha hecho otra cosa que re-unir lo que estaba disperso” (*Nicanor Parra*, 12). Aunque explicado en otros términos, esta lectura habría sido anticipada por Malverde Diesselkoen cuando describe los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* como ejemplo de ‘carnavalización’ del discurso. Para esta autora, la antipoesía no contradice sino que más bien integra la transgresión dentro del formato oficial para liberar el significante del significado, esto es, en la poesía del chileno “dialogan carnavalísticamente la convención poética y su transgresión, la ley y la antiley (sic)” (“El discurso”, 92).

No nos atreveríamos a afirmar que el discurso poético de Nicanor Parra sea una manifestación deliberada de posmodernidad. Manifestaciones posteriores apuntarían más bien a una nostalgia de la modernidad:

Yo pertenezco a un mundo que se fue
Yo todavía creo en el ser humano
Yo todavía creo en Dios y en el Diablo
Para decirlo todo de una vez
Yo soy
Uno de esos engendros modernistas
Que confundieron el Ser con el Ente (II: 1117)

Sea como fuere, la crítica ha demostrado que muchas de las tensiones escriturales (hibridación, polifonía, crisis de la autoría, fragmentarismo) propias del debate posmoderno están funcionando, ya sea como afirmación o como contradicción, en la poesía de Nicanor Parra.

1.1.4. La antipoesía y el canon literario

*Primera condición de toda obra maestra
Pasar inadvertida*

Nicanor Parra, *Artefactos*

³⁵ Edgar Morin. *Introducción al Pensamiento Complejo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1990.

La palabra *canon* (gr. *κανών*) significa literalmente ‘vara de medir’ y se incorpora a los estudios literarios previo paso por la Teología. Uno de los ejemplos más antiguos de canon son los *Evangelios*. Filtrados por intermediación de los Padres de la Iglesia, se distinguía entre *canónicos* (modelos a seguir) y *apócrifos* (falsificaciones). Los criterios de clasificación en este caso fueron de orden ideológico y sirvieron a la configuración de la doctrina eclesiástica. El concepto se ha trasladado al ámbito de las humanidades para referirse a una regla o un modelo. Universidades e instituciones académicas han creado colecciones de textos considerados de imprescindible lectura o determinantes en la configuración de un idioma o un discurso cultural. Su fijación ha originado polémicas que cuestionaban los criterios de elección así como los repertorios. La construcción de un canon puede fundarse en razones estéticas, ideológicas o sociales³⁶. En el ámbito de las letras occidentales, la lista más comentada en las últimas décadas fue la del profesor de la Universidad de Yale, Harold Bloom: *El canon occidental* (1995). A él debemos la argumentación más atrevida sobre el tema. A través de un criterio nuclear, la denominada *anxiety of influence* o copresencia de unos autores en otros, el profesor estadounidense ha defendido una crítica formalista y occidentalista enfrentada a lo que califica de “Escuelas del Resentimiento” (estudios postcoloniales, feministas, etc.). Contra ellas enarbola el valor de la *originalidad* y reivindica como máximo exponente la autoridad de William Shakespeare (35).

Esta construcción del canon ha sido tachada de etnocéntrica, patriarcal y academicista. Sus criterios contrastan, sin embargo, con el entusiasmo del profesor hacia la obra de Nicanor Parra: “Es un auténtico innovador y un monumento cómplice a la Ansiedad de la Influencia” (I: XXVIII). Aunque no cabe duda de que ambos coinciden en su admiración por Shakespeare, resulta chocante que Bloom se refiera a Parra como un “innovador” cuando se trata de una obra frecuentemente cuestionada a menudo por todo lo contrario: su anclaje en obras originales, su incapacidad para producir un discurso propio que no sea parodia de otros discursos. También lo es si se tiene en cuenta la conflictiva relación de la antipoesía con la construcción de un canon: “Antología/ por orden del Papa”, “hay que lanzar al aire las ideas”, “Todo es poesía menos la poesía”, “Opera Omnia/ basura parra todos”. Sobre este asunto, Federico Schopf ha contemplado la recepción de la obra parriana “entre la disidencia o marginalidad inicial y su

³⁶ Véase Nazaret Fernández Auzmendi. “El canon literario: un debate abierto”. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*. 7. 2008: 61-82.

institucionalización creciente como nuevo canon” (En Zegers y Ugarte 235) e induce a formularnos la siguiente pregunta: “¿Puede seguir siendo de alguna manera crítica una literatura que ingresa en la institucionalidad... y, dando incluso un paso más, comienza a ser consumida con agrado y aplauso más o menos generalizado?” (*Ídem.*)

Para responderla no bastará con considerar la copresencia de Parra en la sucesiva poesía hispanoamericana. Conviene también echar un vistazo a la percepción del canon en un contexto cultural, el hispanoamericano, que reclama una voz propia dentro de ese “canon occidental” del que -como otras expresiones “periféricas”- ha sido excluido. Iván Carrasco ha reflexionado sobre este asunto desde la convicción de que el canon reproduce en sí mismo una hegemonía cultural que es, a su vez, un resorte de poder:

Y como un criterio de selección y de conformación de un corpus prestigioso por su calidad, seguro por sus valores e influyente en la vida social, que pudiera controlar la vastedad, heterogeneidad y disimilitud de esta textualidad llamada literatura, se transfirió la idea de "canon" desde la institución religiosa y política a la institución literaria, para regular y controlar el poder de la palabra, de la belleza, de la retórica (“Interdisciplinariedad”).

Esta idea del canon tropieza con una tradición literaria, la hispanoamericana, que tiene que dirimirse entre imitar los modelos heredados -españoles o europeos- o reproducir otros autóctonos. De esta diatriba derivarían fenómenos como la interculturalidad y su expresión interdiscursiva. Por esta razón, en la literatura hispanoamericana se habrían generado textualidades como el antipoema que funcionan en “zonas de indeterminación o indefinición genérica y textual” (*ídem.*) las cuales “ponen en crisis la estabilidad del canon literario” (*ídem.*). La escritura parriana sería un buen ejemplo para explorar cómo una producción netamente latinoamericana enfrentada al canon occidental se ha transformado, sin embargo, en modelo y ha incorporado a su propio discurso este conflicto entre la marginalidad y la institucionalización.

Niall Binns considera al *poeta posmoderno* el último de los parricidas. En su opinión, lo que distingue al poeta posmoderno de la generación anterior es que, además de desmitificar a los genios y profetas, se desmitifica a sí mismo y procura no emularlos para no convertirse él mismo en un padre (*Un vals* 42). Esta postura implicaría una relación conflictiva entre el poeta posmoderno y la confección del canon. A diferencia del escritor romántico, el poeta posmoderno no sufre esa *angustia* que, en términos freudianos, se definiría como ‘inquietud por el porvenir’ (Bloom 28-29). El artista posmoderno, emulando a los dadaístas de entreguerras, no aspira a crear un ideal artístico, ni a bosquejar un absoluto, ni tan siquiera a fundar una teleología concreta: “Yo no he venido a poner en solfa la Biblia/ Ni a pintarle bigotes a la Gioconda/ con hacer explotar

una media docena de guatapiques³⁷ me conformo” (*Artefactos*). Por el contrario, dialoga, critica, *deconstruye*, participa y hace uso de sus “quince minutos de fama” sin preocuparle demasiado la transcendencia social de sus acciones³⁸. De ahí que se resista a elaborar reglas, modelos o preceptivas:

Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo-creo yo
Que solo se puede seguir un camino:
En poesía se permite todo. (I: 233)

Este poema, correspondiente al período de consolidación de la antipoesía en la década de los sesenta, es una muestra de la resistencia al canon inserta en la antipoesía. Esta resistencia se agudizará en el momento en que comience a intervenir sobre los mecanismos de transmisión del texto: primero, el libro se convierte en una colección de tarjetas postales y el discurso se reduce a frases sueltas. El siguiente paso consistirá en la mutación del texto en objeto (*Obras públicas*) y el texto literario en habla (*Discursos de sobremesa*).

La contrapartida a esta huida del canon ha sido la favorable recepción de la antipoesía en términos de crítica, traducciones e influencias. A pesar de su llegada tardía a la escena literaria, la publicación de *Poemas y antipoemas* alteró el corpus que parecían haber consensuado Anguita y Teitelboim en su célebre antología (Galindo “Antologías e”). Desde aquel momento, Nicanor Parra se volverá casi omnipresente en las colecciones de poesía chilena e hispanoamericana. En Chile, su antipoesía llegó a constituir además una referencia cronológica y estética que acabaría eclipsando el protagonismo de Pablo Neruda³⁹.

³⁷ Según el *Diccionario de uso del español de Chile*: “Chil. Fuego artificial generalmente con un poroto (legumbre) cubierto con pólvora y envuelto en papel de seda y que estalla al tirarlo contra el suelo o pisarlo” (Santiago. MN Editorial, 2010. 444).

³⁸ El sociólogo Gilles Lipovetsky afirmó: “La lógica económica ha barrido a conciencia todo ideal de permanencia; la norma de lo efímero es la que rige la producción y el consumo de los objetos. Desde ahora, la breve duración de la moda ha fagocitado el universo de los artículos, metamorfoseado, tras la Segunda Guerra Mundial, por un proceso de renovación y de obsolescencia “programada” que propicia el relanzamiento cada vez mayor del consumo” (*El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1987.189). Esta lógica de consumo plasmada en la industria de la moda y extendida a otros ámbitos del mercado ha terminado por instalarse también en el ámbito de las artes, cuyo patrón de consumo se rige también por la ley de la oferta y la demanda. Un ejemplo es el canon literario semanal que elaboran las grandes superficies comerciales cuyo criterio son las ventas, los denominados ‘best-sellers’.

³⁹ Cedomil Goic refiere algunas de las antologías en el apartado que dedica al poeta “La antipoesía de Nicanor Parra” dentro del volumen *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* Vol. 3.

Al otro lado del océano, una antología de poesía chilena publicada en España cuyo objetivo era dar una imagen de la poesía chilena contemporánea prescindiendo de nombres sobradamente conocidos como Mistral, Neruda o Huidobro, abrió el volumen con Parra, Lihn y Teiller, considerándolos “indiscutibles antecedentes” de la poesía actual del país andino⁴⁰. Con todo, su recepción en España fue tardía y sustancialmente menor al entusiasmo despertado en el continente americano, incluidos los Estados Unidos. La poesía de Parra no se editó en España hasta 1972. Fue Álvaro Salvador el primero en dedicarle un estudio completo. Su labor ha sido continuada por Niall Binns, Ignacio Echevarría y María Ángeles Pérez López, entre otros. Su primer reconocimiento en España fue un premio menor, el Premio Prometeo de Poesía (1991), y a este seguirían dos importantes, el Premio Reina Sofía (2001) y el Premio Cervantes⁴¹ (2012). Este tímido interés contrasta con la buena acogida que tuvo desde fecha temprana en el ámbito anglosajón, donde los poetas de la *beat generation* lo recibieron como uno de los suyos y tradujeron sus textos al inglés⁴². Desde entonces, poetas y críticos no hispanohablantes como Miller Williams, René de Costa, Marlene Gottlieb o el alemán Thomas Bröns se han ocupado de su obra y Harold Bloom ha puesto de manifiesto su relevancia.

También en América Latina su poesía despertó un gran interés en la década de 1960. Teodosio Fernández ha ilustrado esta influencia distinguiendo tres períodos: un primer período, vinculada al triunfo de la Revolución cubana, entre los poetas cubanos y latinoamericanos que buscaban una nueva forma de realismo en la poesía; un segundo período de silenciamiento como consecuencia del episodio de la “taza de té”; y un tercer período entre los jóvenes poetas de los años 1980 desencantados tras los golpes militares y los procesos revolucionarios frustrados. En paralelo a su inclusión en importantes

Barcelona: Editorial Crítica, 1988: 215-219. Un buen ejemplo es la antología de Erwin Díaz, *Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días* (Santiago: Ediciones Documentas, 1988) que va ya por su décima reedición.

⁴⁰ Julio Espinosa (ed.). *La poesía del siglo XX en Chile*. Madrid: Visor, 2005.

⁴¹ Sobre la recepción de este galardón en la Universidad de Alcalá, llama la atención que en la gala, aparte de la ausencia del poeta debido a su avanzada edad, tampoco acudió casi ningún representante de la poesía española. En cambio, sí estuvo presente en el homenaje la artista de rock Patti Smith (Ignacio Echevarría. “Patti Smith, el Cervantes, Parra y los elefantes”, *El Mercurio. Revista de libros de El Mercurio*, 29 abr 2012. Web. Letras.s5. 06 may 2016 <<http://letras.s5.com/npa260213.html>>).

⁴² Véase Francisco Véjar. “El aullido de Nicanor Parra y los beatniks”. *El Mercurio. Revista de libros*, 26 sep 1998. Web. *Emol*, 8 may 2016 http://www.emol.com/especiales/nicanor_parra/articulos26_09_1998.htm y Álvaro Peralta Sáinz. “Parra beatnik”. En *The clinic*, 21 oct 2004. 65. El encuentro con los poetas estadounidenses en Concepción despertó el interés de estos poetas estadounidenses por la poesía de Nicanor Parra fructificó en una primera traducción al inglés a cargo de la editorial de Lawrence Ferlinghetti (*Antipoems*. Trad. Jorge Elliott. San Francisco: City Lights, 1960).

antologías de poesía hispanoamericana⁴³ como la de Julio Ortega (1987) o la del cubano José Olivio Jiménez (1988), se podría concluir que la concesión del Premio Juan Rulfo (1991) culminó el proceso de recuperación de su figura y dio inicio a un ciclo de reconocimientos que culminó con el Premio Cervantes y el espejismo de las cuatro nominaciones fallidas al Premio Nobel⁴⁴.

Otra vara para medir la influencia de un escritor serían las traducciones y la atención que ha recibido por parte de la crítica especializada. Entre las traducciones, Leonidas Morales constató en 1998 las realizadas al inglés, al francés, al sueco, al ruso, al checo, al finlandés y al portugués⁴⁵. A día de hoy existe constancia de nuevas traducciones al griego, al árabe, al serbio, al croata, al noruego, al estonio y al alemán. En cuanto a su recepción crítica, aparte de la especializada, un buen referente son las historias de la literatura. Tras la revisión de tres obras generalistas (Franco, 1995; Bellini, 1997; Oviedo, 2001), se puede comprobar que el autor aparece reflejado en todas ellas aunque nunca ocupando un apartado específico como sí ocurre con Pablo Neruda o Rubén Darío. Así y todo, Giuseppe Bellini destaca su prestigio internacional: “Nicanor Parra es, después de Neruda, el poeta chileno contemporáneo más conocido internacionalmente”⁴⁶ y su influencia en las jóvenes generaciones: “El poeta, con su obra y su presencia, se constituye en símbolo guía para las generaciones de líricos jóvenes, dentro y fuera de Chile” (*ibíd.*). Para José Miguel Oviedo, representa una figura de transición, un testimonio de la contracultura y de la revolución en el estatuto del saber. Su antipoesía habría sido la respuesta a cómo hacer poesía después de Neruda⁴⁷.

Estos datos demuestran que el chileno ha accedido al “Olimpo” de los poetas latinoamericanos del siglo XX. En su poesía se palpa tanto un diálogo con el pasado local y universal (Neruda, Mistral, Huidobro, canto y poesía popular chilena, Aristófanes,

⁴³ Véase Juan Gustavo Cobo Borda (ed.). *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985; José Olivio Jiménez (ed.). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Madrid: Alianza Editorial, 1988; José María Gómez Luque (ed.). *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Alba D.L., 1989; Luis Alonso Girgado (ed.). *Antología de la poesía hispanoamericana del siglo XX*. Barcelona: Alhambra, 1990; Julio Ortega (ed.). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI, 2004.

⁴⁴ El poeta fue formalmente postulado a este premio en 1995, 1997, 2001 y 2012. Al parecer, desde 1969, el poeta y académico Patrizio Lorzundi había comenzado a realizar movimientos a favor de Parra.

⁴⁵ *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo III, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Monte Ávila Editores, 1998.

⁴⁶ Véase Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997. 355.

⁴⁷ Véase José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana 4*. Madrid: Alianza, 2001. 145.

Catulo, Shakespeare) como una proyección en el futuro. La influencia de Parra en las generaciones de jóvenes poetas chilenos es más que notable. Para la joven generación de poetas de los años cincuenta en Chile (Lihn, Lafourcade, Jodorowsky), Parra representó un mentor. También lo fue para generaciones posteriores entre quienes cabe destacar la declarada admiración de Roberto Bolaño hacia el poeta. Su influencia, sin embargo, no estuvo exenta de lecturas reprobatorias de “anti-antipoetas” (Gonzalo Rojas, Juvencio Valle, Sonia Caicheo o Rodrigo Lira) las cuales, indirectamente, hacían valer los postulados de la antipoesía⁴⁸.

La respuesta del poeta a este progresivo proceso de tipificación del antipoema y “canonización” de su obra fue un estado permanente de autocrítica, reformulando y reconsiderando por diferentes vías sus soluciones poéticas. Fruto de ello serían todas aquellas producciones que sobrepasan los paradigmas de lo poético no solo al nivel del texto sino también más allá de la página (“Trabajos Prácticos”, “Anti-instalaciones”). Muchos de sus experimentos problematizan aspectos prácticamente incontrovertibles de la institución literaria. Y si para la construcción del canon es necesaria la fijación de un corpus, Parra no se lo pone fácil a sus editores. Sus textos, aparecidos en ocasiones de forma dispersa o en soportes inusuales, obligan al editor a tomar decisiones. Algunos de ellos fueron trasladados a los dos volúmenes de *Obras completas & algo +* como añadidos: “Los trapos al sol” (2006) y “Calcetines huachos” (2011). Con este gesto, los editores daban a entender que la obra representaba únicamente una aproximación, “una imagen inevitablemente distorsionada que sin embargo nos sirve para conocer e investigar” (I: XVI). Por más que Echevarría y Binns trataron de organizar aquellos textos con criterios filológicos, su disposición sobrepasa dichos criterios⁴⁹ lo cual constituye otra muestra de resistencia al canon. Un último gesto de resistencia habrían sido sus discursos públicos, piezas de oratoria armadas como discursos de circunstancia y cuya trascendencia en el conjunto de la obra del poeta solo fue advertida una década más tarde.

Iván Carrasco, para quien la antipoesía de Parra era un testimonio literario de la crisis de valores de finales de siglo, consideró que esta crisis llevaría aparejada una crisis del discurso. Si aquel es cuestionado, también resultará débil su conformación canónica.

⁴⁸ Iván Carrasco. “Antipoemas de la antipoesía”, *Anales de Literatura Chilena* n. 3. 2002: 53-62.

⁴⁹ En la “Presentación” del volumen I, los editores advertían: “Queda por considerar todavía el caudal relativamente abundante de textos publicados por Nicanor Parra en periódicos, revistas y antologías y nunca recogidos por él mismo en ninguno de sus libros. Levantar un inventario fiable de todos estos textos constituye una tarea difícil, que desborda el horizonte de estas *Obras completas*” (I: XII).

De ahí que para Carrasco, los *Discursos de sobremesa* representen el ejemplo más radical en tanto se producen en zonas de indeterminación genérica:

...forman parte importante de un proceso de debilitamiento y erosión del canon literario de la modernidad occidental, su pérdida de credibilidad y eventualmente su transformación radical, es decir, aparecen en zonas de indeterminación genérica y textual propias del discurso poético contemporáneo” (*Documentos* y 216).

Estos discursos serían un último testimonio de un proyecto literario orientado, precisamente, a la deconstrucción del canon occidental:

...la antipoesía, significa la síntesis inversa y satírica de la lírica convencional y vanguardista y del discurso de occidente, una magistral selección de materias guiada por su memoria fabulosa y su vertiginosa intuición textual, pero, al mismo tiempo, su transgresión y su declaración de inutilidad, en otras palabras, su proyecto de descanonización (“Discursos de” 19).

El temor a perpetuarse como modelo siempre estuvo rondando la obra poética de Nicanor Parra. Eso se extrae de su entrevista con Mario Benedetti en 1969, donde el poeta uruguayo arrancaba con una pregunta: “Ha aparecido tu *Obra gruesa*, y acabas de obtener el Premio Nacional. ¿No crees que en este período tan especial de tu trayectoria literaria, puedes correr el riesgo de monumentalizarte?”. La respuesta de Parra fue bastante elocuente a este respecto: “Ese peligro está latente en la vida de todo escritor y en todo momento... Me parece que el peligro verdadero sería creer que lo que he hecho está realmente bien, e insistir en esa línea y subrayar demasiado algunas direcciones. Ése es el peligro que yo veo, por cierto estoy alerta para tomar las medidas de rigor” (14). Para contrarrestar dicho peligro, el poeta fue confeccionando a lo largo de su trayectoria varias soluciones que, observadas en perspectiva, comparten un paradójico rasgo común: la “contradicción”, la resistencia a postulados propios y ajenos, que aporta unidad a su obra tal como veremos en el siguiente epígrafe.

1.1.5. Nicanor Parra, con y contra la antipoesía

Conforme: os invito a quemar vuestras naves
“Advertencia al lector”

Nicanor Parra y la antipoesía constituyen para la crítica y los lectores dos caras de una misma moneda. Sin embargo, la relación del autor de *Poemas y antipoemas* con el artilugio literario que lo inmortalizó, la antipoesía, no fue autocomplaciente. Dejando a un lado los debates sobre si es o no poesía⁵⁰, juzgamos bastante más relevante analizar la

⁵⁰ Para zanjar este debate, ciertamente estéril, nos adherimos a juicios como el de Leonidas Morales quien concluyó: “la antipoesía, más allá del desafío negador de su nombre, es poesía, “otra” poesía desde

manera en que el poeta ha ejercido de crítico de sí mismo y ha convertido su propia trayectoria en una revisión y contradicción permanente de sus postulados estético-literarios.

El poeta chileno forma parte, junto a Antonio Machado o Fernando Pessoa, de una estirpe de poetas-críticos que convirtieron su actividad en una extensa reflexión sobre la creación literaria. En alguna ocasión reivindicó esta cualidad como rasgo inherente a la labor creativa: “el poeta que no sea crítico no se da, no es.” (Carrasco *Discursos* y 145). Sus opiniones sobre la escritura poética y sus creaciones (*antipoemas*, *artefactos*, *ecopoemas*) aparecen registradas en textos, conferencias y entrevistas⁵¹. Con frecuencia, fue él mismo quien marcó a la crítica las líneas de análisis:

En la primera parte [de *Poemas y antipoemas*] hay poemas neorrománticos y posmodernistas, pero en la segunda vienen poemas expresionistas. Esto generalmente no se distingue. No sé por qué no lo hacen los estudiosos de esta clase de cosas (Morales *Conversaciones* 72)

Y, en este sentido, también se pronunció a favor de una revisión de los fundamentos de la crítica. En el “Diálogo de la Reina” (25 de mayo de 1989) afirmaba: “A partir de Aristóteles no se puede entender el proceso... hay que construir nuevas herramientas” (Carrasco *Discursos* y 150-151) y coincidía con Carrasco en la necesidad de una renovación de las categorías de análisis que se abrieran a las nuevas experiencias artísticas: “Se requiere de la grammatologie” (*ibíd.*).

Así como se mostró remiso a la lectura de su producción con herramientas teóricas clásicas, el poeta también huyó de fórmulas acabadas. En su lugar, su escritura se caracterizó por un permanente estado de autocrítica y puesta en cuestión de sus propias categorías: “No deseo ser únicamente un poeta cantor, -declaró- me asfixia. Prefiero

luego, pero poesía, y por lo tanto un cuerpo verbal de alguna manera organizado según una lógica poética, o de cuyo funcionamiento puede derivarse una lógica poética” (“el proyecto” 160).

⁵¹ Son muchas las entrevistas concedidas por el poeta a los medios y en muy diferentes formatos. Aunque en todas ellas podemos encontrar ideas sugerentes, estas no están exentas de contradicciones. En la “Presentación” de las *Obras completas*, los Editores advertían de la necesaria cautela a la hora de tratar las diferentes afirmaciones de Parra en torno a su obra: “...declaraciones de Parra hechas en un momento dado, y que lo hacen con una inevitable distorsión o desplazamiento respecto al pensamiento real del autor, siempre mucho más complejo y escurridizo que lo que reflejan sus propias declaraciones... no cabe imputar a Parra, menos todavía al Parra de la actualidad, la completa responsabilidad de lo recogido en conversaciones y entrevistas publicadas en otros tiempos y donde por fuerza se sintetizan declaraciones que, por haber sido formuladas improvisadamente, ya implican de partida un cierto grado de simplificación y tergiversación” (I: XX-XXI). El propio Parra se quejaba de estas “tergiversaciones” en una de sus últimas entrevistas publicadas: “No más entrevistas. Me distorsionan todo lo que digo” (Cárdenas 11). Como a cualquier personaje público, a Parra le habría costado ver reflejada la profundidad de sus reflexiones orales bajo la forma sintética y apremiante del lenguaje periodístico. Sin entrar en valoraciones sobre la objetividad del medio, juzgamos pertinente considerar estas declaraciones porque todas ellas reflejan una poética en estado de permanente búsqueda y puesta en cuestionamiento.

quemar mis naves en cada minuto” (Droguett Alfaro). Su trayectoria ha quedado por ello marcada por una doble faceta: la del teórico y la del crítico de sí mismo, que en ocasiones se solapan y se confunden.

Así pues, mientras en sus primeros años mostró una actitud ciertamente despreocupada hacia la escritura -“Partía de la base de que lo único que se esperaba de un poeta era que produjera algunos textos entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión” (Morales *Conversaciones* 66)-, el conocimiento de Walt Whitman le llevó a una toma de conciencia del hecho literario (*ibid.* 72). En ella influirían posteriormente figuras como Ezra Pound, Franz Kafka o William Shakespeare, entre otros.

Aunque bebe de fuentes modernistas y de una confesada herencia garcíaalorquiiana⁵², en su primer poemario completo (*Cancionero sin nombre*, 1937), Parra investiga un lenguaje distinto, a veces, más agresivo y espontáneo: “Déjeme pasar, señora, / que voy a comerme a un ángel” (I: 591). Seis años más tarde, en *Ejercicios respiratorios* (1943), aparecían esbozadas de forma explícita algunas de estas nuevas ideas antimodernistas: “Hastiado de la Poesía, / Embrutecido por el ruido monótono del mar, asqueado de los estridentes pájaros...; y se manifestaba abierto al juego de los contrarios: “Rechazo lo que me es afín/ Y atraigo hacia mi órbita los contrarios y distintos” (I: 688). Sus posiciones estéticas comenzaron a asentarse en un discurso abiertamente enfrentado al modernismo y al esteticismo dominante: “Huyo instintivamente del juego de palabras... estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético”⁵³. Por el contrario, se siente atraído por una poesía objetiva: “Busco una poesía a base de «hechos»”⁵⁴. En su conocida “Carta a Tomás Lago”, afirma: “La poesía egocéntrica de nuestros antepasados... debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre” (I: 1023). Su apuesta por la objetividad encontró sus modelos en la novela y no en la poesía: “El lenguaje periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias de un Góngora o un ‘modernista’ tomado al azar” (I: 691). Su poética había

⁵² “Tenía una formación garcíaalorquiiana, y lo más que pude hacer fue introducir alguna que otra imagen surrealista”, explicaba a Leonidas Morales en *Conversaciones con Nicanor Parra* (71).

⁵³ “Una poética” (*13 poetas chilenos*. Ed. Hugo Zambelli. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948. Cito de *Obras completas* I: 691)

⁵⁴ *Ídem*.

emprendido un camino definitivo hacia la objetividad, la despersonalización y la contradicción.

Aquellos textos en los que se expusieron estas ideas de forma primitiva quedaron arrinconados con la aparición de *Poemas y antipoemas* (1954). En estos años, la antipoesía pasó de una formulación a modo de interrogante: “El antipoema... debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente al que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético” (*Poetas de la claridad*, 1958) a su consolidación como arquetipo textual en la antología *Obra gruesa* (1969), donde el poeta dejaba fuera todas las producciones anteriores a 1954. Su puesta de largo se produciría en el “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (1962). En esta ceremonia, Nicanor Parra presenta su antipoesía ante la Academia y ante la figura incontestable de Neruda como una suerte de contrapunto a la retórica nerudiana:

Tal vez en el método de combate sea, después de todo, donde estriba la diferencia entre poeta soldado y antipoeta: el antipoeta se bate a papirotazos, en circunstancias de que el poeta soldado no da un paso sin su ametralladora portátil... el antipoeta es un francotirador. Lucha por la misma causa, pero con un método completamente distinto (I: 717).

El autoproclamado antipoeta se afana desde entonces en describir su artilugio, tarea en la cual recurrirá a símiles de todo tipo. A tal fin, se apoya en la Física:

Creo que está presente en todo lo que escribo, desde el puro título de ese libro [*Poemas y antipoemas*], es decir: más y menos, carga positiva y negativa, protón y electrón, algo y su contrario... a mí me parece que un poema tiene que ser un teorema: economía de lenguaje y economía de recursos; obtener lo máximo con lo mínimo. (Piña 29-31)

...en la dialéctica:

...consiste, más o menos en lo siguiente: se hace un planteamiento, este planteamiento origina automáticamente el antiplanteamiento o contraplanteamiento, y lo que hay que hacer a continuación, entonces, es la síntesis. (Carrasco *Nicanor Parra* 16)

...en la crítica de la cultura:

Los métodos de trabajo de los modernistas son newtonianos... el modernismo concibe al poeta como un gallo de pelea... El poeta ocupaba el lugar de los sacerdotes, como intermediario entre este mundo y el otro. En cambio, en la posmodernidad el mundo no va más allá de nuestras propias narices” (Piña 32)

...en la filosofía oriental:

Poemas y antipoemas no es otra cosa que Ying y Yang, el principio masculino y el femenino, la luz y la sombra, el frío y el calor (Carrasco *idem.*)

...e incluso en la vieja alegoría de las armas y las letras:

...en último término se trata del enfrentamiento entre la pedantería greco-latina, a eso llegó la degradación cultural grecolatina, y por otra parte está la vulgaridad espartana. Esos son los dos

vicios que se enfrentan: vulgaridad espartana versus pedantería grecolatina. Yo creo que de estos dos contrarios tiene que salir el nuevo planteamiento, la antipoesía siempre aspiró a eso (Jofré).

Todas estas formulaciones estarían contenidas en un método de escritura consistente en adelantar ideas aproximadas, todas ellas provisionales y no definitivas que ni se anulan ni se anteponen unas a otras. Se trata de observar el fenómeno desde diferentes puntos de vista y, probablemente, su formación científica, habría influido en este procedimiento. Desde esta convicción desarrollo el que denomina método de las “hipótesis múltiples” que desarrolla en su entrevista con Jorge Teillier:

Eso se puede aplicar a todo. En el amor, por ejemplo, Un hombre hace el amor con una mujer, se levanta desnudo de la cama, se mira en el espejo y se pregunta: ¿por qué no se acostó conmigo esa mujer? ¿Usted cree que se daría una sola respuesta? Seguro que no... soy un enemigo de las generalidades. (Teillier 79)

La manifestación más nítida de dicho método sería el poema “Test”, al mismo tiempo, la más conocida definición de la antipoesía y del antipoeta:

Qué es un antipoeta:
Un comerciante en urnas y ataúdes?
Un sacerdote que no cree en nada?
Un general que duda de sí mismo?
Un vagabundo que se ríe de todo
Hasta de la vejez y de la muerte?
Un interlocutor de mal carácter?
Un bailarín al borde del abismo?
Un narciso que ama a todo el mundo?
Un bromista sangriento
Deliberadamente miserable?
Un poeta que duerme en una silla?
Un alquimista de los tiempos modernos?
Un revolucionario de bolsillo?
Un pequeño burgués?
Un charlatán?
 un dios?
 un inocente?
Un aldeano de Santiago de Chile?
Subraye la frase que considere correcta.

Qué es la antipoesía:
Un temporal en una taza de té?
Una mancha de nieve en una roca?
Un azafate lleno de excrementos humanos
Como lo cree el padre Salvatierra?
Un espejo que dice la verdad?
Un bofetón al rostro
Del Presidente de la Sociedad de Escritores?
(Dios lo tenga en su santo reino)
Una advertencia a los poetas jóvenes?
Un ataúd a chorro?
Un ataúd a fuerza centrífuga?
Un ataúd a gas de parafina?
Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz
La definición que considere correcta (I: 196-197)

Todas las preguntas estarían validadas como respuestas⁵⁵ y aún cabrían más. Así lo confirmaba en la entrevista con Benedetti:

MB: Yo te pido exactamente eso: que marques con una cruz la definición que consideres correcta.
NP: Mira, hay tantas cruces como versos. Y quedan algunas cruces pendientes. (14)

El método de la “hipótesis múltiple”, anclado en el método científico, deja un hueco entre las respuestas a nuevos hallazgos no previstos en la hipótesis inicial. Estos fueron los *Artefactos*. En la misma entrevista con el poeta uruguayo, Parra anunciaba una obra que vendría a desbaratar el arquetipo del antipoema. Según él, iban a ser el resultado de la “explosión de los antipoemas” (*idem.*) y, por ello, los había reservado para una “segunda vuelta” cuya suerte se presentaba tan incierta como diez años antes lo fue la suerte de los antipoemas: “...pueden ser el comienzo de una nueva serie, o también el fin de fiesta” (15). En esta obra se contenían, en breves formulaciones epigramáticas, una buena parte de las reflexiones literarias del autor. Aquel se pronuncia sobre diversos asuntos relacionados con la creación poética: el ideal del arte por el arte (“Art is homosexual”), el compromiso del artista (“Donde cantan y bailan los poetas, / no te metas Allende, no te metas”), la inspiración (“Poeta maldito versus Página en blanco/ Voy a ella”), el yo poético (“Alo Alo/ conste que yo no soy el que habla”), las influencias (“El que se menea es vaca/ Yo con Lautréamont y con Rimbaud/ y el que sea valiente que me siga”) y así sucesivamente.

A estas preocupaciones estéticas se fueron añadiendo otras de carácter ético o político. En la definición “Antipoesía/ Máscara contra gases asfixiantes”, el poeta anticipaba, quizás involuntariamente, dos de los rasgos que marcarían el siguiente salto cualitativo de su trayectoria: la construcción de una “máscara”, el Cristo de Elqui; y la asimilación de una ética, el ecologismo. En *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-79), Parra ejerce la crítica contra la dictadura tras la máscara del predicador callejero:

...el pueblo chileno tiene hambre
sé que por pronunciar esta frase
puedo ir a parar a Pisagua... (II: 28)

⁵⁵ Iván Carrasco interpelaba al poeta en una de sus conversaciones haciéndole notar la existencia de todas estas definiciones: “...hay una cosa que yo me he dado cuenta a través de estos años que venimos conversando, que tú, todo el tiempo, tienes un modelo nuevo para explicar la antipoesía” (*Nicanor Parra* 143).

...y, en 1982, la “Ambigüedad/Ambigüevada” de los *Artefactos* se transforma en una toma de conciencia por un discurso utópico: el ecologismo. Parra maneja este discurso como alternativa a la política de bloques de la Guerra Fría:

O CONTAMINACIÓN O COMUNISMO

Washington 15 (UPI)
los señores ecólogos están locos

...
la alternativa ya se sabe cuál es:
o contaminación

o comunismo

... (*Ecopoemas*, 1982)

Y expresa una adhesión directa poniendo la poesía al servicio de esta causa:

ESTIMADOS ALUMNOS
adiós estimados alumnos
y ahora a defender los últimos cisnes de
cuello negro
que van quedando en este país
a patadas
a combos
a lo que venga:
la poesía nos dará las gracias
... (*Ecopoemas*, 1983)

Esta convicción le lleva a relegar a un segundo plano la antipoesía anterior, como expresa en el poema inicial de la plaquette de *Ecopoemas* (1982). A este cambio de dirección se refirió después en una entrevista con Ana María Foxley (1989) donde insistía en dejar atrás los antipoemas y, como en declaraciones anteriores, se mostraba incapaz de anticipar un desencadenante para esta nueva etapa iniciada:

Mis obras posteriores no tienen nada que ver con los antipoemas: *Artefactos*, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, *Hojas de Parra*... No hay ediciones críticas de ellos; es un trabajo nuevo, que yo no sé: el lector dirá después si se trata de repetición mecánica o si el poeta sigue en pie de guerra. Ahora estoy trabajando como en mis mejores tiempos. No estoy deprimido. Estoy entero.

La “rebeldía x la rebeldía” de los antipoemas y los artefactos dejaron paso a un activismo por la causa medioambiental que, según Parra, resolvería ideológicamente la dicotomía existente entre poesía y antipoesía:

En la contradicción está la fuerza motriz del espíritu humano [...] Claro que en la antipoesía no se puede hablar claramente de dialéctica, pero hay una incorporación de los contrarios, todavía de una manera intuitiva pero eso queda resuelto definitivamente después, iluminado con el planteamiento ecológico (Carrasco, *Nicanor*69)

IC: ¿el ecologismo, tú lo ves como un desarrollo, como una consecuencia de la antipoesía o como una destrucción de la antipoesía?

NP: No, yo diría que ahí se aterriza. [...] yo creo que he logrado encontrar la salida del laberinto o también –la expresión que yo uso– que por fin el antipoeta pudo aterrizar. (*ibíd.*79)

Después de *Hojas de Parra* (1985) se produjo un paréntesis editorial de más de diez años. Durante este período la actividad creativa del poeta no se detuvo sino que se fue absorbida por un progresivo proceso de ‘espectacularización’. La fama y la atención que le dispensaban los medios e instituciones académicas fue aprovechada para exponer sus composiciones plástico-conceptuales (“Trabajos prácticos”, “Obras públicas”, “Artefactos visuales”, etc.) en importantes salas de arte, pronunciar varios discursos de agradecimiento en ceremonias de homenaje y preparar una traducción del Rey Lear de Shakespeare, *Lear Rey & Mendigo*, representado con notable éxito de público en 1992. Esta última actividad, la traducción, entusiasmó al poeta quien por aquellos años llegó a declarar: “...la sensación que tengo es que yo nací para traducir El Rey Lear” (Hurtado 23). Este sentimiento se trasladó también a sus discursos donde, con su habitual mezcla de seriedad y humorismo, se autoproclamaba “tra(i)ductor” para desembarazarse de la etiqueta de antipoeta:

Me propongo pasar a la reserva
Como el tra(i)ductor de Hamlet
Al mapudungún

No como poeta ni como antipoeta

Pasaron esos tiempos calamitosos (*Obras II*, 744)

Poeta, antipoeta, ecopoeta o “tra(i)ductor”, la obra de Nicanor Parra desde la década de 1990 hasta su fallecimiento en 2018 se multiplicó en forma de antologías, ocasionales apariciones públicas y rumores sobre futuras obras y proyectos que tuvieron como punto culminante la edición de unas *Obras completas*. Desde su retiro en Las Cruces, Nicanor Parra afirmó sobre ellas: “Son el funeral del poeta” (Cárdenas *Así habló* 31). Aunque siguió escribiendo e investigando nuevas posibilidades, el proyecto contradecía una trayectoria que siempre huyó deliberadamente de una fijación textual. Así lo había manifestado en su entrevista con Ana M^a Foxley en 1989: “Creo que los antipoemas están en condiciones de museo; una edición crítica, en cierta forma, es una corona mortuoria” y así lo reconocieron sus propios editores en la “Presentación” de la obra: “...la idea de unas obras completas de Nicanor Parra no deja de tener algo de oxímoron... Y es que la trayectoria de Parra se caracteriza, entre otras cosas, por una fuga permanente de todo cuanto implica cerradura, acabamiento, institucionalización” (I: IX).

Décadas atrás, en los *Artefactos*, el poeta había expuesto esta tensión entre el cambio y el movimiento (“La poesía precede a la acción/ La poesía es acción/ La poesía surge de la acción”) frente a la catalogación y la construcción de un canon

(“ANTOLOGÍA/ POR ORDEN DEL PAPA”), que es, al fin y al cabo, lo que significan unas obras completas. Quizás la contradicción inherente a esta dicotomía entre el cambio y la fijación, entre la apertura en diferentes direcciones y la construcción de un canon, sea, en último término, el motivo de las diferentes transformaciones que se produjeron en la trayectoria del poeta. Esta última hipótesis, de hecho, daría lugar a una nueva contradicción pues, si por un lado invalida la lectura de toda su obra como “antipoesía”; por otro lado demuestra que el “anti” es -como afirmara Pérez López- una herramienta cuyo poder destructivo resultó paradójicamente productivo.

1.2. *Discursos de sobremesa y algo más*

Cuando se publicó el primer volumen de las *Obras completas* en el año 2006, los editores anunciaron la inclusión de los *discursos de sobremesa* en el segundo volumen (I: XV). Se referían a ellos en cursiva y sin mayúscula, esto es, como si se tratara de una serie o subgénero y no en mayúscula, que es la forma consensuada para las obras acabadas. Cinco años más tarde, esta incertidumbre se resolvió con la publicación en de un volumen titulado *Discursos de sobremesa* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006). Sin embargo, quizás insatisfechos con el cómputo realizado por los editores de ese volumen, Binns y Echevarría decidieron adjuntar a las Notas a *Discursos de sobremesa* otros tres textos que daban sentido a ese añadido al título de las obras completas: “& algo +”; así como a la tendencia a la apertura y la resistencia a la fijación de la producción parriana.

En el apartado anterior apuntamos que, más allá del debate poesía/antipoesía, la obra de Nicanor Parra plantea al lector y al investigador retos que trascienden la hermenéutica del texto. En el *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda* (1962) su autor dejaba claro que “la finalidad última del antipoeta, [era] hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas” (I: 717), pues, lo que en última instancia perseguiría su antipoesía es desmontar los paradigmas metafísicos que sustentan los modelos tradicionales de escritura y de lectura (Cuadra *La antipoesía*, 41). De esta labor deconstructiva derivarían sus intervenciones sobre aspectos materiales como la página y el libro, y socioculturales como la posición del lector y el público.

Afrontar el estudio de cualquier aspecto de una obra literaria implica señalar un objeto, acotar unos límites y armarse de un instrumental teórico. Con la poesía de Parra, esta decisión se expone a la función desestabilizadora de su antipoesía. Este fue uno de

los obstáculos que los editores tuvieron que afrontar al trasladar al papel y fijar bajo el paradigma canónico de una “obra completa” un material que, por una parte, se presenta escurridizo de unos libros a otros y, por otra parte, no es únicamente gráfico sino que, a veces, tampoco se ajusta al papel.

El cómputo de *discursos de sobremesa* fijado en 2006 por los editores Adán Méndez y Vicente Undurraga acotaba el fenómeno a cinco textos leídos por el autor entre 1991 y 1997. Existe constancia documental de que algunos de estos cinco textos fueron leídos en diferentes ceremonias y con sensibles variaciones. Todos ellos representan la faceta de Nicanor Parra como orador, pero no son los únicos. De modo que, si bien la edición de 2006 otorgó al *discurso de sobremesa* una entidad hasta entonces ignorada en el conjunto de la producción parriana, el volumen disminuyó –a nuestro entender- el auténtico alcance de un proyecto de escritura que requiere de un tratamiento más específico. Uno de los objetivos de este trabajo consiste en arrojar luz sobre la excepcionalidad de estas piezas. Por ello, ampliaremos el marco de estudio para dar cabida a otros documentos que contribuyen a entender con más claridad un proyecto de escritura a caballo entre lo literario y lo espectacular, como han venido apuntando varios autores (Schopf, Gottlieb, Binns, Cuadra).

Todo estudio debe partir de un *corpus*, esto es, una selección de muestras que ilustren la hipótesis planteada. Si se trata de un estudio literario, dicho *corpus* se compondrá de textos escritos. En el caso de que existan diferentes versiones de esos textos, habrá que decantarse por aquellas que consideremos más fiables, tarea que suele pasar por el filtro de la ecdótica. Ambas disciplinas tienen por objeto fijar el canon de los textos, es decir, una versión definitiva que se corresponda fielmente con la voluntad del autor. *Corpus* y *canon* constituyen, en este sentido, términos simétricos. Para establecer un *canon* es necesario crear previamente un *corpus*, y el *corpus* determina un *canon*. Eso sugieren, al menos, las definiciones de este término:

A term used to denote the body (i.e. the bulk or all) of a writer’s work. For example, the corpus of T. S. Eliot poetry. It may also denote a particular collection of text, such as the *Corpus* of Old English Literature. (J. A. Cuddon. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Chichester: J. Wiley & Sons, 2013. 159)

A related ‘body’ of writings, usually sharing the same author or subject-matter. See also canon, *oeuvre*. ... (Chris Baldick. *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford reference. Web. 22 sep 2016 <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-255?rskkey=mR5rWt&result=255>)

Término utilizado en crítica literaria para denominar el conjunto de obras de un autor, escuela o movimiento literario, filosófico, etc. Así, se habla de “Corpus aristotélico” o del “Corpus cervantino” para designar la recopilación de todos los escritos atribuidos a Aristóteles y Cervantes,

respectivamente. (Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1996). 218.)

Otra acepción del término es "...conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos científicos, jurídicos, filosóficos, literarios, etc. que pueden servir de base a una investigación" (*idem.*). Si nuestro objeto de estudio son los *discursos de sobremesa*, no cabe duda de que deberíamos ceñirnos en principio al canon establecido por Adán Méndez y Vicente Undurruga. El problema radica en que –como ya adelantamos- dicho "canon" no refleja desde nuestro punto de vista la complejidad inherente a estas piezas que nacieron con una vocación de oralidad.

Una búsqueda de fuentes revela que, en torno al fenómeno de los *discursos de sobremesa*, existen documentos orales y escritos, además de textos repetidos en distintas versiones que, lejos de anularse, invitan a ser observadas como un proceso de escritura inusual en permanente estado de "aplazamiento". No resulta extraño si se tiene en cuenta la caracterización global que hemos hecho de la obra parriana como un proceso de huida de una forma fija, cerrada, terminada. Por ello, más que un *corpus* al uso, a continuación definiremos un "tablero" desde el cual poder observar estas piezas prescindiendo de categorías preconcebidas, que pudieran desviar nuestra atención en una experiencia literaria que se sitúa más allá del espacio de la página y la edición literaria. De este modo abordaremos el fenómeno sin privilegiar unas muestras sobre otras.

1.2.1. *Discursos de sobremesa: el autor y la crítica*

Al fijar un corpus de textos, lo normal es recurrir al autor para que sea él quien dictamine qué textos considera canónicos y cuáles rechaza. En ausencia del autor, esta labor recaerá en los especialistas quienes, a través de la crítica textual, determinarán qué piezas se corresponden más exactamente con la voluntad del autor y cuáles han podido sufrir deturpaciones. En el caso de las obras de Nicanor Parra, se dio la circunstancia de que, a pesar de haber sido "fijadas" en vida del autor, aquel siempre se mostró remiso a participar en esta labor como señalaban los editores de las *Obras completas*: "Durante años, el proyecto de emprenderlas, acariciado sucesivamente por varios editores, ha chocado con la resistencia del propio autor, renuente siempre a consentirlo" (I: IX). Es decir, aquel delegó en vida esta tarea en los críticos llegando a desentenderse del resultado final.

A lo largo de su trayectoria, el poeta convirtió su escritura en una suerte de "laboratorio" donde los resultados obtenidos siempre quedaban a merced de nuevas

acometidas. Por eso, aunque en 1954 publique unos poemas como *antipoemas*, ello no le impide unos años después desmenuzarlos en *artefactos*, darlos por superados ante un nuevo hallazgo, el *ecopoema*, o volver a ellos teóricamente para explicar su evolución filosófico-ideológica (véase “Charla de Temuco”. En Carrasco *Documentos y* 13-28). Cuando se publica la plaquette *Ecopoemas* (1982), el poeta está, simultáneamente, produciendo una publicación, apuntando una línea de investigación escritural y comenzando una serie. De ahí que, ante los *discursos de sobremesa* nos asalte el interrogante de si se trata de una publicación, una línea de investigación, una serie o un subgénero de la antipoesía. La obra fue tratada en todas estas facetas por la crítica pero también editada con diferente criterio en más de una ocasión.

La génesis del proyecto fue desvelada por Parra en una entrevista de 1988. En ella, se refería a ellos como unos “experimentos” y adelantaba una definición:

Yo he estado haciendo unos experimentos últimamente que llamo *Discursos de sobremesa*. Es como juntar los artefactos, que son hablados pero cortos. Es con lo que se hace el habla: la gente dice unas cuatro o cinco palabras y se calla y luego otras cinco o seis. Pero el *discurso de sobremesa* es un discurso tradicional chileno; ahí hay que atreverse a estar de pie varios minutos. Estoy trabajando en esto: son textos de 30 o 40 versos, a diferencia de los artefactos que son de una o dos líneas. (Entr. Foxley)

Ese mismo año, tras el triunfo del “No” en el Plebiscito convocado por la Junta Militar, el poeta envía al periódico español *ABC* un texto titulado: “NO” y subtítulo “Discurso de sobremesa” (Anexo II). Tal como anticipaba en su definición, el texto aparentaba ser un ensamblaje de *artefactos* y el subtítulo sugería no una publicación sino una prueba de esa línea de investigación iniciada. Dos años más tarde se publican dos libros de *Conversaciones* (Piña y Morales) y en ambos el autor insinúa hallarse en un proceso de reconstrucción del discurso después de los artefactos. Este proceso constituiría, según el poeta, un epílogo de toda la trayectoria anterior. En la conversación con Morales pone como ejemplo los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Afirma que dichos textos son “una superación del todo” (117) y dice que son “parlamentos como textos poéticos” (118). En las conversaciones con Piña atribuye esa misma función a los *Discursos de sobremesa* sobre los que preludia: “Creo que ahí terminan todos los experimentos anteriores” (45). Las menciones a este proyecto se repiten en los años sucesivos en términos bastante similares:

Aparte de mis trabajos prácticos, parece que todo converge hacia los “discursos de sobremesa”, un tipo de textos que parecen muy tontos, pero ¡cuidado! Hay planteamientos de profundidad ahí... el ‘discurso de sobremesa’ es todo lo contrario de lo que pretenden esos poetas malditos: acá, el modelo es más bien Juan Sebastián Bach, el artista integrado de la comunidad, no en contradicción con su medio. La clave modernista está en asustar al burgués; la clave del posmodernismo –Bach-

en seducirlo (“& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba”, Entr. Ana María Larraín. *El Mercurio*, 23 sep 1991. En Cárdenas 144-145).

Cuatro años después, las noticias sobre los discursos se refieren a una inminente publicación: “Parra está dedicando todo su tiempo a la escritura de su próximo libro, *Discursos de sobre mesa* [sic]. Se trata de un texto de poemas, escrito en forma de monólogos o discursos largos” cuya publicación definitiva estaba prevista para 1997 o 1998⁵⁶. El propósito de publicar un libro de discursos se lo habría comunicado anteriormente a Iván Carrasco: “...recuerdo haber tocado este tema con Nicanor hace unos nueve o diez años en su casa de La Reina. En ese tiempo, Nicanor había escrito su primera versión del *Discurso de sobremesa* y estaba tan satisfecho y motivado con él, que pensaba hacer un libro con este tipo de género discursivo” (En Quezada *tiene la*, 83). Aquel proyecto tomó forma en la edición de Mario Rodríguez (Nicanor Parra. *Discursos de sobremesa*. Concepción: Cuadernos Atenea, 1996) la cual fue finalmente retirada de la circulación por orden de Parra, disconforme con el resultado final. Dicha edición incluía una introducción del editor y tres textos: “Mai Mai Peñi”, “Also Sprach Altazor” y “Discurso del Bío Bío”. En el texto introductorio, Rodríguez avanzaba varias hipótesis de lectura: la vinculación genérica con el “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (1962), la entrega de la enunciación poética a un personaje, el “francontirador en la reserva”, la concepción del género como “metatexto crítico” y la localización en el contexto de la “guerrilla literaria”⁵⁷.

Los discursos de sobremesa sintetizan el comienzo y el fin de una guerrilla literaria de 30 años, emblematizada en la figura del desplazamiento del sujeto triunfante desde el lugar lateral en la mesa de homenaje hasta la cabecera o puesto central de la misma, y en la transformación de dicho sujeto de francotirador a reservista. El desplazamiento y la transformación implican dos cosas: el desalojo del poeta padre y la consecución del objetivo deseado: ser la voz de la tribu. (8)

Después de esta publicación, Nicanor Parra pronunció otros tantos discursos públicos, pero no se volvería a hablar de una nueva publicación hasta 2004. Ese año, una crónica periodística⁵⁸ anuncia la aparición de una obra titulada *Calcetines huachos* donde se incluirían todos los *discursos de sobremesa* junto a otros discursos no leídos en público como el discurso pronunciado en un seminario en la Universidad de Harvard (2000), el correspondiente al nombramiento como Honorary Fellow por la Universidad de Oxford

⁵⁶ “No tengo escritorio, lo llevo puesto”. *La Nación*. 30 may 1994: 32.

⁵⁷ Para este capítulo de la historia de la literatura chilena, un ejemplo de las disputas literarias que históricamente enfrentaron las posiciones y el “ego” personal de los poetas, se recomienda la obra de Faride Zerán. *La guerrilla literaria*. Santiago: Ediciones Bat, 1992.

⁵⁸ En revista *Qué Pasa* 1713, Santiago, 6 feb 2004: 64-66.

(2000) o el discurso de agradecimiento por el Premio Reina Sofía (2001)⁵⁹. La publicación definitiva de *Discursos de sobremesa* se realizó en 2006 en las Ediciones de la Universidad Diego Portales. Fue recibida por algunas críticas como una mera operación editorial y las apariciones públicas del poeta como gestos oportunistas o de autopromoción personal⁶⁰. Los documentos mencionados demuestran no solo la conciencia de un proyecto literario en torno al discurso público sino también la intención de materializarlo en una obra. No obstante, el resultado de la edición definitiva contrasta con aquellos testimonios que se refieren a *discursos de sobremesa* como una serie o subgénero. Además, la edición de Méndez y Undurraga deja fuera otros textos de características similares que llevan a interrogarse sobre las razones de la exclusión.

Una mirada panorámica a lo que la crítica ha especulado al respecto permite despejar algunas dudas. Hasta la fecha se conocen tres estudios específicos sobre los *discursos de sobremesa* (Rodríguez, 1997; Quezada, 1999 y Carrasco, 2003). Aparte, otros autores se han pronunciado sobre ellos en obras de distinta naturaleza (Gottlieb, 1996; Araya, 1999; Pérez López, 2001; Schopf, 2006; Binns y Echevarría, 2011; Cuadra, 2012). Lo primero que llama la atención es la extrañeza con la que algunos estudiosos de la obra parriana se enfrentan a ellos. En su obra *Semblanzas* (2000), Niall Binns apenas se refería a uno de los discursos (“Mai Mai Peñi”, 1991) y, como vimos anteriormente, Leonidas Morales los colocaba fuera del proyecto antipoético. Para Morales, los *discursos* constituyen una suerte de “extravagancias” producidas por un poeta que repite fórmulas “como una suerte de sobreproducción, de exceso, o de excedente” (“el proyecto”, 150). Según él, la “espectacularidad” que envuelve todas las propuestas posteriores al Cristo de Elqui podrían ser consideradas antipoéticas pero estarían fuera del “proyecto antipoético” en tanto se trataba de un gesto vacío.

En contra de la opinión de Morales, la lógica de estas piezas puede considerarse inserta en la propia dinámica deconstructiva y antiliteraria del proyecto antipoético. Es lo que sugieren las expectativas creadas alrededor de uno de los primeros discursos. En una entrevista aparecida antes de la intervención en Guadalajara en 1991, Faride Zerán

⁵⁹ Sobre el primero no tenemos noticia. Del discurso de Oxford hemos conseguido rescatar algunos fragmentos (Anexo II) y el discurso del Premio Reina Sofía se publicó en un volumen conjunto (*vid. bibl.*) y es una versión de ASA (Anexo III).

⁶⁰ Eso parece insinuar Leonidas Morales al ignorarlos completamente como parte de esa tercera etapa del “proyecto antipoético” (“el proyecto”) o algunas reseñas de prensa que los tratan de “textos de circunstancia” (Ignacio Rodríguez. *El Mercurio. Revista de libros*. 21 jul 2006: 4).

preguntaba a Parra si leería allí un “antidiscurso” (1). Ya sea por constituir un género nuevo y distinto, ya sea por seguir el juego de palabras al autor de los antipoemas, después de Zerán otros críticos y periodistas reconocieron en estos textos “antidiscursos” o textos paródicos. Para Mario Rodríguez, se trataba de “una parodia de los procedimientos con los que las literaturas menores asedian a las mayores, como la desterritorialización, la escritura nómada y la disminución de las operaciones de escritura” (18). Según él, el trasunto textual de estas piezas se hallaría en una tradición autóctona ligada a una forma de expresión de la identidad nacional:

...es un discurso plenamente chileno. Nicanor Parra, desde este punto de vista, es el gran poeta chileno, el gran poeta nacional. Y es un discurso profundamente chileno porque está unido a una forma de nacionalidad... Cuando están todos medio achispados y le ofrecen la palabra a alguien. Y ese señor se pone de pie y habla. Hablar y sacarse los balazos porque sabe que los comensales –que están ahí- pueden interrumpirlo en cualquier momento. (En Quezada⁶¹ *tiene la* 109)

Marlene Gottlieb se refirió a ellos como “poemas-discurso”, “antidiscursos” o “metadiscursos” (“el método”, 80). Juan Gabriel Araya hablaba de “discurso irónico” en tanto se trataba de una parodia del discurso académico (855). Y Pérez López lo calificaba como un “discurso heterogéneo” (En Parra *Páginas en* 51). Con diferentes matices, la mayoría coincidieron en ver en estos *discursos de sobremesa* un género nuevo como los *antipoemas* o los *artefactos*. Ignacio Echevarría, por ejemplo, lo describía así: “Sin duda son una especie de género literario, a la vez nuevo y arcaico. Es la forma que correspondía, hace mucho, al poeta laureado. Y al oráculo. Y al curandero. Y al ciego que cantaba romances. Son piezas originales, chocantes, divertidísimas”⁶².

Este género nuevo fue percibido asimismo como algo más que un género estrictamente literario. Niall Binns se refirió a ellos como ‘monólogos dramáticos’ con la peculiaridad de que fueron *pronunciados* “por una versión caricaturesca del poeta premiado en sus discursos de agradecimiento a las autoridades de turno” (“poesía dialogada” 64-65). En su descripción puntualizaba que se trató de textos redactados para ser declamados ante un auditorio por un autor quien juega a ser otro personaje o -como piensa Marlene Gottlieb- se comporta como un *actor*: “El poeta autor es reemplazado por el poeta actor que hace el papel de orador y este orador, rompiendo con todas las normas, desacraliza el género y lo convierte en una especie de teatro muy afín al monólogo

⁶¹ El libro de Jaime Quezada es un juego metacrítico a través del cual el autor hace hablar a los interpelados en las alocuciones del poeta. El autor de los textos es el poeta Jaime Quezada pero -según me comunicó en una entrevista personal- reproducen las ideas genuinas de las personas mencionadas.

⁶² En revista *Que Pasa* 1713, 6 feb 2004: 65.

dramático” (“El monólogo” 37). Como antes Jaime Quezada, Gottlieb encontró en estos discursos un subgénero híbrido a caballo entre el monólogo dramático y el espectáculo. Pero la estadounidense irá más lejos al calificarlos directamente de “teatro” y ponerlos en relación con los *Trabajos prácticos* dado que representan una nueva concepción de la actividad creativa del poeta como obra-espectáculo (*idem.*).

También Iván Carrasco, Federico Schopf y César Cuadra observaron esa doble dimensión entre lo textual y lo performativo. Para el primero, “En *Discursos de sobremesa* no leemos únicamente un texto literario antipoético, sino también un texto social, escuchado en el momento de su performance o mediante su reproducción” (“*Discursos de*” 19). En términos similares, Schopf les asignó un carácter performático que traslada la comunicación de la escritura a la oralidad para convertirla en espectáculo público (“Genealogía y”. En Parra I: CXXII). Y, para César Cuadra, estas lecturas y su componente paródico son la respuesta crítica del autor a la crisis del discurso posmoderno presagiada por Lyotard. Para él, el “Discurso de Guadalajara” habría sido la primera muestra de una “nueva escena escritural” donde se funden contradictoriamente texto y vida alcanzando la antipoesía “su máxima expresión antiestética” al escenificar ante la presencia del público lo que hasta entonces no había trascendido del terreno de la escritura (*La antipoesía* 157).

Esta conjunción entre literatura y vida, también fue advertida por Jaime Quezada para quien el *Discurso de Guadalajara* significó una nueva manera de relacionarse entre el autor y su interlocutor-público. El diálogo fingido de sus monólogos antipoéticos se transformaba en este discurso en un diálogo real en el que las reacciones del auditorio contribuyen a la “plenitud del espectáculo”:

...el dueño de la palabra siempre está dirigiéndose a un auditorio o a un público real o imaginario. Y no a la manera de un soliloquio o de un lato monólogo, sino en una relación de diálogo (y casi provocación también) hacia los otros muchos de escena. (*Nicanor Parra* 15)

Reconocía, por tanto, la doble dimensión textual y espectacular de estas obras. Como una prolongación de este juego poético performativo, en *Nicanor Parra tiene la palabra* (1999), Jaime Quezada creó uno de los trabajos críticos más originales en torno a los discursos. En él transcribió el “Discurso de Guadalajara” (1991) así como otro discurso pronunciado en 1999: *Gracias muchas*. En lugar de un prólogo introductorio o un análisis al uso, el poeta optó por dar voz a algunos de los sujetos interpelados en el texto parriano. Produjo así un compendio de discursos que interactuaban con la alocución del poeta homenajeado.

Las dificultades que planteaba a la crítica esta novedosa ramificación del proyecto parriano se revelaron asimismo en las dudas que asolaron a Dave Oliphant en el momento de proponer un título para la traducción al inglés de la palabra “discurso”. En un primer momento barajó el término “speeches” con el propósito de rescatar la oralidad tan característica de estas piezas. Pero, en contra de esta idea, Parra sugería otras traducciones que entendía más acertadas como “discourses” –que Oliphant encontraba demasiado formal-, “declarations” o “statements” –demasiado informal, para el traductor. Tras mucho deliberar, ambos acordaron utilizar “declarations” con el sentido de “Parra’s antipoetic pronouncements, his diatribes or eulogies” (Parra *After-dinner*, i).

La labor de dicho volumen consistió en traducir al inglés el texto fijado por la edición de 2006 pero, simultáneamente, corroboraba e instituía la nómina propuesta por los editores. Con anterioridad, varios de los textos habían sido publicados en otras colecciones o en revistas de forma dispersa. Hasta entonces, los *discursos de sobremesa* habían sido sencillamente un subgénero o el tipo de texto con el que Nicanor Parra afrontaba sus actos públicos, una suerte de “antidiscurso” paródico de proyección espectacular y arraigado en una tradición autóctona. Las crónicas de la época también registraron ese carácter espectacular y, por ende, teatral de la propuesta: “El espectáculo es conmovedor. Nadie nunca habló ante una audiencia plena, ni satirizó el lenguaje de los políticos con audacia tan fresca”⁶³.

Este género de lecturas quedó relegado con la edición de la Universidad Diego Portales. Desde entonces, las críticas se concentraron en el texto e ignoraron su componente espectacular. Braulio Fernández Brigg reconocía en ellos un nuevo género o serie en la tradición de la sátira pero, fiel al contenido del libro, ignoraba la existencia de otros discursos. Por su parte, Ignacio Rodríguez leyó aquellos textos como obras “de circunstancia, hechos a la medida del cliente”, que buscaban el aplauso y, a veces, eran poco más que chistosos. Para el diario *La Tercera* (Santiago, 23 jun 2006: 56-57), se trataba sencillamente de ‘textos’ en la línea del “Discurso fúnebre” o el “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda”.

La recepción siguió así una doble tendencia. Si hasta 2006, las críticas se concentraron en el *discurso de sobremesa* como una serie o subgénero abierto; a partir de esa fecha se perdió el referente de los actos que originaron los textos y, con ello, la

⁶³ Mario Ferrero. “Nicanor Parra en el Festival de Teatro Internacional”. Revista *El Siglo* 245, 1993.

dimensión espectacular de los mismos. Al mismo tiempo, dicha publicación dejó fuera muchas piezas que antes sí habían sido consideradas *discursos de sobremesa*. El primero en adelantar un corpus fue Mario Rodríguez, señalando el “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” como génesis del proyecto. En su edición de 1996 reprodujo tres discursos pronunciados entre 1991 y 1996 pero dejó fuera “Happy birthday” por razones que desconocemos. Iván Carrasco, por su parte, se refirió a ellos como un género o “macrotexto (todavía tal vez inconcluso)” cuyo antecedente habría sido “Discurso fúnebre” y del que formarían parte seis obras: “Mai Mai Peñi. Discurso de Guadalajara”, “Also Sprach Altazor”, “Discurso del Bío Bío”, “Aunque no vengo preparada o Discurso de Valdivia”, “Talca, Chillán y Londres. El discurso que está por escribirse” y “Gracias muchas (el discurso que está x escribirse)”, pronunciado en el año 1999 y titulado anteriormente “No me explico Sr. Rector”. En su lista se vuelven a detectar inexplicables ausencias como son “Happy birthday” o el discurso titulado “No me explico Sr. Rector”, pronunciado en 2001 (12-13). Dos años antes, en la introducción al volumen antológico *Páginas en blanco*, María Ángeles Pérez López reconoce siete textos entre los que no incluye “Talca, Chillán, Londres”, pero sí “No me explico Sr. Rector” y “Parralabras”, discurso pronunciado en el año 1994 durante los actos de celebración del 80 aniversario del poeta.

En 2006, la edición de la Diego Portales cierra la discusión. Su propuesta reúne cinco discursos: “Mai Mai Peñi. Discurso de Guadalajara”, “Happy birthday. Discurso del Caupolicán”, “Also Sprach Altazor. Discurso de Cartagena”, “Discurso del Bío Bío” y “Aunque no vengo preparado. Discurso de Valdivia”. Al presentarse sin un estudio introductorio, la edición no despejó la incógnita sobre los textos excluidos. Serían Binns y Echevarría quienes la resolvieron parcialmente en el segundo volumen de las *Obras completas*, al añadir entre las “Notas” del final una reproducción de otros tres discursos: “Talca, París, Londres”, “Gracias muchas” y “No me explico Sr. Rector”. Esta postura sería compartida por César Cuadra quien se refiere a “Talca, Chillán, Londres” como *discurso de sobremesa* (*La antipoesía* 71). Dicha situación ha terminado por provocar curiosos equívocos como el que comete César Soto en un exhaustivo inventario bibliográfico de la obra de Nicanor Parra. En él afirma que la edición de la Universidad Diego Portales se compone de ocho discursos, confundiendo este trabajo con el cómputo de Binns y Echevarría.

Que el corpus de textos no estuviera claro antes de una edición autorizada es aceptable. Pero que siga estándolo incluso después de ser incluido en unas obras completas invita a reflexionar. Sobre todo porque quienes se encargaron de confeccionar unas y otras ediciones (Mario Rodríguez, Adam Méndez, Niall Binns o Ignacio Echevarría) son todos reconocidos expertos en la obra del chileno. Como si se tratara de uno de sus “chistes”, da la impresión de que Parra jugó con estos discursos a “desorientar” a sus comentadores. “Alguna vez se arrepentirán”, advertía a los estudiosos presentes en la sala durante su nombramiento como doctor Honoris Causa en Concepción (“Discurso del Bío Bío”, 1996). Dado que en un estudio de estas características no cabe el arrepentimiento, en adelante nos referiremos a los *discursos de sobremesa* -en cursiva y con minúscula- para hablar del subgénero y utilizaremos *Discursos de sobremesa* –en cursiva y con mayúscula- para nombrar la edición de 2006.

1.2.2. El discurso público en la obra de Nicanor Parra: la plaza y la academia

*Contra la poesía de salón
la poesía de la plaza pública
“Manifiesto”*

El *discurso literario* -como convención estilística- suele distinguirse de aquello que entendemos por *discurso público* en dos aspectos: se dirige a un destinatario único (*lector*) y no depende de unas condiciones de realidad. El *discurso público*, por su parte, se dirige a una comunidad y sí se confronta con unas condiciones de realidad (Ohmann. En Mayoral 35-57). La crisis de la noción de *literariedad* ha puesto en cuarentena este esquema pues supone que cualquier discurso (=texto) es susceptible de ser leído como literatura dentro de unas condiciones específicas.

...el texto al que se le ha atribuido la condición de literario no es literario en un sentido esencialista o inmanente, a modo de cualidad intemporal y universal; antes al contrario, al cambiar las circunstancias de atribución, bien podría perder las características estéticas asignadas. O sea, la literariedad es, en lo fundamental, una dimensión cambiante histórica y culturalmente, que aparece determinada por factores cognitivo-individuales y sociales (Meutsch 1984 & Rusch 1993. Cito de Maldonado Alemán 12)

Lo que convierte a un texto en literario es su percepción como tal dentro de una comunidad y una convención cultural, esto es, su *institucionalización* (Schmidt. En Mayoral 199). En nuestra sociedad, un texto en verso, una narración escrita o un texto dramático son catalogados como *discursos literarios* mientras que un bando municipal, un mitin político, un anuncio de televisión o una conferencia se incluyen generalmente en la categoría de *discursos públicos*. Por otro lado existen multitud de discursos no

reconocidos como literarios (refranes, máximas, eslóganes publicitarios, conjuros etc.) pero que –indica Fernando Lázaro Carreter– sí exigen “literariedad” (Mayoral 151).

En Grecia, Aristóteles anticipó esta diferenciación en el momento en que diseña un manual para el discurso que hoy llamamos “literario” (*Poética*) y otro para lo que entendemos por “discurso público” (*Retórica*). Durante su paso por la República romana, donde la retórica se conocía como “oratoria”, el discurso público gozó de un considerable prestigio social: se practicaba, se educaba a los ciudadanos libres en este arte y se escribían tratados teóricos. Desde el Imperio en adelante, el ejercicio del *discurso público* quedó restringido a las instituciones de poder, a la enseñanza y a la difusión de la doctrina. En la Edad Media, la retórica pasa a constituir una disciplina teórica y se enseña como una parte más del *trivium*. Con el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación en el siglo XX y la multiplicación de los medios de transmisión, el *discurso público* ha vuelto a vivir un período de esplendor favorecido por los procesos democratizadores.

Antes de las revoluciones liberales y la aparición de medios de comunicación de masas, el uso de la palabra en público no había estado al alcance de todos los estratos de la sociedad o, al menos, existen pocos testimonios que lo atestigüen. Disponemos de un considerable caudal de bibliografía que da cuenta de los discursos pronunciados por importantes personalidades históricas hasta el siglo XVIII (Pericles, Julio César, Cicerón, San Francisco de Asís) pero poco se sabe de este ejercicio fuera de las instituciones oficiales y al margen de las élites dirigentes antes de la aparición de la radio y la televisión. Existen, no obstante, noticias de alocuciones pronunciadas en las plazas públicas por comerciantes, artistas y predicadores ambulantes procedentes de narraciones, crónicas u obras de ficción. Sin embargo, la mayor parte de ellas ceden la palabra a personajes notables como ocurre en la célebre “Arenga del Cid a los suyos” (Alberto Montaner (ed.). *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Crítica, 160-161). La excepción a esta regla son los sermones de Jesucristo⁶⁴, un personaje marginal dentro de su contexto histórico, cuyos “discursos públicos” se transmitieron como parábolas o sermones a través de los *Evangelios*. Con más fidelidad histórica podríamos mencionar también los cantos de los juglares, los romanceros de ciego o los cantos de los goliardos.

⁶⁴ Este dato es mencionado como testimonio escrito, literario, registrado en la *Biblia*. La veracidad histórica de los hechos y del personaje es un asunto ajeno a nuestros objetivos.

Los estudios sobre la materia suelen simplificar este fenómeno afirmando que el uso de la palabra en público estuvo restringido a las capas superiores de la sociedad hasta la Revolución Industrial y la revolución burguesa. Solo entonces accedieron al discurso público personalidades procedentes de las capas más bajas de la sociedad, produciéndose una democratización masiva con la aparición de los medios de comunicación de masas (Cid *et al.* 181-182). No obstante, más que restringir del empleo de la palabra en público, a las clases populares se les habría privado de difundir dicha actividad o perpetuarla sobre el papel. La Revolución Industrial tan solo habría ideado medios de reproducción más accesibles y la democratización social habría propiciado una legitimación del discurso de las clases populares.

Si miramos hacia la Grecia de Pericles, esta fractura ya existía subrepticamente. En un extremo se encontraban los discursos patrióticos de Pericles o los pronunciados por los ciudadanos libres en el ágora. Allí, los ciudadanos legitiman el valor de las instituciones y las ennoblecen mediante el ejercicio de la palabra. En el otro extremo se encontrarían los cínicos, sujetos marginalizados que ejercen el discurso fuera de estos foros como una forma de rebeldía contra el poder y las instituciones. Entre ambos extremos se generarán en adelante una amplia variedad de discursos públicos destinados a todo tipo de fines: político, comercial, religioso-doctrinal, didáctico, etc.

La crítica parriana se ha mostrado prácticamente unánime al reconocer la impronta que ejercen las diferentes formas de *discurso público* -tradicionales y contemporáneas, canónicas y marginales- sobre la poesía del autor (Schopf, 1972; Ibáñez-Langlois, 1972; Gottlieb, 1977; Alonso, 1984; Costa, 1988; Malverde Disselkoen, 1988; Ortega, 1993; Binns, 1997; Alemany Bay, 1997; Parrilla, 1997; Carrasco, 1999). Esta poesía rescata el espíritu satírico⁶⁵ de una tradición literaria que arranca en Aristófanes o Catulo y se prolonga en los romanceros medievales y la poesía goliardesca, el *Quijote* de Cervantes, etc. Así lo reconocía José Miguel Ibáñez-Langlois al afirmar: “el antipoema se llama así con propiedad, pues solo subsiste en una relación dialéctica con el “otro” poema, del que secretamente se nutre” (prólogo a *Antipoemas*, 1972, 12-16). Si admitimos que el significado del antipoema depende de la relación intertextual que establece con respecto al texto parodiado o satirizado (Carrasco *Para leer*, 111), debe considerarse además que el hipertexto no será necesariamente un texto literario y, en ocasiones, ni siquiera un texto

⁶⁵ Se emplea satírico con el sentido etimológico del término latino *satúra* (= mezcla, ensalada o revoltijo).

escrito. Federico Schopf ve al antipoeta como un montador de textos ajenos dentro de una práctica iniciada en Nicaragua por José Coronel Urtecho (*Del vanguardismo* 87) y lo describe como un *bricoleur* heredero de las prácticas dadaístas (*ibíd.* 187). También Marlene Gottlieb constata la importancia de otras formas de comunicación no literarias en la poética del autor:

...el lenguaje de la antipoesía no es claro porque el poeta lo conciba así sino por corresponderse con lo que los individuos corrientes emplean ya que la actitud del antipoeta es ser una especie de grabadora que luego monta esos fragmentos para convertirlos en poesía total (*No se termina* 118).

Eduardo Parrilla retoma esta idea en su descripción del *hibridismo intencional*, es decir, la convergencia en una textualidad de géneros discursivos de diversa condición y origen que yuxtaponen campos ideológicos contrastantes. Su escritura alterna géneros discursivos poéticos con otros no poéticos en un mismo enunciado (67). Y César Cuadra refrenda la hipótesis al afirmar: “La acción deconstructiva antipoética no trabaja, como hemos dicho, solo las instancias discursivas llamadas poéticas, también lo hace con las no poéticas” (*en serio* 178).

Esta poesía se construye como un subgénero de *reescritura* que parodia una amplia variedad de textos de diferente naturaleza, la cual abarca desde formas de discurso reconocibles e institucionalizadas (panegírico, conferencia, alegato, sermón, oración) hasta otras procedentes de contextos marginales o populares (chistes, proverbios, lenguajes urbanos, estrofas populares como la cueca), así como formas de discurso procedentes de los medios de comunicación de masas (anuncios, eslóganes, titulares periodísticos). A propósito de *Versos de salón* (1962), Niall Binns afirmaba que la particular textualidad de ciertos poemas se debe a la “asimilación poética de los ritmos de los medios de comunicación masiva” (“Los medios” 83) y un trabajo de María Luisa Fischer sobre las políticas de la antipoesía defendía que incluso el ritmo de algunos poemas reproduce el habla de los discursos políticos (“Poesía política” 70-71). Es decir, al pertrecharse de su materia prima -en este caso el *discurso público*- el antipoema no distingue entre lo literario y lo no literario pero tampoco entre baja cultura, alta cultura, cultura popular o cultura *pop*. Todo cabe en esta “sátira”. El propio Parra describía así la fascinación que le producía el encuentro con esos mensajes breves, directos y dispersos que asolan al sujeto en las ciudades:

Una cosa parecida ocurre cuando se entra de noche a una ciudad moderna. Uno viene de la nada y los avisos luminosos como que lo llenan, como que de alguna manera lo hacen vibrar, lo hacen vivir, y uno va de un aviso a otro y cada aviso es una especie de pinchazo a la médula. (Morales *Conversaciones* 100)

Estas formas de *discurso público*, generalmente escritas, resultan tan atractivas para ser filtradas por el molde del antipoema como otras de transmisión oral.

El interés de Parra por el discurso público puede rastrearse en varios testimonios anteriores a *Poemas y antipoemas*. Luis Oyarzún, uno de los compañeros del poeta en el INBA (Instituto Nacional Barros Arana) de Santiago, recordaba que, mientras él y Jorge Millás pasaban el tiempo estudiando filosofía, Parra se solazaba por aquel entonces con actividades bastante más mundanas como escuchar a predicadores callejeros: “...estaba concentrado en sus caprichos puramente poéticos, tocaba el ukelele, escuchaba largas horas a los charlatanes de la Quinta Normal y se solazaba con García Lorca”⁶⁶. La anécdota fue posteriormente confirmada por el poeta quien explicaba las raíces de sus *discursos de sobremesa* con estas palabras: “De las rejuntas de versos de ciego al habla de la calle o de la tribu. Desde muy temprano me familiaricé con este tipo de habla discursiva u honrosa costumbre de ceder la palabra –ofrezco la palabra- a fulano de tal en las fiestas [...] Actos muchos que rodearon mi infancia y adolescencia en los barrios marginales chillanejos” (En Quezada *de cuerpo* 32). Existe otro testimonio en el que el poeta se remontaba a las piezas oratorias pronunciadas por su padre, maestro normalista, como uno de los primeros estímulos de su actividad literaria:

En esto de escribir poesía, algo tiene que ver la herencia. Mi padre, como usted sabe, era profesor primario y se dedicaba a hacer discursos. Discursos patrióticos, sobre todo. En Lautaro, donde vivió algunos años era el encargado para las fiestas de hacer el discurso alusivo, como profesor del Regimiento. (En Teillier “Antientrevista con”)

Aparte de estas experiencias personales, Federico Schopf indagó en una posible instrucción académica. Según él, poemas como “Discurso fúnebre” podrían haber estado motivados por la lectura de manuales de retórica como *Elementos de retórica y poética* (1908) de Diego Barros Arana -publicado para la enseñanza en el INBA y en la Universidad- y *Técnica literaria* (1933) de Eduardo Solar Correa -aparecido durante los años en que Parra estudiaba en el Liceo de Santiago- que el poeta habría manejado en sus años de formación en Santiago (En Parra I: CXX).

La influencia del arte de la oratoria tendrá una prolongación a lo largo de toda su trayectoria. A su manera, en su actividad poética Parra propicia el reencuentro de dos

⁶⁶ La Quinta Normal es una comuna de la municipalidad de Santiago cercana a la Estación Central el mercado de La Vega. Durante los años 30 se convirtió en un área especialmente frecuentada por personajes de la bohemia santiaguina. En este lugar se ubicaba el Instituto Nacional Barros Arana y también allí se instaló la familia Parra en 1935. La anécdota contada por Oyarzún la recuerda Jaime Quezada (*En la mira*, 26). Uno de los charlatanes a los que se refiere Oyarzún habría sido Domingo Zárate Vega, el personaje real que inspiró el Cristo de Elqui. Aquel había llegado a la capital en el año 1931.

formas de expresión, la poesía y el discurso público, cuyas similitudes en origen despertaron las sospechas de ‘autoridades’ en la materia como Platón y Cicerón⁶⁷. Aunque posteriormente ambas disciplinas experimentaron una evolución independiente, siempre compartieron elementos como las figuras retóricas. Les separaron, sin embargo, las preferencias temáticas: “Oratory deals with public things; poetry deals with the secret things in the life of man” (Collum 200) además del tipo de producción, oral para la oratoria y escrito para el poema. En la antipoesía de Parra, se perfora esta barrera dando como resultado poemas que se arman como discursos públicos (“Pido que se levante la sesión”, “Acta de Independencia”, “Advertencias”) o textos rituales que se transforman en una suerte de diálogo íntimo (“Padre nuestro”).

Por otra parte, habría que recordar que Parra ejerció el discurso público más allá de sus poemas. En calidad de profesor de Física y Matemáticas en la Universidad de Chile, es de suponerle una familiaridad con los rudimentos retóricos de la lección magistral, al fin y al cabo, una variedad del género demostrativo⁶⁸. Y aparte de sus lecciones, desde la década de 1950, el poeta participó como conferenciante en actos literarios, académicos y recitales poéticos. Algunas de sus intervenciones fueron registradas por escrito. Nos referimos a “Poetas de la claridad” (1958), “Discurso pronunciado en la SECH a propósito de David Turkeltaub y Ganymedes” (1981), “Charla de Temuco” (1982) y “Auténticamente parriano” (1983). En ellas, el poeta invitado a participar en calidad de autoridad literaria exponía ante el auditorio sus opiniones con un estilo particular, en consonancia con el humor y la irreverencia de sus antipoemas. Fue así como, fruto de esta inusual mezcla entre profesor, humorista, poeta y “antipoeta”, paulatinamente se fue conformando un personaje especialmente atractivo para los medios. Si a ello se une su aparición en anuncios de televisión y documentales, sus “antientrevistas” hechas con fragmentos extraídos de la antipoesía o su colaboración en revista populares como el semanario satírico *The Clinic*, puede entenderse el proceso a

⁶⁷ La crítica a la poesía, los sofistas y la oratoria esteticista está contenida en dos obras de Platón, la *República* y *Gorgias*. Para una descripción más detallada de esta polémica, véase Graciela Elena Marcos de Pinotti. “La crítica platónica a oradores, poetas y sofistas”. *Estudios de filosofía* n. 34. Universidad de Antioquía, 2006:9-27.

⁶⁸ Nicanor Parra ejerció como profesor de Literatura en la Universidad de Chile entre 1972 y 1994. Véase: Andrew Chernin. “El profesor Parra”. *La tercera*, 28 ago 2011. Web. 9 nov 2017 <http://www.latercera.com/noticia/el-profesor-parra/>.

través del cual su figura es asimilada por la lógica del espectáculo y tratada como un “rockstar”⁶⁹.

Las experiencias descritas sitúan la poesía de Nicanor Parra en zonas fronterizas entre la expresión lírica y el discurso público, entre la alta cultura y la cultura popular pero también entre la página y otros medios de difusión más propios de las sociedades industrializadas (la radio, la TV). Concernido por la “sociedad mediática” en la que vivió, el poeta encontró en el *discurso público* un lenguaje susceptible de ser ironizado e intervenido por la acción deformante del antipoema. Quizás consciente de la máxima “el medio es el mensaje”, acuñada por el sociólogo estadounidense Marshall McLuhan, el poeta desplazará su lenguaje poético hacia otros medios expresivos (orales, escritos y hasta plásticos) con el objeto de trasladar la experiencia íntima del poema al espacio de lo público y de la experiencia colectiva.

1.2.3. Nicanor Parra como orador

Una de las manifestaciones más antiguas de discurso público es la *oratoria*, esto es, el ejercicio de la palabra hablada ante el público. A quien la practica se le denomina “orador”; la RAE lo define como: “Persona que habla en público, pronuncia discursos o imparte conferencias de forma elocuente y con estilo elevado”. Desde un punto de vista histórico, da continuidad a una tradición que se ha ido enriqueciendo y diversificando a lo largo de los siglos y tiene en los *réttores* y *rapsodas* helénicos sus antepasados más remotos. La línea que separa ambos oficios es comparable a la existente entre la *Retórica* aristotélica y su *Poética*. Pero en la Atenas de Pericles la diferencia no estaba tan clara. Sócrates especulaba que “La actividad poética es, pues, una especie de oratoria popular” -y se preguntaba- “¿O no te parece que los poetas actúan retóricamente en los teatros? (Platón *Gorgias* 113). Ambas expresiones coincidían por tanto en emplear una misma materia prima: el lenguaje hablado. Los poetas declamaban sus versos empleando –a veces pervirtiendo- las enseñanzas de la *actio* y los oradores ornamentaban sus discursos hasta suscitar la extrañeza cuando no la desconfianza de su auditorio.

En la sociedad actual, la oratoria sigue aprendiéndose parcialmente en las facultades de Derecho y recurren a ella los estudiantes de Comunicación Audiovisual,

⁶⁹ Es conocida la notoriedad pública que han tenido los poetas en Chile generando filias y fobias por igual. Para ilustrar este fenómeno, véase “Cultura: Poeta ‘rockstar’ clásico”. Revista *Que pasa*, 20 abr 2011. Web. 20 oct 2016 <http://www.quepasa.cl/articulo/opinion-posteos/2011/04/20-5617-9-cultura-poeta-rockstar-clasico.shtml/>.

Periodismo y con especial interés las Escuelas de Negocios. En la práctica literaria ha quedado prácticamente obsoleta. Dentro de una escena literaria que privilegia la honestidad del escritor y su expresión personal, este género de programas y fórmulas de escritura para ganarse la confianza del oyente son percibidas más afines a la propaganda y, por tanto, impostadas, falsas o, incluso, adoctrinadoras. Con todo, no es nada extraño acudir a escuchar a un poeta recitar sus versos, seguir una conferencia de un novelista o asistir a un acto de homenaje a la carrera literaria de un escritor. En todas estas circunstancias, los asistentes suelen consensuar un silencio que simboliza la entrega de la palabra al homenajeado quien, desde ese instante, asume el papel de orador o maestro de ceremonias. A cambio, el sujeto a quien se entrega el uso de la palabra, el *skeptron*⁷⁰, se ve obligado a pronunciar un discurso que ratifique su imagen pública como autoridad literaria y agente cultural. En nuestra sociedad, son hartos conocidos y esperados por la prensa y los lectores los discursos que pronuncian los escritores cuando acuden a Estocolmo a recibir el Premio Nobel. También es común acudir a escuchar un recital poético esperando algo más que una simple producción oral de los versos y hasta solicitar la participación de los escritores en campañas políticas, actos de protesta o reuniones de sociedad. Digamos que, en calidad de profesionales de la palabra, los escritores son frecuentemente interpelados para dotar de contenido a ciertas ceremonias sociales donde el empleo de la palabra asume un papel protagonista.

A lo largo de su trayectoria académica y literaria, Nicanor Parra tuvo que pronunciar públicamente discursos en varias ocasiones. Algunas veces lo hizo en calidad de *antipoeta*, como ocurría en su “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (1962). En otras ocasiones, el poeta fue invitado como autoridad literaria: “Charla de Temuco” (1982) o como representante de la poesía chilena “Auténticamente parriano” (1983). Al comenzar la década de 1990 y cuando el poeta rondaba la edad de ochenta años, las invitaciones a participar en este tipo de ceremonias fueron incrementándose al mismo ritmo con que crecía su popularidad. Los reconocimientos públicos en forma de premios u homenajes fueron multiplicándose y, en señal de respeto, el poeta acude a las ceremonias de entrega armado con sus cuadernillos o unos folios de donde lee el correspondiente discurso de agradecimiento. Buena parte de sus ceremonias sociales

⁷⁰ *Skeptron* es el nombre de la herramienta que en Homero se proporciona al orador para que tome la palabra. Se trata de un artilugio con un significado simbólico que representa la delegación de una autoridad para hacer uso de la palabra (véase Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Editions du Minuit, 1969. 30-37).

quedaron así registradas con un discurso que prueba su asistencia activa a los actos. En uno de ellos, el poeta se muestra plenamente consciente de su función y del proyecto de escritura emprendido:

Me propongo pasar a la reserva
como el orador más lacónico de la tribu
“Discurso del Bío-Bío” (1996)

La prensa de la época se hizo también eco de esta nueva etapa. Una crónica de 1993 postulaba un novedoso fenómeno literario a propósito de la intervención del poeta en la ceremonia de apertura del Festival Teatro de las Naciones: “El antipoeta, así propuesto, se convierte en una nueva forma de literatura, en la superación del intimismo doméstico para transformarse en un hecho público, medular; en pensamiento activo, en actitud correctora de la función democrática” (Mario Ferrari. *El Siglo* 245, 1993). Posteriormente, tras sus palabras en la Universidad de Concepción después del Doctorado Honoris Causa, una crónica se refiere al acto como “antidiscursos de agradecimiento” y establece un vínculo con apariciones anteriores: “...tercera parte de una trilogía que empezó con los anteriores de otras épocas: Guadalajara y Caupolicán” (*La Época*, 25 ene 1996: 10).

También la crítica percibe en estas piezas un fenómeno que trasciende la mera formalidad de los actos y atribuye a Parra el papel de “orador”. Jaime Quezada sostiene: “En este tipo de discurso el dominio de escena del orador debe mantenerse siempre a flote” (*tiene la* 16). Iván Carrasco sospecha de una construcción retórica que trastoca las condiciones de verdad de los acontecimientos: “...la aparente sinceridad del orador oculta la falsedad de su actitud” (“Discursos de” 16). Y Marlene Gottlieb es más explícita y presiente un juego de máscaras en el que Nicanor Parra finge o “juega” con dicho papel: “El poeta autor es reemplazado por el poeta actor que hace el papel de orador” (“El monólogo” 37). Gracias a las grabaciones sonoras y audiovisuales y de otros testimonios escritos de los asistentes, disponemos de un conocimiento del fenómeno que trasciende su forma escrita. Si bien nuestro objeto central de estudios serán los textos, todo este material resulta de enorme interés para considerar la interdependencia existente entre los textos y el contexto que rodeó a estas obras o, dicho de otro modo, para analizar la manera en que estos textos *intervinieron* los actos donde se pronunciaron: “Quien ocupa la posición principal en la mesa del convite, reescribe las normas retóricas de los discursos de agradecimiento (invocación, *captatio benevolentiae*, etc.) a la vez que introduce

numerosos elementos de crítica literaria, social y ecopoética atravesados siempre por el humor” (Pérez López “Las encrucijadas”).

Como vimos en el epígrafe anterior, existen en la producción del poeta una considerable cantidad de textos susceptibles de ser leídos como piezas de oratoria pública (“Pido que se levante la sesión”, “Manifiesto”, “Discurso fúnebre”, “Último brindis”). Los *discursos de sobremesa* representarían un capítulo aparte pues en ellos la ficción poética se transformó en una ceremonia real en la que el poeta puso cuerpo y voz a su artefacto poético. Pero la faceta de orador no se reduce ni a los textos publicados en 2006 ni tan siquiera a aquellos otros que, a menudo, han sido agregados a la nómina de *discursos de sobremesa*. A lo largo de este trabajo comprobaremos que existen diversos episodios en la biografía literaria del poeta en los que aquel ejerció de orador ya fuera para cumplir con un protocolo, ya para problematizarlo.

Optaremos por un enfoque amplio pero que se pretende ajustado a los requisitos de rigor de un estudio de estas características. Nuestro “tablero de juego” tomará como referente los dieciocho discursos inventariados en el Anexo I que sirven de soporte al análisis de la obra publicada como *Discursos de sobremesa* (2006). A diferencia de los incluidos en el volumen de 2006, debe matizarse que algunos de aquellos textos no fueron pronunciados públicamente mientras que otros no llegaron a ser editados (véase Anexo II). Hemos considerado con todo oportuno tenerlos en cuenta a la hora de analizar esta obra por dos razones fundamentales. En primer lugar, lo que se reproduce en dicha publicación son textos que nacieron con una vocación de oralidad, con todas las consecuencias que ello conlleva. En segundo lugar, dada su condición oral, estudiarlos como simples textos escritos o “poemas” ocultaría el verdadero alcance de estas piezas. Si los *discursos de sobremesa* testimonian la faceta de Nicanor Parra como orador, abordaremos esta faceta en su sentido amplio, desde sus manifestaciones más improvisadas hasta su difusa prolongación en los últimos años de vida del autor. Si se tienen en consideración las estrategias pergeñadas por el poeta para sortear la fijación y canonización de su obra, parece razonable relacionarlas con las inconsistencias editoriales que afectan a estas obras. Tratándose de piezas de oratoria y hechas, por tanto, para la oralidad, habría que replantearse si la existencia de varias versiones de los textos debe tratarse con criterio selectivo o, por el contrario, como un rasgo definitorio del género. En cualquier caso, es evidente que como piezas de oratoria en ellas toman forma explícita

dos rasgos frecuentemente asociados a su poesía, oralidad y teatralidad, los cuales abordaremos en el siguiente epígrafe.

1.3. Oralidad y teatralidad en la obra de Nicanor Parra

Con frecuencia, la crítica especializada, emplea las nociones de oral o teatral para caracterizar obras escritas en las que se perciben rasgos de habla cotidiana o de escritura dramática. En el paradigma aristotélico de los géneros existe uno, el teatro, que se diferencia del resto en estar destinado a una transmisión oral y escénica. El teatro entendido como una complejidad multimedia integra todo aquello que está relacionado con la dicción del texto y esta expresión oral forma parte de la *teatralidad*. No obstante, debe advertirse que la *oralidad* es un concepto discutible en tanto no existe una única manifestación del lenguaje oral que se distinga nítidamente del escrito si no lo es por el canal empleado. Dicho brevemente, buena parte de la literatura dramática “imita” el *habla* pero lo hace conforme a una convención retórica. El resultado dista sustancialmente del habla cotidiana que surge de la espontaneidad y la improvisación.

Hasta el siglo XIX, los estudios en torno al lenguaje y la palabra se concentraron exclusivamente en su forma escrita. Su manifestación más natural, el *habla*, permaneció prácticamente ignorada hasta el siglo XX. Las nuevas lingüísticas de base estructuralista virrieron este enfoque. A partir de Saussure, Bloomfield y Sapir, los estudios se volcaron hacia el lenguaje oral, quedando relegada la *escritura* a un papel secundario para los lingüistas (Chaffe & Tannen “The relation” 383). Los estudios anteriores –gramáticas, glosarios, retóricas- recurrían generalmente a documentos escritos para justificar sus argumentos. La letra escrita, no expuesta al cambio, y quienes la cultivaban se otorgaron un aura de autoridad y permanencia de la que carecía el habla cotidiana. La filología, en su acepción más estricta, se despreocupaba de todas aquellas manifestaciones de lenguaje que no se dieran “negro sobre blanco”. Leyendas, dichos, refranes y canciones populares solo interesaban cuando procedían de una fuente escrita. Cabría suponer que la ausencia de medios técnicos para registrarlas explicaría esta omisión, pero seguramente otros motivos como la supremacía de la escritura sobre el habla o de la cultura letrada sobre la popular contribuyeron también.

En el siglo XIX, los estudios etnográficos y antropológicos -estimulados por las ideas del nacionalismo romántico- engendran una nueva disciplina, el *folclore*. Su

propósito sería describir los usos y costumbres de los grupos humanos⁷¹. Para ello, recopilan y estudian expresiones lingüísticas de origen popular y transmisión oral. En última instancia, en ellas estaría retratado el espíritu de los hablantes, su identidad nacional (*Volksgeist*). Los estudios filológicos y el folclore iniciaron desde aquel instante dos itinerarios paralelos con encuentros ocasionales. La Filología se ocupa de los documentos escritos que se identifican con la *alta cultura*. El folclore, sin embargo, trabaja con manifestaciones populares y, entre otras cosas, recopila expresiones orales fijas como proverbios, canciones, chistes, cuentos y leyendas. Ambas líneas de investigación convergen, sin embargo, en una de las obras fundacionales de la moderna Teoría Literaria, la *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp. El investigador ruso realiza un análisis de las constantes argumentales de los cuentos populares y, de esta manera, sienta las bases de un novedoso campo de estudio, la *narratología*, y de un nuevo enfoque, el formalismo ruso. Este enfoque observaba los relatos atendiendo a aspectos como los temas, la estructura, los mitos, los personajes, y lo hacía trabajando con fuentes de origen escrito y oral tratadas indistintamente.

Algo semejante a lo ocurrido con los textos orales le sucedió al teatro. Conocemos los textos, el contexto de las representaciones, los tipos de compañías pero poco se sabe de otros aspectos relacionados con la interpretación y la puesta en escena. El teatro europeo llegó al siglo XX convertido en un género literario, como la narrativa o la lírica. Bastantes textos han sido conservados pero disponemos de escasa información sobre su puesta en escena. La importancia atribuida al texto durante los siglos XVIII y XIX resultó en obras y representaciones demasiado ancladas en los diálogos, los juegos de elocuencia y el texto escrito en definitiva, pero poco interesadas por la complejidad semiótica del espectáculo. Como consecuencia, el estudio del teatro se consagró al campo de la filología. Este ensimismamiento en la palabra escrita provocó durante las primeras décadas del siglo XX la reacción de los jóvenes vanguardistas que abominan de un teatro que consideran trivial, burgués y de evasión. El alemán Georg Fuchs habla de “re-teatralizar el teatro” para liberarlo del “yugo de la literatura”⁷² y el francés Antonin

⁷¹ El folclore nace alentado por las ideas nacionalistas del siglo XIX y la búsqueda de las esencias identitarias en expresiones culturales precientíficas. Se considera que en ellas está contenido el “genio” o la “sabiduría popular” que justificaría el ideal de *nación*. En muchos países europeos, el estudio del folclore se convierte en una “obra patriótica” (Carmen Ortíz García. “Antropología y folklore”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XLIX:2. ILLA:CSIC, 1994: 57)

⁷² Véase Georg Fuchs. *Die Revolution des Theaters*. Munich y Leipzig: Georg Müller, 1909. XII.

Artaud propone desarticular la idea reduccionista del teatro como texto, avanzando así hacia una idea de “teatro total” y anticipando la noción de una ‘teatralidad’: “il importe avant tout de rompre l’assujettissement du théâtre au texte et de retrouver la notion d’une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée” (137 y 138).

En el campo de la Teoría Literaria, los formalistas rusos y el ‘new criticism’ dotaron a la moderna filología de un armazón teórico específico. Gracias a ello y a los avances tecnológicos que permitieron registrar la voz humana, se amplía el campo de estudio a nuevos géneros híbridos pero emparentados con la literatura como la radionovela o el cine. Para ello, la semiótica proporciona un enfoque transdisciplinar que permite establecer categorías de estudio que trascienden la materialidad del discurso. Asimismo, dicho enfoque abre el foco hacia formas de expresión generalmente consideradas propias de una baja cultura o cultura popular e ignoradas por la académica. La división aristotélica de los géneros, prosa, poesía y teatro, cede espacio a nuevas categorías de análisis como: *literariedad* (el uso estético-literario del lenguaje frente a otros usos), *narratología* (estudio de las técnicas narrativas sea cual fuere el código empleado –verso o prosa- y al margen del propósito –informativo o estético), *lirismo* (forma de expresión íntima y con pretensiones estéticas en verso o en prosa) o *teatralidad* (aquello que es característico de la puesta en escena teatral más allá del texto⁷³).

Y así como el género narrativo y dramático ha abierto sus expectativas, también la idea de ‘poesía’ ha acogido nuevas prácticas e interpretaciones. Más allá de la imagen tradicional que la identificaba con la escritura en verso y la expresión lírica, la revolución vanguardista de entreguerras propició producciones interdisciplinares como el cine poético, el poema en prosa, la escritura caligramática o el teatro lírico, todas ellas aproximaciones a esa mistificación vanguardista que fue la *obra de arte total*⁷⁴. La palabra *poesía* ha dejado de utilizarse exclusivamente como un sustantivo para convertirse también en un adjetivo con el que caracterizar el sentido de ciertas propuestas ligadas a la experimentación, la expresión lírica o el juego con el lenguaje. Se habla así de poema visual, videopoema, perfopoesía, acción poética, ciberpoesía, antipoesía...

⁷³ El concepto de teatralidad ha dado lugar a complejas discusiones teóricas que analizaremos con mayor profundidad en el apartado 2.2.

⁷⁴ *Gesamkuntswerk* (del alemán, obra de arte total) es un concepto acuñado a finales del siglo XIX por Richard Wagner para definir un tipo de obra que integraría todos los tipos de arte (Véase del autor. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Col·lecció estètica i crítica, 2000 (1849)).

La crítica ha sido prácticamente unánime al atribuir dos rasgos distintivos a la poesía de Nicanor Parra: la ‘oralidad’ y un carácter ‘teatral’. René de Costa armaba buena parte de su argumentación sobre la poética de la antipoesía en torno a estos términos y describía al sujeto de la antipoesía como un “hablante dramatizado” (9). Describir la “antipoesía” con rasgos que son, *a priori*, impropios de la escritura poética no parece contradictorio. Es lógico en tanto se define a través de un antagonismo: *antipoesía*. Da la razón a José Isaacson cuando definía la antipoesía como un “desesperado intento de alcanzar poesía por caminos no convencionales” (En Gottlieb *No se termina* 34).

Dado que la noción de género es una construcción histórica (Todorov “El origen” 34), debe admitirse que a principios del siglo XX se entiende por poesía un género de escritura lírica. En calidad de “escritura” se opone a la expresión oral. En calidad de “lírico”, presupone que la instancia discursiva es un *sujeto lírico*, distinto del personaje dramático o de las distintas voces que se suceden en el relato narrativo (*polifonía*). Este esquema simplificado y a todas luces simplista se torna un buen punto de arranque no obstante para entender la aparición de categorías tales como *oralidad* o *teatralidad*. La primera se emplea para analizar las manifestaciones del lenguaje oral en la escritura y la segunda, para caracterizar determinados textos que son percibidos cercanos a un planteamiento dramático o escénico.

La antipoesía fue, junto con expresiones como la poesía concreta, la poesía visual o la perfoepoesía, otro de los géneros que durante el siglo XX problematizaron el espacio de enunciación del poema y contribuyeron a desestabilizar el canon aristotélico. La reproducción de expresiones y gestos del lenguaje hablado así como su planteamiento dramático y teatral explicaría este hecho.

1.3.1. “Yo quería escribir como se habla”: *oralidad* en Nicanor Parra

Dos estudios sobre *poesía coloquial* hispanoamericana publicados en 1997 otorgaban a Nicanor Parra un lugar destacado dentro de esta corriente (Alemany Bay, Sarabia). Carmen Alemany Bay situaba la antipoesía de Nicanor Parra y el exteriorismo de Ernesto Cardenal en los orígenes de un “nuevo realismo” y una poesía cuyo lenguaje estaba más cercana al habla cotidiana que al hermetismo de la Vanguardia (Vallejo, Neruda, Huidobro, Girondo). Anteriormente, Mario Benedetti había publicado un libro de conversaciones con poetas como Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Idea Vilariño, Roque Dalton, Gonzalo Rojas, Juan Gelman o el propio Nicanor Parra en el que

les interpelaba por su visión de la poesía y los reunía bajo una misma estética, la de “poetas comunicantes”⁷⁵. Mucho antes, Fernández Retamar había dibujado en la década de 1970 la imagen de una “poesía conversacional” cuyo propósito último sería recuperar la comunicación con el lector.

Esta apuesta por la claridad y el reencuentro con el lector tuvo manifestaciones nacionales como la ‘poesía social’ española de Gabriel Celaya, Blas de Otero o Victoriano Crémer, con un marcado acento político en un contexto de dictadura, o los “Poetas de la claridad”, reunidos en Chile bajo el patronazgo de Tomás Lago y como reacción al surrealismo de *La mandrágora* o al hermetismo de los nerudianos y huidobrianos de la *Antología* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Todas estas corrientes convergen en la máxima de Juan de Valdés “escribo como hablo” (Pérez López “La antipoesía”, 26-27) y formarían parte de una corriente más amplia en el espacio cultural latinoamericano del siglo XX descrito como “oralidad ficticia”, esto es, la imitación literaria de la oralidad (Ostria González).

Poetas comunicantes, conversacionales o de la “palabra hablada” —como los denomina Rosa Sarabia— coinciden en la búsqueda de un lenguaje sencillo, más cercano al desenfadado del habla común que a la gravedad de la palabra escrita. La voluntad de comunicación y la huida del hermetismo vanguardista (Alemany Bay 73) son las claves para entender la vuelta a temas cotidianos y el empleo de un lenguaje en el que se incorporan los giros del habla coloquial (*ibid.* 76). Para Sarabia, la oralidad parriana formaba parte de un programa general cuyo fin último sería la noción de “vida en palabras”:

Componente de lo coloquial, la oralidad en muchos versos parreanos es el intento de adquirir lo dinámico del sonido que la escritura de por sí reduce. Es en última instancia la ficción de acercar la naturalidad del habla oral a la artificialidad de la escritura. En este sentido se acerca a su propia definición de la poesía como vida... (70)

Esta poética fue personalmente defendida por Nicanor Parra, quien se postuló por una escritura que reprodujera el dinamismo (la vida) del lenguaje hablado. En “Arte poética” (*Poesía política*, 1983), haciendo uso de su habitual sentido del humor y el gusto por las paradojas sentenciaba, se lee:

la misma de siempre
escribir efectivamente como se habla
lo demás
dejaría de ser literatura (II: 193)

⁷⁵ Mario Benedetti. *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Marcha, 1972.

Y en el discurso pronunciado en Valdivia en 1997 regresa a la misma idea cuando afirma: “Escribir como hablan los lectores/ & punto” (II: 807). El autor de los antipoemas habría puesto buena parte de sus esfuerzos en registrar la espontaneidad y el dinamismo del lenguaje hablado. Al menos, eso se extrae de estas declaraciones en las que fija como objetivo no únicamente un “lenguaje” sino un “habla poética”:

Lo que he tratado de resolver es el problema del lenguaje... Porque yo parto de la base que el poeta es un esquizofrénico, en sentido de Lacan. Es un sujeto que tiene problemas con el lenguaje... De manera que ese es el problema que hay que resolver. Acceder al lenguaje.... Yo estoy todavía en la búsqueda de la naturalidad total en materia de habla poética. La palabra clave en todo esto es la palabra habla. El problema es cómo hablar no como escribir... Lo que yo hago es poner mucha atención a cómo hablan las nuevas generaciones. Sin olvidar la manera de hablar de los viejos. Porque tampoco puede aparecer un viejo hablando exactamente como lo hace un lolo” (Zerán “Nicanor Parra” 3)

A esta labor habría consagrado su escritura y, fiel a ello, desde su retiro de Las Cruces llegó a declarar haber renunciado a la literatura para dedicarse a anotar las frases de los niños⁷⁶. Nicanor Parra se considera a sí mismo autor de una ‘poesía hablada’, propósito que no encuentra contradictorio con la escritura. Para él, la escritura (el texto) constituiría la tecnología predilecta para el registro de esta poesía. Con todo no se muestra remiso al empleo de otros medios para el registro de la oralidad:

Ana M. Foxley: Ud. ahí y en toda poesía recurre más a un oyente que a un lector. ¿No le gustaría tener nuevos recursos de comunicación, como las *cassettes*, la radio, la televisión?

Nicanor Parra: Parece que me va bien en eso, porque salgo feliz después de una lectura. Tengo una poesía hablada y el público se pone inmediatamente en órbita. Yo haría todo eso, pero ordinariamente las invitaciones son honoríficas no más, y yo no tengo tiempo para andar trabajando así *ad honorem*. Prefiero que se amontonen aquí en mi taller los textos antes que regalárselos a los capitalistas de los medios de comunicación. (Entr. Foxley)

René de Costa, Leonidas Morales, Julio Ortega o Federico Schopf pusieron de relieve la *oralidad* como rasgo central en la antipoesía. También Iván Carrasco reconocía este recurso aunque lo equiparaba con otros como la narratividad, la desintegración del hablante, la conversión de la página en tarjeta, el uso del dialogismo y la teatralidad propios del lenguaje coloquial (*Documentos* y 190). Central o secundario, debe advertirse que se trata de un rasgo advertido desde los primeros análisis de esta poesía. Sin llegar a mencionarlo expresamente, Marlene Gottlieb apuntaba como característicos del discurso de la antipoesía la estructura caótica y la fragmentariedad (*No se termina* 47), rasgos que coinciden con ciertas descripciones que, desde la Lingüística, presentan la *oralidad* como un tipo de discurso no planificado (Ong 43 y 46; Jahandarie 141.).

⁷⁶ Véase Leila Guerrero. “El aire de un poeta”. *El País*, 3 de dic 2011. Web. 8 dic. 2016 <http://elpais.com/diario/2011/12/03/babelia/1322874735_850215.html>

La lectura de esta obra como habla figurada ha llevado a críticos como Leonidas Morales a fijarse en el habla del autor. En su “Prólogo” a *Conversaciones con Nicanor Parra*, el crítico chileno proponía seguir la pista al poeta a través de sus declaraciones: “En el caso de las *Conversaciones*, la oralidad es una realidad absoluta... Las marcas de la oralidad inundan prácticamente todo el lenguaje de Parra” (9). Sobre esta hipótesis, Morales anticipa una descripción del habla del poeta: “...la soltura de la sintaxis, el orden imprevisible de las palabras, las redundancias, las reiteraciones de fórmulas y guiños verbales para llamar la atención del interlocutor o hacerlo partícipe de lo que se está diciendo: «oye», «fíjate tú», «pues hombre», «¿ah?»” (12). Para él, esta aparente oralidad no es consecuencia de una falta de destreza sino que constituye una retórica elaborada a partir de “formas discursivas codificadas en la oralidad” (8). Igualmente, René de Costa reconoce -detrás del aparente coloquialismo- un ‘lirismo disfrazado’ y pone como prueba la atención al ritmo y al metro: “...aunque se lea como prosa, se percibe como poesía gracias al equilibrio entre la sintaxis fluida del discurso narrativo y la regularidad rítmica de las frases: aquí, cuartetos endecasílabos, perfectamente medidos y enlazados por la rima” (9). La importancia del metro también era advertida por Morales quien recordaba la importancia del endecasílabo y la sonoridad de la lengua coloquial, especialmente en obras como *Sermones y prédicas...*; un detalle que sorprendía al propio Parra quien le felicitaba: “¡Qué bueno que lo percibas tú! Ordinariamente eso no se ve, porque son versos aparentemente hablados” (132). A este respecto, Parra matizaba que la opción por el endecasílabo, predominante en sus versos, no tiene unas motivaciones literarias sino más bien prosódicas. Para él, el metro de once sílabas representa en la poética hispánica “la síntesis del habla española” entre el octosílabo de los romanceros y el alejandrino de la poesía culta medieval (*idem.*).

Corroborando estas ideas, Julio Ortega llegó a afirmar sobre la antipoesía: “suena a charla de medianoche”⁷⁷; y resumía el proyecto de la antipoesía en una recuperación del ‘habla empírica’:

Nicanor Parra (Chile 1914) llamó “antipoesía” al proyecto de una sistemática recuperación del habla empírica. Para ser una forma lúcida de la vida cotidiana, la poesía debía recobrar el habla que la enuncia. Lo vivo diario debía darse en la ocurrencia hablada, esto es, como la pura duración del decir. Así, frente a la afasia y en contra de la corriente discursiva, Parra puso en práctica una poética de la contradicción: la “antipoesía” asumía con fervor su primer día iconoclasta a la vez que actualizaba la tradición, tan clásica como popular, de la temporalidad de lo oral y la inmediatez del nombre (En Parra *Poemas para...* 9)

⁷⁷“Las paradojas de Nicanor Parra”. En *Mundo Nuevo* n. 11, París, 1967. 70. Cito de Morales *Conversaciones*, 14.

En este sentido, Ortega encontraba el coloquialismo de Parra deudor de una corriente iniciada por poetas como César Vallejo y López Velarde en la búsqueda de un decir propio, hispanoamericano: “Esta calidad de la dicción, y la consiguiente trama de forma y habla, es solo comparable al trabajo de César Vallejo sobre el coloquio urbano de la marginalidad hispánica en la Europa de los años treinta” (*ibid.* 9-10). La principal diferencia con respecto a aquellos se encontraría en los referentes, pues mientras la poética vallejana estaría anclada en la tradición hispánica, la oralidad de Parra sería deudora de una nueva conciencia más universal y permeable a otras tradiciones ajenas como la anglosajona:

Si Vallejo para armar su dicción transformó normas de habla codificada que provenían de la liturgia, la antítesis quevediana, el arrebato del himno, y que incluían fórmulas regionales y familiares, Parra ha tenido en cuenta la canción octosilábica, la tradición métrica —especialmente el endecasílabo—, la dicción isabelina y el dialogismo civil de la moderna poesía inglesa; por otra parte, el esquema y el diagrama propios de los lenguajes de la ciencia y la lógica. Una dicción hispanoamericana se enuncia en esta poesía (*idem.*)

Así también lo percibía Iván Carrasco cuando relacionaba la oralidad antipoética con una tradición local y campesina como la poesía de Víctor Domingo Silva, pero también con la corriente estadounidense del “poetry as speech” de Ezra Pound (*Documentos y 190*). Por su parte, Federico Schopf coincide con estos juicios aunque encuentra las huellas de esa oralidad en la vanguardia europea (dadaísmo y Apollinaire) y en postmodernistas como Baudelaire y Wordsworth (“Las huellas” 773).

Más allá de los referentes, la crítica tiende a reconocer en esta oralidad una reivindicación identitaria del habla chilena.

El aporte de Parra consiste en universalizar la práctica de lo cotidiano, basando su discurso en una polifonía que recupera la presencia del habla popular chilena. (Zapata. En Zegers y Ugarte 289)

Pero ¿de qué procedencia es el lenguaje hablado de Parra? ¿Hablado por quienes? Su núcleo central tal vez deba remitirse al diálogo cotidiano e informal de los grupos urbanos cultos de la clase media chilena... En la composición del discurso dialógico de Parra parecieran darse citas todos los tipos de diálogo hablados en Chile: el campesino y el urbano, el popular y el de las clases medias, el del ámbito académico y el del mundo estudiantil.” (Morales *Conversaciones*, 12-13).

...la antipoesía no despliega su complejidad a través de las jergas particulares que caracterizan a los lenguajes de la poesía modernista, sino a través del lenguaje de la comunidad chilena (Cuadra *La antipoesía* 43-44)

Desde este punto de vista, esta escritura es algo más que un proceso de desautomatización de la retórica modernista. Es también una empresa de deconstrucción del lenguaje de la metrópoli pero, a diferencia de Vallejo o López Velarde, no desde la posición agonística del extranjero sino como dignificación de una variedad concreta. Las hablas chilenas, urbanas y rurales, adquieren un papel protagonista en esta poética como el lenguaje del

gaucho en *Martín Fierro*, las jergas urbanas rioplatenses en la poesía de González Tuñón y los sonidos caribeños en la poesía negrista antillana. El mismo Parra se reivindicó heredero de esta tradición:

Rescato el habla. Yo no estoy solo en un desierto, de ninguna manera. Habría que empezar reconociendo a los poetas postmodernistas, en la jerga hispanoamericana de esta expresión: los poetas que vienen inmediatamente después de Darío o en su última etapa. El *Tuerto* López de Colombia; el argentino Baldomero Fernández Moreno y también Zacarías Tadié. Ellos intentaron una crítica. Habría que hacerle (sic) justicia a estos poetas porque son pioneros en materia de rebelión antimodernista. Y aquí en Chile habría que poner a Pezoa Véliz y en Argentina habría que agregar a Carriego. Ellos tratan de aterrizar y de hacer una poesía a partir del panorama criollo. Trabajaron en esa dimensión pero con un problema fundamental: no lograron salir de la órbita modernista porque nunca renunciaron a la música... (Entr. Foxley)

No ha de ignorarse, sin embargo, que la oralidad de esta poesía es una *escritura*, una retórica como especificaba Leonidas Morales. La antipoesía no es un género oral sino sencillamente una escritura que, en ocasiones, imita el habla e “integra en la escritura los atributos de la oralidad” (Cuadra *La antipoesía* 44). El habla constituye, de hecho, la vara de medir que emplea el poeta para decantarse por unas u otras expresiones:

Para mí una línea o una formulación estaban bien cuando podían ser usadas en un diálogo. Si no, si una expresión no podía ser parte de un diálogo, me parecía que tampoco podía ser parte de un poema (Morales *Conversaciones*, 86).
Hay que llegar a un lenguaje completamente suelto, tan suelto como lo es el de la palabra hablada (*ibíd.* 87)

Pero no todo es oralidad en esta poesía. Ambos códigos, oral y escrito, alternan en ella y en esa alternancia no excluyente es donde se halla la singularidad del discurso antipoético. Para Cuadra, la intermitencia de códigos entre oral y escrito es una muestra más de la *complejidad* que caracteriza este lenguaje. Esta misma lectura había sido puesta de manifiesto por Malverde Disselkoe en su análisis de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* donde sugería que la intermitencia y yuxtaposición de rasgos orales y escritos resultan en un fenómeno de “travestismo verbal” (“La interacción” 79). El autor finge ser un hablante y se dirige a un lector al que obliga también a fingir que es oyente. Esta alternancia termina por desdibujar la línea que separa ambos códigos: “...trabaja por articular y legitimar una escritura poética que permita la convivencia armónica entre los atributos de la escritura y los atributos de la oralidad...frente al monólogo del poeta esteticista, la antipoesía instala el diálogo concreto con el lector” (*ibíd.* 87).

Aunque reconocible en los antipoemas, debe advertirse que la oralidad no constituirá un rasgo permanente en toda la producción del poeta. Adquirió un protagonismo especial a partir de los *Artefactos* y constituye un rasgo sobresaliente en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y *Discursos de sobremesa*. En *Sermones* y

prédicas..., se rompe –según Malverde Diesselkoen- la “unidimensionalidad del discurso” a dos niveles: por una parte, la obra transgrede la linealidad de la escritura mediante la incorporación de una dimensión espectacular (aparente oralidad y espectacularidad del discurso escrito) y, por otra parte, lucha contra el sentido único buscando las múltiples posibilidades de significación dadas en el significante lingüístico (“La interacción” 77-78). La oralidad en estos textos constituía una estrategia retórica requerida por la propia ficción implícita en ellos, la recreación de un “espectáculo popular festivo” (*ídem.* 79). Así las cosas, más que de oralidad sin más, debería reconocerse en los *Sermones y prédicas* una muestra de esa “oralidad ficticia” de la que habla Ostria González.

En los *Discursos*, sin embargo, la oralidad pasa de ser ficticia a ejecutada en un tiempo y un lugar concretos. Malverde Disselkoen relaciona este recurso con una *teatralización* del discurso poético: “...cabe destacar que los rasgos espectaculares del discurso carnavalesco de los *Sermones* son también resultado de su poderosa teatralidad” (*ídem.* 80). Es por ello que, la idea de *oralidad*, aplicada a estos textos, nos empuja necesariamente a tratar un fenómeno paralelo, el de la *teatralidad*. Ambos conceptos representan fenómenos estrechamente relacionados y resultan cruciales para describir un género de discurso donde confluyen literatura y espectáculo.

1.3.2. “Para mí el género artístico supremo es la pantomima”: *teatralidad* en Nicanor Parra

En el teatro clásico se actuaba con máscaras y la *pantomima* imitaba tanto la voz como el gesto. Esta práctica ha llegado al presente reducida al gesto (Pavis 323). Desde un punto de vista etimológico debe advertirse que la voz *panto* significa “todo” y *mima*, “imitación”. Por lo tanto, este término no se refiere únicamente a una práctica gestual sino también a otros lenguajes. La *pantomima* es el arte de re-presentar y re-producir cualquier cosa bajo el rigor de un pacto de ficción. La oralidad tan característica de la poesía parriana es el resultado de una cuidadosa observación del habla y una reelaboración poética destinada a provocar una ilusión de realismo en el lector. Esa ilusión es -según Federico Schopf- la que hace desvanecerse la frontera que separa el discurso poético de otras formas de discurso, mostrando la convención retórica que sustentan a unos y otros:

Parra no es el primero en introducir el discurso coloquial en la poesía chilena y mucho menos en el ámbito de la poesía internacional. Pero es el primero –en nuestra tradición de lengua española; el cursi Campoamor hace otra cosa- en producir la ilusión o la apariencia de haber sustituido

totalmente o casi las formas diferenciales del discurso poético institucionalmente reconocidas como poéticas. (En Zegers y Ugarte 240)

La impresión de oralidad que emana de los antipoemas es, por tanto, aparente, ficticia o ilusoria. Se puede estar de acuerdo con Mario Rodríguez cuando afirma que, a la postre, “nadie habla como escribe Parra” y lo que hace el poeta chileno es “*fingir* la oralidad” (*ídem.*).

La oralidad puede ser interpretada, por tanto, como un ejercicio de fingimiento teatral, pero no será el único. La crítica ha calificado como teatrales otros rasgos característicos de la antipoesía. Se ha hablado de la construcción de personajes o *máscaras* que reemplazan a un sujeto lírico convencional, de la elaboración del texto como un monólogo o parlamento dramático, de dialogismo y polifonía, de performatividad e incluso de una implícita faceta actoral. Asimismo, algunas de las influencias señaladas por la crítica o confesadas por el poeta apuntaban en dicha dirección. Jaime Quezada evocaba la lectura que el poeta hace de Luigi Pirandello durante la década de 1940 y de la cual habría extraído su interés por el desarrollo de los conflictos dramáticos (*Nicanor Parra* 63). Leonidas Morales situaba al poeta en la esfera del teatro épico de Brecht: “se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética” (En Binns “Los medios” 46). Ya en los últimos años de su trayectoria, Parra concentra su mirada en el magisterio de Shakespeare y se declara profundamente identificado con el personaje de Hamlet que considera “el modelo a seguir” (en Cárdenas 53).

Como sucede con el Pessoa “fingidor”, esta poética exploró una vía dramática⁷⁸ en la que el sujeto cede la voz a una instancia externa, afín a ese “otro” rimbaudiano. La voz que *habla* en los antipoemas es –en palabras del autor– el resultado de una técnica que consiste en una suplantación del *yo poético* por voces ajenas y que lleva a sus últimas consecuencias la máxima de Rimbaud: “¡Nunca se debe pensar que yo respondo de las afirmaciones o de las negaciones o de los desafíos de los hablantes líricos de mis poemas!... ¡A mí que me registren! Rimbaud ya dijo en su tiempo: “Yo es otro”. Y yo he llevado ese dictum a un extremo: “Yo es nadie”. Hacia allí me dirijo yo”. (En Cárdenas 133). Ignorando este recurso dramático expuesto abiertamente en los *Artefactos* (“El

⁷⁸ En una de sus misivas a Adolfo Casais Monteiro, el poeta portugués escribía: “O que sou essencialmente -por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja- é dramaturgo” (“Carta a Adolfo Casais Monteiro - 20 Jan. 1935”. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980: 211).

poeta es un simple locutor/ No responde de las malas noticias”, Aló Aló/ conste que yo no soy el que habla”, “Cuando van a entender/ esto son parlamentos dramáticos/ esto no son pronunciamientos políticos”), varios críticos leyeron en los textos del poeta declaraciones personales (Borgeson “Lenguaje hablado”; de la Fuente “El postmodernismo”, “Disparates religiosos”). Esta lectura sesgada confundía el “yo” de los antipoemas con un *sujeto lírico* anclado en los cánones del romanticismo y entendido como un desplazamiento ficticio de la realidad empírica del autor. En contra de esta lectura, otra crítica sí supo encontrar en el “yo” de los antipoemas un personaje o una *máscara*.

Desde Horacio, la *máscara* ha sido considerada un instrumento típicamente teatral. Siglos después, la lírica moderna lo rescató como artificio retórico de naturaleza irónica. Su función es producir un distanciamiento entre la voz del autor, *sujeto empírico*, y la voz del texto, *sujeto simbólico*, lo que no implica necesariamente una falsificación (Carreño 16). En este sentido, la poesía del chileno puede inscribirse en la senda del “Je est un autre” de Rimbaud, el “fingidor” del Pessoa de los heterónimos o los apócrifos de Antonio Machado: “Mas busca en tu espejo al otro/ al otro que va contigo”. Uno de los más conocidos *Artefactos* se autodefinía como “máscara contra gases asfixiantes” (I: 462). Pero la máscara de Parra, a diferencia de la de sus antecesores, no constituye un sujeto único y reconocible, sino más bien una pluralidad de voces anónimas que “enmascaran” la voz del autor. De ahí que Llanos Melusa afirmara que la antipoesía era “un hormiguero de yoes moviéndose dentro de un libro” (En Zegers y Ugarte 148) y Rosa Sarabia encontrase en Nicanor Parra una suerte de ‘ventrílocuo’ cuyo dominio de su propia voz crea la ficción de una multivocidad (77). Con todo, la crítica llegó a identificar algunos de esos personajes, la mayoría seres degradados y antihéroes urbanos, como auténticos arquetipos:

Dios, poeta, empleado de oficina, profesor de escuela secundaria, profeta, pecador, el hombre común de la calle, el hijo, el amante, son algunas de las máscaras parreanas que son sus propias perspectivas destruyen la total representación de la realidad de su mundo y hasta llegan a poner en tela de juicio la autoridad de sí mismas (Sarabia 75)

Sus voces y sus conflictos emergen en cada uno de los antipoemas que, como estimaba César Cuadra, constituiría el parlamento dramático de un personaje (“La antipoesía”, 89-90). Más allá, algunos autores apuntan a la existencia de un personaje o arquetipo reconocible en cada poemario o período de la trayectoria del autor. Siguiendo esta lógica,

Mario Rodríguez sugería una lectura en clave dramática del hablante de los *discursos de sobremesa*:

Atrás ha quedado la figura del sujeto victimado por la sociedad moderna de *Poemas y antipoemas*; el energúmeno de *Versos de Salón* y "Camisa de fuerza"; el francotirador de *Artefactos*; el predicador descarriado de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*; el príncipe y el bufón de *Hojas de Parra*. Domina ahora el reservista, el antipoeta en retiro. ("Discursos de" 17)

Pero la máscara más evidente y paradigmática fue la del predicador urbano de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-79): "En los *Sermones* muestra nuevamente la necesidad de la máscara aunque ahora se trata de una máscara explícita, la del personaje: el Cristo de Elqui" (Cuadra *La antipoesía*, 59). A juicio de Parra, este recurso respondía a una necesidad concreta motivada por unas circunstancias específicas: la falta de libertad de expresión durante la dictadura; y recordaba otros casos similares al suyo: el *Gerard de Pompiér* de Enrique Lihn, *Monsieur Lafourchette* de Enrique Lafourcade o *Gaspar Delnuit* de Christian Huneus (En Morales *Conversaciones* 117).

Desde un punto de vista textual, la construcción del hablante poético como un personaje claramente diferenciado de la realidad empírica del autor engendra un tipo de discurso que se aleja de la confesión íntima propia de la lírica y se aproxima más a un enfoque dramático. A tal efecto, Binns opina que lo que haría especial a Parra dentro de esta corriente de *poesía dramática* es el grado de compromiso que asume con respecto a sus personajes. A diferencia de otros autores, él se desentiende por completo de las opiniones que expresan a través de los antipoemas:

Leer en clave a poetas anteriores a Parra –a Mistral, Huidobro o Neruda, por ejemplo- puede distraer al lector pero en el fondo afecta poco, ya que en ellos nunca se cuestiona, a nivel textual, el respaldo implícito del autor al sujeto que habla en sus textos. Leer así a Parra, en cambio, produce estragos, porque en poemas como "es olvido" y en casi toda su obra, hay mecanismos textuales que avisan al lector... Percibir o sospechar un divorcio entre el autor y el sujeto poético es esencial para apreciar la naturaleza revolucionaria de la antipoesía: estamos ante un personaje, que puede ser en ocasiones una versión distorsionada del autor, pero no es, salvo en algunas 'poéticas', un portavoz de sus ideas o sentimientos. ("Parra y sus personajes")

Según este análisis, Parra estaría manejando unos códigos poco corrientes en la lírica de su entorno. Según Malverde Disselkoen, lo característico de la antipoesía era la presencia de elementos narrativos y dramáticos ("El discurso" 88), y tanto Niall Binns como Marlene Gottlieb localizaban esta estética en la dramatización del texto poético iniciada por los poetas ingleses Robert Browning y Alfred Tennyson (*Semblanzas* 53; "El monólogo" 24). En términos semejantes, Álvaro Salvador describía la antipoesía como una forma de "melodrama" en la medida en que el sujeto poético observa la realidad a través de una ideología que no es la propia (*Para una lectura* 70-71) y Thomas Bröns

destacó el carácter escénico-dramático de esta poesía, basándose en la presencia de diálogos directos y discursos afines al discurso acotacional que, en su opinión, constituyen “cuadros escénicos mudos similares a la pantomima” (En Malverde Disselkoe “El discurso” 89).

Otro rasgo teatral advertido por la crítica ha sido el dialogismo de algunas composiciones. En “Nicanor Parra y la poesía dialogada” (2014), Niall Binns analizaba profusamente el diálogo en la poesía de Parra y daba un paso adelante en la interpretación de estos textos. Apoyándose en las declaraciones del autor donde afirmaba: “Los poemas no son monólogos sino los parlamentos de un diálogo” (Parra “el artefacto con laureles” 15), llegaba a la conclusión de que, en los poemas no dialogados, lo que leeríamos sería no un monólogo sino un parlamento dramático⁷⁹, desgajado de su contexto textual, es decir, la réplica y la contrarréplica. Así también lo entendió César Cuadra para quien a partir de los *Artefactos* “se vive la completa y explícita fragmentación y diseminación del hablante y del discurso; el propio texto deviene escena, incluso parlamento y, a veces, simplemente situación dramática... el hablante se volvía cada vez menos visible, ya que además de fragmentado y diseminado se ocultaba tras una máscara” (*La antipoesía* 60). Por eso concluye: “Sus textos no son simples declaraciones líricas, sino sofisticados parlamentos dramáticos” (*ibid.* 46) y su poesía “una puesta en escena donde todas las voces y banderas (estéticas, ideológicas, religiosas, políticas, filosóficas, etc.) tienen cabida” (*idem.*). Esta confección dramático-teatral del texto se habría trasladado a los *Discursos de sobremesa* donde, antes que un monólogo o soliloquio, asistiríamos a un diálogo en el que el auditorio está copresente en el texto (Quezada *tiene la* 15). Estas lecturas críticas no harían sino confirmar los propósitos del autor quien afirmaba en una entrevista de 1990: “La antipoesía es un parlamento dramático y por él circulan libremente variados personajes, diferentes voces” (En Cárdenas 147).

El planteamiento dramático de la antipoesía y los *personajes* que pululan por sus versos sirvieron como pretexto para el montaje de varias piezas de teatro experimental. La más célebre de todas fue *Hojas de Parra* (1982), un proyecto teatral de corta vida pero que llegó a producir un considerable impacto en un contexto cultural deteriorado por la acción de la dictadura. El experimento escénico convirtió al autor de los antipoemas en

⁷⁹ El poeta ha insistido en esta idea en relación con *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* al describirlo como “parlamentos como textos poéticos” (Morales *Conversaciones con* 118) y ha vuelto a ella en varias ocasiones: “...después de mi estirón, vine a comprender que estos poemas y antipoemas, en muchos casos, eran verdaderamente parlamentos dramáticos” (en Quezada *En la mira* 76).

un personaje e, involuntariamente, en un dramaturgo como se verá en el epígrafe 3.2.1. No se trató de un caso aislado. Los montajes siguientes revelaron una faceta casi involuntaria que, unida a ciertas apariciones públicas, acercan su figura a la esfera de las artes escénicas.

La decisión de “encarnar” sus textos poéticos en actos públicos, con el hieratismo y el semblante serio que mostraba ante el público mientras ensortijaba anécdotas, chistes e irónicas declaraciones públicas, propiciaron descripciones en las que se le calificaba directamente de “actor”. En el texto donde se le postulaba al Premio Nobel en el año 2000 se podía leer: “Actor, artista plástico, dramaturgo, ha unido en su obra creativa o popular y lo culto, lo oral y lo escrito, lo masivo y lo selecto, además de hacer confluír la reflexión científica con la creación poética” (Quezada *de cuerpo* 169). Un año después, Manuel Jofré lo describía así: “Actor, traductor, artista plástico, dramaturgo... habría que darle el premio Nobel para que hable en mapudungún en Estocolmo, para que se disfrace ante la Academia, para que desconcierte con sus paradojas verbales al mundo entero” (En Zegers y Ugarte 132). También la crítica abundó en esta idea. En su análisis de *Sermones y prédicas...*, Malverde Disselkoen distinguía tres instancias de la enunciación: el Público, el Autor o “productor personal del discurso” (Nicanor Parra) y el Actor o “instancia locutora” (Cristo de Elqui) (“La interacción”, 82-83). Marlene Gottlieb, por otra parte, describía al hablante de la antipoesía como un “autor/actor” (“Nicanor Parra” 72) y calificaba al emisor de los *Discursos de sobremesa* como un “actor” que hace de orador (“El monólogo” 37).

Sobre esta última serie, las opiniones coincidieron en señalar su especificidad como textos de una doble dimensión, literaria y social, lo cual daría como resultado una suerte de *performance*. Este fenómeno ya había sido intuido por René de Costa en su interpretación de la antipoesía. Según él, los juegos dramáticos de la poética parriana invitaban a una lectura espectacular: “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” (26). Posteriormente, Gottlieb encontraba una evolución coherente desde el monólogo dramático de los *Sermones y prédicas...* a la concepción de la obra como espectáculo de *Trabajos prácticos* y los *Discursos de sobremesa* (“El monólogo” 37). En términos similares, Federico Schopf percibía el paso a la oralidad de los discursos como un signo de su construcción espectacular: “Los discursos de sobremesa han trasladado la

comunicación intencionalmente desde la escritura a la oralidad, la han convertido en un espectáculo público, una *performance*...” (I: CXXII).

En 1962, durante un discurso pronunciado en la Universidad de Chile en un acto de reconocimiento a la figura de Pablo Neruda, el poeta afirmó: “Para mí el género artístico supremo es la pantomima”. Con esta declaración, el poeta avanzaba en fecha temprana una poética personal del discurso público en la que la solemnidad y rigidez del género eran refutados mediante una imitación paródica en clave de comedia (“La verdadera seriedad es cómica”). Asimismo, aquel acto apuntaba hacia una construcción del texto poético como discurso, oralizable y representable.

El análisis de este género de discurso apunta hacia categorías teóricas como oralidad, teatralidad o parlamento dramático. Al menos eso sugieren muchas de las lecturas evocadas a lo largo de estas páginas. Debe reconocerse que se trata de nociones demasiado amplias y expuestas a un alto grado de controversia. De acuerdo, en términos generales, con estas interpretaciones, entendemos que la controversia existente en torno a dichas categorías exige una revisión previa de cara a un análisis más exhaustivo que arranque de esos conceptos y no termine en ellos. En el siguiente capítulo abordaremos estas cuestiones con el objeto de construir un aparato teórico apropiado para el análisis de los *discursos de sobremesa* como textos hechos para la oralidad y de naturaleza “teatral” cuyos antecedentes pueden rastrearse en producciones y experiencias anteriores del poeta.

2. El orador. El poeta. El *showman*. Lenguaje y espectáculo

Cuando Rimbaud declara que “je est un autre” y Pessoa describe al poeta como un “fingidor”, ambos están describiendo la instancia enunciativa del poema como una entidad autónoma, un producto de ficción. Es la imagen que el artista produce para su público y cuya función consiste en una suspensión temporal del diálogo cotidiano. Como el poeta, el orador o el político que se suben a una tribuna, el sacerdote que pronuncia un sermón o el general que arenga a sus tropas, todos ellos producen un discurso desligado del habla común. Su toma de palabra no persigue una interacción inmediata del interlocutor, únicamente su escucha y su expectación (< lat. *spectare* = mirar, contemplar). Quien escucha sin intervenir o mira sin participar se transforma automáticamente en un “espectador”, “público”, “auditorio”. Pero, ¿es suficiente la presencia de espectadores para que se dé el espectáculo? ¿No será necesario también un contenido espectacular? ¿Y qué define al objeto de atención como espectáculo?

En el ejercicio del discurso público, el sujeto hablante se confecciona una “imagen pública” que suele funcionar con independencia de su identidad privada. Concebida generalmente a partir de una serie de convenciones sociales, asumir la doble condición del sujeto entre lo *público* y lo *privado* es aceptar también la impostura de su dimensión pública. En *The human condition* (1958), Hanna Arendt explicaba que lo público es la apariencia mientras que lo privado es aquello que no se expone al exterior y, por lo tanto, no requiere de una preparación previa; es espontáneo. Esta dualidad, que se apoya en antagonismos del tipo externo/ interno, profundo/ superficial o -en la retórica judeo-cristiana- cuerpo/ alma, trasladada al mundo de las artes tiene manifestación teatral en la *máscara* (la imagen pública del actor) que crea ficción al tiempo que protege al individuo (la realidad privada del actor) de esa creación.

La poética del Romanticismo propició una identificación entre el hablante del texto y el autor que ha trascendido en el imaginario colectivo pero que la crítica literaria separa claramente. Para el idealismo romántico, el sujeto poético es un sujeto real y, a su vez, un sujeto ético que responde de sus actos y palabras (Combe 129). Esta imagen transparente del artista comenzó a resquebrajarse a finales del siglo XIX. Tomando como punto de partida la poética de Baudelaire, Hugo Friedrich establece en *La estructura de la lírica moderna* (1956) una distinción entre *sujeto lírico* (un yo despersonalizado) y *sujeto empírico* (*ídem.* 136). Los heterónimos de Pessoa, los *personae* de Ezra Pound, los “apócrifos” de Antonio Machado o Gerard de Pompiér, el *mamarracho modernista* de Enrique Lihn, constituyen todos ellos ejercicios retóricos a través de los cuales sus creadores se desentienden de las opiniones y acciones de dichos sujetos. Un análisis riguroso exige, por tanto, trazar una línea divisoria entre el sujeto histórico y su construcción poética.

El autor es una entidad histórica: existe fuera del texto y en el texto. Sin embargo, la persona [léase como *personaje*] mantiene una relación tan solo simbólica dentro del poema que la articula. Su acción es figurativa; se enuncia como texto. (Carreño 16)

Al leer el *yo poético* como una construcción simbólica, sujeto y lenguaje poético “teatralizan” el acto de enunciación. La palabra poética es una palabra teatral cuya verdad -como la verdad del actor- no es representativa ni referencial sino simbólica (Cornago “La teatralidad”).

Esta apariencia teatral que es tolerada en la ficción poética produce, sin embargo, recelo en otros usos estéticos del lenguaje como la oratoria. Tratándose de una disciplina que tiene por objeto la verdad pero se sirve de elementos estéticos para persuadir, esta ha provocado sospecha y desconfianza llegando a ser percibida como algo no auténtico, “teatral” (Domínguez Caparrós 22). Sin ir más lejos, las descripciones de los primeros *rétores* dejaban entrever una sutil conciencia de su propia impostura. De Escopeliano (II d. C) se decía que “tenía una voz potente y de gratas inflexiones y se golpeaba a menudo el muslo con lo que se mantenía a sí mismo alerta y a sus oyentes” (*ibíd.* 21). Filístrato destacaba de Polemón (I-II d. C) su altanería y sus “recursos de actor” (*ibíd.* 22). Siglos después, interpretaciones más recientes abundaban en las coincidencias entre el arte teatral y la oratoria en varios factores como:

- la construcción del sujeto hablante,

Tanto en la concretización social de tipos como en la individual de personajes hay que observar el decoro. Este identificarse totalmente el ejercitante con la persona representada y con la situación social e histórica acerca esta práctica y este ejercicio escolar al teatro, precisamente a la comedia

por lo que se refiere a la concretización social de tipos, y a la tragedia en lo que mira a la concretización individual de personajes (Lausberg 434)

- la irrepetibilidad de la ejecución,

Cicero composed his speeches for a unique, dramatic occasion or, as in the case of the Verrines and the Second Philippic, in a genre created and developed for single performance. In this regard, more than in consideration of vocabulary or diction, oratory invites comparison with theater.’ Both dramatist and orator need to “work” (the theatrical metaphor invites itself) a single, listening audience for a defined and limited period of time (Gotoff 289)

- la autonomía del texto.

Both artists have a single aim: the suspension of disbelief, or the fabrication of credibility by means of a convincing cast of characters and a seemingly inevitable set of circumstances. The sincerity and truth of what each artist says is to be measured only by its effectiveness on the day of performance. (*ibid.* 290)

Más allá, oradores y actores compartieron originalmente, en sus programas de formación, disciplinas como la *memoria* y la *actio*. En el libro III de la *Retórica*, Aristóteles reconocía que “no basta con saber lo que hay que decir, sino que también es necesario decirlo como se debe, y esto contribuye mucho a que se manifieste de qué clase es el discurso” (479). Para desarrollar teóricamente este aspecto, el filósofo tomaba prestado un término de la jerga teatral: *hypocrisis* (=representación). En su análisis se fija en la voz, el tono, el gesto y los movimientos corporales (480) y reconoce que, en este ámbito, poetas, oradores y actores comparten la misma técnica: “Así es, poco más o menos, como los oradores ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas, así también ocurre en los debates políticos, debido a los vicios de las formas de gobierno” (482).

Esta deuda de la retórica con las artes escénicas se perpetuó en tratados posteriores donde se reconocía su legado o se denunciaba como un defecto del buen orador. En la *Retórica a Herenio*⁸⁰, los aspectos teatrales eran percibidos como una tendencia que se debería disimular y, por tanto, era necesario educar. Su autor exhortaba a esconder toda afectación teatral y, paradójicamente, lo hacía ofreciendo unas pautas sobre el manejo de la voz o el manejo de los gestos que hoy calificaríamos de “teatrales”:

Para la conversación seria convendrá utilizar todo el volumen vocal con la voz más tranquila y grave posible... Para la conversación explicativa conviene utilizar una voz algo más atenuada, con pausas e intervalos frecuentes... En la conversación narrativa es necesario variar la entonación... Para la conversación graciosa, con voz ligeramente temblorosa y expresión burlona, deberemos pasar con delicadeza del tono serio al de las bromas de buen gusto (195)

⁸⁰ Junto a los tratados de Cicerón, se trata de una de las primeras obras de estas características en Roma. De autoría anónima aunque frecuentemente atribuida a Cicerón, se calcula que fue compuesta a principios del siglo I a. de C.

...que el rostro muestre reserva y determinación y que los gestos no sean afectados ni groseros, para no dar la impresión de comportarnos como actores ni como obrero...

En el tono de conversación serio el orador deberá hablar de pie, inmóvil, con un ligero movimiento de la mano derecha...

En el tono sostenido de la discusión moveremos los brazos con rapidez, variaremos la expresión del rostro y mostraremos una mirada penetrante... (196-197).

En términos similares, Cicerón recomendaba mesura en la *actio*: "...acción no trágica ni de histrión, sino de moderado movimiento del cuerpo, que exprese sin embargo mucho con el semblante" (35); postulaba una codificación de la dicción ajustada a los objetivos argumentales: "...el que aspire al primer puesto en la elocuencia habrá de hablar con tono agudo sobre cosas violentas, con tono bajo sobre cosas ligeras, y parecer grave con voz profunda y digno de compasión con voz que hace inflexiones" (24); destacaba la importancia del ritmo: "Dos son, pues, las cosas que recrean los oídos, el sonido y el ritmo" (71); y prevenía sobre los riesgos de un estilo excesivamente rebuscado: "Las palabras, como antes hemos dicho, hay que escogerlas sobre todo de buen sonido, pero no rebuscándolas en consideración a su sonoridad como los poetas, sino tomándolas del uso corriente" (*ibíd.*).

A diferencia de Cicerón, Quintiliano sí admitía explícitamente la utilidad de ciertas técnicas teatrales en la formación del orador:

Algunas técnicas hay que prestar también del actor de comedias...

El actor cómico debe enseñarnos también cómo hay que narrar, con qué peso de personal autoridad se debe persuadir, con qué vehemencia se alza la cólera, qué inflexión de voz conviene en lo que a la compasión atañe (I: 156-157)

Pero, como sus predecesores, subrayaba la diferencia entre el comediante y el orador atendiendo al principio de la moderación:

...que reine sobre todo la moderación, porque no quiero formar un actor cómico, sino un orador. Por lo que omitiremos en el ademán todas las delicadezas, y estando perorando no usaremos importunamente de pausas, tiempos y demostraciones de afectos, como si se hubiera de decir en la escena (IV: 281)

Con seguridad, el dramaturgo ruso Konstantin Stanislavski habría incorporado muchas de las técnicas de los viejos tratados de oratoria a su método, enfocado a la naturalidad interpretativa. A pesar del empeño por distinguir claramente la retórica del arte de la escena, lo cierto es que la sombra del teatro se ha perpetuado sobre la práctica del discurso público hasta la actualidad. Samuel Leith, autor de un manual divulgativo razonablemente documentado donde reflexiona sobre la vigencia de la retórica en la sociedad actual, recuerda que Cicerón siguió clases de teatro para superar su timidez (129) y Abraham Lincoln fue un actor a quien le gustaba recitar los versos de Shakespeare en voz alta (161). El autor se refiere además al esmero con el que los grandes oradores de la

historia redactaban y preparaban sus discursos. Un esmero comparable al que aplica un dramaturgo o un director de teatro cuando monta una pieza teatral. Cabría recordar el caso de Winston Churchill, quien dedicaba gran parte de su tiempo a preparar sus discursos ante la Cámara de los Comunes y cuyos guiones estaban llenos de marcas escénicas que incluso detallaban las pausas (Leith 185). Su meticulosidad en la preparación del discurso era tal que uno de sus comentaristas llegó a afirmar: “Winston ha pasado los mejores años de su vida escribiendo discursos improvisados”⁸¹. Como él, también Adolf Hitler pasó de escribir personalmente sus discursos a dictárselos a sus secretarios al tiempo que los declamaba como si se encontrara ante un auditorio real⁸².

Como Churchill, practicaba sus discursos ante un espejo y preparaba de forma casi obsesiva cada detalle de la coreografía... hasta probar la acústica del recinto... estaba muy interesado en la teatralidad del escenario... Él era la atracción principal, pero todo el aparato que le rodeaba resultaba vital para conseguir el efecto deseado (*idem* 194)

La identificación entre retórica y teatro pone en juego un valor ético: la sinceridad. Este valor se encuentra inmediatamente vinculado al registro de lengua empleado: la oralidad. La fidelidad que otorgamos al lenguaje oral se fundaría en ciertas lecturas de la Antigüedad. Platón consideraba la palabra oral más respetable que la palabra escrita en la medida en que la primera es más sincera. Mayormente sus escritos fueron diálogos y desconfiaba de la escritura como de los poetas y sofistas quienes, a su juicio, hacían un uso fraudulento e impostado de la palabra. En el *Gorgias*, a través de la figura de Sócrates, Platón distinguía dos formas de oratoria, una virtuosa y otra que no lo es: “...la una será adulación y vergonzosa oratoria demagógica, y la bella será otra, la que trata de mejorar todo lo posible las almas de los ciudadanos y se esfuerza continuamente por comunicar los buenos pensamientos, tanto si van a agradar a los oyentes como si van a ser molestos” (134). Así las cosas, tanto Sócrates como Calicles se resistían a dar el nombre de un orador virtuoso. Posteriormente, Aristóteles recoge el testigo de esta sospecha. Para él, los argumentos son más importantes que la manera en que se representan. Pero tanto la retórica como el drama coinciden en ser artes imitativas en las que actores y oradores *representan* el discurso:

⁸¹ Andrew Roberts. *Hitler and Churchill: Secrets of Leadership*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2003: 37.

⁸² Bertolt Brecht, en la escena séptima de *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941), parodiaba precisamente las técnicas oratorias del dictador alemán. La obra es una sátira alegórica sobre el ascenso al poder de Adolf Hitler y en dicha escena presenciamos al personaje central, Arturo Ui, aprendiendo a declamar sus discursos con la ayuda de un actor profesional.

...el caso es que la (representación oratoria) tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral y que, por otra parte, de ella se han ocupado un poco algunos autores, como, por ejemplo, Trásimaco en sus *Conniseraciones* (*Retórica* 483)

El asunto se complica al reconocer las intersecciones entre la poesía y la oratoria. A nuestra sociedad han llegado ambas disciplinas haciendo uso de un bagaje compartido, las “figuras literarias”, cuyo origen constituía tan solo una de las cinco partes de esta disciplina, la *elocutio* (Vianello de Cordova 28). Si la *memoria* y la *actio* del programa retórico sirven por igual a la oratoria y el teatro; la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* son instrumentos compartidos por la poesía y la oratoria. Los tratados antiguos coincidían en enfocar este problema concentrándose en la prosodia y el léxico. Para Aristóteles, el discurso debía tener ritmo como la poesía pero no metro ya que confundiría a los oyentes y daría la impresión de algo artificioso (*Retórica* 519). Cicerón consideraba que ritmo y metro son aspectos propios de la poesía, ya que la prosa incluye todos los metros. La poesía se distinguiría de la oratoria en una mayor libertad en el uso estético del lenguaje. Se diría que en la oratoria el *ornato* debería estar al servicio de los contenidos dado que “...tienen mucha más fuerza las frases bien elaboradas que las sueltas” (Cicerón 103).

Tratar de establecer las fronteras entre unos y otros géneros no hace sino desviar nuestro objeto de atención, un lenguaje puesto al servicio de unos objetivos estéticos y comunicativos, y no necesariamente al cumplimiento de un programa escritural. A sabiendas de la inestabilidad de los géneros textuales, las fronteras entre Oratoria, Literatura y Teatro son prácticamente imposibles de trazar, cambian en función de las épocas y sus diferencias son más cuantitativas o graduales que cualitativas o esenciales (Hernández Guerrero 31). No obstante, la forma material que adopta el lenguaje sí será determinante en la construcción del discurso. Walter Ong observaba cómo la *escritura* aísla a los interlocutores y fija el discurso, mientras que la *oralidad* es dinámica y refuerza los lazos sociales: “Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador” (77). De este modo, la escritura fomenta la vivencia privada del lenguaje y la oralidad su experiencia colectiva. Sobre este particular, Óscar Cornago se apoya en el concepto barthesiano de *texte scriptible* para sugerir una distinción clave entre *escritura* y *teatro*. Donde la primera se relaciona con una ‘textualidad’ y persigue la fijación y conservación, el teatro asume su condición efímera, procesual, colectiva y performativa que se resiste a cualquier sistema de sentido fijo:

Desde esta perspectiva, el teatro se alza en el horizonte artístico de la Modernidad como la utopía por excelencia de la palabra poética, tratando de escapar del papel para convertirse en algo real y efímero, como un puro acontecimiento. (“Teatro postdramático” 17)

Oratoria y teatro coinciden, por tanto, en constituir géneros destinados a la oralidad y, por ende, a una vivencia colectiva. Insertos ambos en un tipo de ceremonia en la que los participantes asumen roles sobre la base de una suspensión de la cotidianidad (actores que producen un discurso y espectadores que contemplan la ejecución del discurso), ambas disciplinas apuntan a un empleo espectacular del lenguaje. A continuación analizaremos las raíces de la oratoria y su proyección en otras prácticas de discurso contemporáneas. A través de ellas descubriremos espacios de intersección discursiva que ilustran la existencia de géneros híbridos entre la escritura y la oralidad.

2.1. El *discurso público oral* como género

Hablar de *discurso público* entraña problemas de orden teórico y epistemológico. Ello se debe a que esta expresión se refiere a un fenómeno común en nuestra vida cotidiana (la acción de dirigirse mediante el uso de la palabra a un grupo), pero cuyo empleo en los círculos académicos posee diferentes acepciones. Por una parte, la palabra *discurso* puede referirse a un texto, a un modo de hablar o de escribir, o a un sistema de pensamiento. Por otra parte, el apelativo *público* requiere ser matizado pues, en nuestra sociedad, los medios de comunicación de masas (radio, televisión, internet) han provocado la invasión de lo público en la esfera privada.

Según el sociólogo estadounidense Neil Postman, la tecnología disponible define las características del *discurso público*. Parafraseando a Marshall McLuhan, Postman postula que “el medio es una metáfora” y afirma: “our languages are our media. Our media are our metaphores. Our metaphors create the content of our culture” (15). Dentro de la noción *discurso público* incluye todo género de discurso destinado a influir y funcionar en el espacio público y su forma estaría determinada por los medios técnicos disponibles en la sociedad que los produce. Desde esta perspectiva, entiende por discurso público desde una novela o un poema hasta un anuncio o una noticia en un periódico.

Para sortear la ambigüedad, otros autores han propuesto una diferenciación entre ‘discurso público’ y ‘habla pública’, donde el segundo está determinado por la oralidad (Cid, Ross y Samaniego 183-184). Por regla general, en el lenguaje ordinario empleamos las expresiones ‘discurso’ o ‘discurso público’ para referirnos al acto de hacer uso de la palabra en público. Inconscientemente relacionamos esta práctica con la oratoria. Pero hablar de oratoria en la sociedad actual exige realizar algunas matizaciones. Para empezar, tienden a emplearse indistintamente palabras como *discurso*, *retórica* y

oratoria. Asimismo, los estudios de esta materia han sido desplazados por otras disciplinas y, en ocasiones, reducidos a una parcela mínima de lo que en su origen significó. Casi podría llegar a afirmarse que se trata de una disciplina obsoleta, aunque esto resulte más que discutible.

Cada día se producen en nuestras sociedades una innumerable cantidad de discursos públicos de carácter persuasivo cuyos objetivos son afines a los perseguidos por los oradores de la Antigüedad. Abordarlos desde la Filología y los Estudios Culturales se antoja una tarea pendiente. Integrar el *discurso público oral* en el paradigma de los estudios literarios podría significar un paso adelante en este sentido. Así como los estudios semióticos propiciaron un análisis de las narrativas audiovisuales con instrumentos de la Teoría Literaria (*narratología*), cabría considerar la posibilidad de abordar la oratoria pública en el ámbito de los estudios literarios.

En principio, se trataría de un género a medio camino entre lo textual y lo performativo, y cuya influencia ha sido capital a lo largo de la historia formando parte de significativas transformaciones sociales. ¿Se puede hablar de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos sin recordar el célebre discurso de Martin Luther King frente al Capitolio? ¿Cabría un mejor final para la película *El gran dictador* de Charles Chaplin que esa transformación paródica de Hitler en un orador comprometido con la paz, la concordia y los derechos humanos? Y, salvando las distancias, ¿qué son los *youtubers* sino la versión digital y posmoderna de los viejos oradores o los más recientes *public speakers*? Emplear el término “oratoria” para acoger la enorme variedad de discursos públicos orales existentes quizá resulte insuficiente. No obstante parece oportuno observarlos a la sombra de dicha tradición pues un “nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento por combinación...” (Todorov “El origen” 34). A continuación trataremos de indagar en los profundos lazos que relacionan el “discurso público oral” con la oratoria y la retórica. Asimismo, intentaremos acotar el sentido específico que atribuimos a términos como *retórica*, *oratoria* o *discurso*, los cuales tienden a solaparse en la jerga cotidiana.

2.1.1. Polisemia de la palabra *discurso*

La palabra *discurso* procede del latín *discursus*, unión del prefijo ‘dis’, que indica negación, separación o distinción (como en *discordante*, *disconforme* o *discurrir*) y el lexema ‘cursus’, del cual derivan palabras como *curso*, *correr* y *corriente*. *Discursus* es,

además, el participio perfecto del verbo latino *discurro* (=correr de una parte a otra). De este verbo deriva el vocablo ‘discurrir’ que en castellano se emplea con el sentido de “moverse avanzando por un lugar”. Según la RAE, el empleo más habitual de discurrir es con el sentido figurado de pensar, idear o imaginar algo. Suele emplearse, por tanto, como sinónimo del verbo ‘discursar’ cuya definición es “discurrir sobre una materia” y que se corresponde con el sustantivo ‘discurso’. Esta palabra posee en el diccionario de la RAE hasta doce acepciones diferentes entre filosóficas (“Doctrina, ideología, tesis o punto de vista”), lingüísticas (“Unidad igual o superior al enunciado que constituye un mensaje”), literarias (“Escrito o tratado, generalmente de no mucha extensión, en que se discurre sobre una materia determinada”) o textuales (“Razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público”).

La última acepción es una de las más empleadas en el habla común y suele asociarse frecuentemente con el verbo ‘pronunciar’ que alude a la acción de producir oralmente un texto. Originariamente, el sustantivo latino *discursum* no se empleaba con ninguno de estos sentidos que le atribuimos en castellano, sino como la acción de “correr en varias direcciones”⁸³. En nuestro idioma relacionamos este sentido casi exclusivamente con el verbo ‘discurrir’. Así decimos: “el río Duero *discurre* por bellos espacios naturales creados por la acción de sus aguas”. En su lugar, el latín prefería expresiones como *oratio*, *sermo*, *eloquium* o *locutio* para distinguir los diferentes subgéneros de discurso público oral. Dichos términos evolucionaron en nuestro idioma hacia variedades de discurso ligadas al culto religioso (oración, sermón), a las cualidades lingüísticas (elocuencia) o a un subgénero de habla pública (alocución).

En la lengua coloquial suele emplearse *discurso* para la expresión oral y *texto* para la expresión escrita. Pero en el ámbito académico esta diferenciación es más borrosa, empleándose *texto* y *discurso* como sinónimos. Idiomas como el inglés sí distinguen claramente entre *speech* (discurso oral) y *writing* (discurso escrito). En francés la situación es bastante similar al español, aunque el lingüista Emile Benveniste trazó un matiz diferenciador entre *discours*, para la expresión oral y escrita, y *écrit*, solo para la escrita.

La multiplicidad de sentidos atribuidos a la palabra *discurso* está asociada directamente con la dicotomía escritura/oralidad. Fernando Lázaro Carreter se refiere al

⁸³ Santiago Segura Munguía. *Nuevo diccionario etimológico Latin-Español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001. 225.

discurso como un género esencialmente oral: “Se llama vagamente *discurso* al resultado del ejercicio del habla o a cualquier porción de la emisión sonora que posee coherencia lógica y gramatical”; pero es consciente de otros empleos en el ámbito de la filología cuando habla de las “Partes del discurso” o de la diferenciación “Discurso directo, indirecto...”⁸⁴.

La ambigüedad del español puede sortearse mediante expresiones del tipo “redactar un discurso” o “pronunciar un discurso”, que especifican el tipo de registro – escrito u oral- empleado. Aunque buena parte de los discursos que se pronuncian en los parlamentos y los atriles tienen su origen en una planificación escrita, ha de reconocerse la existencia de variantes puramente orales como la arenga, el sermón o la soflama política que, aunque improvisadas al calor de unos acontecimientos, poseen características propias y distintas tanto del habla como de la escritura. Por otro lado, variantes escritas como los bandos municipales, las notas de prensa o los anuncios por palabras no pueden dejar de ser consideradas igualmente *discurso público*, pues su destinatario explícito es una colectividad.

Así las cosas, ha de reconocerse que generalmente empleamos la expresión “discurso público” para hablar de prácticas orales en las que un sujeto toma la palabra ante un grupo. Es decir, como en el caso del *habla*, su ejecución es situacional y no diferida (Jahandarie 136); rasgo en el que coincide con el teatro, los recitales poéticos, la canción o los espectáculos de *cuentacuentos*. Dentro de este último grupo podríamos incluir el uso de la palabra en ceremonias sociales (entrega de premios, brindis, homenaje) en las que el protocolo contempla que los asistentes tomen y se cedan la palabra convocando a una actitud contemplativa del auditorio cuyos miembros ejercen de espectadores. En estas intervenciones es común que se repitan frases del tipo: “Antes que nada quisiera agradecer...”, “Sinceramente, no me esperaba este premio/ homenaje/ acto...”, “Me sorprende gratamente vuestra presencia en este acto”, “No sé cómo agradecer...”, “No sé qué decir...”, “Es un honor para mí...” o se cumplan una serie de protocolos que apuntan hacia una tipificación de esta práctica. Aunque se supongan intervenciones improvisadas, la existencia de ciertas convenciones invita a reconocer una retórica propia.

⁸⁴*Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1953: 116.

La ambigüedad del término, sin embargo, viene de antiguo. En *Gorgias*, Sócrates y Gorgias parecen estar de acuerdo en que todas las artes tienen por objeto los discursos, lo que provoca que Sócrates pregunte a Gorgias por qué no llama retórica a las otras artes, a lo que Gorgias responde: "...todo el saber de las restantes artes estriba, por así decirlo, en operaciones manuales y otras prácticas semejantes, mientras que la retórica no emplea ninguna operación de ese género, sino que toda su acción y ejecución se limita a los discursos" (25). En Grecia, la retórica era el arte de hacer discursos pero no puede ignorarse que en la democracia ateniense todo discurso se componía para ser pronunciado públicamente. En una sociedad donde el medio de difusión de la palabra por excelencia era el habla (*ρητορ*) y en la que los asuntos públicos se dirimían por la habilidad de hacer uso de la misma (*ρητορική τέχνη*) no podía ser de otra manera.

La multiplicidad de sentidos atribuidos al vocablo *discurso* afecta igualmente a las disciplinas que se ocupan de él⁸⁵. Desde la Grecia de Aristóteles hasta bien entrado el siglo XIX, la retórica y la oratoria fueron las disciplinas consagradas al estudio de los discursos. Pero a partir del siglo XIX, ambos enfoques fueron quedando relegados y se sustituyeron por otros más ajustados a los requisitos de cientificidad. La Lingüística, la Crítica Literaria y la Psicología recogieron el testigo. Retórica y oratoria perduraron aunque ajustando su campo de acción y adquiriendo, en ocasiones, valores peyorativos. Esta situación ha sido cuestionada por autores como Harold Gotoff para quien al perderse la perspectiva de la realización oral, la retórica ha perdido su valor como disciplina global del discurso: "Students of rhetoric also ignore the dynamics of oratory. Speeches tend to be analyzed and elucidated within the framework of theories of rhetoric, both ancient and modern. Since these analyses are based on categories or typologies, speeches are studied abstractly and piecemeal" (291). Este autor se muestra contrario a la fragmentación de los estudios del discurso desde la convicción de que acabaría anulando la posibilidad de una hipotética ciencia que atiende tanto a los aspectos textuales como extratextuales del mismo. En contra de este argumento, debe reconocerse que la semiótica ha ocupado ese lugar tomando el testigo de las viejas retóricas pero actualizando su armazón teórico. Así

⁸⁵ La ambivalencia con que se usan los términos *retórica* y *oratoria* es incluso manifiesta en traducciones de textos clásicos donde aparecen indistintamente. En la versión de *Gorgias* que manejo (*vid. bibl.*), subtitulada "Sobre la retórica", Gorgias se declara ante Sócrates "orador" y experto en el "arte de la oratoria" (22). También en traducciones anteriores como la de Pablo de Azcárate (Platón. *Obras completas*. Tomo V. Madrid, 1871) se emplea la palabra *orador*, término de origen latino y que, siendo fiel a la etimología, constituiría un anacronismo.

y todo, retórica y oratoria siguen despertando interés aunque no siempre quede clara ni su función (el texto, el discurso o los dos) ni la diferencia entre uno y otro concepto. En su *Manual de Retórica* (2003), David Pujante emplea los términos indistintamente. Sam Leith, por el contrario, sí vislumbra una cierta diferencia:

...la retórica es el arte de la persuasión: el intento de un ser humano de influir en otro mediante las palabras... Probablemente usted está acostumbrado a asociar la retórica con la oratoria formal: los discursos que pronuncian los políticos por televisión, los directivos de las juntas anuales de accionistas y los sacerdotes en la misa dominical. Lo cual es cierto, pero entonces es cuando la retórica resulta más visible; cuando se viste de largo y saca brillo a sus zapatos de baile. (14)

Conforme a esta interpretación, la retórica se ocuparía de los rudimentos de composición del discurso y la oratoria, de la ejecución del discurso.

Queda, sin embargo, por definir un sentido específico para el término *discurso*. En el terreno de los estudios lingüísticos y filológicos pueden reconocerse –tal como anticipamos- hasta tres acepciones:

- 1) uso específico del lenguaje: es el enfoque tradicional y a su estudio se consagraron la retórica y la oratoria, entendidas como *artes del discurso*. Ambas interpretan el discurso como un uso específico del lenguaje regido por unas reglas cuyo destino final es su pronunciación ante un auditorio. Aristóteles distingue tres grandes géneros en función de la situación y el contenido: epidíctico (se juzga al orador), judicial (se juzgan hechos pasados) y deliberativo (se enjuician los hechos del futuro) (193-194).
- 2) sinónimo de *texto*: después de Saussure, la Lingüística estructuralista se propone el estudio de unidades transfrásticas (Lingüística del Texto). Este enfoque considera *texto* y *discurso* unidades superiores al enunciado y la frase. Teun A. Van Dijk da un paso más allá y propone un estudio transdiscursivo, una teoría del discurso –Análisis del Discurso- en la que los términos *texto* y *discurso* se emplean de forma casi equivalente. El texto constituye la manifestación concreta del discurso: “...utterances should be reconstructed in terms of a larger unit, viz that of TEXT. This term will here be used to denote the abstract theoretical construct underlying what is usually called a discourse” (3).
- 3) *discurso* como paradigma de pensamiento o *ideología*: derivado del enfoque anterior, Michel Foucault desarrolla la noción de *discurso* como realidad material,

escrita o pronunciada⁸⁶, a través de la cual se configuran los estatutos del saber y del poder: “le discours n’est pas simplement ce qui traduit les luttes et les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s’emparer” (*L’ordre* 12).

Así pues, retomando la caracterización histórica y convencional de los géneros, entendemos que solo un recorrido diacrónico permitirá fijar esta nomenclatura. Las palabras retórica y oratoria así como *discurso* dilataron o estrecharon su significado en función de los cambios sociales, políticos y materiales. Asimismo, la práctica del discurso público ha experimentado transformaciones en consonancia con el reconocimiento de ciertos derechos civiles relacionados con el uso público del lenguaje así como como consecuencia de una modificación de las condiciones materiales. Teniendo en cuenta dichas transformaciones, la evolución del discurso público ha sido descrita en dos sentidos principalmente:

- a) Apoyándose en la configuración material del lenguaje o “tecnologías de la palabra” -en la terminología de Walter Ong- David Pujante ha distinguido tres periodos:
 - 1) *Civilización oral*: la retórica se consagra al arte de bien hablar. Su forma paradigmática es el discurso oral
 - 2) *Civilización escrita*: la retórica se consagra al arte de bien escribir y el arte de bien leer (hermenéutica). Su forma paradigmática es la *Biblia*. Le siguen los textos literarios y textos escritos en general.
 - 3) *Civilización mediática*: la retórica se consagra al arte de bien presentar y bien descifrar. Sus manifestaciones son la escritura, el cine, la fotografía, etc. (61)

⁸⁶ El caso de Foucault es sintomático para constatar esta ambigüedad de la que venimos hablando. A lo largo de una célebre conferencia pronunciada en 1971 (*L’ordre*) empleaba el término con los tres valores que hemos relatado. Primero hablaba de ‘discurso’ como uso específico de la lengua destinado a ser oralizado en un lugar y tiempo concretos: “Dans le discours qu’aujourd’hui je dois tenir, et dans ceux qu’il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j’aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement.” (*ibid.* 7). A continuación, utilizaba el término en su acepción estructuralista como sinónimo de *texto*: “le discours n’est rien plus qu’un jeu, d’écriture dans le première cas, de lecture dans le second, d’échange dans le troisième, et cette échange, cette lecture, cette écriture ne mettent jamais en jeu que les signes” (*ibid.* 51). Y, en terminos generales, el grueso de su argumentación se concentraba en desarrollar la acepción de discurso como ideología, construcción a través del lenguaje del estatuto de poder: “Tout système d’éducation est une manière politique de maintenir ou de modifier l’appropriation des discours, avec les savoirs et les pouvoirs qu’ils emportent avec eux” (*ibid.* 46).

- b) Partiendo de la distinción entre discurso público y el más específico *habla pública*, Cid, Ross y Samaniego distinguen tres períodos en función de los medios, los agentes de discurso y los contenidos:
- 1) Antes de la Revolución industrial: el uso de la palabra pública está restringido a las clases sociales dominantes, a unos lugares exclusivos y a unas normas precisas.
 - 2) Después de la Revolución Industrial: acceden al discurso público grupos anteriormente marginales y se amplían las temáticas, los espacios y los destinatarios
 - 3) La sociedad actual: la aparición de medios de comunicación a distancia provoca la incorporación de nuevos ‘agentes de discurso’, amplían el número de destinatarios, los escenarios se hacen virtuales y surgen nuevas temáticas. (180-182)

Siguiendo de cerca estas propuestas, a continuación describiremos las principales transformaciones del *discurso público* desde su versión primitiva en la Grecia clásica hasta la actualidad. Para ello distinguiremos tres grandes períodos: formación, teorización y resurgimiento.

2.1.2. Retórica, oratoria y discurso a través de los siglos

...mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo
Walter Benjamin

a) Retórica y Filosofía. Los orígenes de una fractura epistemológica

Desde un análisis marxista-materialista, Neil Postman mantiene que las condiciones materiales determinan la naturaleza del discurso (43). Esta idea resulta crucial para entender la evolución del discurso público a lo largo de los siglos así como la teorización que hicieron la retórica y la oratoria sobre él. Durante el esplendor de la sociedad helénica (V y IV a. C.), la polis ateniense y su sistema democrático favorecieron el surgimiento de la retórica, su profesionalización y correspondiente teorización. Esta evolución fue posible gracias a la importancia que adquirió el uso de la palabra en la sociedad. Las formas de discurso público eran diversas e iban desde los discursos patrióticos de Pericles hasta los pronunciados por los ciudadanos (*πολιτης*) en las asambleas o aquellos que improvisaban un grupo de sabios marginales en el ágora

(*κυνικός*). Todos ellos coinciden en el uso de la palabra con un propósito eminentemente *performativo*, destinado a influir directamente sobre las condiciones de vida. La principal diferencia entre unos y otros agentes de discurso reside en el grado de compromiso con la verdad. Para los filósofos, el discurso es el medio para llegar a ella. Para los sofistas sirve para persuadir y convencer. Los cínicos, por su parte, se conforman con subvertir y transgredir el orden y la moral pública.

Las crónicas coinciden en situar el nacimiento de la retórica (*ρητορική*) en Siracusa (actual Sicilia), hacia los años 485-465 a. C.⁸⁷. En aquel entonces era una de las ciudades-Estado que conformaban la liga helénica del Mediterráneo. Según las crónicas, la aparición de un medio para resolver las disputas mediante la palabra coincidió con los conflictos territoriales que tuvieron lugar antes del advenimiento de sistema democrático (Ruiz de la Cierva 2). En estas circunstancias, Corax de Siracusa elaboró un tratado para enseñar a hablar ante la asamblea y los tribunales con fines persuasivos, y su discípulo Tisias⁸⁸ se ocupó de difundir esta disciplina en otros territorios de la liga helénica

La llegada a Atenas del “arte de hablar” (*ρητορική τεχνε*) quedó inmortalizada en el *Gorgias*. A lo largo de este diálogo donde participan importantes figuras de la cultura helénica, Sócrates trata de desenmascarar a Gorgias, el maestro de retórica llegado desde Siracusa, lo cual constituiría una de las primeras críticas a esta disciplina. Como contrapartida, Gorgias trata de convencer a Sócrates de que se trata de un arte que prepara a los ciudadanos para ejercer como tales en la asamblea mediante la palabra:

Me refiero al hecho de poder persuadir mediante el discurso, hablando ante un tribunal, a los jueces; en el Consistorio, a los miembros del Consejo, en la Asamblea popular, a los miembros de la misma, y, en fin, en cualquier reunión de trascendencia ciudadana, a los que asisten a ella. Y en verdad que con este poder tendrás al médico por esclavo, y por esclavo tendrás al maestro de gimnasia (30).

En su contra, Sócrates cuestiona la calificación de la retórica como arte. En su lugar, la compara con otras habilidades como la cocina, la cosmética y la sofística, las cuales están pensadas simplemente “para agradar” pero no para perseguir la verdad, ese fin virtuoso que caracteriza a las verdaderas *artes* entre las que contempla la medicina o la filosofía.

⁸⁷ Juan Carlos Iglesias Zoido llama la atención en un estudio sobre la posibilidad de que este origen se deba a una convención y sospecha que no está lo suficientemente argumentado (“La historia de la guerra del Peloponeso y la retórica griega del siglo V a. de C.” en *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, José Antonio Hernández Guerrero (ed.), Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz, 1992:(399-403): 399). Dado que no es este nuestro objeto de discusión, nos adherimos a dicha convención (Ruiz de la Cierva 4-5).

⁸⁸ Algunas crónicas plantean que Corax y Tisias eran la misma persona. Para este asunto, puede consultarse G. A. Kennedy. *A new History of Classical Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Sócrates cuestiona incluso la utilidad de la retórica para la política “porque pone sus miras en lo agradable, sin atender a lo mejor” (54). Aunque finalmente acepta un uso legítimo de esta disciplina (“el que pretenda ejercer rectamente la *oratoria*⁸⁹ habrá de ser justo y tener conocimiento de lo que es justo”, 144); su juicio pone de manifiesto la principal sospecha que se cernió sobre esta materia: la subordinación de la estética a la objetividad.

El debate entre Sócrates y Gorgias simboliza una polémica que, en la sociedad ateniense, alcanzará al propio estatuto del conocimiento provocando el enfrentamiento entre dos escuelas: la sofística y la filosofía. Los sofistas eran los maestros de retórica y su actividad tropezó con la de los filósofos. Personalidades como Pericles o Demóstenes brillaron por su empleo de la retórica y esta se convirtió en materia de estudio para los ciudadanos libres cuya participación en las asambleas era prácticamente una obligación. La necesitaban también para pleitear ya que, en los conflictos, correspondía al pleiteante su propia defensa. Todo ello estimuló la aparición de los *λογογράφοι*, especialistas en el uso de la retórica que escribían discursos para otros a cambio de una retribución. Su adiestramiento como el de otros aristócratas atenienses correrá a cargo de los sofistas. Los sofistas son maestros de filosofía y retórica para los que la retórica constituye un fin en sí misma. A los sofistas les importa más la capacidad persuasiva del discurso que la búsqueda de la verdad. Autores como Protágoras, Gorgias o Isócrates consideran que la Verdad se corresponde con un tiempo y un espacio. Por el contrario, filósofos como Sócrates, Platón o Aristóteles contemplan la existencia de verdades absolutas, permanentes e imperecederas (Pujante 42).

La fractura entre sofistas y filósofos tiene una fundamentación ética cuyas consecuencias se prolongarán en la percepción y el empleo de la retórica. En la sociedad ateniense, el ejercicio de esta disciplina estuvo ligado a la decisión de los asuntos en la asamblea ciudadana (discurso demostrativo), a la resolución de pleitos (discurso judicial) y a los homenajes a las gestas y ciudadanos ilustres (discurso epidíctico). Todos estos discursos tienen un medio de expresión fundamentalmente oral y, por ello, los maestros de retórica o sofistas enseñan a componer el discurso, a memorizarlo y, lo más importante, a pronunciarlo. Puesto que la verdad para los sofistas está ligada a un tiempo y un espacio determinados, enseñan a componer discursos conforme a dichas coordenadas. Por el contrario, los filósofos buscan una verdad permanente y, por ello, se inclinan por otra

⁸⁹ Este es un ejemplo más de ese uso indistinto de los términos retórica y oratoria en la traducción de García Yagüe.

forma de codificación del lenguaje: la escritura. Con todo, el peso de la oralidad sobre la escritura permanecerá latente en los diálogos platónicos no solo por su capacidad para trasladar la vivacidad de la conversación oral sino también porque en ellos la escritura aún despierta sospechas⁹⁰. La división entre sofistas y filósofos prefigura así la distinción Retórica/ Filosofía que corre paralela a la de oralidad/ escritura donde se enfrentan los valores de lo transitorio y lo permanente.

La Retórica experimentó un salto cualitativo con la obra de Aristóteles, autor del primer tratado conocido consagrado específicamente al arte del discurso. Su obra otorga a esta disciplina el estatuto de conocimiento con fundamento ético y moral y la sitúa al nivel de la dialéctica. Ambas coinciden en constituir formas de conocimiento pero no una ciencia concreta (*Retórica* 161). El filósofo ajusta sus márgenes a la elaboración de los argumentos para la búsqueda de la justicia y la verdad (*ibíd.* 169) y redefine su función: de ‘arte para persuadir’ pasa a ser considerada un ‘arte para determinar qué es apto para persuadir’. Aristóteles considera la retórica un bien de utilidad social al servicio de la política y cuyo ejercicio debe estar marcado por la ética. (*ibíd.* 172-173). El tratado aristotélico presenta además como novedad su interés por la composición del texto, y el establecimiento de las cinco partes de la retórica: tres dedicadas a la composición escrita (invención, disposición y elocución) y dos a la ejecución oral (memoria y pronunciación). Asimismo anticipa las diferencias de registro entre la oralidad y la escritura:

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. No es lo mismo, en efecto, la expresión de la prosa escrita que la de los debates, ni la oratoria política que la judicial... La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral (y de tal expresión hay dos especies: la que expresa los caracteres y la que expresa las pasiones) (*ibíd.* 548-549)

En la polémica que enfrentó a sofistas y filósofos se originaron creencias sobre el lenguaje que han llegado hasta la actualidad tales como: el gusto estético por la palabra hablada, la fiabilidad de la palabra escrita, el carácter seductor de la oralidad o la sensación de fugacidad del habla frente a la escritura. Mientras tanto y en paralelo a esta controversia, se estaba gestando un modelo de discurso ajeno tanto modelo de los sofistas

⁹⁰ Platón, a propósito de un diálogo sobre la retórica en el *Fedro*, introduce el tema de la escritura con el recelo de que “dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del arte de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos, no desde dentro, por su propio esfuerzo” (*Fedón. Fedro*. Trad Luis Gil Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 266). La gran paradoja reside en que esta idea se transmite por escrito como también la invocación a la diosa Mnemosine, diosa de la memoria, en uno de los primeros documentos escritos conocidos del período helenístico, los himnos órficos (véase *Hymnes Orphiques*. Trad. Marie-Christien Fayant. Paris: Les belles Lettres, 2014. 608-609).

(la persuasión) como al defendido por los filósofos (la verdad). Sus cultivadores, la escuela cínica, constituyen una corriente de disidencia con respecto a las instituciones y la Academia. Su discrepancia se expresa no mediante un uso específico de la retórica sino mediante una ensayada rebelión basada en manifestaciones públicas y un ejercicio libre del lenguaje (*parresía*). García Gual describía en estos términos a Diógenes, una de las figuras más populares de esta corriente: “...predicaba más con gestos y una actitud constante que con discurso o arengas, el rechazo de las normas convencionales de civilidad. Postulaba un retorno a lo natural y espontáneo” (25).

La rebelión cínica, sin embargo, no surge de la improvisación sino que implica un posicionamiento estudiado frente al orden establecido:

...la actitud impúdica del cínico dista mucho de ser algo espontáneo y natural. Se trata, más bien, de una postura bien ensayada y asumida frente a los demás, una actitud no solo agresiva sino también defensiva, que no es tanto el final como el comienzo de una toma de posición crítica frente a la sociedad y sus objetivos... Cuando el cínico se niega a rendir homenaje a “lo respetable”, lo que pretende es denunciar la inautenticidad de esa respetabilidad y sus supuestos, que los demás aceptan por costumbre y comodidad más que por razonamientos (*ibid.* 27)

El discurso cínico se configura alrededor de cuatro pilares centrales: 1) la desvergüenza o *anaideia*, 2) la libertad de palabra o “parresía”, 3) la mala fama, impopularidad o *adoxía* y 4) la mezcla de seriedad y broma o *spondageloion*. Todos ellos determinan ese estilo propio conocido como *parresía*⁹¹. Esta forma de discurso representa el reverso del género entendido como construcción arquetípica de lenguaje que se ajusta a unas reglas:

The parrhesiast does not have to take account of the rules of rhetoric—that goes without saying—or even of the rules of philosophical demonstration; he is opposed to rhetoric, he is opposed to elegkhos, and he is opposed also to demonstration, to the rigor of proofs, to what forces the individual to recognize this is the truth and that is nothing” (Foucault “Parresía” 238).

Carlos García Gual destaca como característico del discurso cínico la *performatividad*. El cínico adopta una posición marginal en el entorno urbano y desde ahí denuncia la inautenticidad de las convenciones. Su denuncia, lejos de ajustarse a una arenga concreta o un discurso estructurado, a veces consiste sencillamente en una escenificación pública que trata de evidenciar dicha inautenticidad, sacar al espacio público aquello que pertenece a la esfera privada: “realiza en público todo cuanto la gente suele dejar para lugares más recatados. No tiene sentido de la obscenidad” (72). En este

⁹¹ El estilo se trasladó posteriormente a Roma. Cornificio se refiere a ella como “licencia” y Quintiliano la denomina ‘oratio libre’. Posteriormente evolucionó hasta el Cristianismo, donde en lugar de ser un habla sin control del maestro al discípulo lo es a la inversa, del discípulo al maestro. Según Foucault, un ejemplo reciente de ello sería el rito de la ‘confesión’ (Foucault “Parresía” 222-230).

sentido, responde al lenguaje de los filósofos con el de un *clown*, lo cual Peter Sloterdijk calificaba de “materialismo pantomímico”⁹².

En definitiva, podrían considerarse tres líneas de desarrollo del discurso público desde la primitiva retórica: el persuasivo de los sofistas, el argumentativo de los filósofos y el satírico-pantomímico de los cínicos. Los filósofos despertaron las primeras sospechas en torno a las posibles perversiones del lenguaje a través del discurso. Esta desconfianza así como la flexibilidad del género para ajustarse a otras realidades sociales serán decisivas para que, en los siglos sucesivos, el discurso público se ponga al servicio de la propaganda, se ofrezca como garantía de la libertad de expresión o, sencillamente, sirva de psicodrama terapéutico de las contradicciones que atenazan al sujeto en sociedad.

b) Oratoria y Poética. De la oratoria republicana a la institución oratoria

Si la sociedad helénica sentó las bases del pensamiento occidental, el Imperio Romano legará la *institucionalización* de este saber, esto es, su legitimación política. Las instituciones romanas sirvieron de fundamento durante siglos a la construcción de estructuras de poder como el Derecho, las Universidades y, más adelante, los Estados-nación. En el tránsito de saberes de la democracia ateniense a la Roma republicana, la Retórica se instala como arte del discurso para participar en las instituciones. Como en Atenas, en la Roma republicana los asuntos públicos y las causas judiciales también se resuelven a través del debate público. Los miembros de las familias poderosas (patricios) y algunos ciudadanos libres (plebeyos) se educan en el empleo del lenguaje con fines persuasivos. Un testimonio de ello es la *Rethorica ad Herennium* (I a. C), el primer tratado conocido de retórica latina. El título invita a pensar que recogería las enseñanzas estructuradas para la educación de algún joven patricio llamado Herenio⁹³. Además, la importancia que el autor otorga a la *memoria* y la *actio* así como la consideración del receptor como ‘oyente’ demuestra que el tratado estaría destinado al entrenamiento de un ‘orador’.

⁹² *Crítica de la razón cínica*. Trad.M. A. Vega. Madrid: Taurus 1989.

⁹³ También en la obra de Quintiliano leemos en la dedicatoria que el autor considera su trabajo apropiado para la educación del hijo de Marcelo Victoria, a quien se la dedica: “Quod opus, Marcelle Vitori, tibi dicamus, quem cum amicissimum nobis tum eximio litterarum amore flagrantem non propter haec modo, quamquam sint magna, dignissimum hoc mutuae inter nos caritatis pignore iudicabamus, sed quod erudiendo Getae tuo, cuius prima aetas manifestum iam ingenii lumen ostendit, non inutiles fore libri videbantur quos ab ipsis dicendi velut incunabulis per omnes quae modo aliquid oratori futuro conferant artis ad summam eius operis perducere festinabimus” (I: 16)

Orator es el término con el que se denominaba en Roma a los ciudadanos que hacían uso de la palabra en los debates públicos. Se trata de una simple traducción de la construcción artículo + sustantivo del griego (*ο ρητορ* > *orator*) y da nombre a la actividad de quienes lo practican, *oratoria*, como explicaba Quintiliano: “Rhetoricem in Latinum transferentes tum oratoriam tum oratricem nominaverunt” (I: 254). Este ejercicio tuvo un desarrollo desigual marcado por los cambios políticos que se produjeron a finales del siglo I a. C. Los efectos se prolongaron durante los siglos sucesivos y, aunque la Retórica había sido una invención griega, en su transmisión jugó un papel fundamental la sociedad romana.

La primera diferencia más evidente entre Grecia y Roma en este ámbito se halla en la denominación. En Grecia se emplea el término “retórica” y en Roma se impone “oratoria”, al fin y a la postre, un préstamo del griego al latín. La Retórica llegó a Roma hacia el siglo II a. C. a través de maestros griegos procedentes de Asia. Los manuales empleados para su enseñanza se perdieron aunque, muy seguramente, la de Aristóteles y la *Retórica a Alejandro* (340 a. de C.) de Anaxímenes de Lámpsaco sirvieron de inspiración a los trabajos posteriores. Del período romano se han conservado muchos trabajos entre los que destacan la citada *Retórica a Herenio*, los trabajos de Cicerón (*De oratore*, *De inventione*, *Orator*, *De partitione oratoria* y los *Topica*) y la obra compilatoria de Quintiliano, *Institutio oratoria*. Existen, sin embargo, más tratados y autores que demuestran la vitalidad que tuvo esta disciplina en la sociedad romana.

La oratoria romana vivirá dos momentos diferentes relacionados con el modelo de Estado. Uno durante el período republicano dominado por la figura de Cicerón y otro posterior durante el período imperial representado por la tarea compilatoria de Quintiliano.

Durante el primer periodo, las instituciones republicanas habrían favorecido el ejercicio de la oratoria. En ella brilló por sus cualidades teóricas y prácticas Cicerón, quien recogió el testigo de la crítica que los filósofos griegos habían realizado a los sofistas: “...no he salido de las oficinas de los Retóricos sino de los jardines de la Academia” (24). Su obra profundiza en la oratoria con sentido práctico, como medio para resolver conflictos y se posiciona contra el estilo afectado y que busca solo la seducción del oyente: “El estilo dulce, suelto y afluyente, agudo en sentencias, resonante de palabras es propio del género epidíctico y de los sofistas, más acomodado a la pompa que a la pelea, útil para el gimnasio y la palestra pero excluido del foro” (32). Coincide con

Aristóteles en entender la filosofía no como el reverso de la retórica sino como un complemento indispensable: “...sin la filosofía nadie puede ser elocuente; no porque en la filosofía se encuentre todo, sino porque ayuda al orador como la palestra al histrión” (25). Una de las obras más conocidas de Cicerón, las *Catilinarias*, pasará a formar parte del canon de la literatura romana del período republicano. En ella se incluyen una serie de discursos que fueron pronunciados por el autor en el senado romano durante el período de inestabilidad política que provocó el fin del sistema republicano a finales del siglo I a. C. Ese período dio paso a un nuevo modelo imperial del Estado de carácter autocrático en el que la oratoria fue restringiendo paulatinamente sus atribuciones. El ejercicio práctico de la oratoria en las instituciones romanas disminuyó y fue sustituido por un desarrollo teórico de esta disciplina. Desde el siglo I d. C su función se reserva a la educación y su práctica pública quedará reducida a la ‘conferencia pública’ (Pujante 54-55).

Esta transformación estimuló la redacción de manuales entre los que destacó la *Institutio oratoria* (95 d. C.), obra de carácter enciclopédico considerada la mayor compilación realizada hasta aquel momento sobre el arte del discurso. Su autor, Marco Fabio Quintiliano, era hijo de un abogado romano. Ejerció como su padre en Roma pero destacó como maestro de oratoria, lo cual le valió para ser designado por el emperador director de la escuela estatal de oratoria de Roma. Como indica el título, su obra se consagró a *instituir* los principales pilares del arte de la oratoria: las características propias del orador, las partes del discurso, los géneros y los requisitos del discurso, etc. En ella, la palabra *oratio* se emplea con el valor de ‘discurso’ y tiene por objeto la formación del perfecto *orator*, esto es, aquel que acompaña un manejo adecuado de la elocuencia con las buenas costumbres. De los tres géneros, se concentra especialmente en el deliberativo o judicial, pues entiende que los otros son más libres en su disposición. Su tratado sigue teniendo muy presente la importancia de la declamación oral: “Con todo eso [invención, disposición, elocución, memoria], estas cosas desbarata y casi destruye una pronunciación inconveniente, ya sea por la voz o por el gesto” (I: 327). Sin embargo, se muestra consciente de la doble dimensión del discurso y de cómo la palabra escrita y la palabra hablada se complementan la una a la otra. Hablar bien y escribir bien son, para Quintiliano, una misma cosa (IV: 395).

A pesar de los esfuerzos del autor latino, la práctica de la oratoria entendida como disputa dialéctica perderá vigencia en los siglos sucesivos. Los géneros demostrativo y

judicial quedarán postergados a espacios cada vez más restringidos y la oratoria se pondrá al servicio de un único género deliberativo, la ‘oratoria sagrada’. La caída del imperio romano y la transformación de sus instituciones bajo el signo del cristianismo propiciaron la conversión definitiva de la retórica de un *arte de hablar* a un *arte de escribir*. Durante la Edad Media y con el auge del cristianismo, el conocimiento se encierra en los monasterios. En ellos, los esfuerzos de los monjes se dedican exclusivamente a la interpretación de las *Sagradas Escrituras*. Esta tarea hace que retórica (u oratoria) se pongan al servicio de la hermenéutica y el género de discurso oral por antonomasia pase a ser la ‘predica’. Así y todo, la Retórica despierta por aquellos siglos no pocas disputas y sospechas entre las autoridades eclesiásticas. El ejemplo más célebre fue la denominada “querrela ciceroniana”⁹⁴. En cualquier caso, el cometido original de esta disciplina, ya fuera para persuadir o para descubrir la verdad, habría quedado postergado en un sistema de pensamiento donde la verdad revelada en un libro, la *Biblia*, y el cometido del orador pasaba de convencer difundir dicha revelación.

En estas circunstancias, la labor descriptiva de Quintiliano propició una progresiva fusión de la Retórica con la Poética. Después de la *Institutio Oratoria*, el tratado más importante fue *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (s. V) de Marciano Capella en el que se instituyó la división de las siete artes liberales, el currículo que siglos después adoptarían las primeras universidades europeas. La división establecía dos grupos, el *trivium* (las disciplinas relacionadas con la elocuencia) y el *quadrivium* (las disciplinas relacionadas con la matemática), e incluía la Retórica en el primero junto a la Gramática y la Dialéctica. De este modo, la Retórica quedaría marcada para la posteridad como una materia teórico-descriptiva. A su vez, la enseñanza de la retórica se consagró al desarrollo de tres aptitudes: el *ars poetriae* (arte de la escritura poética), el *ars dictaminis* (arte de la escritura en prosa para género como la epístola) y *ars praedicandi* (la técnica para elaborar sermones) (Ruiz de la Cierva 16). Se presta más atención a las destrezas de la escritura que a la transmisión oral, postergando *memoria* y *actio*. Fruto de esta fusión, la

⁹⁴ Durante el Concilio de Trento (1545-1563) se enfrentaron dos posturas en torno a un debate sobre las relaciones entre la retórica y la iglesia. A un lado estaban quienes defendían que la retórica debía imitar el estilo Ciceroniano, tal como había postulado San Agustín basándose en supuestas afinidades entre la *Biblia* y la obra del orador latino. Al otro lado se situaban quienes defendían una oratoria que imitara el estilo de los padres de la iglesia, cuyo ejercicio sería resultado de la inspiración divina. Un ejemplo de este debate sería la obra *Examen e ingenios* (1575) del español Huarte de San Juan quien pone la labor del teólogo por encima de la del orador (Pujante 63).

retórica fue quedando restringida a una lista de artificios de lenguaje: las figuras retóricas o literarias.

Así y todo, sobrevivieron los géneros de discurso oral destinados a la predicación. Sermones, oraciones y homilias conformaron una rama de esta disciplina conocida como ‘oratoria sagrada’. Esta práctica alcanzará un alto grado de tecnificación y teatralización con el paso de los siglos del que son testimonio manuales como el *Tratado póstumo, instrucción de predicadores para hazer bien los sermones, y predicarles provechosamente* del capuchino Félix de Barcelona (Velandia Onofre 37). La única excepción a esta práctica eminentemente religiosa del discurso oral fueron las defensas de tesis en círculos académicos, que han persistido hasta el presente (Ong 115).

Así pues, hasta que se produzca la secularización del discurso científico en el siglo XVIII, el grueso de los discursos públicos orales se corresponde con variantes de lo que hoy conocemos como ‘oración’. La denominación de esa práctica como “oratoria” y la utilización del término griego “retórica” para referirse a la parte del *trivium* que se ocupaba de la composición de los discursos, estarían en la base del uso que hacemos de estas palabras en la actualidad. Así lo estima Tomás Albaladejo para quien el término retórica ha ido consolidándose como sinónimo de la disciplina teórica y oratoria para designar a la práctica oral del discurso: “Toda práctica oratoria tiene un soporte teórico retórico, consciente o inconscientemente asumido por el orador, del mismo modo que la retórica en su dimensión teórica tiene una muy estrecha relación con la oratoria o retórica práctica” (“Retórica y” 8).

c) El resurgir de la *oratoria*: de las revoluciones burguesas a la sociedad de la información

Retórica y Poética afianzaron su campo de estudio común entre la Edad Media y los siglos posteriores en un modelo social donde la doctrina ocupó el espacio del debate público. Durante el Renacimiento y el Barroco, la retórica ocupa una parte fundamental en el ámbito de los estudios humanísticos. Se redactan manuales en lenguas vernáculas propiciando un impulso semejante al que en su momento pudo haber tenido la obra de Quintiliano. Posteriormente, el Romanticismo, apoyándose en el mito del genio creador, abomina de la retórica, aunque impulsa las revoluciones liberales que a lo largo del siglo XVIII produjeron un resurgimiento de la *oratoria* (entendiendo ya por tal el ejercicio público del discurso). Durante este período, la idea de la oratoria habría quedado prácticamente reducida a un recuerdo del pasado. Patrice Pavis identifica, sin embargo,

en el siglo XVII una huella del género ligada al ámbito de las artes escénicas. Se trata del denominado “orador” (*orateur* en francés, *announcer* en inglés y *ansager* en alemán), persona que se ocupaba de los actos protocolarios de apertura de una obra, durante la representación o los agradecimientos y despedidas al final: “Intermediario o, incluso, doble del autor, desempeñaba un papel importante al insertar la obra en un contexto social” (319-320).

Pero el verdadero resurgir de la oratoria en el ámbito civil se producirá a través de las transformaciones sociales que provocaron la caída del Antiguo Régimen. Primero resurgirá como forma de propaganda política en el contexto de las revoluciones burguesas, nacionalistas y proletarias y, después de la Segunda Guerra Mundial, inserta en nuevas formas de comunicación de masas como la publicidad y los *mass media*, en general. Desde el siglo XIX, en las sociedades occidentales se fue imponiendo la idea de la democracia como el mejor de los sistemas posibles⁹⁵. Ello contribuyó definitivamente al afianzamiento de la retórica en las sociedades contemporáneas: “Un mundo más democrático es un mundo más retórico” (Leith 32).

El ejercicio de la palabra en público y como herramienta de persuasión estuvo favorecido por las condiciones propicias que dieron lugar a los primeros experimentos democráticos de la historia. Así como el republicanismo estimuló la práctica de la oratoria, el auge del parlamentarismo británico a principios del siglo XVIII y el triunfo de las primeras revoluciones liberales (la Independencia de los Estados Unidos en 1776 y la Revolución francesa en 1789) reactivarán el ejercicio de palabra pública. A este favorable contexto político contribuyó igualmente la Revolución Industrial y la aparición de nuevos medios. Ellos posibilitaron el acceso de nuevos participantes al discurso público y su inserción en nuevos espacios:

...tanto la Revolución Industrial como el desarrollo social que esta trajo consigo favorecieron la participación, en el rol de emisores de habla pública, de sectores de la sociedad marginados hasta aquel momento del acceso a este tipo de discurso. En efecto, surgieron agrupaciones políticas divergentes de las que ostentaban el poder, y organizaciones sindicales que luchaban por

⁹⁵ Esta idea fue evocada por Winston Churchill, reconocido orador y símbolo del triunfo de las naciones libres sobre el nazismo. Según las crónicas, en un discurso pronunciado en la Cámara de los Comunes en 1947 pronunció estas palabras: “Many forms of Government have been tried, and will be tried in this world of sin and woe. No one pretends that democracy is perfect or all-wise. Indeed it has been said that democracy is the worst form of Government except for all those other forms that have been tried from time to time...” (“Muchas formas de gobiernos se han probado en este mundo de pecado e infortunio. Nadie dice que la democracia sea perfecta o infalible. Ciertamente es la peor forma de gobierno si se exceptúan todas las otras formas que se han ensayado a lo largo de la historia”) (*The International Churchill Society. Resources. Web. 23 mar 2017 <http://www.winstonchurchill.org/resources/quotations/the-worst-form-of-government>*).

reivindicaciones económicas y sociales, con lo cual fue posible que individuos, excluidos hasta aquel entonces de esta modalidad de habla, pasaran también a constituirse en agentes de habla pública. De aquí que el concepto de emisor de habla pública experimentó una ampliación al incluir a otro tipo de individuos, quienes vinieron a representar a otros ámbitos o colectivos de la sociedad, con lo cual se modificó también el contenido temático de ese discurso, el tipo de destinatarios o auditorio, como asimismo los escenarios (Cid, Ross, Samaniego 180).

Desde un punto de vista académico, el estudio del discurso público como género de comunicación específico ha ido decantándose dentro del ámbito de los estudios semióticos. El estudio de la retórica en el ámbito de las humanidades se habría reactivado solo a partir de la *Retórica general*⁹⁶ de García Berrio (Ruiz de la Cierva 21). Sin embargo, la oratoria ha sido completamente abandonada a su suerte, estudiándose en las facultades de Derecho exclusivamente en su faceta jurídica, inspirando técnicas teatrales y, en el peor de los casos, inspirando la redacción de manuales y métodos divulgativos de dudoso rigor orientados a entrenar en el discurso persuasivo. Como recuerda Sam Leith y resulta sintomático, “Los libros de retórica de nuestra época se encuentran en la sección de “empresa” en las librerías” (31). Sirva como ejemplo más palpable el manual de Jürg Studer, frecuentemente citado y habitual en las bibliotecas pero escrito por un licenciado en Economía que entiende esta disciplina como un medio para triunfar en los negocios.

Asociada al mundo de los negocios o del comercio, los vocablos ‘retórica’ y ‘oratoria’ han incorporado unos valores que contradicen frontalmente la propuesta aristotélica. El primero tiende a identificarse con algo falso e impostado:

El término retórica que designaba una técnica comunicativa y el modo de ponerla en práctica de forma persuasiva, apropiada, elegante y adornada, degeneró en algo falso, redundante, hueco, pomposo, como sugestión engañosa o artificio literario. No es raro oír con sentido despectivo expresiones como “es un retórico” o “no me vengas con retóricas”, referidas a la falta de sinceridad, a lo insustancial, a lo vacío o a lo rebuscado y artificial (Ruiz de la Cierva 19).

“Oratoria”, por su parte, se relaciona con algo antiguo, pesado u obsoleto. Eso es, al menos, lo que sugiere Juan Antonio Vallejo Nájera en un manual divulgativo cuyo propósito manifiesto es enseñar a “expresarse eficazmente” porque entiende que “los grandes oradores están pasados de moda. En la apresurada vida actual, casi nadie tiene tiempo de escucharlos” (19). Al margen de valoraciones académicas, los manuales de

⁹⁶ “La Retórica general textual es la más sólida y coherente vía de utilización del sistema retórico, puesto que permite la activación de éste en todas sus secciones, incluidas las que, como casillas vacías, habían quedado desconectadas en algún momento de la evolución de la Retórica. Considero necesario expresar que esta Retórica general de carácter textual no consiste solamente en la reactivación e interpretación de la *Rhetorica recepta*, sino que también supone una ampliación del instrumental teórico con las contribuciones retóricas producidas desde los actuales planteamientos textuales, con la consiguiente extensión del instrumental teórico. La Retórica general contribuye pues, decisivamente a la formación del sistema retórico” (José Antonio Hernández Guerrero. “Retórica y Poética”. En *Retórica y Poética. Seminario de Teoría de la Literatura*. La Voz, San Fernando (Cádiz), 1991: 39-40).

Studer y Vallejo resultan hartamente elocuentes en cuanto a la percepción popular que existe en torno a esta disciplina asociada a valores negativos, en general.

El origen de esta impresión puede hallarse en el período que siguió a las primeras revoluciones liberales. La oratoria llegó a ser percibida en ocasiones como un entretenimiento en sí mismo. Los discursos de inauguración, los discursos políticos de campaña o aquellos que se pronunciaban en homenajes y ceremonias oficiales pasaron a formar parte de una *teatralización* de la esfera pública⁹⁷. La conciencia de que todo en estos discursos estaba medido y estudiado provoca desconfianza entre un público cada vez más familiarizado con las técnicas de persuasión. Cuanto más estudiados parecen los discursos, más rechazo producen (Leith 24). Esta situación habría estimulado cambios sustanciales en el estilo del discurso como la sustitución del preceptivo estilo elevado por un estilo llano: “...el estilo llano al que estamos acostumbrados no es menos una estrategia retórica que el estilo elevado que nos resulta pomposo y falso. Lo que hoy nos parece «retórico» es, en su mayor parte, retórica que no funciona” (*ibíd.* 25). Detrás de la aparente disolución de la retórica se estaría gestando una “antirretórica” que –como intuye Leith– “no es más que otra estrategia retórica” (*ibíd.* 28).

Este cambio vendría acompañado por un fenómeno tecnológico, la democratización masiva de los medios de comunicación. Con la aparición de internet, la ‘civilización mediática’ descrita por Pujante ha producido una transformación interna hacia lo que Manuel Castells denominó ‘sociedad de la información’ (*vid. bibl.*). Se trata de una prolongación de la cultura de masas marcada por un acontecimiento político, la disolución de los sistemas comunistas, y otro sociotecnológico, la globalización y el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación. Dentro de este marco, Ruiz de la Cierva reconoce como formas de oratoria modernas el periodismo o la publicidad (25-26) y advierte sobre la importancia que ha tenido el cambio de paradigma tecnológico en lo concerniente a la localización del discurso. Esta impresión coincide con Hernández Guerrero cuando afirma: “En la oratoria tradicional, los oyentes o

⁹⁷ En la época dorada del discurso público en los albores de la democracia estadounidense, estos constituían textos muy elaborados y el uso de la palabra era considerado una virtud y un evento social: “the use of language as a means of complex argument was an important, pleasurable and common form of discourse in almost every public arena” (Postman 47). Aunque destinados a la producción oral, en ellos era claramente palpable su impronta literaria como ejemplifican los discursos de Lincoln y Douglas, quienes protagonizaron una memorable disputa electoral: “...they illustrate the power of typography to control the carácter of that discourse. Both the speakers and their audience were habituated to a kind of oratory that may be described as literary.” (48)

espectadores acuden para escuchar al orador, en la actualidad, es el orador el que, a través de la electrónica se reparte e invade los espacios de los oyentes: le puede hablar en el salón de su casa, en el comedor, en el dormitorio e, incluso, en la cama.” (21) En la sociedad de la información, el discurso público oral no está restringido necesariamente a una coincidencia espacio-temporal entre el emisor y su auditorio. No obstante, sus recursos textuales y extratextuales (gestualidad, voz, silencios, etc.) también tenderían a transformarse pues, si en el pasado buscaban un auditorio presente y un intérprete en la multitud, la aparición de medios de registro audiovisual determinará una transformación absoluta en lo que respecta a la presencialidad como elemento contextual.

d) La oratoria contemporánea

La situación descrita hasta aquí invita a preguntarse: ¿existe un común denominador entre todas estas formas de discurso público oral? ¿Cómo deberíamos referirnos a ellos? ¿En qué medida prefiguran una oratoria contemporánea o son herederas de la vieja oratoria? Hablar solo de ‘discurso público’ como hace Neil Postman no permite distinguir las variantes escritas de las oralizadas y, por otra parte, sus hipótesis habrían quedado parcialmente obsoletas como consecuencia de la expansión de internet. No obstante, la tesis principal que inspira su reflexión parece un buen punto de partida, pues se propone desvelar la manera en que las formas del discurso público regulan e incluso establecen el tipo de contenidos derivados de dichas formas⁹⁸.

Los investigadores chilenos Cid, Ross y Samaniego proponen una distinción teórica entre *discurso*:

...el acto o la serie de actos que realizan las personas al hacer uso de la palabra para comunicarse por medio de su lengua, dejando como producto de esa actividad un texto oral o escrito (183)

...y *habla pública*:

...actividad oral que realizan determinadas personas desde su papel institucional, cuya expresión idiomática tiende a un estilo más bien formal, sin que por ello se excluyan otros registros; que está dirigida, además, a auditorios colectivos reales o virtuales; que es producida en un espacio semiótico público o escenario público, y cuyos temas son de naturaleza también pública y de interés general. (183-184)

⁹⁸ A lo largo de la obra, Postman desarrolla la manera en que el medio determina el contenido, la percepción y la estructura del mensaje. En este sentido, la imprenta favorecería un discurso público coherente y ordenado (51), el telégrafo enfatizaría el mensaje directo e impactante (70) y la televisión habría favorecido la hibridación de géneros bajo la máxima del entretenimiento (93-94)

El problema de esta caracterización –problema del que son conscientes los propios autores- es que bajo esta denominación caben también formas de habla no estrictamente públicas pero difundidas en medios de masas:

Nos preguntamos, pues, si acaso no estaremos en presencia de una nueva categoría de habla pública o, mejor, en presencia de una categoría intermedia entre habla pública y privada, como sería la de habla semipública, dado que cualquier hablante –por el solo hecho de transmitir su mensaje a través de los medios– lo hace llegar a una gran audiencia colectiva, perdiendo con ello anonimato y privacidad. (184)

Se trata de una duda razonable que también tiene en cuenta Ruiz de la Cierva. La autora se apoya en Albaladejo⁹⁹ para distinguir entre ‘oratoria’ y ‘habla’ (34). Es decir, la ‘oratoria’ haría mención a un uso del lenguaje oral autoconsciente y estructurado en torno a unos patrones más o menos reconocibles y se distinguiría del ‘habla’ como uso natural no necesariamente planificado del lenguaje oral. Más allá, Ruiz de la Cierva sugiere que, mientras la retórica escrita estaría potencialmente al alcance de cualquier persona que sepa escribir, la ‘oratoria’, sin embargo, no es consustancial al hecho de saber hablar. En ella intervienen otros factores tipificados como la voz y el gesto (34).

Otra fórmula empleada para referir el fenómeno es “hablar en público”, muy común entre los manuales divulgativos. Hemos de suponer que se evita el concepto de oratoria para ampliar el fenómeno o como una estrategia comercial para no disuadir al gran público. Pero tanto quienes emplean el término *oratoria* (Studer) como quienes prefieren la fórmula *hablar* (Vallejo Nájera, Briz) revelan a través de sus inquietudes la vigencia del género así como la conciencia de una gran variedad de subgéneros que va más allá de la división aristotélica. Coincidimos con Ruiz de la Cierva cuando afirma que “No cambian los géneros, cambia la forma de comunicación de los mismos y la extensión del auditorio” (28).

De entre la bibliografía consultada hemos podido identificar al menos dos manuales (Studer, 2003; Briz, 2008) en los que el marco genérico establecido por Aristóteles, se amplía para registrar tipos de discurso contemporáneos tipificados en torno a una serie de características comunes.

- Studer distingue siete géneros de discurso: informativo, destinado a convencer, de ocasión o festivo, improvisado, de alabanza y fúnebre

⁹⁹ Albaladejo defiende que la *oralidad* es un componente central de la oratoria y, para ello, se apoya en la distinción establecida por Walter Ong entre oralidad primaria y secundaria (15) para afirmar: “La oralidad de la retórica no es, en general, oralidad primaria, es decir, oralidad de una cultura desconocedora de la escritura, sino oralidad secundaria, esto es, oralidad que se da en una cultura con conocimiento de la escritura” (“Retórica y” 7-8)

(120.124); e incluye al final de la obra modelos de guion para diferentes ocasiones (221-227) y listas de citas, refranes y frases hechas (228-241).

- Briz contempla dos grandes grupos: la conferencia, la cual puede ser divulgativa o especializada; y los discursos sociales, entre los que distingue discursos para cerrar o abrir un evento, discursos de alabanza y brindis. Como si se tratara de una retórica práctica y moderna, el autor plantea para cada subgénero de discurso una temática, un contexto de enunciación, una estructura y unos consejos prácticos (207-269).

En ambas obras se ignoran otros subgéneros de discurso público oral contemporáneos, tanto aquellos que son de carácter oficial (políticos o judiciales) como los discursos destinados a fines comerciales o al mero entretenimiento. Con todo, queda claro que hablar delante de varias personas no es exactamente lo mismo que pronunciar un *discurso público*, el cual, a diferencia del habla, está sujeto a unas reglas más o menos estables.

A esta tipificación podrían añadirse otras prácticas de *discurso público* que gozan de una amplia difusión en nuestra sociedad. Una de ellas es el monólogo cómico (*stand-up comedy*), un género de entretenimiento de origen anglosajón y con una creciente popularidad en el ámbito hispánico cuyos medios de difusión van desde los cafés hasta la televisión e internet. Otro subgénero bien conocido son las conferencias TED (Technology, Entertainment & Design), género donde confluyen conocimiento, divulgación científica y entretenimiento que tiene en internet su principal plataforma de difusión. Por último, cabe destacar una última propuesta desarrollada en el ámbito de las artes y la museística, la *conferencia performativa*. A medio camino entre la performance y la conferencia académica, constituye un género híbrido empleado por artistas contemporáneos, que hace de la conferencia “un espacio performativo” con el objeto de “afectar e involucrar a la audiencia de forma satírica, emotiva, seductora y hasta irreverente” (Olveira 7). Inserta el discurso artístico y la conferencia académica en una atmósfera espectacular tomando como punto de partida formas de creación contemporáneas como la instalación, el *happening* y la *performance*: “la conferencia sale de su habitual espacio anacrónico académico y se dramatiza e hibrida con elementos culturales, filosóficos o científicos muy variados hasta conferirle aspectos artísticos” (*idem.*)

A falta de una terminología más concreta, de ahora en adelante emplearemos la expresión *discurso público oral* para referirnos a todos estos géneros de oratoria

contemporánea entre los que contemplamos subgéneros de distinta naturaleza como monólogos cómicos, discursos de agradecimiento, conferencias académicas, discursos políticos, discursos fúnebres o conferencias performativas, entre otros. Entendemos que las condiciones tecnológicas creadas en el marco de la sociedad de la información han propiciado una doble hibridación en el *discurso público oral*:

- Hibridación de los géneros: según Neil Postman, la televisión favoreció formas de discurso híbridas y orientadas al entretenimiento como predicadores cantando rock, jugando a béisbol u operaciones quirúrgicas en televisión (93-94).
- Hibridación de espacios y estilos: la democratización del discurso y el acceso masivo a los medios de difusión ha desdibujado las fronteras entre lo público y lo privado -como sospechaban Cid, Ross y Samaniego- y, probablemente también, entre lo formal e informal. Al tiempo que el habla privada y su modalidad de lengua han adquirido difusión pública, el habla pública del emisor tradicional – que se espera formal- ha acogido formas de lengua que no son las tradicionalmente consideradas formales.

Además de esta tendencia a la hibridación, las nuevas condiciones tecnológicas han propiciado novedosos medios de recepción del discurso (*acroasis*). Si aceptamos que el rasgo diferenciador del discurso público sería la *poliacroasis* o audición múltiple (Albaladejo “Retórica” 13); en la ‘sociedad de la información’ habrá que entender que además de múltiple será diferida e interactiva. Ello obliga a diferenciar entre un género *presencial* y otro *no presencial*. Manuel Castell describe este fenómeno como “el fin de la audiencia de masas y el desarrollo de redes interactivas” (410-415). Los discursos que nos ocupan fueron pensados para una escucha directa y solo después llegaron a difundirse algunas muestras en internet. De ahí que, por ahora, colocaremos este aspecto al margen de nuestros objetivos.

2.2. Nuevas prácticas y nuevos paradigmas: *performance* y teatralidad

El arte teatral es por así decir el arte más humano, más común de todas las artes, el que está más extendido, es decir, el que no solo se practica en el escenario sino también en la vida.

Bertolt Brecht

Paul Zumthor recordaba que un estudiante africano le había contado en 1980 que, en su comunidad, las confidencias se expresaban tumbados; las cosas serias, sentados y lo que no tiene importancia, de pie (14). Este ceremonial aparentemente estricto no dista demasiado del empleo inconsciente de gestos, espacios o mobiliario que realizamos en nuestras interacciones sociales. Son conocidos los divanes en las consultas de los psicoanalistas donde los pacientes expresan tumbados sus confidencias. Las conversaciones entre autoridades políticas suelen escenificarse ante los medios de comunicación sentados en cómodos sofás que sugieren un diálogo sosegado. Por el contrario, en los debates parlamentarios, los participantes se ponen de pie antes de tomar la palabra y, en ocasiones, ocupan una tribuna que simboliza el foco de atención y la asignación del turno de palabra. Todos estos aspectos situacionales y, en apariencia, accidentales actúan de hecho como signos no textuales en el discurso público. Al proyectarse sobre una audiencia que los contempla sin participar se transforman automáticamente en una suerte de “espectáculo”. Su repetición ritual los “teatraliza”.

La mayor parte de las teorías en torno a los orígenes del teatro coinciden en relacionarlo con formas rituales preliterarias. Suele citarse el caso de los denominados “misterios dionisiacos” y otros rituales semejantes como la semilla de la tragedia y el drama helénicos¹⁰⁰. Nuestro propio teatro peninsular está vinculado en origen a ceremonias litúrgicas como los denominados *ludi teatrales* o los “autos”, entre los cuales el *Auto de los Reyes Magos* (s. XII) suele citarse como primer texto teatral en castellano¹⁰¹. Asimismo, algunos autores apuntan al lector público o recitador como una forma primitiva de *personaje* dramático:

Le conteur, homme multiple, est peut-être en effet le premier personnage dramatique. Les gestes, les mimiques, les modulations de la voix capable de tenir des dialogues, tout ceci fait apparaître à des auditeurs –en fait, des spectateurs– un verbe qui s’incarne dans un corps et dans un visage, un verbe capable de métamorphoses. Ainsi l’histoire, les légendes, les rêves, mais aussi les diverses moments de la vie quotidienne et les ridicules de caractères et de mœurs sont montrés, comme au théâtre¹⁰² (Sito Alba 25)

El ritual constituye un universal en todas las culturas, un componente de la vida social sin el que esta no sería posible. Ritual, teatro y vida mantienen estrechos lazos que han dado lugar a una metáfora de la vida pública como teatro. Para Shakespeare y

¹⁰⁰ Véase Eric Csapo & Margaret C. Miller (ed.). *The origins of Theater in Ancient Greece and beyond*. New York: Cambridge University Press, 2007.

¹⁰¹ Véase Javier Huerta Calvo (dir.). *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003.

¹⁰² Cfr. André Schaeffner. “Rituel et préthéâtre”. *Histoire des spectacles. Encyclopédie de la Pléiade*. Vol.19. Paris: Gallimard, 1965. 21- 54).

Calderón, el mundo es un gran teatro (Villegas, *Para la* 58). Para el crítico Joseph Litvak, la novela decimonónica representaba la sociedad de la época como un “espectáculo”¹⁰³. En plena efervescencia sesentayochista, Guy Debord describió el modelo social dominante como una “sociedad del espectáculo” donde el sistema de consumo había vaciado de contenido la experiencia cotidiana: “Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Toute ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation” (15). Más recientemente, el sociólogo argentino Néstor García Canclini habló de “teatralización del poder” para describir la tendencia de las instituciones de poder a la puesta en escena y a la repetición ritual de sus prácticas como forma de legitimación (159). Bajo todas estas reflexiones late la noción de una *teatralidad*, la percepción de la vida social como un teatro donde los agentes tienen unos roles asignados y sus acciones están determinadas por una suerte de guion previo.

Esta ambivalencia del espectáculo como ritual y producto de consumo estimuló muchas de las propuestas de los movimientos contraculturales a partir de la década de 1960. Herederos del espíritu vanguardista, estos grupos reconocieron en el arte un medio de transformación social. La cotidianidad y la vida pública eran percibidos como espacios alienantes susceptibles de ser transformados a través de la acción del arte. Así afloraron nuevas formas de creación y arte público como la *performance* o el *happening* y prácticas artísticas híbridas, multidisciplinares y antiartísticas en las que los espacios de la realidad y la ficción tendían a cuestionarse y confundirse. Estas ideas se trasladaron rápidamente al ámbito de los movimientos políticos alternativos (ecologistas, feministas o por los derechos civiles) quienes reinventan el acto de protesta tradicional influidos por la práctica de la *performance*¹⁰⁴.

La aparición de nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de expresión obligó a renovar los conceptos y categorías de análisis. Los cambios en este sentido comenzaron a fraguarse en la escuela formalista rusa cuyo programa crítico se había desarrollado en

¹⁰³ Joseph Litvak. *Caught in the Act. Theatricality in the Nineteenth Century English Novel*. University of California Press, 1992. Cito de Villegas “De la teatralidad” 10.

¹⁰⁴ Recuérdese como ejemplo más popular la protesta-*happening* protagonizada por Yoko Ono - artista conceptual ligada a Fluxus- y el músico John Lennon contra la guerra de Vietnam titulada “Beds-In-For Peace” (1969). Posteriormente, este tipo de acciones asimiladas por otras formas de activismo político como los ecologistas de *Greenpeace* o los grupos animalistas. Sin entrar en valoraciones estéticas, no cabe duda de que los medios de comunicación de masas, especialmente la TV, habrían contribuido a la popularidad de este tipo de acciones escénicas cuyo alcance sería ínfimo sin ellos.

paralelo a la revolución vanguardista. Con el propósito de ir más allá de un modelo crítico prescriptivo, ineficaz para el estudio de expresiones literarias nacidas bajo el signo de la transgresión del modelo establecido, desarrollaron una ciencia de la literatura. Los viejos paradigmas preceptivos del tipo “literatura”, “teatro” o “prosa” fueron sustituidos progresivamente por nuevas categorías descriptivas del tipo *literariedad*, *narratividad* o *teatralidad*.

La noción de teatralidad fue propuesta por Roland Barthes en oposición a *narratividad* (Arana Grajales 80) y en correspondencia con *literariedad* (Larue 4). Aunque la paternidad del concepto es aún discutible, debe aceptarse que la definición del francés (“le théâtre moins le texte”) es la que se ha propagado con mayor fortuna. El concepto se expandió en el ámbito de los estudios culturales en paralelo a la aparición de nuevos lenguajes artísticos como la *performance* y el *happening*. En consecuencia, *teatralidad* y *performance* han terminado por confundirse e incluso solaparse hasta el punto de producirse una “fricción discursiva” (Prieto Stambaugh 1). En el discurso crítico latinoamericano, han dado lugar a algunos equívocos:

- el término *teatralidad* ha sido acogido en dos sentidos. Por un lado, existe una postura centrífuga que traslada el término a diversos campos socioculturales (Villegas, Adame, Cornago, Alcántara, Diéguez). Por otro lado, se ha desarrollado una postura centrípeta que lo limita al mundo del teatro exclusivamente (Dubati, Alfonso de Toro) (*idem*.6)
- la confusión entre *teatralidad* y *performance* puede arraigarse en el empleo del primer término como consecuencia del rechazo del segundo por considerarlo ajeno al mundo cultural hispánico: “Villegas, por ejemplo, rechaza el término “performance” por no pertenecer a la lengua española y no existir, según su estimación, como forma de arte fuera del contexto anglosajón” (*idem*.7)
- la palabra *performance* se debate entre su traducción como ‘acción’ o como ‘actuación’, la cual complica su asimilación fuera del contexto anglosajón. El autor propone una traducción alternativa, *represent-acción* (*idem*.13)
- el término vino a sustituir en su momento un género escénico en auge durante los años 60: las *acciones de arte*, denominadas “efímero pánico” por Alejandro Jodorowsky o “montajes de momentos plásticos” por Maris Bustamante, entre otras denominaciones (*idem*.22).

Dado que ambos conceptos resultan especialmente productivos para nuestra propuesta de análisis, ahondaremos a continuación en los orígenes, aplicaciones, debates e interpretaciones teóricas en torno a ellos.

2.2.1. Teatro, *performance* y *happening*: convergencias y divergencias

A principios del siglo XX el teatro experimentó una revolución al incorporar a su lenguaje una gran variedad de expresiones procedentes de otras artes. La danza, el cabaret, el circo, la poesía o la música fueron penetrando en los espectáculos dando lugar a un género multidisciplinar y expuesto a ramificarse en varias direcciones. La multidisciplinariedad fue acompañada de innovaciones técnicas (luces, proyecciones, acrobacias, etc.) que estimularon la ilusión artaudiana de la “obra total”: “Practiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, c’est qui de tout temps lui a appartenu” (134). Su afirmación se anticipa a una visión expandida y expansiva de las *artes escénicas*, pero a la postre reivindica las esencias del arte dramático, su antepasado ritual.

El teatro ha sido visto generalmente como el arte por antonomasia debido a su carácter multimedia donde confluyen textos, gestos, imágenes y sonidos. Con la aparición del cine y el impulso de las Vanguardias, se incorporaron al teatro disciplinas y técnicas que acentuaron esos rasgos. Los artistas experimentaban con la puesta en escena de otros géneros como la poesía o la música. En el Café Voltaire de Zurich, los jóvenes dadaístas se reunían para interpretar poemas y primitivas *performances* sobre un escenario¹⁰⁵. En España, Ramón Gómez de la Serna expresa su fascinación por el circo en una obra homónima (1917) y crea piezas a medio camino entre la poesía y el teatro (“El orador”), pantomimas y danzas¹⁰⁶. También Rafael Alberti se refiere a algunos de sus poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) como “poemas representables”. Mientras tanto, los futuristas italianos y rusos se dejan contagiar por el fervor revolucionario fascista y comunista, respectivamente, y transforman sus escritos en auténticas arengas políticas en verso como el “Manifiesto Futurista” (1909) de Filippo Tomasso Marinetti con su retórica profética, iconoclasta y marcial o el poema “150000000” de Maiakovski, cargado de mística revolucionaria y colectivista. Muchas

¹⁰⁵ Sobre la historia y espectáculos que tuvieron lugar en este mítico local, véase de José Antonio Sarmiento García. *Cabaret Voltaire*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

¹⁰⁶ Escritas entre 1909 y 1911 como instrucciones para la realización de un espectáculo hecho a base de música, danza, movimiento e iluminación pero sin diálogo (Rivas Bonillo 511)

de estas prácticas tienen en común un planteamiento *teatral* en la medida en que están pensadas para ser ejecutadas oralmente ante un auditorio. Naturalmente no son piezas dramáticas pero coinciden con la experiencia teatral en su proyección escénica.

La palabra ‘teatro’ procede de *θεατρον* que en griego clásico significaba literalmente ‘lugar para mirar’. El paso de las viejas ceremonias rituales al teatro se produce como consecuencia de la traslación de dichas ceremonias a las ciudades, la asignación de un espacio propio y su integración en los debates de la *polis*. Los rituales rurales pasaron a detentar un papel predominante durante la celebración de las Fiestas Dionisiacas, una procesión festiva alrededor de la figura de Dionisos. En ellas, la tragedia ilustraba las historias, creencias, valores familiares y religiosos, así como aspectos de la vida cotidiana (Celis Álvarez 5). Desde ese momento, el teatro se confundirá con otras ceremonias religiosas hasta el Renacimiento, momento en que se produce la separación esteticista entre arte y religión (*ibíd.* 6). Los orígenes del género están, pues, vinculados a una ritualidad así como a una concepción del espacio público, entendido este como el espacio donde se desarrollan las relaciones sociales y políticas. El teatro evolucionó hasta convertirse en un entretenimiento localizado en un espacio físico que varía según la cultura y la época (corrales, teatro isabelino, de caja italiano, en ele kabuki).

A comienzos del siglo XX, los autores miran con desconfianza no solo el tipo de comedia burguesa que se hace y su planteamiento naturalista sino también los espacios donde se representa. En un contexto general de búsqueda y experimentación con nuevas formas escénicas se crean espectáculos en los que el naturalismo es remplazado por un simbolismo poético o la ruptura de la ilusión ficcional y el desarrollo cronológico de las acciones se sustituye por la fragmentación de la acción. La experimentación vanguardista (futuristas rusos, dadá, bauhaus, surrealismo) tendrá una continuación tras la Segunda Guerra Mundial (artistas kinéticos, pintura en acción, expresionismo abstracto, arte informal, el grupo japonés Gutai, artistas beat o el compositor John Cage, el Black Mountain College). En dicho marco se forjarán nuevas formas de expresión como el *happening* o la *performance art*.

Suele relacionarse el concepto de *performance* con la idea de enunciado realizativo (*performative utterance*) acuñada por el lingüista John L. Austin en su teoría general de los actos de habla. En *How to do things with words* (1962) distinguía dos tipos de enunciados: *constatativos*, que no actúan sobre la realidad y solo se juzgan por su verdad o falsedad; y *realizativos*, que sí afectan a la realidad y pueden, por tanto, resultar

afortunados o desafortunados. En este sentido, el término *performance* representaría una forma de arte entendida como acción que se inserta en el plano de la realidad, modificándola o transformándola.

No obstante, el término *performance* se ha empleado tradicionalmente en inglés (< *to perform*) para denominar el acto de representar o ejecutar una pieza artística ante el público. Su empleo acotado a una práctica artística determinada se produjo durante la segunda mitad del siglo XX en paralelo a una nueva filosofía de la creación artística que privilegia la obra como acontecimiento sobre su concepción como producto acabado. En esta tendencia coincidieron fundamentalmente dos grupos: los situacionistas y el movimiento Fluxus.

En Europa, el filósofo y cineasta Guy Debord y la denominada Internacional Situacionista encabezan una Neovanguardia que promueve una alternativa al arte como mercancía a través de una consigna: “construir situaciones”, lo cual se explica como “...la construction concrète d’ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure”¹⁰⁷. Entienden el arte como un medio para crear no *objetos de consumo* sino *acontecimientos* capaces de transformar la realidad mediante la implicación voluntaria o involuntaria del público (Dempsey, 213). En Estados Unidos, la Black Mountain College, John Cage y el movimiento Fluxus trabajan sobre la consigna de buscar el arte en la vida cotidiana y entienden también la obra como un acontecimiento (*event*). Desde estas premisas desarrollan propuestas como el *happening* cuyo propósito es “el afán deconstructivo del status quo imperante, la importancia primordial que concedían al aquí y al ahora” (Gache 221). Las primeras piezas de este tipo suelen atribuirse a John Cage y Allan Kaprow. Para Kaprow, el carácter ritual de estas propuestas, ejecutadas públicamente como piezas únicas, evocaba estados primitivos del arte: “Pollock’s near destruction of this tradition may will be a return to the point where art was more actively involved in ritual, magic and life” (Dempsey 222). Estas prácticas transitan hacia la disolución de categorías centrales del campo artístico como son *obra* y *autor*. La *obra*, como producto terminado y reproducible, se diluye en el acontecimiento y el autor se transforma en un actor (*performer*) inserto como un elemento más en el complejo de la creación artística. El aura de artista es, asimismo, reemplazada por una

¹⁰⁷ En Guy Debord. *Rapport sur la construction des situations*. Paris: Mille et une nuits, 2000. 33.

noción democrática del arte según la cual “todo hombre es un artista”, como sugería la máxima de Joseph Beuys (1921-1986).

En ocasiones, los términos *happening* y *performance* han sido empleados indistintamente aunque existen razones para distinguirlos. Del mismo modo, aunque ambas prácticas están emparentadas con el teatro dado su carácter ritual (social, colectivo) y la concepción de la pieza como experiencia única, suelen tratarse como géneros aparte de los géneros dramáticos. Todos ellos entrarían a priori dentro del paradigma del denominado “arte público”. Este concepto suele emplearse para referirse a géneros que, como la arquitectura, están destinados a ocupar espacios colectivos.

Félix Duque desarrolló esta noción en un ensayo titulado *Arte público y espacio político* (2001). Su hipótesis principal planteaba la existencia de una nueva categoría de arte en la que el público constituye el argumento central. Define *arte público* como aquel que se ejecuta sobre un determinado *espacio político* -lugar de interacción entre el artista, el público y el poder político- y matiza que no es posible hablar de *arte público* hasta la modernidad, ya que este concepto apela a una integración o implicación del público en la obra:

...no existe arte público en la Modernidad. Teatro, ópera, etc. constituirán en sus inicios un arte “para” el público, hecho “para su edificación, construcción y consumo” y dibujando, por tanto, un panorama donde existe arte y existe un público demandado por esa forma de arte pero no arte público, es más bien una forma de arte que se sirve del público para moldearlo a su antojo. El triunfo revolucionario de la burguesía une a esta dimensión una nueva: arte “del” público, “un arte que el público siente como propio, formando así un circuito de retroalimentación (*feed-back*) cada vez más estrecho e intenso, por censuradas que algunas manifestaciones artísticas estén (*ibíd.* 39)

Siguiendo esta hipótesis, el teatro no entraría dentro de la categoría *arte público* dado que no integra al público como objeto de análisis. El público no participa, solo mira. Pero esta noción del teatro a la que se refiere Duque está basada en la preceptiva dramática del siglo XVII¹⁰⁸ que contempla una línea impermeable -una ‘cuarta pared’- que separa el espacio de la ficción del espectador.

Esta preceptiva habría quedado obsoleta tras las innovaciones introducidas por los dramaturgos de principios del siglo XX. Por aquel entonces, el alemán Bertolt Brecht o el francés Antonin Artaud reaccionaron contra lo que consideraban un recurso al servicio de la pasividad de los espectadores. El alemán defendía que “la exigencia de naturalidad ha conducido a un ilusionismo tal que nosotros, los descendientes, preferiríamos con

¹⁰⁸ “Les spectateurs ne sont que des témoins ignorés de la chose”, afirma Diderot en un pasaje del “Discours sur la poésie dramatique” (nov. 1758) (Diderot. *Ouvres esthétiques*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1965.177-287).

mucho un Shakespeare sobre un escenario vacío a uno que ya no exige ninguna imaginación y tampoco la crea” (29). Tanto él como Artaud se posicionan contra la que consideran una concepción burguesa del teatro que aísla la capacidad crítica o creativa del espectador. En su contra, apelan a una inmersión del público en la ficción ya fuera propiciando un diálogo entre la escena y el patio de butacas (Artaud 131) ya fuera resquebrajando la apariencia de ilusión: “La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado” (Brecht 31). En definitiva, ambos están apelando a la participación y, con ello, a la recuperación del carácter ritual originario. En el caso específico del teatro épico de Brecht, se distancia del teatro dramático en dar prioridad a la “situación” por encima de la “acción”, lo que a la postre genera esa apariencia de fragmentariedad (Benjamin “El autor” 130-131)

La influencia de estas prácticas teatrales constituyó el paso previo a la concepción de piezas como el *happening* o la *performance*. La diferencia fundamental con respecto a las prácticas teatrales tradicionales se basaría en privilegiar los gestos considerados antiteatrales: ruptura de la ilusión, participación, fragmentariedad, localización en espacios inhabituales como salas de arte, espacios públicos, etc. Dentro del paradigma de las artes escénicas, el teatro dramático se habría separado paulatinamente de estas prácticas interdisciplinarias más concentradas en la creación de una situación que en el desarrollo de un argumento.

Uno de los textos programáticos en torno a estas prácticas señalaba, de hecho, su ascendencia teatral pero matizaba su desarrollo “bastardo”:

We call ourselves Bastard Theater to correctly represent our relationship to traditional theatre (classical and contemporary). Our influence are questionable and our breeding impure. Our misbegotten aesthetic permit us maximum working, freedom and flexibility. Our fickleness is supported by a constant refusal to serve any single meaning, method, or media. We have no last name and enjoy it.

“Manifiesto of Rauschenberg”, 1966 (Cito de Dempsey 223)

Y, del mismo modo, John Cage definió el *happening* como “espectáculos teatrales espontáneos y sin argumento”¹⁰⁹.

Performance y *happening* coinciden, por tanto, en su ascendencia teatral y su carácter performativo, ritual, escénico e interdisciplinar. Suelen distinguirse, sin embargo,

¹⁰⁹ Chilvers, Ian; Osborne, Harold y Farr, Denis. *Diccionario de arte*. Traducción y adaptación de *The Oxford Dictionary of Art* (1988). Madrid: Alianza, 1992. 332-333.

en función del rol que asignan al público. Así lo sugiere el *Diccionario de arte* de Chilvers que define la *performance* como una “forma artística que combina elementos del teatro, la música y las artes visuales” y se diferencia del *happening* en que está más cuidadosamente programado y no implica la participación del público¹¹⁰. Esta definición se asemeja a la ofrecida por otras obras que se refieren a la *performance* como el término que, desde la década de los setenta, reemplaza a la “acción” para designar “las realizaciones públicas que proponen los artistas pertenecientes a corrientes que requieren la presencia de espectadores para llevar a cabo sus obras”¹¹¹ y se diferenciaría del *happening* en que este último “requiere la participación activa del público, y en la que el proceso tiene tanto interés, sino más, que el resultado”¹¹². Como se puede extraer de estas definiciones, la posición del público con respecto a la pieza juega un papel fundamental en este género de creaciones.

El carácter performativo y participativo propio de estas prácticas habría propiciado que los movimientos contraculturales recurrieran a ellas para programar sus actos de protesta. El movimiento *yippie*¹¹³, un grupo juvenil contestatario, satirizaba la escena política a través de acciones públicas denominadas “teatro de guerrilla”¹¹⁴. Con semejante espíritu subversivo, el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en Chile realiza ‘acciones de arte’ como forma de protesta contra la represión y para denunciar las violaciones de derechos humanos durante la dictadura¹¹⁵. En estos ejemplos, la *performance* se manifiesta como un género que trasciende el espacio tradicionalmente

¹¹⁰ *Ibid.* 538.

¹¹¹ Gerard Durozol (dir.). *Diccionario Akal del Arte del Siglo XX*. Akal: Madrid, 1997. 506.

¹¹² *Ibid.* 292-293.

¹¹³ El movimiento *yippie* representó la contrapartida urbana, irónica y escéptica del movimiento *hippie* y se hizo visible a través de acciones de protesta en las que atacaban a las instituciones y los valores establecidos subvirtiendo, mediante el humor, los símbolos del poder político. El nombre del movimiento parodiaba fonéticamente la palabra *hippie* y era también una forma coloquial y abreviada de referirse al Youth International Party, una suerte de antipartido político que representaba a los movimientos contraculturales norteamericanos a finales de la década de los 60. Uno de sus líderes fue el activista Albert Hoffman, autor de la obra *Steal this book* (=Roba este libro) (New York: Grove Press, 1971), una suerte de broma editorial pero también una guía del movimiento.

¹¹⁴ El término “Guerrilla Theatre” fue empleado por vez primera por Ron Davis durante los años 60. Con él se refirió a acciones teatrales que, al contrario del teatro político tradicional, se escenificaban en el mismo espacio donde se daba el conflicto político (Baz Kershaw. *The radical in performance: between Brecht and Baudrillard*. London & New York: Routledge, 1999: 104). Los *yippies* lo convirtieron en su forma de expresión más genuina. Una de las leyendas sobre este colectivo dice que, para denunciar la brutalidad policial durante las protestas contra la guerra de Vietnam, acudieron a una de ellas repartiendo bolsas con pintura roja para acto seguido provocar a la policía y crear una imagen de batalla sangrienta (Wu Ming 6. “Historias Trastornadas Vol. IV: LOS YIPPIES”. Web *Rebellion*, 12 ago. 2006. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=36015>, 19 sep 2017).

¹¹⁵ Véase Caturaric “CADA: un ejemplo”. A grandes rasgos, las ‘acciones de arte’ son lo mismo que la *performance art*, pero fue este segundo término el que acabó imponiéndose.

asignado a la creación artística para propiciar un tipo de intervención directa sobre el espacio político. Este hecho permite tratarla como una forma de “arte público” según la propuesta de Duque. Así como la Lingüística había girado el foco del texto al habla, el arte contemporáneo estaría explorando en estas prácticas los espacios de la cotidianidad.

Óscar Cornago articula estas propuestas escénicas bajo el paradigma del ‘teatro posdramático’. Se distinguiría de su antecedente en que pone el foco sobre el proceso más que sobre la obra, entendida como producto acabado, inmóvil:

...la escena posdramática se cierra sobre la condición procesual que funda todo acto de representación. La dimensión performativa, la presencia como un continuo hacerse ahí y ahora, los juegos de repeticiones, esa necesidad de llenar el espacio con acciones degradadas —utilizando la terminología de Kantor—, la simultaneidad y la fragmentación enfatizan el carácter procesual de un tipo de teatro que se afirma en oposición a todo aquello que puede ser entendido como resultado fijo o producto acabado, ya representado. (“Teatro posdramático” 14)

El “teatro posdramático”, sin embargo, no representa un género concreto sino una tendencia hacia formas de teatralidad contemporánea. Para referirse a ellas, Célis Álvarez habla de una “escena expandida”¹¹⁶ y otros autores las incluyen bajo la denominación general de “posteatro”¹¹⁷. Estas formas de teatralidad coinciden en sortear la acción dramática entre personajes como único requisito de *teatralidad* para observar esta condición bajo un prisma más amplio que apela al tipo de situación comunicativa. Ponen de manifiesto, por tanto, una novedosa concepción de la *escena*, del artista, del espectáculo y del espacio público concebido como un inmenso escenario en potencia.

Las grandes urbes, el surgimiento de las masas ligado a la revolución industrial, la sociedad de consumo y los adelantos de los medios de comunicación, han potenciado los niveles de teatralidad. El número de escenarios donde actuar, a los que poder mirar y donde ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos de fácil alcance para grandes públicos. (Cornago “La teatralidad” 194)

Esta proliferación de escenarios, la supresión de los márgenes entre ficción y realidad así como la conversión del artista en actor y protagonista de su propia obra (Salvador Dalí, Andy Warhol, Joseph Beuys, Marina Abramovic) han dado pie a una lectura *teatral* de varias propuestas en las que el espectador y el crítico reconocen prácticas escénicas fuera del espacio institucionalizado como para la mirada, el teatro. *Performance* y *happening* representan para la crítica contemporánea formas de creación en las que late la magia del

¹¹⁶ La autora se refiere específicamente con esta expresión a “la recuperación de autores, temas y contenidos emergentes o estigmatizados, con los cuales se diversifica y moviliza el *acontecimiento* teatral” y a todas aquellas propuestas basadas en la experimentación (3).

¹¹⁷ Este término ha sido empleado por Eduard Planas en un estudio sobre la ‘poesía escénica’ de Joan Brossa para referirse a una serie de 65 piezas escritas entre 1946 y 1962 en las que desafía el espacio teatral convencional, el texto dramático y toda estructura o discurso tradicional a favor de la acción y participación colectiva en el contexto de la cotidianidad (*La poesía escénica* 18).

instante, del *hic et nunc*, pero que, paradójicamente y gracias a la tecnología multimedia, perduran en una memoria construida como una yuxtaposición de acontecimientos efímeros. Estas manifestaciones llevan impreso el ADN del arte contemporáneo y hacen de la hibridación una predisposición permanente a la mutación. A diferencia del paradigma tradicional, la norma no establece el objetivo final sino tan solo el punto de partida.

2.2.2. Teatro, texto y teatralidad

La división aristotélica de los géneros literarios distinguía tres categorías fundamentales: “la lírica *imagina*, la épica *cuenta*, la dramática *muestra*” (Sito Alba 12). Aunque insuficiente para el panorama actual, dicha división ha constituido una sólida base durante siglos y un fructífero punto de partida. El Formalismo y el Estructuralismo revisaron dichas categorías con el propósito de describir la complejidad del hecho literario no basándose en una preceptiva académica, sino en una descripción de los mecanismos internos del lenguaje literario. A partir de la noción de función poética, Jakobson engendra el concepto de *literariedad* que se define como aquello que hace de un texto cualquiera una obra literaria. El término apuntaba hacia una diferenciación formalista que distinguía los textos literarios de los no literarios. Este nuevo paradigma y su correspondiente sufijo servirán de fundamento para el paso del modelo aristotélico (épico, lírico, dramático) al estructuralista (narratividad, poeticidad, dramaticidad). El cambio de paradigma estimula a su vez la proliferación de nociones similares del tipo *oralidad*, *ficcionalidad* o *teatralidad*. Todas ellas emplean el sufijo *-dad*, cuyo significado alude a la cualidad de un adjetivo, indicando que no existe un modelo a imitar (enfoque *preceptivo*) sino un lenguaje particular (enfoque *descriptivo*).

En el ámbito de la Lingüística se pasa de la distinción lengua escrita/ lengua oral a la construcción de los paradigmas *literariedad/oralidad* (Chafe y Tanen 391). Sin embargo, estos usos no están exentos de un alto grado de controversia y ambigüedad. Óscar Cornago definía *teatralidad* por oposición a *literariedad*. Según él, para que exista la primera hace falta la mirada del público, mientras que la segunda “existe al margen de quien lo mira” (“¿Qué es” 4). Santiago Trancón diferencia entre *teatralidad* (la funcionalidad pragmática y escénica de un texto dramático) y *dramaticidad* (la articulación de un conflicto) (203). Partiendo de dos binomios -teatro/literatura y oralidad/escritura- Trancón aboga por una mayor atención a la literatura popular en el

estudio del teatro. Dicha aportación estaría en la base de la diferenciación entre *escritura* y *oralidad*, donde la literatura culta estaría ligada a la escritura y la lectura, mientras que las manifestaciones populares lo estarían a la oralidad. Denominamos “literatura” sin más a aquello que se escribe y se lee, y “folklore” a aquello que se dice y se oye.

La literatura oral o folklórica se escribe para ser dicha, recitada, cantada, teatralizada (juglares y trovadores, por ejemplo). Se transmite de memoria, no se fija en pergamino o papel más que para recordarse mejor, acepta la variación y modificación constante al transmitirse anónimamente (es “interactiva”). En todo esto se parece a la literatura teatral. La literatura culta, en cambio, es como es, no se modifica al ser transmitida (204)

Este enfoque puede reconocerse en trabajos como “Oralidad y teatralidad en el *Popol Vuh*” (2003) de Patricia Henríquez Puentes, donde la autora defiende una correspondencia directa entre ambas categorías: “...la palabra oral siempre constituye la modificación de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve al cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales” (50). La relación que Trancón y Henríquez Puentes establecen entre *teatralidad*, cultura oral y variación textual nos devuelve a la dicotomía que afecta a la propia “tecnología de la palabra”, esto es, como producción fija o como realización contextualizada (*performatividad*). Otros estudios han empleado el término para identificar elementos dramáticos en textos no estrictamente teatrales. Matías Ayala se apoya en este término para describir la construcción del hablante poético en la poesía de Enrique Lihn: “...en la obra de Lihn el conflicto entre sujeto y sociedad es articulado mediante dos procedimientos: la identificación lírica (dramatismo) y el distanciamiento crítico (desdramatización)”¹¹⁸. Según Ayala, cuando coinciden identificación lírica y distanciamiento crítico se produce la teatralidad “ya que ella permite la intensidad de la expresión emocional y, al mismo tiempo, el distanciamiento del sujeto en el espacio del escenario que se entrega a la mirada colectiva” (253).

En la asignación de un sentido a este término intervienen, por tanto, varios factores que van desde el código empleado hasta el área de aplicación. Las interpretaciones son muy diversas. Patrice Pavis, por ejemplo, se muestra escéptico y cuestiona la solidez del término apoyándose en la indefinición y el idealismo que lo envuelve (468). Está además convencido de que esta cualidad no se encuentra en el *texto* sino que se relaciona con unas condiciones de realización:

¹¹⁸ *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010. 88.

...la teatralidad no se manifiesta como una cualidad o una esencia inherente a un texto o a una situación, sino como una utilización pragmática del instrumento escénico, de manera que los componentes de la representación ponen de manifiesto y fragmentan la linealidad del texto y de la palabra” (471).

En “El concepto de teatralidad” (2007), Arana Grajales recopiló varias lecturas del término que demuestran su estado de indefinición. Estas lo definen como:

- determinados comportamientos de la vida cotidiana que se realizan como si se estuviera en un escenario (Juan Villegas);
- la producción de significado en escena (Kleir Elam);
- el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador (Anne Übersfeld);
- la interpretación que el director de escena hace de los signos textuales mediante significantes escénicos (Domingo Adame);
- un espacio y aquello que sucede en ese espacio, la mimesis, el ritual... (Javier del Prado);
- la mirada que se proyecta sobre un cuerpo en movimiento (Gustavo Geirola);
- la puesta en cuestión de los signos frente al espectador (Bernard Dort);
- un arte propio de nuestro tiempo presente en muchos fenómenos de representación (Óscar Córnao).

De estas opiniones se puede extraer un consenso y un interrogante. En general, todos coinciden en que la *teatralidad* implica la existencia de una mirada. La existencia de un espectador convierte la acción en teatral. Ana Goutman describe el fenómeno como el resultado de una dinámica perceptiva, fruto de la contemplación entre un mirante que observa a uno que desea ser mirado (En Arana Grajales 81). La disensión sugiere un interrogante: ¿ese algo que se mira posee una codificación previa (textual, signica...) o produce significado por el mero hecho de ser mirado?

Existe consenso en atribuir a Roland Barthes la primera definición del término. A propósito de un estudio sobre el fracaso del teatro de Baudelaire, el francés se preguntaba por los requisitos de la *teatralidad* y anticipaba una primera definición: “C'est le théâtre moins le texte” (41). Antes que él, esta idea había sido sugerida por Antonin Artaud en *Le théâtre et son double* (1938) donde reivindica la creación de un ‘lenguaje teatral’ no sometido estrictamente al texto: “il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre

le geste et la pensée” (137 y 138). Se hace eco de un ideal que rondaba en los círculos teatrales de la Europa del Este desde principios del siglo XX. La misma idea había sido difundida por el dramaturgo ruso Nikolai Evreinov, para quien el teatro no debía parecerse a la vida sino a la inversa, la vida debería imitar el teatro. La vida es teatral y en ella cada sujeto tiende a desarrollar un papel¹¹⁹. Hasta entonces, la categoría “teatral” se venía empleando desde siglos atrás con el sentido peyorativo de “enfático, artificial o exagerado” y “teatralidad” se refería a aquello que consideramos espectacular o patético. La *Lettre d’Alembert sur les spectacles*, escrita por Jean Jacques Rousseau en 1758 en defensa del teatro, diferenciaba ‘espectacular’ de ‘teatral’, asignando a esta palabra el sentido de impúdico y que se quiere objeto de observación. (Larue 7)

En las propuestas de Artaud y Evreinov quedaban sustancialmente esbozadas las dos principales ramificaciones en que se va a desarrollar el término en adelante: como búsqueda de las esencias del teatro en calidad de espectáculo multimedia, o como construcción teórica transdisciplinar que actualiza el tópico del “mundo como teatro” (Villegas *Para la* 58). Dicho de otro modo, la interpretación del término se divide entre aquellos que abogan por una comprensión amplia del aquel aplicado a otras disciplinas y quienes lo restringen al teatro¹²⁰.

Artaud parte de una crítica a un modelo teatral que encuentra sometido “sous la dictature de la parole” (60). El protagonismo que tenían los diálogos sobre otros fenómenos significantes en escena (trabajo actoral, escenografía...) estimularon la propuesta de Artaud. Este enfoque es el que desarrollará décadas después Roland Barthes, para quien lo *teatral* son todos aquellos elementos que no son textuales:

Qu’est-ce que la théâtralité? *C’est le théâtre moins le texte*, c’est une épaisseur de signes et de sensations qui s’édifie sur la scène à partir de l’argument écrit, c’est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d’une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n’y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d’avance emporté par l’extériorité des corps, des objets, des situations; la parole fuse aussitôt en substances (41-42).

Tanto la crítica a la *dictadura de la palabra* como la reivindicación de *un teatro sin texto* han propiciado interpretaciones parciales que, a su manera, desvirtúan la profundidad de

¹¹⁹ “Apology of theatricality” (1908).

¹²⁰ Óscar Cornago reconoce la existencia de dos tendencias de interpretación del término: quienes lo aplican a aquello que es específico del lenguaje teatral (Artaud, Barthes, Kleir Elam, Übersfeld o Domingo Adame) y quienes lo entienden como un fenómeno transdisciplinar (Ana Goutman, Javier del Prado, Gustavo Geirola, Emilio Orozco Díaz, Juan Oleza, Juan Villegas y él mismo) (“¿Qué es” 1).

ambas propuestas dando por hecho que teatral es todo lo que es ajeno al texto en el teatro (Patrice Pavis, Kleir Elam, Domingo Adame, Javier del Prado, Gustavo Geirola). Sin embargo, revisiones posteriores muestran todo lo contrario. En “Lettres sur le langage” (1932) Artaud ya especificaba que la *teatralidad* no consiste tanto en suprimir la palabra como en potenciar otros lenguajes simultáneos (gesto, sonido, entonación) (171). Décadas después, Derrida matiza esta interpretación ágrafa de las ideas del dramaturgo francés: “Que deviendra dès lors la parole dans le théâtre de la cruauté? Devra-t-elle simplement se taire ou disparaître? Nullement. La parole cessera de commander la scène mais elle y sera présente” (“La cloture”351). Una lectura detenida de la definición dada por Barthes más allá de la jugosa definición “*le théâtre moins le texte*” insinúa un anclaje de la teatralidad sobre la forma textual: “doit être présente dès le premier *germe écrit* d’une œuvre”. Así lo defiende Anne Larue para quien “C’est faire peu de cas de la théâtralité qui émane justement du texte lui-même. Le texte est-il l’irréductible dernier carré où se réfugie la théâtralité? Est-il la seule vraie source de théâtralité, tout autre système des signes (représentation, jeu, décor...) étant généré par lui et subordonné à sa primauté?”. Desde esta óptica, considera que el término es aplicable a otros géneros literarios y no literarios (5). La condición *teatral* radicaría, por tanto, no solo en los elementos significantes que articulan la puesta en escena, sino también en la potencialidad escénica. Es decir, existe algo que es anterior a la mirada, una formulación teatral.

Esta segunda interpretación se articula en torno al tópico de la *vida como teatro*. Emilio Orozco comprende la *teatralidad* condicionada a una realización pública y encuentra en el Barroco un momento especialmente teatral debido a la importancia que adquiere la realización en público de diversas manifestaciones religiosas y culturales, entre ellas la poesía. Orozco se apoya en Paul Morande, para quien los procesos culturales se articulan en fenómenos de representación, y Juan Oleza, quien entiende la vida social como un espectáculo preconcebido¹²¹. Esta lectura en clave sociopolítica coincide tangencialmente con la noción de *teatralización del poder* manejada por Néstor García Canclini en su análisis de los procesos de hibridación cultural en América Latina. Para el autor argentino, *teatralizar* significa poner en escena un discurso y esa puesta en escena

¹²¹ Véanse de Emilio Orozco Díaz. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969; de Pedro Morandé. “Teatro y cultura latinoamericana.” *Apuntes* 98 (1989): 84-95. Juan Oleza. “Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales.” *Convengo di Studi Ceti Sociali ed Ambienti Urbani nel Teatro Religioso Europeo de ‘300 e del ‘400*. Ed. M. Chiabo y F. Doglio. Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale a Rinascimentale, s.l, s.f. 264-294. Cito de Villegas *ibid.* 60-62.

constituye una forma de legitimación del discurso: “Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos” (159). En términos similares, Juan Villegas observa la teatralidad como un medio de legitimación/subversión del poder, sujeta a transformaciones históricas y presente en diferentes parcelas de la vida social: deporte, política, religión (*Para la* 66-73). Para él, no se trata de un fenómeno específico del arte teatral sino que afecta a toda forma de ceremonia social (*ibíd.* 76). Para ejemplificar su propuesta, el profesor chileno transformó un acto de homenaje a su trayectoria académica en un juego metapoético -o metateatral, para ser más exactos- donde a través de un discurso académico pronunciado en la Universidad de Chile en 1999, ponía de manifiesto la teatralidad inherente a este género de ceremonias: “La ceremonia de la distinción académica constituye una práctica escénica o espectáculo teatral cuya función es validar el sistema de valores que la institución y el sistema cultural en el que se encuentra la institución considera dignos” (“De teatralidad social” 26). En el acto partía de una premisa: “...toda actividad social constituye un comportamiento teatral, en el cual los individuos y las instituciones se comportan como actores en el escenario social” (*ibíd.* 25).

Óscar Cornago ha incorporado a esta lectura la noción de *simulacro*. Partiendo de la noción de *simulacro* manejada por Jean Baudrillard y según la cual el modelo precede a la realidad (*Cultura* y 9), Cornago llega a la conclusión de que “La teatralidad... sería una copia degradada que nos llama la atención sobre el componente artificioso, sobre el ejercicio de puesta en escena y sustitución que oculta toda representación” (“La teatralidad”). Como Villegas, defiende el uso del término como una categoría transdisciplinar para estudiar cómo funcionan las estrategias de representación y, por tanto, de poder en la cultura. Para él, sería aplicable de igual modo a expresiones artísticas (teatro, performance, poesía escénicas, etc.) y a otras que no lo sean (ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, construcción de identidades o estrategias de comunicación de masas). Añade, además, que todas ellas retroalimentan contantemente la escena teatral pues, de hecho, el teatro es el único medio que carece de un lenguaje exclusivo ya que su lenguaje se basa en la representación, la copia o –en el lenguaje de Baudrillard- el *simulacro*.

En adelante emplearemos el término *teatralidad* con ese sentido amplio, transdisciplinar, que le atribuyen Villegas y Cornago. La lectura simplificada de Barthes según la cual la *teatralidad* es solo aquello que existe *más allá del texto* aporta poco a la complejidad y alcance del fenómeno que ilustra este término. Es evidente que ni toda forma de vida social constituye un *simulacro* ni todo texto es susceptible de ser teatralizado. Pero, así como el teatro imita la vida, en no pocas ocasiones de la vida recurrimos a artificios teatrales para sortear el vértigo de la realidad. Seguimos, asimismo, la distinción de Santiago Trancón entre *teatralidad* en sentido amplio como puesta en escena, no necesariamente dramática, y *dramaticidad* entendida como la cualidad de la acción dramática, aquella que define las formas teatrales construidas en torno a una “trama”. En cuanto al texto como componente de *teatralidad*, nos adherimos a la aclaración que Larue postula sobre la definición de Roland Barthes. El texto representa el “germen escrito” o “la virtualidad de una representación” (Bobes Naves *Estudios de* 25). Bajo esta óptica se propone un análisis de los textos seleccionados consistente en indagar si existen marcas textuales que prueben la cualidad *teatral* generalmente atribuida.

2.3. Poesía y público

*Era publicidad de una peluquería
Pero a fin de cuentas
¿qué ofrece el artista
en los mercados del final del mundo?*
Jorge Riechmann

2.3.1. Hacia una redefinición del espacio de la *poiesis*

En el año 1971, Julio Cortázar publicó una colección de poemas titulada *Pameos y meopas* (Barcelona: Llibres de Sinera). En el prólogo, el autor argentino confesaba, quizás en un gesto de falsa modestia, la poca confianza que depositaba en aquellos textos. Por un lado sospechaba de un exceso de subjetividad y, por otro lado, los encontraba poco relevantes dentro de un panorama poético inmerso en una absoluta revolución. Según él, esta revolución se proyectaba sobre los límites del género (“hoy creo que lo mejor de la poesía no viaja necesariamente en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay más géneros”) y sobre los canales de comunicación entre el poeta y el lector (“la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora,

en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los graffiti”). Auguraba que en la poesía del porvenir tendrían que convivir la pureza y la gravedad de autores como Paz o Drummond de Andrade con el dinamismo y las indagaciones de “las tizas de los muros”, las canciones de los cantautores, el teatro, los *happenings* y todas aquellas “provocaciones de lo aleatorio y lo mecánico que abren cada día más al gran público el pasaje a nuevas formas de lo estético y lo lúdico” (10). A su manera, Cortázar se formulaba la recurrente pregunta: “¿Qué es poesía?”. El misterio que este interrogante encierra es, paradójicamente, el elemento que ha mantenido vivo este arte y que el poeta Pere Gimferrer sintetizó en una máxima: “El único tema de la poesía es... la poesía”¹²².

Definir es acotar y la poesía -como cualquier otra forma de creación- se ha debatido siempre entre ajustarse a unos cánones o subvertirlos, traspasarlos. La división de géneros en el panorama actual empobrece más que ilumina nuestra percepción de las experiencias artístico-literarias. El esquema sirve, no obstante, como marco de referencia para escritores, lectores, críticos y estudiosos. El género es un molde que el autor rellena y sirve de horizonte de expectativas al lector (García Barrientos 79). En ese molde se plasma la obra de arte, “un modelo finito del mundo infinito” (Lotman 262). Es decir, toda creación es la realización de una posibilidad y el arte un territorio de exploración abierto a múltiples posibilidades. La poesía ha desembocado en el siglo XXI inmersa en una inabarcable variedad de tendencias con propuestas a menudo desafiantes para la crítica literaria. Lo que tradicionalmente fue entendido como una actividad consagrada a la búsqueda de la belleza a través de la sonoridad del lenguaje y su capacidad para evocar imágenes¹²³ es, después de la revolución vanguardista y las incertidumbres de la posmodernidad, un amplio territorio en el que cualquier certeza constituye siempre una veta abierta para la experimentación. Para Adorno, escribir poesía después de Auschwitz suponía un acto de barbarie, mientras que algunos poetas de posguerra reclamaban todo lo contrario: que la poesía era “necesaria” (Gabriel Celaya) o constituía un “artículo de primera necesidad” (Nicanor Parra).

¹²² Pere Gimferrer. “El único tema de la poesía es... la poesía”. Entrevista con Borja Hermoso. Web *El País*. 26 oct. 2016. https://elpais.com/cultura/2016/10/26/actualidad/1477499091_266128.html, 21 oct 2017.

¹²³ Las ediciones del DRAE de 1884 y 1925 definían poesía como “Expresión artística de la belleza por medio de la palabra sujeta a la medida y cadencia, de que resulta el verso”. Web Real Academia Española. 12 abr 2017. <http://web.frl.es/ntilnet/SrvltGUILoginNtilletPub>

La inestabilidad e indefinición del género a lo largo de las últimas décadas se puede explicar también como consecuencia de un permanente estado de transformación e hibridación con otros lenguajes. Hasta los años veinte del siglo pasado, todas las opiniones convinieron en identificar la poesía con escritura y lenguaje. Todo acto de lenguaje es, en definitiva, un acto de comunicación ya sea con un interlocutor real o ficticio, presente o diferido. Como tal, la poesía lírica es una forma de comunicación, más concretamente un diálogo íntimo entre un emisor representado por el *yo lírico* y un receptor o interlocutor simulado de ese acto de comunicación. Esta distribución de roles ha variado transformando la voz del poeta en la de una multitud (“150000000” de Vladimir Maiakovski) y al lector en un sujeto colectivo, una multitud (“A la inmensa mayoría” de Blas de Otero).

Aparte, los poetas han explorado nuevos medios de llegar al lector, ‘abordar’ al hombre de la calle y sacarlo del espacio burgués de la lectura íntima y solitaria. Así, la revista ultraísta *Prisma* trasladaba el poema de la página al cartel urbano; los recitados públicos de los poetas futuristas rusos e italianos ante las masas ponían el género al servicio de la propaganda; y las lecturas poético-fonéticas en el Cabaret Voltaire transformaban el poema en sonoridad y espectáculo escénico. La imagen arquetípica del poeta romántico separado de la sociedad contrasta con la de un Federico García Lorca sonriente y entusiasta junto a las Misiones Pedagógicas. El poeta contemporáneo se perfila como un sujeto integrado en la comunidad y su poesía revela un compromiso con unos valores cívicos y colectivos¹²⁴. Simultáneamente, la tecnología y los medios de masas permiten registrar la voz y la imagen del poeta así como insertarla en el poderoso mundo del espectáculo. Sus tentáculos alcanzan todo género de creación expuesta a los medios de masas. Casi se podría llegar a decir que los poetas o escritores más populares no son necesariamente los más leídos, sino los que más aparecen en los medios¹²⁵.

¹²⁴ La poesía cívica de la segunda mitad del siglo XX ha dado un giro a la imagen romántica del poeta como espíritu del pueblo (*volksgeist*) para representarlo como un agente más, un individuo más de la comunidad. “El poeta es un hombre como todos”, se lee en el poema “Manifiesto” de Nicanor Parra. En la España de la dictadura, la poesía social sustituye el *yo lírico* por un *nosotros épico* que habla en nombre de una utopía colectiva. En las literaturas minoritarias, la voz del poeta asume su compromiso con la pervivencia de una comunidad y una lengua. Así, el poeta valenciano Vicent Andrés Estellés se reivindica como la voz taciturna de una comunidad lingüística amenazada: “Allo que val és la consciència/ de no ser res si no s’és poble” (*Llibre de meravelles*. València: Eliseu Climent, Tres i Quatre, 1993. 7).

¹²⁵ En España destaca notablemente el caso del Fernando Arrabal. Con una dilatada y rigurosísima trayectoria literaria, este escritor es actualmente más popular por sus extravagantes apariciones en televisión que por su prolífica producción literaria más reconocida fuera de nuestras fronteras.

Por el contrario, la imagen de la poesía en nuestra sociedad sigue ligada en el imaginario colectivo al mundo editorial, la escritura y una personalidad huraña o abstraída de la realidad social. Esta imagen contrasta con su forma primitiva, asociada a la transmisión oral (*canto*) y la asignación al poeta de un rol específico como maestro de ceremonias (*rapsoda*):

Mientras que en sus orígenes y durante mucho tiempo la poesía se ligó a un tipo de cultura oral y popular, posteriormente ha pasado a ser, en su forma más común, un género literario escrito y dirigido a un público minoritario y selecto. En la actualidad, sin embargo, está ocurriendo un fenómeno muy llamativo: la aparición de nuevos géneros poéticos orales destinados a un público muy amplio y variado. (Martínez Cantón 385)

Si se acepta la existencia de una *literatura oral* en paralelo a la escrita (Trancón, Finnegan, Zumthor), habrá que aceptar que el esquema que identifica poeta, lector e intimidad representa tan solo una parte en la compleja historia del arte de la palabra¹²⁶. Existen numerosos prejuicios a este respecto. La literatura entendida como *escritura* se apoya en una sólida y profusa tradición teórica arraigada en las viejas retóricas latinas y medievales, y continuada por la Filología y la Teoría de la Literatura en el siglo XX. Manifestaciones híbridas como la *Emblemática* o el arte de la caligrafía medieval y los manuscritos han sido generalmente abordadas desde la Estética. Por su parte, expresiones orales como las canciones populares, los chistes o los proverbios fueron ignorados durante siglos. La dependencia de la palabra escrita en una sociedad cuyo único sistema de conservación del conocimiento era el papel fue, sin duda, uno de los motivos principales de esta decisión ya que las expresiones orales carecían de una forma fija y estable. Esta situación comenzó a cambiar a finales del siglo XIX gracias al interés de folkloristas y antropólogos por definir el *volksgeist* o “espíritu de la nación” en sus diversas manifestaciones. Más adelante, la Semiótica proporcionó un marco de análisis más amplio que permitió abordar lenguajes mixtos. Los Estudios culturales pusieron de manifiesto la dimensión sociopolítica y la Pragmática reveló la importancia de elementos extratextuales en la construcción de significados. Entre tanto, la noción fija de *literatura*

¹²⁶ Hasta hace algunas décadas, buena parte de las expresiones de literatura oral tales como las canciones, los refranes o las leyendas habían sido estudiadas solo por folkloristas y antropólogos. Los estudios literarios ignoraban estos géneros debido a su condición oral y los identificaba con una cultura popular, término empleado como sinónimo del más peyorativo “baja cultura”. Desde los años setenta existe un interés creciente por estas manifestaciones. Se basa en la constatación de que muchos de los rasgos considerados propios del lenguaje poético no son sino huellas de estados primitivos de la literatura anteriores a la escritura. Sobre este asunto, Walter Ong cita los estudios de Milman Perry en torno a los textos homéricos según los cuales, las fórmulas y lugares comunes de aquellos textos constituirían puros recursos mnemotécnicos que empleaban los rapsodas en su recitación y, por tanto, no tendrían un propósito estético sino que habrían estado motivados por la transmisión oral (30-32).

genera controversia entre quienes defienden plegarse a la etimología de la palabra como ‘arte de la letra escrita’¹²⁷: “Solo son literatura los textos escritos... Literatura y oralidad entran así en relación antitética, de exclusión mutua” (García Barrientos 19); y quienes defienden ampliar el marco para incluir manifestaciones orales que han perdurado por otros medios (Ruth Finnegan, Paul Zumthor).

Finnegan propone términos como *oralidad*, *literatura oral* u *oralitura* para incorporar manifestaciones tales como la épica homérica, las canciones líricas isabelinas, la poesía performativa, los cuentos populares o los guiones cuya dimensión oral ha sido ignorada por un modelo de análisis centrado solo en lo textual (“The how” 166). Para Zumthor, este enfoque permitiría incorporar expresiones como rezos o canciones infantiles y, en la misma línea, Finnegan contempla también manifestaciones orales propias de otras áreas no occidentales: “I suggest that we should envisage it not as definable by reference to Western written genres, but as an umbrella notion that can embrace all those displayed forms and events in which verbal artistry in some way plays a significant part” (180). Walter Ong sugiere una posición intermedia. Partiendo de su distinción entre oralidad *primaria* (aquella que se produce en grupos sociales que no conocen la escritura) y *secundaria* (aquella que se produce en grupos que sí conocen la escritura) (15), Ong afirma que ‘literatura oral’ sería un concepto erróneo pues, si la oralidad es el fenómeno primario, esta no puede ser descrita con los patrones de otro secundario y se remite la etimología del término, donde *litera-* representa la letra del alfabeto (21). Además llama la atención sobre una contradicción interna: si bien la oralidad es el fenómeno primario y la escritura una reproducción de las expresiones orales, estas últimas no las conoceríamos si no fuera por la escritura (23). Para Ong, escritura y oralidad son dos fenómenos paralelos e interdependientes.

Es indiscutible que la canción y la poesía poseen un pasado común. Los viejos romances, los cantares, las cantigas y las coplas se transmitían oralmente y, frecuentemente, acompañadas de música. El anclaje de la poesía en el canto ha perdurado en la memoria de los poetas como atestiguan títulos del tipo *Cantos* de Ezra Pound, *Canto general* de Pablo Neruda o *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. Así mismo, es uno de los tópicos más frecuentes describir la actividad del poeta como ‘canto’: “Mi

¹²⁷ Realmente, la lectura etimologista del término literatura (*littera dura*, es decir, la letra que perdura) es susceptible de una interpretación fuera de la que identifica esa perdurabilidad con la escritura. No se puede negar que a través del ritmo y la melodía de las canciones, las rimas y la repetición de ciertas fórmulas estereotipadas han llegado hasta nosotros textos orales que no fueron escritos.

cantar vuelve a plañir/ Aguda espina dorada...” -escribía Antonio Machado- y “Aquí me pongo a *cantar*/ al compás de la vihuela...” –arrancaba José Hernández en *Martín Fierro*. Más allá, el título de nuestra obra épica fundacional vacila entre *Poema* o *Cantar de Mío Cid* en las múltiples ediciones publicadas¹²⁸. La identificación canto-poesía se localiza en los mismos orígenes del género descritos en la leyenda de Orfeo. En ella, el pastor mitológico aparece acompañado de una lira y rodeado de un auditorio de bestias a las que hipnotiza con su canto: “Y de Apolo, llegó el tañedor de la lira, el padre de los cantos, el muy celebrado Orfeo”¹²⁹. La iconografía del poeta declamando sus versos ante tan particular auditorio se prolongó hasta constituir un lugar común:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de *cantar*, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.¹³⁰

La voz humana constituyó en sus orígenes el medio de transmisión por antonomasia del poema. Existe una antiquísima escuela de profesionales del canto poético cuyo origen se remonta a los rapsodas y se actualiza a lo largo de la historia en diferentes figuras: los *jongleurs* o juglares medievales, los trovadores occitanos, los *minstrels* y bardos o los *bertsolaris* vascos, entre muchas otras manifestaciones. El fenómeno llegó a América latina donde se distinguen en la poesía hispánica los payadores del cono sur y, más recientemente, cantautores y raperos que han dado continuidad a este ejercicio de la “puesta en voz”¹³¹ del poema. Su actividad poética de viva voz y ante el público contrasta con la del *poeta culto*, sujeto ausente que reclama una lectura solitaria, apartada y diferida.

Unos y otros son manifestaciones de un mismo arte. Pero la identificación entre poesía y escritura como manifestación culta frente a canción y oralidad, como muestra popular, parece adolecer del mismo prejuicio que afecta a las “literaturas orales” de las que hablaba Santiago Trancón (204). Dicho prejuicio, de hecho, ha marginado textos y

¹²⁸ Ramón Menéndez Pidal se mostraba tajante a favor de la denominación oral: “El *Cantar de Mío Cid* no nació para ser leído en la callada soledad de un hombre frente a unos renglones, sino que se originó para ser cantado por profesionales del recitado público y ser escuchado por un vasto auditorio. Es un «cantar»” (*Cantar de Mío Cid*. Madrid: Espasa Calpe, 1976. 9)

¹²⁹ Píndaro. *Odas y fragmentos*. Traducción y notas de Alfonso Ortega- Madrid: Gredos, 1984. 172.

¹³⁰ Garcilaso de la Vega, “Eglola I”, vv.1-6. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 1972. 119.

¹³¹ En adelante, emplearé esta expresión propuesta por Luis Bravo, poeta multimedia uruguayo (“Troveros orientales”). Juzgamos acertado el término por su paralelismo con la expresión teatral “puesta en escena”, su especificidad como código auditivo y como alternativa a *performance* que representaría un fenómeno más amplio.

obras de una importancia decisiva¹³². Un vistazo a la etimología del término demuestra que no existe ninguna razón para ello. El término poesía (>gr. *Ποίησις*) tuvo en origen un significado sustancialmente distinto. Abarcaba un amplio campo semántico entre ‘acción’, ‘creación’ y ‘producción’. Se entendía por tal el arte de producir algo nuevo desde la nada o, en palabras de Platón, “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es *creación*¹³³” (Platón. *El banquete* 111). Según esta definición, todas las artes serían *poesía* y, en ese mismo orden de cosas, todos los artistas y artesanos, “poetas”. Visto así, más que a los poetas, fue a los cantores o rapsodas a quienes habría excluido de su *República*. Es decir, Platón no prescinde de quienes se sirven del lenguaje con fines creativos sino de aquellos que lo emplean solo como un entretenimiento repetitivo. Será Aristóteles quien, posteriormente, acote el término en su *Poética* relacionándolo con las artes de la escritura (tragedia, comedia, epopeya, elegía, etc.) en general.

Actualmente, suelen emplearse *poesía* y *lirica* como sinónimos. Esta equivalencia es histórica y tuvo su origen en la lírica cortesana, gozando de una amplia difusión hasta finales del siglo XX¹³⁴. La lírica entendida como diálogo íntimo enunciado por un *yo lírico* protagonizó la escritura poética desde el Renacimiento hasta el Modernismo. Este criterio comenzó a tambalearse con las vanguardias y actualmente constituye un camino más pero no el único. Desde la década de 1950, la poesía ha expandido sus dominios hacia nuevos lenguajes visuales, fonéticos y escénicos que han cristalizado en una nueva forma de entender el género con un denominador común. Se habla de una “poesía no lírica”¹³⁵. Quienes defienden este uso entienden que el término ‘poesía’ es un concepto inestable y multifuncional y distinguen *poesía* de *lirica*. La utilidad de este enfoque se

¹³² Pienso, por ejemplo, en la obra poética de Violeta Parra que, en las últimas décadas y gracias a la labor investigadora de autoras como Paula Miranda, ha dejado atrás la etiqueta de ‘cantora popular’ para ser considerada ‘poeta’ como le correspondía por derecho.

¹³³ Prácticamente todas las traducciones han traducido el término original *ποίησις* como ‘poesía’. En esta traducción, el autor se toma la licencia de traducir por el sentido aunque entrecomilla la palabra *creación*.

¹³⁴ Finnegan señala que en inglés con frecuencia se denomina ‘canción’ o ‘poema’ a las composiciones de poesía oral que, sin embargo, tienen un nombre específico en este idioma: *lyric* (*Oral poetry* 79).

¹³⁵ Existe un reciente proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España que versa sobre esta materia: “El discurso no lírico en la poesía contemporánea: espacios, sujetos, hibridación enunciativa, medialidad”. Más información en <http://dinolipoe.blogspot.co.uk/>. Para ejemplos de las prácticas que se acogen bajo esta etiqueta, puede leerse la introducción a la obra *La poesía actual en el espacio público* de Alba Cid e Isaac Lourido (*vid. bibl.*). En la web pueden encontrarse algunos ejemplos de las obras que se acotan a esta denominación. Sirva como ejemplo la web *Contemporary poetry in public spaces* <https://andapoemonthesideplease.wordpress.com/2013/11/24/contemporary-poetry-in-public-spaces/> (20 abr 2017).

fundamenta en que permite hacer frente a la falta de herramientas teóricas y metodológicas para el estudio de aquellas manifestaciones que quedan fuera del paradigma de la “poesía lírica”. Burghard Baltrusch, uno de los defensores de esta corriente, sostiene que estas prácticas se distinguen por su tendencia a la hibridación y por reformular categorías tradicionales asociadas al género poesía:

Their trans-generic, trans-artistic and trans-medial character, also requires an updated conceptualization of new audiences and new conditions of production, reception and intervention. In a non-lyric approach it is also necessary to relativize or weigh the ideas and concepts of authorship and authority, at least in the strong sense that was inherent to the Romantic paradigm of the lyric (*Non-lyric* 15)

Aunque las propuestas teóricas de autores como Finnegan o Baltrusch contradicen muchos de los valores asociados a la escritura poética, sirven para desmontar una falsa creencia -muy extendida en nuestra sociedad- de que la poesía es un género minoritario, obsoleto y agonizante. Sin entrar en valoraciones estéticas, se da la paradoja de que, si incluimos dentro del canon de lo poético todas las manifestaciones orales, performativas o visuales, e ignoramos etiquetas del tipo alta y baja cultura, arte popular, arte culto o arte de masas, es bien posible que nunca antes se produjera ni se *consumiera*¹³⁶ tanta poesía como a lo largo de las últimas décadas¹³⁷.

Ampliar el foco de análisis induce a formularse una pregunta: ¿Qué tienen en común un soneto, un poema visual o una *performance* para ser todos considerados “poesía”? Para responderla habrá que aceptar la lógica del arte contemporáneo, cuyo momento fundacional situaremos en las vanguardias de los años 20. La crítica suele coincidir en que la principal aportación de aquel momento fue una “revisión del espacio artístico” (Aznar Almazán y Martínez Pino 61). En origen, el nuevo arte fue visto como una actividad crítica sobre los propios fundamentos del arte: “The new art is a contribution to art criticism”, escribió el crítico Harold Rosenberg en *The New Yorker* (Richter 203). De estas afirmaciones se desprende la idea de que el arte, desde principios del siglo XX, no funciona en torno a categorías estables sino como una reflexión, transformación o subversión permanente de sus propios códigos. El siguiente momento

¹³⁶ Utilizo este término intencionadamente. Guste más o menos, lo cierto es que en una sociedad de consumo el arte, como cualquier otro bien de consumo, se *consume*. Tyler Hoffman aborda más detalladamente este asunto en un capítulo titulado “His Master’s voice: public poetry and commodity culture” (152-161).

¹³⁷ Unai Velasco expone este desajuste entre mercado y estética en “50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)”. Web *CTXT*, 14 ene 2017. <http://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fen%C3%B3meno-comercial.htm> 06 jul 2018.

de transición fue 1968, fecha emblemática para la *contracultura* y que significó la primera revuelta contra el equilibrio entre bloques instaurado tras la II Guerra Mundial. Aurora Fernández Polanco toma como referente esta fecha “en torno a 1968” para apercebirse de una serie de cambios sociales y epistemológicos que afectaron por igual a la producción y recepción del arte. Entre ellos se refiere a la presencia física del artista y la atención al lenguaje y los medios empleados (321). El artista interviene críticamente el medio en el que trabaja y pasa de ser una entidad superior o externa a la obra (*producer*) a encarnarse en su propia obra (*actor*).

Volviendo al terreno de la creación poética y aceptando que, en esencia, la poesía se define por un empleo estético del lenguaje articulado en su doble condición -como materialidad sonora y visual, y como realidad simbólica- podremos vislumbrar los lazos que unen ‘poesía no lírica’ y ‘poesía lírica’. A grandes rasgos, toda poesía se origina en una experiencia orientada hacia la ‘celebración del lenguaje’: “It calls for a reflection understood in the etymological sense of running thoughts backward from the conceptual, through the perceptual, to approach the deep-rooted experience of poetic discourse, understood broadly as a celebration of language” (Chamberlain 1). Tanto un soneto como un poema concreto se sirven del lenguaje con una intención que va más allá del simple intercambio comunicativo. Desde esta perspectiva, la poesía visual, la poesía concreta o los poemas-objeto se distinguen de las obras plásticas en que reflexionan, no sobre las cualidades plásticas de los objetos sino sobre su función significante, esto es, sobre su factura lingüística. Los poemas visuales de Joan Brossa representan un buen ejemplo práctico. En ellos, el lenguaje revela su materialidad visual...



...y los objetos interaccionan sintácticamente como significantes, como sucede en esta pieza titulada “Burocracia”:



Aunque en ambos casos se trate de imágenes, ambas piezas tienen un anclaje directo en la palabra, en el lenguaje, y ello determinaría su condición poética distinta de una pintura, una pieza musical o una escultura. Algo semejante sucede con las manifestaciones de poesía oral o escénica. En ellas la función poética se activa a través de la materialidad sonora y la presencia física pero la materia prima es, finalmente, también la palabra.

Aparte de esta preocupación metapoética por el lenguaje, las nuevas tendencias también vienen reclamando una nueva posición del lector y una preocupación por los mecanismos de producción y distribución así como una concentración sobre el proceso. A su manera, aquello que entendemos por poesía visual o poesía concreta supone, en principio, un desafío al soporte por antonomasia del poema: el libro. Asimismo, las manifestaciones de poesía oral o escénica privilegian lo efímero de su puesta en voz o su puesta en escena a una fijación textual.

Este género de propuestas suponen, de hecho, una relocalización o reactivación de viejas prácticas literarias. Ruth Finnegan recoge el testimonio de ciertas expresiones poéticas que, en origen, fueron exclusivamente pensadas para una transmisión oral y ante un público. Es el caso de las baladas chinas medievales en las que las reacciones del público formaban parte de la propia declamación o las canciones de los cazadores Yoruba centroafricanos (*ijala*) que pueden ser interrumpidas si el intérprete no canta bien (*Oral poetry* 231-232). Para esta autora, aquello que caracteriza a la poesía oral es su gestación para la realización pública y la búsqueda de comunión con ese interlocutor colectivo: “The audience, even as listeners and spectators –but sometimes in a more active role- are directly involved in the realisation of the poem as literature in the moment of its performance” (*idem*.214). Aplicado a nuestro propio mundo cultural, Paul Zumthor concibe la canción como “la seule véritable poésie de masse” (178).

Lo expuesto hasta aquí justifica que, quienes estudian y practican formas de poesía alternativas como la *poesía oral* o la *poesía escénica*, coincidan en reclamar nuevos espacios y soportes para la creación poética, al margen de la página y el libro. Este panorama obliga igualmente al lector a replantearse su posición dentro del proceso, abandonar su aislamiento y transformarse en público, espectador o participante. En contra de quienes argumentan la invalidez de estas propuestas desgajadas de sus condiciones de realización, algunos autores han llamado la atención sobre la propia naturaleza de estas piezas, indisociables de dichas condiciones:

Si disociamos el texto oral del lugar y del momento de la performance, de la función social, de las circunstancias, de los rasgos lingüísticos, así como de cualquier condición que pueda

determinar un acto de la comunicación oral, prescindimos de lo imprescindible para comprender este texto (Quercia 9)

Un poème composé par écrit, mais “performé” oralement, change par là de nature et de fonction, comme on change inversement un poème oral recuilli par écrit et diffusé sur cette forme” (Zumthor 38)

Gracias a estas propuestas debe reconocerse que la poesía ha recuperado su condición primitiva como “acción” y el poeta, su papel de *maestro de ceremonias*, como en los misterios órficos, o ‘prestidigitador’ del lenguaje, como aquellos rapsodas que avivaron las sospechas de Platón.

2.3.2. Poesía en el espacio público: oralidad y *performance*

En el apartado anterior nos hemos referido a aquellas expresiones poéticas que funcionan fuera del marco de la página y el libro. Ponen en entredicho el canon estrictamente escritural del género. “Todo es poesía menos la poesía”, proclamaba uno de los *artefactos* de Nicanor Parra. Siguiendo esta máxima, la experimentación poética en las últimas décadas ha ido decantándose hacia formas que subvierten dicho canon y su correspondiente lirismo hacia otras que se proyectan en el espacio público, tanto físico como virtual: “En el espacio público actual de las sociedades occidentales existen cada vez más expresiones poéticas que procuran intervenir en la realidad social y política. Sea en el ámbito virtual (blogs, redes sociales, etc.) sea en el contexto urbano (*grafitti*, *performance*, etc.)” (Baltrusch “Traducir lo” 23). La diversidad de propuestas en este ámbito es heterogénea, aunque todas coinciden en un aspecto: su *performatividad*, esto es, la cualidad para intervenir sobre unas condiciones de realidad concretas constituyendo un ejercicio de acción y transformación política¹³⁸. En adelante estableceremos una diferenciación instrumental entre expresiones *escénicas*, donde el poeta (o un actor) pone presencia física al poema concebido como pieza multimedia (voz, imagen, lenguaje) y otras *no escénicas* que precinden de un intermediario directo. Dados los objetivos de nuestro análisis, profundizaremos en las primeras. Para ello, primero desarrollaremos teóricamente los diferentes elementos asociados a la poesía como experiencia colectiva. Estos son:

a) Público y *espacio público*

Delimitar el alcance de aquello que denominamos *espacio público* no es tarea sencilla. Se trata de un concepto asociado a la moderna sociología cuya interpretación a

¹³⁸ Véase Judith Butler. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge, 1997.

menudo se confunde con la noción de *esfera pública* y en cuya descripción ha de tenerse en cuenta el binomio privado/público. Una de las tesis más reconocidas sobre el tema se la debemos a Hanna Arendt quien expone las características propias de ambos conceptos como dos hemisferios antagónicos entre lo natural y lo aparente:

Lo público remite a la acción y al discurso; lo privado, a la reproducción y al trabajo. Lo público es lo aparente y manifiesto; lo privado, lo oscuro que debe ser ocultado, sustraído a la mirada de los demás. Lo público es el espacio de la libertad, de la capacidad de inicio de algo nuevo; lo privado, el ámbito de la necesidad, de la reproducción. (71)

También el filósofo alemán Jürgen Habermas especuló en torno a la noción de *esfera pública* como espacio físico o virtual donde se genera la *opinión pública*¹³⁹. Esta descripción deja lugar a otra entre físico y virtual que se resuelve separando las categorías *espacio público* y *esfera pública*. La primera hará mención a un lugar físico de confluencia donde suceden acontecimientos que implican a una colectividad: “un espacio de relaciones entre individuos quienes, a través del discurso y sus acciones, contribuyen a modelar el mundo común como un horizonte de entendimiento y encuentro ciudadano”¹⁴⁰. La segunda se corresponderá con un espacio metafórico o abstracto donde se producen las interacciones (Ricart y Remesar 6-8)¹⁴¹. Esta distinción es útil porque, si bien toda forma de expresión artística o literaria está concebida para interactuar en la ‘esfera pública’; existen algunas específicamente destinadas a instalarse en ese lugar físico denominado *espacio público*.

El *espacio público* comporta una fisonomía en función del modelo social. En Grecia, el centro de la vida pública es el *Ágora*, un lugar reservado a los “hombres libres” y a los debates públicos. En la España barroca, las “plazas mayores” (Madrid, Salamanca, Córdoba, Almagro) constituyen un lugar de encuentro de la vida civil junto a las Catedrales que representan el epicentro de la vida religiosa. En las plazas se ubican los edificios municipales, se instalan los mercados locales, se crean “mentideros” donde se conversa animadamente, se rinde culto al rey, se organizan entretenimientos públicos como las corridas de toros y se ejecuta a los condenados por el Tribunal de la Santa Inquisición. Con las revoluciones liberales, lo público pasa a constituir un espacio específico de toma de decisiones y encuentro reservado a unas élites y representado por

¹³⁹ Véase Jürgen Habermas. *The structural transformation of Public Sphere* (1962).

¹⁴⁰ Alejandro Sahui. “Hannah Arendt: espacio público y juicio reflexivo”. *Signos Filosóficos* 8 (2002): 261-262.

¹⁴¹ Para este punto de vista, véase también “L’espace public et l’espace du public. Politique et aménagement”. En J. Y. Toussaint y M. Zimmermann. *User, observer, programmer et fabriquer l’espace public*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romanes, 2001. 73-91.

los cafés de sociedad y los parlamentos. Es ahí donde se produce la acción y el discurso. Pero la aparición de una clase social emergente, el proletariado, convierte los espacios urbanos también en espacios públicos abiertos al debate en el momento en que esta clase se reivindica como sujeto político. El espacio público contemporáneo es más complejo y, además, está mediatizado por los medios de masas. Según Berroeta y Vidal Moranta, los espacios urbanos ya no son propiamente espacios públicos sino más bien medios para acceder al verdadero espacio público, esto es, los medios de comunicación (41-42). Mediatizados o no, parlamentos, teatros, cafés o paraninfos de Universidades constituyen en las sociedades democráticas espacios públicos de confluencia donde la “toma de la palabra” vertebrada las interacciones sociales.

En el ámbito de las artes, los cafés representaron a principios del siglo XX en Europa un espacio de dinamización y encuentro entre artistas, escritores y poetas. El más emblemático, el Cabaret Voltaire de Zurich, se transformó, durante el período de entreguerras, en lugar de encuentro de intelectuales, artistas y un laboratorio de arte. En torno al efímero movimiento Dadá se gestaron piezas experimentales y heterogéneas que coincidieron en su naturaleza escénica, transgresora y espectacular. Tristan Tzara resumía con estas palabras los acontecimientos de una tarde cualquiera de 1916 en el café suizo:

Cubist dance, costumes by Janco, each man his own big drum on his head, noise... gymnastic poems, concerts of vowels, bruitist poem, static poem chemical arrangement of ideas... More outcries, the big drum, piano and impotent cannon, cardboard costumes torn off the audience hurls itself into puerperal fever interrupt. (En Dempsey 116)

Un elemento central de estas propuestas era, precisamente, “the audience”. Los poemas vocalizados, escenificados ante la concurrencia, coinciden con otras tentativas coetáneas de sacar la poesía al espacio público. Futuristas rusos e italianos recitaban sus poemas ante las masas. En Estados Unidos, el poeta Langston Hughes experimenta con formas de poesía declamada, recitada a ritmo de jazz e inspirada en la oratoria de los predicadores y líderes afroamericanos. Su propuesta influirá directamente en los poetas de la *beat generation* quienes indagaban en otros medios para instalar el poema en el espacio público. Entre ellos, Lawrence Ferlinghetti (1919) defiende una poesía que escape de la mirada autocontemplativa del poeta, se exponga públicamente en las calles, ignore los círculos académicos y salga de la página:

The poetry which has been making itself heard here of late is what should be called street poetry. For it amounts to getting the poet out of the inner aesthetic sanctum where he has too long been contemplating his complicated navel. It amount to getting poetry back into the street where it once was, out of the classroom, out of the speech department, and –in fact- off the printed page. (En Hoffman 124)

Y Gary Sneyder (1930) reclama que sea el propio poeta quien cree su público y que su voz y su cuerpo sean el soporte de esta poesía: "...build an audience... by going on the road and using your voice and your body to put your poems out there; ... to speak to the conditions of your own times" (*ibid.* 127).

Estas propuestas habrían sido la contrapartida a un progresivo enclaustramiento y sofisticación provocada por un ensimismamiento en la forma visual del poema que arrinconaba su frescura oral. El lenguaje cantado, escenificado o dramatizado –forma primitiva de transmisión del texto poético- se había fosilizado en juegos caligráficos intransferibles a la oralidad. Al mismo tiempo, la brecha entre poesía y canción empezó a decantarse por una identificación de la primera con la *alta cultura* (arte de las élites) y de la segunda con la *cultura popular*, eufemismo con el que las élites califican la que consideran "baja cultura". En ese mismo orden de cosas, la *escritura* se identifica con una cultura sólida y académica, y la *oralidad*, con lo cotidiano y superficial.

Al margen de este tipo de consideraciones sociológicas, debe aceptarse que la oralidad constituye un rasgo que no afecta únicamente a la transmisión del poema sino también a la composición y al tipo de recepción. Cabe, por tanto, preguntarse si realmente existen diferencias textuales entre una poesía pensada para la oralidad y aquella concebida para la lectura individual.

b) *Oralidad*

Para abordar esta cuestión, habría que detenerse antes brevemente en analizar la percepción de las diferencias entre escritura y oralidad desde un punto de vista teórico. Ya Aristóteles apunta a distinguir entre ambos códigos: "Debería tenerse en cuenta que cada tipo de retórica tiene su propio estilo. El estilo de la prosa escrita no es el de la oratoria hablada" (*Retórica* 550). Uno de los primeros trabajos sobre la especificidad del lenguaje oral, *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* (s. XVI) de Pedro de Navarra, describía el *habla* recurriendo a nociones tales como evanescencia, contextualización, alternancia rítmica y redundancia frente a la escritura que caracterizaba por su permanencia, autonomía, ritmo único y concisión (Jahandarie 133). En el siglo XX, los estudios en torno a este asunto se multiplicaron. Entre las ideas más comúnmente barajadas se dice que los discursos orales tienen más imperativos, exclamaciones, interrogativos y referencias al público y la situación, así como primeras y segundas personas. Mientras tanto, el lenguaje escrito tiene una mayor tendencia al uso de subordinadas, cláusulas adverbiales, adjetivas y nominativas. En cuanto al léxico, el

número de palabras y la proporción verbo/adjetivo sería mayor en el *habla*, mientras la proporción de palabras no repetidas sería mayor en la *escritura* (*ibíd.* 384-5). El habla sería, por tanto, más redundante frente a la escritura que tiende a la concisión.

El enfoque dual ha sido discutido recientemente en varios estudios sobre la materia (Ong, 1982; Chafe & Tannen, 1987; Briz y Serra, 1997; Jahandarie, 1999). Planteaban que la franja entre oralidad y escritura no es tan estricta como se imaginaba. Está llena de matices y espacios intermedios. Ong y Chafe coinciden en observar que no todas las formas de oralidad son espontáneas. Chafe distingue dos variantes orales: coloquial (del habla) y ritual (de los ritos):

...el lenguaje ritual, al compararse con el coloquial, es como la escritura en el sentido de que posee una permanencia que no tiene el lenguaje coloquial. El mismo rito oral es presentado una y otra vez: no palabra por palabra, sin duda, pero sí con un contenido, estilo y estructura formulaica que se mantienen constantes de una ejecución a las siguientes (69).

Por su parte, Chafe & Tannen contraponen el concepto de *oralidad* al de *literariedad*, insinuando que las diferencias son puramente convencionales y, así como hay textos literarios que imitan el lenguaje oral y siguen siendo escritura, habrá fragmentos de habla más cercanos a la escritura (391). Es la misma postura defendida por Bustos Tovar para quien la oralidad no es únicamente un registro sino también una modalidad textual en la que pueden hallarse convenciones formales igual que en la escritura (8).

La constatación de la existencia de territorios híbridos que problematiza la dicotomía oralidad/escritura refuerza la hipótesis de una diferenciación puramente convencional. En este enfoque coinciden varios estudios sobre la materia como los de Jahandarie, Briz y Serra. El primero distingue entre una *escritura típica* (el paradigma serían los documentos oficiales y la prosa académica) y un *habla típica* (el paradigma serían conversaciones telefónicas y personales). Entre ambos extremos existirían formas de lenguaje intermedias con un mayor o menor grado de aproximación al paradigma. Las diferencias entre uno y otro paradigma se resumen esquemáticamente así:

LENGUAJE ORAL

Prosódico
Evanescente
Contextualizado
Integrador
Redundante
Natural
Emisor establece el ritmo de producción
Transparente (menos elaborado)
Impreciso

LENGUAJE ESCRITO

Puntuado
Permanente
Autónomo
Distanciador
Conciso
Aprendido/enseñado
Receptor establece el ritmo de producción
Denso (más elaborado)
Preciso

(Jahandarie 133-147)

Por su parte, Briz y Serra proponen una lectura conforme a seis criterios que resulta en cuatro modalidades, dos extremas y dos intermedias. Su propuesta puede sintetizarse en el siguiente esquema:

	<u>Modalidades extremas</u>		<u>Modalidades intermedias</u>	
	<i>Coloquial oral</i> (conversación en un bar)	<i>Formal escrito</i> (texto legal)	<i>Coloquial escrito</i> (carta familiar)	<i>Formal oral</i> (juicio oral)
Fónico/gráfico	Fónico	Gráfico	Gráfico	Fónico
Relación de proximidad	+	-	+	-
Saber compartido	+	-	+	-
Cotidianeidad	+	-	-	-
Grado de planificación	-	+	+	+
Finalidad interpersonal	+	+		Finalidad transaccional

Entre las modalidades intermedias, Jahandarie identifica los discursos públicos orales, esto es, la oratoria: “there is a small grey area in the middle of the scale where ‘prepared speeches’ and ‘spontaneous speeches’ show less contextualization than ‘personal letters’ and ‘fiction’” (148). Junto a ellos se pueden instalar otras formas de expresión oral planificada como la declamación poética, la canción, la interpretación teatral, etc.

En paralelo a estas propuestas teóricas, cabría considerar también las variedades de oralidad observadas por Paul Zumthor. Este autor considera cuatro fundamentalmente:

- primaria: sin contacto con ninguna forma de escritura,
- mixta: coexiste con la escritura pero la ignora,
- segunda: se recompone a partir de la escritura en un contexto donde la escritura goza de un prestigio sobre la oralidad,
- y mecanizada: diferida en el tiempo y en el espacio (36).

Con la generalización de los medios de comunicación de masas, en nuestra sociedad vamos a encontrar numerosas muestras de oralidad mixta (poesía *slam*, *bertsolaris*, etc.), segunda (teatro, recitales poéticas, canciones) y mecanizada (cine, emisiones radiofónicas o televisivas). La primera es propia solo de las lenguas sin escritura. El lenguaje estará determinado por el tipo específico de oralidad. Los primeros estudios (Milman Parry, Albert B. Lord) defendieron que la ‘poesía’ recogida en los textos clásicos (*Odiseo*, *Biblia*, *Poema de Mio Cid*) era fruto de la traslación a la escritura de recursos comunicativos que cumplían una función mnemotécnica, ritual o narrativa en la

declamación de aquellos textos¹⁴². Es decir, en dichos textos podrían encontrarse huellas de una oralidad primaria. “The origins of oral poetry are those of poetry itself and are to be sought in ritual; for the rhythms, sound patterns, and repetitive structures of poetry help to support and give power to the words and actions of ritual” (Lord). Apoyándose en los estudios de Meier sobre el *Kudrun* germánico, Zumthor llegó a proponer una caracterización del texto oral conforme a tres rasgos: ligado al presente, falsamente espontáneo y lingüísticamente más sencillo (126-127); características a las que añade un desajuste temporal entre el número de frases y la duración del discurso, un texto sintácticamente fragmentario, un empleo particular de las figuras y un uso específico del vocabulario (136-138). El problema de esta caracterización es que no especifica a qué variante de poesía oral se corresponde –según su esquema inicial- y, además, da la impresión de que solo describe la *canción*.

Para otros autores, sin embargo, la poesía oral solo se distingue de la escrita en su forma de ejecución y no contemplan unos rasgos de lenguaje específicos. Es el caso de John Miles Foley para quien no existe una diferencia sustancial entre poesía oral y poesía escrita, aunque sí diferentes géneros de poesía oral: poesía tradicional de la época preliteraria transmitida oralmente (*Beowulf*, *Mahabarata*), poesía escrita y transmitida oralmente sin intervención de la escritura, textos compuestos para una representación oral (“voiced texts”) y poesía escrita para ser transmitida oralmente (“written oral poetry”) (En Hoffman 5). Ignorando criterios cronológicos o etnológicos, esta división no parece demasiado práctica y podría reducirse a dos modalidades: poesía compuesta y ejecutada oralmente, y poesía compuesta por escrito *para ser* ejecutada oralmente. La diferencia entre una y otra se origina, pues, en la composición. Un análisis de las diferencias entre los textos improvisados y aquellos oralizados desde una fuente escrita demuestran -como intuía Jahandarie- un mayor grado de rasgos propios de la oralidad en los primeros como

¹⁴² Walter Ong, a propósito de los trabajos de Parry explica: “El análisis detallado del tipo que hacía Milman Perry mostró que repetía fórmula tras fórmula. El significado del término griego cantar, rapsodein, ‘coser un canto’ (raphtein, coser; õide, canto), resultó nefasto. Homero unió partes prefabricadas. En lugar de un creador, se tenía a un obrero de línea de montaje [...] a medida que avanzaba el trabajo de Parry y que era continuado por estudiosos posteriores, se hizo evidente que solo una diminuta fracción de las palabras en la *Iliada* y la *Odisea* no representaba partes de fórmulas y, hasta cierto punto, de fórmulas abrumadoramente predecibles” (30-31). Y Lord, sobre las traducciones modernas, advierte cómo muchas de ellas reducen el grado de *oralidad* para hacerlas más atractivas al lector: “Written poetry does not tolerate a high degree of repetition, but nothing is more characteristic of oral traditional poetry than repetition, because it is endemic in the method of oral formulaic composition itself. Translators of Homer, for example, normally avoid Homer's repetitions of noun-epithet formulas, using several different epithets where Homer used only one.”

consecuencia del tipo de composición. Así pues, mientras en el primer caso los rasgos propios de la *oralidad* (espontaneidad, fragmentariedad, contextualización, redundancia, etc.) serán consecuencia de las condiciones de realización; en el segundo, aquellos constituirán tan solo un juego retórico-literario de *apariencias*, una ‘oralidad ficticia’, como la denomina Ostria González.

Este mismo fenómeno ha sido reconocido por Santiago Trancón en la escritura dramática. Este autor habla de una modalidad textual dramática, *parlatura*¹⁴³, que se diferencia tanto del habla ordinaria (*oratura*) como del habla literaria (*escritura*) (238). Su propuesta contempla la idea de que la oralidad teatral es una estilización de la oralidad natural. Prescinde de accidentes naturales del habla (titubeos, sínopes, elipsis, cortes y solapamientos en los turnos de palabra, la mala articulación o pronunciación, el desorden sintáctico, la gesticulación torpe o innecesaria, la falta de energía o sonoridad) que el actor debe controlar para evitar introducir “ruidos” (239). A diferencia del habla ordinaria, el habla teatral debe construir el contexto de enunciación más allá de otros factores adicionales como la escenografía, la iluminación o los efectos sonoros. Es el discurso de los personajes el que contribuye a ello. Esto implica un mayor uso de los *deícticos*, que en el teatro áureo se conocían como “decorado verbal” (240).

Frente a la búsqueda de lo específico en el lenguaje o en la transmisión, Finnegan invita a considerar tres criterios de caracterización: el modo de composición, el modo de transmisión y el modo de ejecución. Este punto de vista permite considerar muy diversas formas de poesía oral al tiempo que rechaza la existencia de una ‘poesía oral pura’: “The idea of pure and uncontaminated ‘oral culture’ as the primary reference point for the discussion of oral poetry is a myth” (*Oral poetry* 24). Su análisis, sin embargo, concluye en que lo característico de la poesía oral es únicamente su *performance*: “an oral poem is essentially ephemeral work of art, and has no existence or continuity apart from its performance” (*ibid.* 28). Es así que entenderemos por poesía oral toda forma de poesía que se realice delante de un público o auditorio usando la voz como soporte del texto. Se contemplan cuatro modalidades principales de ejecución: *sung* (cantada), *chanted* (coreada), *spoken* (hablada) y *mentioned* (recitada) con instrumentos musicales (Finnegan *ibid.* 119). Si bien han de reconocerse rasgos característicos derivados de la oralidad, estos

¹⁴³ Este autor toma prestado el término de Alfonso Sastre quien lo emplea para referirse a un producto de ficción que consiste en una “producción-reproducción de un habla natural y teatral a partir de la escritura” (*El drama y sus lenguajes. I. Drama y poesía*. Hondarrabia: Hiru, 2000. 303).

pueden deberse bien a su composición improvisada oral o ser fruto de un juego de imitación retórico-literario. En el segundo caso, el modelo a seguir se ajustará a la modalidad convencional de discurso oral que trate de imitarse: habla (*lenguaje coloquial*) o discurso público (*lenguaje ritual*) (Chafe. En Ong 69).

c) *Performance* y puesta en escena

A lo largo de las últimas décadas, diversos estudios han puesto de manifiesto un resurgimiento de la poesía concebida para una puesta en escena. Martina Pfeiler (2003) y Tyler Hoffman (2012) han demostrado la importancia del fenómeno para entender la poesía americana del siglo XX y Martínez Cantón (2012) ha advertido del componente primitivista que subyace en estas prácticas.

Mientras que en sus orígenes y durante mucho tiempo la poesía se ligó a un tipo de cultura oral y popular, posteriormente ha pasado a ser, en su forma más común, un género literario escrito y dirigido a un público minoritario y selecto. En la actualidad, sin embargo, está ocurriendo un fenómeno muy llamativo: la aparición de nuevos géneros poéticos orales destinados a un público muy amplio y variado (385)

Así las cosas, ¿existen razones para distinguir entre una poesía *oral* y una poesía *performance*? Hoffman aglutina ambas experiencias bajo una denominación común, *performance poetry*, esto es, aquella poesía escrita o concebida para su realización ante un público (10). Coincide con Paul Zumthor para quien toda oralización de un texto debería ser considerada una *performance*: “...l’action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant” (32). Por su parte, Finnegan habla de una *performance oral poetry* y reivindica la necesidad de incluirla entre los estudios literarios (“The how” 167). En cambio existen autores para los cuales *performance* implica algo más que la simple oralización del texto ante el público. Quercia habla de “performancia” para referirse al acto o proceso de realizar un texto oral *hic et nunc* incluyendo algo más que la materia verbal del texto (6). Martínez Cantón distingue una poesía oral (*slam, spoken word*) de otra apoyada en elementos extralingüísticos como imágenes, música o sonidos que reconoce propiamente como poesía *performance* (388). Como Martina Pfeiler, defiende que una pura lectura pública no constituye *performance*, sino que esta debería ir acompañada de una actuación o representación en la que haya como mínimo un uso especial del gesto y la voz: “Una performance poética debe, por tanto, aportar algo diferente a lo que sería su simple transcripción” (391). Pfeiler sugiere incluir también bajo este paradigma aquellas variantes desligadas de un texto concreto:

In concluding this section on the characteristics of performance poetry and the relation between the page and the stage, I would like to add that a ‘pure stager’ may not even have a written script that he or she works from in a performance¹⁴⁴.

La hipótesis defendida por Pfeiler y Cantón invita a distinguir entre dos tipos de ejecución pública del texto poético: *lectura*, donde se aceptarían ambigüedades o un ritmo monótono en la entonación; y *representación*, en la que todas esas ambigüedades deberían haber sido resueltas en el momento de la elocución y, por tanto, el ritmo variará¹⁴⁵. Según este planteamiento, el recital poético clásico quedaría fuera de lo que se considera actualmente *performance*. También Brogan y Fleischmann sugieren que, para que se produzca *performance*, han de coincidir cuatro elementos: un intérprete o *performer* (puede ser el autor pero no necesariamente), un escenario (*setting*), un auditorio (*audience*) y un estilo (*performance style*).

Resulta complejo separar la puesta en escena del texto de su verbalización oral. Toda lectura pública -dramatizada, neutra, leída o representada- lleva aparejados unos niveles de *teatralidad* –como veíamos en el apartado anterior- que invitan a identificarlos con la *performance*. Al fin y al cabo, toda lectura pública implica entrar en ese ‘espacio agonístico’ o de ‘competición’ al que se refirieron Judith Butler y Elin Diamond¹⁴⁶, y que antes había anticipado el poeta Walt Withman, quien había destacado por sus cualidades declamatorias. Para él, la posición de un orador suponía una confrontación entre el hablante y su auditorio: “the place of orator and his hearers is truly an agonistic arena. There he wrestles and contends with them – he suffers, sweats, undergoes his great toil and extasy. Perhaps it is a greater battle than any fought by contending forces on land and sea” (En Hoffman 15). Una solución intermedia a la disputa terminológica en la que se cuelean constantemente los fastidiosos anglicismos sería la aportada por Luis Bravo al hablar de *puesta en voz* (véase “Troveros orientales”), la cual permite aislar las manifestaciones puramente auditivas de aquella que incluyen también una *puesta en*

¹⁴⁴ Martina Pfeiler. *Sounds of Poetry: Contemporary American Performing Poets*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003: 85. Cito de Martínez Cantón 390-91.

¹⁴⁵ Véase S. Chatman. "Linguistics, Poetics, and Interpág.," *QJS* 43 (1957), "Linguistic Style, Literary Style, and PÁG.," *Monograph Series Langs. & Ling.* 13 (1962)

¹⁴⁶ Elin Diamond y Judith Butler son dos destacadas activistas feministas y artistas de *performance*. La primera define la posición del artista en este género como “a contested space, where meanings and desires are generated, occluded, and of course multiply interpreted”, y la segunda habla de un espacio agonístico en el que el poeta se confronta consigo mismo, con otros poetas, con el auditorio o con el entorno cultural. (Cit. en Hoffman 15)

escena. No obstante, no podemos ni debemos ignorar la popularidad del término *performance* y su implantación en el imaginario colectivo.

En lo concerniente a la existencia de una textualidad específica, debe admitirse que, a priori, cualquier texto sería representable. Con todo, existen ejemplos que, ya sea por su sencillez o su sonoridad, funcionan mejor en escena. Pero, ¿se puede hablar de unos rasgos específicos que contribuyan a la escenificación del texto? Algunos autores han sugerido que la poesía hecha para la escena se caracterizaría en términos generales, por poseer una menor densidad de significado. Dado que su recepción es simultánea, esto impide volver varias veces sobre el texto, lo cual no es un problema para un texto pensado para la lectura aislada: “On first hearing a poet read a rich and complex poem I haven’t read on the page before, I feel thwarted—I can’t take in the whole of it. Its words fly by too rapidly, and before I’ve begun to care about it, the poet is galloping on to the next poem”¹⁴⁷.

Sirvan como ejemplos ciertas composiciones concebidas originariamente para el escenario. Es el caso de los denominados *poemas escénicos* de Rafael Alberti y Joan Brossa. Además de su denominación, ambas obras coinciden en articular el texto como un monólogo dramático, técnica novedosa poco corriente hasta la fecha fuera de las fronteras de la poesía anglosajona. Tal como explica Eduard Planas, la poesía escénica de Brossa surgió del ímpetu transgresor del poeta catalán decidido a sacar el género de sus espacios habituales para integrarlo en el espacio y el tiempo haciéndolo tangible (Planas “La poesía de”). Es decir, no se trataba únicamente de experimentar con nuevo lenguaje sino además de confrontar el género con unas condiciones de realidad. En lo que respecta a los poemas escénicos de Alberti, aunque más apegados al lirismo, recurren a mecanismos expresivos propios del género dramático como son los diálogos, monólogos dramáticos, la división en escenas y la presencia de un interlocutor ficticio (Riesco 91). A pesar de la coincidencia de criterio, debe reconocerse que, mientras los de Alberti no consiguieron una trascendencia escénica considerable, los de Brossa fueron objeto de múltiples montajes entre 1947 y 2002¹⁴⁸. Un estudio comparativo en profundidad podría demostrar si las razones fueron literarias o respondían a motivaciones extraliterarias.

¹⁴⁷X. J. Kennedy. “Pleasure or Punishment: Hearing a Poet Read”. *Poets & Writers Magazine*, September/October 1997. Cito de Martínez Cantón 392.

¹⁴⁸Véase la relación registrada por Eduard Planas (*La poesía escénica* 385-390).

En el ámbito anglosajón -donde el denominado *spoken word* ha tenido mayor fortuna- encontramos muestras de poesía cuya factura textual remite directamente a una ejecución oral y teatralizada. Es el caso de los textos de la poeta afroamericana Sonia Sánchez (1934-...). Aunque el aspecto recuerda el empleo de la página en blanco mallarmeano, se distingue de aquella en que este género de texto reproduce gráficamente la sonoridad y el ritmo con la mirada puesta en su *puesta en voz*.

```

PUSHem/PUNCHem/STOMPem. THEN
LIGHT A FIRE TO          THEY pilgrim asses.
TEAROUT THEY eyes.      STRETCH they necks
till no mo
raunchy sounds of MURDER/
POVERTY/STARVATION

come from they
throats.
screeeeeeeeeeeeCHHHHHHHHHHH
SCREEEEEEEEEEEECHHHHHHHHHHH
screeEEEEEEEEEEEEEEEEEEEE
ECCCHHHHHHHHH
SCREEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEE
EEEEEECHHHHHHHHHHH
BRING IN THE WITE/LIBERALS ON THE SOLO
SOUND OF YO/FIGHT IS MY FIGHT
SAXOPHONE.
TORTURE
THEM FIRST AS THEY HAVE
TORTURED US WITH
PROMISES/
PROMISES. IN WITE/AMURICA. WHEN
ALL THEY WUZ DOEN
WAS HAVEN FUN WITH THEY
ORGIASTIC DREAMS OF BLKNESS.
(JUST SOME MO
CRACKERS FUCKEN OVER OUR MINDS.)
MAKE THEM
SCREEEEEEAM
FORGIVE ME. IN SWAHILI.
DONT ACCEPT NO MEA CULPAS.
DONT WANT TO
HEAR
BOUT NO EUROPEAN FOR/GIVE/NESS.
DEADDYINDEADDYINDEADDYINWITWESTERN
SHITTTTT
(sofly da-dum-da da da da da da da da da/da-dum-da
till it da da da da da da da da
builds da-dum- da da da
up) da-dum. da. da. da. this is a part of my
favorite things.

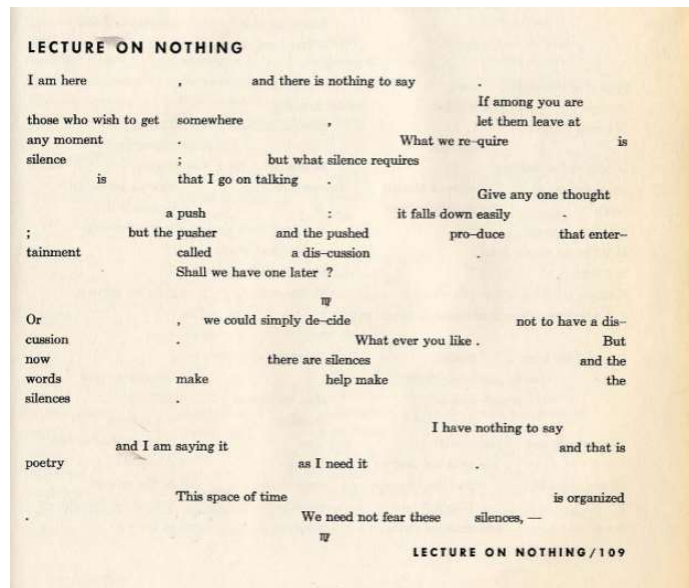
```

Fragmento de “a/Coltrane/poem”¹⁴⁹

El de Sánchez no es un subgénero aislado. Este tipo de composición recuerda no por casualidad a un conocido texto de John Cage, “Lecture on nothing” (1949)¹⁵⁰. Manuel Olveira, defensor e impulsor de una novedosa forma de comunicación artística entre la *performance* y el discurso público oral, cita el texto de Cage como un ejemplo pionero del género que denomina *conferencia performativa* (11).

¹⁴⁹ Tomado de la web *Poetry and jazz*. http://www.ramseycastaneda.com/jazz_poetry/index.html, 25 sep 2017. Poema inspirado en la música del saxofonista de jazz John Coltrane. La disposición gráfica del texto no busca la figuración sino la reproducción de los ritmos y las cadencias del recitado oral e incluso transcribe el lenguaje con los giros dialectales del habla callejera de la comunidad afroamericana (Hoffman 171).

¹⁵⁰ En su posterior versión impresa, el texto iba encabezado por un preámbulo en el que se reproducían unas instrucciones de lectura que especificaban cómo debía ejecutarse oralmente: “...The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the column in sequence. This should not be done in an artificial manner /which might result from an attempt to be strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech” (Cage, 109).



Fragmento inicial del texto editado de “Lecture on nothing”
(*Incontre Musicali*. Milan: ago 1959)

Este tipo de propuestas contribuyeron a revitalizar la práctica poética que, al exponerse a nuevas formas de recepción, también se han visto obligadas a desarrollar otros mecanismos expresivos distintos del lirismo tradicional. En este desplazamiento del espacio íntimo de la lectura al ámbito espectacular del espacio público, la poesía ha reactivado su carácter ritual originario, tal como apuntaba Martínez Cantón. Así también lo entendió Paul Zumthor al equiparar el ejercicio de la *performance* con la existencia de determinados ritos ligados a discursos orales que constituirían formas de poesía oral: “el canto litúrgico en el templo, poema cosmogónico en el seno de la asamblea de los orantes nepalíes o la epopeya mandinga que se recita con ocasión del Kamabolon” (153). En términos similares, Patrice Pavis atribuía el éxito de la entrada de la poesía en el teatro a varios factores: obliga al espectador a otro tipo de escucha; reencuentra su raíz oral, humaniza la interacción poeta-público y, en ella, las voces entremezcladas y la *polifonía* encuentran un lugar donde exponerse en la *performance* escénica (345).

La poesía *performance* se articula así como un complejo de significantes en el que cada signo, incluido el silencio, participa en la construcción de una experiencia estética multimedia: “La vocalité poétique parfois confère une fonction au silence: et même, la gestualité peut intégrer de manière significatives des *gestes zéro*” (Zumthor 197). El modo de recepción, al ser simultáneo a la ejecución, constituye otro factor determinante en la interpretación de texto. La densidad de significados que caracterizan a la poesía escrita se sustituye por otras técnicas de repetición que actúan como soporte oral de los enunciados. Los lugares comunes, las repeticiones y la reelaboración de textos conocidos

por la audiencia constituyen recursos frecuentes para captar la atención y hacer más asequible la escucha. En estas propuestas, el ideal atemporal de la poesía escrita es reemplazado por una desprejuiciada reivindicación de la inmediatez. Estos valores confirman, según Zumthor, que no se trata de algo novedoso sino de un regreso a estados y valores primitivos de la creación poética donde la originalidad, por ejemplo, no es considerada un valor decisivo:

...el poeta oral, más que el escritor quien posee un tiempo de aplazamiento, trabaja en un marco artesanal, un taller donde tiene a mano no solo las herramientas, sino también fragmentos pre-elaborados de material (musical o verbal) que ya no es original en absoluto. En las sociedades tradicionales se imponía el uso de todos estos fragmentos. (Zumthor 186)

El espíritu de estas formas de poesía conecta directamente con el de una posmodernidad fragmentaria, espectacular, reproducible y reiterativa. Walter Ong defendió una relación directa entre la tecnología de lenguaje y el valor de la originalidad. La cultura medieval de los manuscritos heredó el *lugar común* de las culturas orales y la cultura impresa cristalizó en valores como autoría y originalidad (132). Del mismo modo, la reproductibilidad extrema del arte *pop*, la fugacidad y la espectacularización de la vida social propiciada por los medios de masas habrían hecho desmoronarse el mito romántico de la *originalidad* y la utopía machadiana de la ‘palabra en el tiempo’. Lo contrario, el cliché, el lugar común y el pastiche pugnan desde entonces por convertirse en el común denominador del arte del nuevo siglo¹⁵¹. En una sociedad poco acostumbrada al ejercicio íntimo y reflexivo de la lectura, la puesta en escena del poema podría constituir una alternativa para la vigencia del género.

d) Transgresión y legitimación

García Canclini y Villegas coinciden en entender la puesta en escena como un mecanismo de legitimación o, por el contrario, de transgresión del orden social existente. Esta regla también afectaría a la puesta en escena del texto poético. En *La société du spectacle* (1967), Guy Debord especulaba sobre la idea un espacio público convertido en un espacio de ‘banalización’ cuyo factor unificador es el mercado y su símbolo el objeto de consumo no como un bien sino como un fetiche:

La production capitaliste a unifié l’espace, qui n’est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de banalisation. L’accumulation des marchandises produites en série pour l’espace abstrait du marché, de même qu’elle devait briser toutes les barrières régionales et légales, et toutes les restrictions corporatives du moyen âge qui maintenaient la qualité de la production artisanale, devait aussi dissoudre l’autonomie et la

¹⁵¹ Véase de Cristina Rivera Garza. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets Editores, 2013.

qualité des lieux. Cette puissance d'homogénéisation est la grosse artillerie qui a fait tomber toutes les murailles de Chine (103)

Dentro de este espacio han surgido formas de creación que ponen de manifiesto una suerte de *espectacularización* de la cultura y la vida cotidiana difuminando los límites entre realidad y ficción y el listón entre una baja y una alta cultura. Baudrillard se ha referido a ellas como “psicodrama terapéutico generalizado” (*Las estrategias* 61) y Félix Duque las incluye entre las diversas manifestaciones de ‘arte público’ que intervienen críticamente sobre los fundamentos del poder y la función del público. En ellas, el público, además de interlocutor directo, se ha convertido en objeto de estudio (108).

La función atribuida al público por Duque coincide sustancialmente con la que Finnegan le atribuye en su análisis de la poesía oral: “The audience, even as listeners and spectators –but sometimes in a more active role- are directly involved in the realisation of the poem as literature in the moment of its performance” (*Oral poetry* 214). El texto se erige en un elemento aglutinador entre los participantes legitimando o deslegitimando el orden social y político en que se produce. Finnegan pone como ejemplo a los bardos de las cortes que actuaban como propagandistas de la autoridad y difundían modelos de vida aceptables mediante sus composiciones poéticas (242). En un espacio público democrático, se espera del discurso poético que no sea complaciente y problematice las estructuras de poder en que se produce. En este sentido, Burghard Baltrusch concibe tres espacios: privado, público y político. En su opinión, la poesía adopta en el espacio público una postura de confrontación con las estructuras de poder para erigirse en discurso *performativo*¹⁵² que expresa “un deseo de resignificar lo real a través de prácticas que se caracterizan tanto por la intertextualidad como por la indeterminación. Su lugar ni está dentro ni totalmente fuera del sistema, pero en un espacio nuevo y siempre transfigurador” (“Traducir lo” 53).

Desde la hermenéutica, Baltrusch ha analizado algunas muestras de poesía en el espacio público. Partiendo de una concepción del poema como ejercicio de “transición-

¹⁵² Esta interpretación de la poesía en el espacio público no debe confundirse con otras reflexiones que, apoyándose en el concepto habermasiano, reflexionan sobre el hecho en la ‘esfera pública’. Es el caso de Daniel F. Chamberlain en “Radical meeting places. Poetry and the Public Domain” para quien *public domain* no se refiere a un espacio físico sino a un espacio abstracto: “a public domain is a space belonging to no one; an anonymity that gestures communal authority” (7). De ahí que concluya que lo público en el discurso poético es el propio lenguaje empleado como bien de dominio público: “At the root of poetry lies a place where we meet others and ourselves in the anonymity of language that speaks from and listens to the authority of tradition and community. This is the radical meeting place of poetry and the public domain.” (13)

traducción” -es decir, resignificación en la que se conserva una parte del original- distingue cuatro modos de existencia de la poesía en el espacio público:

- 1) intermedial/intermaterial (trasposición del texto de un lenguaje escrito a otra forma de lenguaje),
- 2) transferencia del acontecimiento poético-político para el comercial (comercialización de acciones poéticas),
- 3) proyecto poético-político multimedial (usa distintos códigos y, por tanto, distintos medios de expresión)
- 4) conflicto entre la intervención poética y el espacio público (*ibíd.* 42-52).

La poesía deviene por tanto en el espacio público una *realización* del texto poético recodificado, contextualizado y resignificado. Al sacar al poema del espacio abstracto, íntimo y atemporal de la página en blanco y el libro, este adquiere una existencia física, pública y dinámica. Al mismo tiempo, los significantes quedan expuestos a las circunstancias de la enunciación, como en el habla. Pero, a diferencia de aquella, no ocupan un espacio privado sino público y político legitimado por la tradición del género pero desublimado en su *performance*, esto es, sujeto a los devaneos de su inscripción en la vida real.

En el espacio público, el poema se articula como enunciado realizativo (*performative*), vinculado a un contexto de enunciación y sometido por ello a las condiciones de fortuna o infortuna. Por el contrario, dada su condición estética, en principio no está sometido a los condicionantes de verdad o falsedad, lo que lo transforma en un sutil y sofisticado instrumento de comunicación. En su práctica, el sujeto poético es encarnado por el poeta (o un actor) y las barreras entre *enunciador* (construcción textual) y *emisor* (realidad empírica) quedan desdibujadas¹⁵³. Este fenómeno acarrea unas consecuencias particulares que abordaremos en el siguiente apartado.

2.3.3. El poeta como *showman*

*Ocupamos el puesto en el mercado
que dejó el saltimbanqui muerto.*

José Emilio Pacheco

¹⁵³ Daniel F. Chamberlain reflexiona en su artículo “Radical meeting places. Poetry and the Public Domain” sobre las consecuencias para algunos poetas de haber encarnado públicamente sus textos y el compromiso adherido a esta acción: “The experience, the perception, and the discourse of poetry in the public domain are a problem, an offense, and author, text, and listeners or readers pay a no-nonsense price for engaging in it.” (7).

El año 1968 pasó a la historia como al año de las revueltas juveniles que cuestionaban el Nuevo Orden instaurado tras la II Guerra Mundial. Aquellas revueltas, estimuladas por la crítica general al relato de la modernidad que se desarrollaba en el campo intelectual (Débord, Deleuze, Foucault) produjeron importantes transformaciones sociales, epistemológicas y en los modos de producción y recepción del arte contemporáneo (Fernández Polanco 321). Los decisivos acontecimientos históricos provocaron una fractura a ambos extremos del tablero geopolítico: en Praga, los estudiantes tratan de frenar la invasión de los tanques soviéticos; en México, protestan contra el gobierno priista en la Plaza de Tlatelolco lo que concluye con una brutal represión; y, en París, se unieron a los obreros en sus protestas contra el gobierno del general Charles de Gaulle. En sus manifestaciones, los estudiantes parisinos blandían retratos de líderes revolucionarios como Ho-Chi-Minh y Ernesto “Che” Guevara. Reproducían un culto a la imagen inspirado en la Rusia estalinista y la China de la Revolución cultural. En China, la Revolución Cultural fracasará provocando hambrunas y una represión descontrolada. De aquella aventura social perdurará apenas el culto a la imagen del líder, Mao Tse Tung, que se mantendrá intacta en su tránsito hacia la economía de mercado y el capitalismo. En el otro lado del espectro geopolítico, la imagen serigrafiada de Ernesto “Che” Guevara se transforma en emblema de la protesta anticapitalista primero y en objeto de consumo, después¹⁵⁴. Expuesto a la dinámica del libre mercado y amparado por la libertad de expresión, el retrato ha sido reproducido, intervenido, y satirizado en una infinidad de versiones. El símbolo revolucionario por antonomasia ha terminado siendo absorbido por el *espectáculo*, esa mercancía¹⁵⁵ que, según Débord, ocupa toda la vida social (39).

¹⁵⁴ Esta emblemática imagen fue diseñada casi accidentalmente en 1967 por el artista gráfico irlandés Jim Fitzpatrick a partir de una fotografía de Alberto Korda. El fenómeno visual y mediático que ha seguido a esta imagen ha sido analizado en ensayos (Michael J. Casey. *Che's Afterlife: The Legacy of an Image*. New York: Vintage books, 2009), exposiciones (Tristan Ziff, curator. “Revolution & Commerce: The Legacy of Korda’s Portrait of Che Guevara”. The Anglo Mexican Foundation, 29 enero- 28 mayo de 2005) y documentales (Luis López & Tristan Ziff. *Chevolution*. México, 2008). Ilustra con elocuencia un rasgo característico y distintivo de las sociedades capitalistas donde cualquier objeto o imagen, al margen de su significado, es susceptible de transformarse en una mercancía expuesta a la lógica de la oferta y la demanda.

¹⁵⁵ La conversión del símbolo en mercancía y de la mercancía en espectáculo es, en definitiva, el argumento central de la estética *pop* de Andy Warhol. Sus serigrafías de celebridades (el presidente chino Mao Tse Tung, la actriz Marilyn Monroe, el cantante Elvis Presley o el jefe indio Sitting Bull) reproducían estas imágenes como mercancía con un diseño sencillo a partir de colores planos. Esto facilitaba su reproducción y, por tanto, su absorción por la industria del espectáculo.

La ideología que inspiró las revueltas del 68 constituyó una crítica contra un modelo social alienante donde el “espectáculo de la mercancía” sustituye la experiencia real por una “apariciencia”: “le spectacle est l’affirmation de la apparence et l’*affirmation* de toute vie humaine, c’est-à-dire sociale, comme simple apparence” (Debord 19). El espectáculo ocupa todos los espacios de la vida social: “Sous tous ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante” (11). En *La société du spectacle* (1967), el filósofo francés trata de explicar desde posiciones posmarxistas las manifestaciones culturales de la sociedad como una prolongación de sus estructuras productivas. La sociedad capitalista es percibida como una forma de *totalitarismo* mediatizado por el fetiche de la mercancía y dominada por el poder alienante de la imagen:

C’est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par ‘des choses suprasensibles bien que sensibles’, qui s’accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d’images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s’est fait reconnaître comme le sensible par excellence. (23)

Esta descripción social a través de una alegoría teatral (*le spectacle*) hunde sus raíces en la fiesta barroca. En dicho contexto, los retablos se presentan como perfectas escenografías para la prédica y los espacios públicos son utilizados como escenarios donde hacer desfilar cirios, imágenes y crucifijos, montar entretenimientos públicos o ajusticiar herejes, todo ello, ante la mirada impasible del pueblo llano. En esta sociedad alcanzó una considerable popularidad un tipo de oratoria sagrada al servicio de la doctrina religiosa, política y social. Su protagonista es el predicador, cuyas formas eran difícilmente distinguibles de las del farsante, como denunciaba el jesuita Valentín Céspedes:

El predicador es un representante a lo divino, y solo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma, muy poco. Algunos los confunden con la farsa, y los llaman Arias, Prado, Osuna; mudando materia, nadie puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, el estudio, fueran aventajadísimos predicadores” (Velandia Onofre 42-43)

Esta imagen de la sociedad como espectáculo alienante coincide con la descripción que hace Jean Baudrillard de la cultura como “simulacro”. En su ensayo *Cultura y simulacro* (1978), también desde posiciones posmarxistas, el filósofo describe el modelo cultural de las sociedades posindustriales como un gigantesco simulacro donde el modelo se antepone a la realidad: “La simulación... es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (9). Todos estos discursos filosóficos en torno a nociones como *espectáculo*, *hiperrealidad* y *simulacro* invitan a replantearse las

fronteras entre ficción y realidad: “el espacio de la simulación es el de la confusión de lo real y el modelo” (*ibid.* 189). Si la vida social es *espectáculo* (Debord) y la realidad un *simulacro* (Baudrillard), el poeta (el artista) no puede presentarse más que como un intermediario (*medium*) que entreteje, manipula o deconstruye ese juego de apariencias frente al público.

La imagen del poeta como intermediario está inserta, con distintos valores, en una tradición que se remonta al *rapsoda* que recitaba de memoria los poemas homéricos. A este seguirán una amplia lista de personajes asociados a la transmisión del poema ante un auditorio. Los *minstrels*¹⁵⁶ medievales eran especialistas en el arte de recitar poemas líricos y narrativos. Se mueven por los caminos junto a otros personajes ligados al mundo del espectáculo tales como los mimos, acróbatas, actores, etc. En la España medieval, los juglares interpretan los versos de los trovadores y difunden los *cantares de gesta*. En los territorios centro-europeos y en las Islas Británicas, el *scop* es un músico y cantor profesional que entretiene los ambientes cortesanos declamando versos, historias y leyendas tradicionales. Hasta el siglo XVII la diferencia entre el intérprete y el poeta se explicita en una variedad de oficios que los describen. El público distingue claramente al recitador profesional (*rapsodas*, *minstrels*, juglares) del poeta o trovador¹⁵⁷. Con la generalización de la lectura perdió paulatinamente sentido la figura del recitador profesional. El libro y la escritura se erigen en soportes de *autoridad* y símbolos de alta cultura. Como consecuencia, la transmisión oral queda relegada a un segundo plano e relegada al ámbito de lo popular, transitorio y hasta prescindible.

Con todo, la poesía y los cantos constituyeron una pieza central en diferentes ceremonias sociales donde la palabra cumplía una función ritual y aglutinadora hasta bien entrado el siglo XIX:

It is likely that performances of poetry took place at the Alexandrian court of the Ptolemies (ca. 325-30 B.C.) and, at Rome, in the aristocratic residences of C. Cilnius Maecenas (d. 8 B.C.), who encouraged the work of Virgil, Horace, and Propertius. In Petronius' *Satyricon*, Trimalchio first writes, then recites, his own “poetry” to the guests at his banquet. (Brogan y Fleischmann)

¹⁵⁶ El vocablo *minstrel* tiene su origen en los vocablos latinos ‘ministerium’ y ‘minister’, que remiten a ceremonias o formas rituales y sus artífices, respectivamente.

¹⁵⁷ Aún en la actualidad, en el género por antonomasia de poesía oral –la canción– reconocemos la diferencia entre el intérprete y el poeta. La canción protesta de los años 60 y 70 fue un género paradigmático en este sentido. En ella se populariza la figura del cantautor que, a diferencia del cantante o intérprete común, asume un compromiso con respecto al texto ya sea de producción propia o ajena. Personajes como Paco Ibáñez, Víctor Jara o grupos como Quilapayún oralizaron y difundieron con el apoyo de la música poemas de Pablo Neruda, Miguel Hernández o Nicolás Guillén. El compromiso asumido provocó que sus interpretaciones no resultaran gratuitas. Algunos fueron perseguidos, otros sufrieron el exilio y, en el peor de los casos, el asesinato.

La poesía recitada conserva de este modo su función ritual (cantos órficos), testimonial (poemas homéricos) o lúdica (*minstrels* y *scop*). En sus diferentes manifestaciones, el verso cantado o declamado coincide en su valor colectivo, aglutinante y en otorgar a la palabra un protagonismo dentro de la ceremonia. Estas prácticas llegaron a los salones ilustrados de la Inglaterra victoriana y a las universidades estadounidenses constituyendo un particular ejercicio académico:

...the practice of reading aloud from literature after dinner in Victorian households was widespread, since they were not yet subjected to the brutalities of television and stereo. Elocution led to the emergence in the 20th century of “oral interpretation” as a formal activity in American university departments of speech (*ibid.*)

Más allá, en las cortes japonesas se siguió cultivando hasta el siglo XX como un entretenimiento más.

Por otra parte, la “celebración de la palabra” como experiencia colectiva también ha gozado de un considerable protagonismo en círculos populares y otros espacios ajenos al poder político. Valgan como ejemplo los goliardos medievales, cantores errantes y compositores de poesía satírica. Su práctica concebida como duelo o competición de ingenio es asimilable a la de los *flytings* de las Islas Británicas, los *cantastori* y *stornellatori* italianos, los *bertsolaris* vascos, las *enchoiadas* gallegas, los *trovos* de la Alpujarra, las *gloses de picat* en Baleares, el *repentismo* cubano o los concursos de insultos ingeniosos o “dozens” de la comunicada afroamericana (Martínez Cantón 393). También en el sur de América se pueden localizar géneros de poesía oral como el *contrapunto* chileno o el duelo de payadores argentinos, donde se repite el mismo esquema competitivo¹⁵⁸.

En la escena actual, un esquema semejante ha sido heredado por subgéneros bastante fecundos en el panorama poético anglosajón como son el *spoken word* o el *slam*. Su origen se remontaría a los denominados *free-and-easy*, competiciones de elocuencia poética que tenían lugar en *saloons* los sábados por la noche y en las que se invitaba a los participantes a intercambiar textos o canciones divertidas y ocurrentes (Hoffman 22). Esta práctica pasaría por Walt Whitman (1819-1892) y tuvo un exponente destacado en el poeta ambulante Vachel Lindsay (1879-1931), quien recorría los Estados Unidos

¹⁵⁸ Contémplese como ejemplo paradigmático la “Payada entre Martín Fierro y el moreno” de José Hernández. Por otro lado, Desiderio Lizano, uno de los pioneros en el estudio de la poesía popular chilena, documentó una variante similar en los denominados *puetas* populares chilenos que cantan y componen sus composiciones ‘para el mercado’ o para ‘torneos’ de elocuencia (*Cómo se canta la poesía popular*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1912).

recitando públicamente sus versos, luego recopilados en *Rhymes To Be Traded for Bread* (1912). Desde entonces, la poesía estadounidense se caracterizará por tratar de hacerse un hueco en el incipiente mundo del espectáculo. Uno de sus primeros hitos en este sentido fue el poeta afroamericano Langston Hughes, quien funde declamación poética y *jazz*. Su propuesta estimulará a los jóvenes poetas de la *beat generation* quienes también declaman sus textos en cafés y salas de espectáculo sentando las bases del más reciente *Spoken Word*: “The embodied and disembodied voices of the beats are central to the tradition of an American performance poetry and represent a crucial hinge between earlier populist-minded poets and later identitarian and counter-cultural poets” (Hoffman 161). Durante las últimas décadas han proliferado nuevos géneros vinculados a la *cultura underground* como el *rap*. Como expresiones orales y marginales, la cultura académica los ignoró durante décadas sin caer en la cuenta de que, en las raíces de una expresión tan potente y cotidiana como es el *rap*, se encuentra la figura del poeta afroamericano, Gill Scott-Heron (1949-2011) (Martínez Cantón 365).

Mientras tanto, en Europa fructificaron formas semejantes de poesía escénica estimuladas por el espíritu rupturista de las vanguardias. Apollinaire registra fonográficamente sus textos (Zumthor 163), los futuristas italianos y rusos así como los dadaístas o el creacionismo huidobriano experimentan con una poesía que integra lo gráfico, lo sonoro, lo visual y la *performance*. Luis Bravo cita como ejemplo a destacar en este período la denominada “parole en liberté” de los futuristas italianos, una transgresión del recitado tradicional: “En sus recitales integraron la voz, el movimiento, la escenificación, y la utilización de aparatos y herramientas como productores de sonidos (campanas, martillos, teléfonos, monoparlantes, palancas) que se sumaron a los chirridos y a las exultaciones onomatopéyicas” (“La puesta”). En la URSS, el poeta Maiakovsky alcanzó gran popularidad declamando su poesía de tintes épicos y revolucionarios en actos de masas. Le sucedió el poeta Evtouchenko quien se convertirá posteriormente en el vate del Estado socialista recitando sus versos en multitudinarios actos de masas.

El ejercicio de la poesía ante el público convierte al poeta en un *maestro de ceremonias*. La ceremonia, al instalarse en un espacio público y, por tanto, político, se convierte en un ejercicio de legitimación o transgresión. Es legitimador el discurso poético de Evtouchenko en los grandes eventos socialistas como lo fueron también, al otro lado del espectro político, las “Nuit de la poésie” (Montreal, 27 marzo de 1970), donde la práctica poética adoptaba un espíritu lúdico y celebratorio. Dichas experiencias

contrastan, sin embargo, con el tono reivindicativo y de denuncia social que emplean los poetas afroamericanos del *Black Arts Movements*, en correspondencia con la lucha por los derechos civiles, o la poeta Anne Waldman en el seno del feminismo contracultural de la década de 1970. Con semejante actitud, en las últimas décadas han aparecido formas de literatura oral en las que el empleo de la palabra hablada constituye un desafío al modelo cultural dominante blanco, europeo, masculino y heterosexual. En este ámbito se pueden citarse manifestaciones de poesía afroamericana, mapuche o chicana para las que la sonoridad del poema constituye una expresión más genuina que la *escritura*, arquetipo de lo occidental y la academia. Así lo entendía el poeta afroamericano Etheridge Knight (1931-1991): “For a long time poetry was mainly on the page, was mainly analysing and blah blah blah on college campuses. And there was poetry going on in the streets. But I think that Black poets and the Beats have brought the general public into poetry more than specially the Forties and Thirties (En Hoffman 165). Para estas corrientes, los referentes inmediatos se localizan fuera del canon. En el caso de la poesía afroamericana, esta se apoya en modelos como la *sermonic poetry*, discursos que en los años 20 y 30 pronuncian los predicadores de las comunidades afroamericanas. El poeta Larry Neal (1937-1981) afirmaba encontrar ritmos y sonidos propios en los discursos de Malcolm X y en la voz de James Brown:

We can learn more about what poetry is by listening to the cadence of Malcolm’s speeches, than from most of Western poetics. Listen to James Brown scream. Ask yourself, then; Have you ever heard a Negro poet sing like that? Of course not, because we have been tied to the texts, like most white poets. The text could be destroyed and no one would be hurt in the least by it. The key is in the music (*ibid.* 163)

La sonoridad prevalece sobre la forma escrita y, por ello, la declamación en público se impone sobre la lectura individual. Conforme a este criterio donde la ejecución oral se privilegia sobre la forma escrita, Etheridge Knight concluía que el poema no estaba terminado hasta que no se ejecutaba oralmente: “The written Word is an extensión of the Spoken Word. What the fuck is a word other than something that represents sound... That’s all that is... and it’s not ended until it’s said aloud. A poem isn’t finished unless the reader reads it aloud. That’s where that’s at” (*ibid.* 180).

En América Latina, la corriente oralizante se identifica con el resurgir de las culturas nativas. Un ejemplo de ello ha sido el poeta mapuche Elicura Chihuailaf. Su poesía, que él mismo describe como “oralitura”, pretende ser una literatura fundada en la tradición oral de un pueblo que no tiene escritura propia. Para Chihuailaf, la escritura es solo una plasmación de fragmentos de habla registrados en la memoria: “Del diálogo

entre mi espíritu y mi corazón (no siempre tan fluido ni transparente como quisiera) me iban habitando textos en la oralidad que aguardaban allí, en ese fogón, para ser escritos”¹⁵⁹. Iván Carrasco explica que este fenómeno surge como consecuencia de la tensión entre el canon occidental y las expresiones autóctonas latinoamericanas. Dicha tensión habría generado productos culturalmente híbridos que actúan en las mismas “zonas de indeterminación o indefinición genérica y textual” (“Interdisciplinariedad”) donde localizaba la antipoesía de Nicanor Parra (*Documentos* y 216).

Este género de discurso de carácter identitario coincide con otras muestras de poesía oral o *performance* en un aspecto esencial: su construcción ritual. El rito implica que los elementos simbólicos son administrados a través de una figura intermediaria e interpelan a una colectividad que comparte un mismo espacio de enunciación. Así también lo percibe Chihuailaf en relación con su oralitura:

...mi escritura se sostenía en la memoria de mi infancia en la comunidad de Kechurewe, es decir, en mi vivencia de mis conversaciones con los árboles, los bosques, los esteros, los pájaros y las nubes; en mi vivencia de los rituales cotidianos a orillas del fogón de mis abuelos y de mis padres; en mi vivencia de los grandes rituales como el Gillatun (Rogativa de agradecimiento y petición). (*Idem.*)

Como ellos, los artistas de la *performance* apelan al carácter ritual de sus propuestas. El artista mexicano Erik Beltrán (1974), por ejemplo, presenta a la figura del orador en la conferencia performativa como una suerte de *médium*:

Una persona hablando puede tener la fuerza de los oráculos, la convocatoria de un profeta, la enseñanza de un maestro, la locura de un poseído, la incoherencia de un borracho, la visión de un médium, la mentira de un político, lo visceral de la muchedumbre. Es alguien que quiere creerse lo que dice (En Olveira 43)

Debe contemplarse, por tanto, un nexo entre *ritual* y *espectáculo*. Ambos constituyen ceremonias sociales construidas en torno a unos símbolos y en los que la posición de los participantes viene dada por una convención. Si se admite la hipótesis de Debord, en una sociedad secularizada y dominada por la mercancía, resulta coherente pensar que el *espectáculo*, resultado de un modelo productivo, ocupe los espacios anteriormente reservados al *rito*. Si el “medio es la metáfora” (Postman 15), dicha metáfora será definitoria del lenguaje del espectáculo. Y la metáfora evoluciona en

¹⁵⁹ El poeta se ve a sí mismo como un ‘oralitor’, porque su escritura no está anclada en la escritura (“el artificio de la palabra”) sino en la *oralidad*: “había llegado a la transitoria conclusión de que yo era un ‘oralitor’, porque me parecía que mi escritura transcurría al lado de la oralidad de mi gente, de mis mayores (en el respeto hacia ellos, hacia ellas: a su pensamiento), no en el mero artificio de la palabra” (Elicura Chihuailaf. “La oralitura (segundo avance)”. *El periodista*, 27 de agosto de 2004. Web <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1682/article-63822.html> 26 nov 2017)

correspondencia con las condiciones materiales y sociales. En la sociedad de la prensa (“The typographic mind”), el público estaba muy familiarizado con la escritura por lo que el espectáculo tendería a la retórica: “...they [Douglas, Lincoln] illustrate the power of typography to control the carácter of that discourse. Both the speakers and their audience were habituated to a kind of oratory that may be described as literary” (Postman 48). Con la llegada del telégrafo se impuso el mensaje directo e impactante: “The telegraph introduced a kind of public conversation whose form had startling characteristics: Its language was the language of headlines –sensational, fragmented, impersonal. News took the form of slogans, to be noted with excitement, to be forgotten with dispatch. Its language was also entirely discontinuos” (*ibid.* 70). En la sociedad del espectáculo –o era del *Show Business*, como prefiere Postman- el medio por antonomasia fue la televisión cuyo lenguaje es fragmentario y se concentra en un único requisito, el entretenimiento: “Entertainment is the supraideology of all discourse in television. No matter what is depicted or from what point of view, the overarching presumption is that it is there for our amusement and pleasure” (*ibid.* 87).

La hipótesis de Postman desemboca no por casualidad en el mismo punto que las especulaciones de Martina Pfeiler en torno a la poesía escénica. Esta autora relaciona el resurgir de esta práctica con dos fenómenos: las transgresiones de la vanguardia (dadaístas, poetas *beats* y *confessionals*) y el desarrollo de una cultura del entretenimiento ligada a lugares públicos¹⁶⁰. La progresiva disolución de la cultura del libro, a la que estuvo ligada la poesía anteriormente, empuja los poetas a salir en busca del público. El poeta Jack Spicer (“On Spoken Poetry”, 1949) insiste en destacar la figura de Vachel Lindsay como nexo entre la expresión poética y el mundo del espectáculo:

Thirsty years ago Vachel Lindsay saw the poetry must connect itself to vaudeville if it was to regain its voice. (Shakespeare, Webster, and Marlowe had discovered this three centuries before him.) Our problem today is to make this connection, to regain our voices... We must become singers, become entertainers (En Hoffman 125).

El fenómeno se prolongará como un intento de reconciliación entre el artista y la comunidad, tanto en el caso de Langston Hughes: “understood as another form of amusement within the cultural economy, jazz poetry is an attempt to reorient the artist to the community, to vitalize the public sphere” (*ibid.* 153); como en el de la *beat generation*: “What happened in San Francisco first and spread from there across the

¹⁶⁰ Véase Martina Pfeiler. *Sounds of Poetry: Contemporary American Performing Poets*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003: 80. Cito a partir de Martínez Cantón 387-389.

world was public poetry, the return of a tribal, preliterate relationship between poet and audience”¹⁶¹. En última instancia, todas estas experiencias reproducían una lógica utilitarista heredada del capitalismo mercantilista: el máximo rendimiento al menor coste. El poeta Kenneth Rexroth (1905-1982) describía así el fenómeno: “reaching and preaching to more people in less time than either Gutenberg or Edison dreamed of”¹⁶².

Con el objeto de insertar la poesía en los canales del espectáculo, los poetas emplean el espacio público y los medios de masas. Pero lejos de instalarse de forma acrítica y conscientes de la proyección política que implica el empleo de estos espacios (legitimación/ transgresión) lo hacen mediante el mecanismo de la *intervención*, una práctica artística genuinamente contemporánea: “...se había pasado de la concepción de un espacio donde se incluyen las cosas y las personas, a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación”¹⁶³. La *intervención* se manifiesta por diversos medios que van de la parodia de discursos no literarios (textos periodísticos, discursos políticos o eslogan publicitarios) a la *performance* o la transformación de entornos urbanos mediante textos poéticos. Este sería el caso del periódico mural *El Quebrantahuesos*, instalado en las vitrinas del Restaurante naturista de Santiago¹⁶⁴ o, más recientemente, los poemas luminosos del británico Robert Montgomery¹⁶⁵. El carácter público y espectacular de estas propuestas coincide con experiencias propiamente teatrales como el poema escénico, la “perfopoesía” o la proliferación de festivales de poesía oral y escénica¹⁶⁶.

Al poeta ‘vate’ del romanticismo o el poeta multimedia vanguardista habría sucedido en la sociedad posmoderna un nuevo arquetipo, el poeta *showman* que entretiene, discute y juega con su audiencia. Las lecturas en el *nightclub* “The Cellar” de San Francisco representarían el momento fundacional de esta corriente. El gesto de

¹⁶¹ Michael McClure. *Scratching the Beat Surface*. San Francisco: North Point Press, 1982: 29

¹⁶² Kenneth Rexroth. *American Poetry in the Twentieth Century*. New York: Herder and Herder, 1971. 141.

¹⁶³ Josu Larrañaga. *Instalaciones*. Nerea: Hondarribia, 2001. En Aznar Almazán y Martínez Pino 63.

¹⁶⁴ En este proyecto colaboraron Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, entre otros artistas. Es inmediatamente anterior a la publicación de *Poemas y antipoemas* (1954). Las hojas aparecieron durante el año 1952 y en él pueden adivinarse las huellas de propuestas posteriores como el anhelo de superar el libro como objeto de culto literario.

¹⁶⁵ Véase Robert Montgomery. Web <http://www.robertmontgomery.org/>. 27 may 2017.

¹⁶⁶ En el ámbito de las letras hispánicas se puede citar ejemplos como el *Festival de Poesía en Voz Alta* (Ciudad de México) o *Vociferio. Festival de poesía oral y escénica* (Valencia).

inscribir la poesía en un espacio como el *nightclub* despoja de solemnidad al género al tiempo que lo equipara con otras expresiones lúdicas y espectaculares como la música en vivo o el *Stand-up Comedy*, género con el que comparte su materia prima: el lenguaje.

La oralización del poema y la desublimación propiciada por su contexto de realización desafían finalmente la estabilidad del texto. En contra del carácter perenne de la palabra escrita, la oralización se muestra permeable a la transformación del texto así como a la improvisación: “He [Allen Ginsberg] was reading from the book [*Howl*], which had just come out, but he changed words, improvised freely”¹⁶⁷. Se puede concluir con Kenneth Rexroth que todas estas estrategias de oralización, puesta en escena o desublimación de los espacios tradicionalmente asociados al poema no habrían tenido otra finalidad que la de hacer de la poesía un componente más de la sociedad del espectáculo: “Homer, or the guy who recited Beowulf, is show business. We simply want to make poetry part of show business” (En Hoffman 153).

¹⁶⁷Lawrence Lipton. *The Holy Barbarians*. New York: Julian Messner, 1959. 19.

3. *Obras públicas. La puesta en escena del antipoema*

De un poeta se espera que escriba poemas. Sus textos tienden a difundirse mecanografiados sobre el papel, en libros o revistas. La página en blanco es, como el lienzo para la pintura, el canal donde se produce la comunicación entre el emisor y el receptor. Pero este formato de comunicación entre el poeta y el lector responde a un esquema cultural específico. Remontándonos al pasado, descubrimos que existen manifestaciones poéticas cuya transmisión es eminentemente oral. El recital poético, la rima y hasta la métrica son las trazas de un formato que fue desplazada por el libro y el prestigio cultural asociado a este objeto, símbolo de permanencia y finitud¹⁶⁸. En la actualidad, buena parte de los recitales y lecturas poéticas sirven de pretexto a la presentación de un libro. Se da por hecho que el disfrute de la poesía pasa por una lectura reposada, silenciosa y aislada, y los poetas se consagran a este modelo de recepción cuando redactan sus textos.

Con la aparición a finales del siglo XIX de medios capaces de registrar sonidos e imágenes en movimiento, el libro y el lienzo dejaron de ser el único medio para acercarse a la obra. Simultáneamente, se produjo una transformación en el estatuto del saber similar a la que siglos antes había provocado la aparición de la imprenta. Los medios de registro audiovisual provocaron un cambio de paradigma en el ámbito de las artes que afectó automáticamente al arte literario. El libro impreso y los sistemas de grabación audiovisual coincidían en la posibilidad de reproducir una pieza artística varias veces. La obra “única” se transformó así en objeto “múltiple” en un fenómeno que Walter Benjamin describió como *reproductibilidad*. La capacidad de reproducir una obra o *reproductibilidad*

¹⁶⁸ Véanse de Ernst Robert Curtius. “El libro como símbolo”. *Literatura europea y Edad Media Latina* (vol. 1). México: Fondo de Cultura Económica, 1955; y “Lo impreso, el espacio y lo concluido” (En Ong 117-136).

conlleva un doble efecto pues, al tiempo que la hace accesible a un público más extenso y la exime de su perdurabilidad, ‘atrofia’ la *autenticidad* de la pieza, esto es, su adscripción ritual a un aquí y un ahora¹⁶⁹: “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (“La obra” 20). El cine constituyó un caso paradigmático pues, antes de la aparición del video doméstico, se apropió no solo de las tramas y los actores sino también de los espacios y el ceremonial social que envolvía la experiencia del teatro.

La experiencia de la obra artística vivida como acontecimiento irrepetible ha sido reemplazada en la época de la *reproductibilidad* por otras formas de interacción. En la lógica capitalista basada en la producción de bienes de consumo, el objeto de arte reproducible, la copia, se transforma también en un “producto” que el consumidor puede poseer y emplear a su antojo. Los libros, las grabaciones musicales, las películas y hasta reproducciones de cuadros y esculturas quedan al alcance del *consumidor* de arte¹⁷⁰. Como desafío a esta apropiación consumista de la obra, poetas y artistas han imaginado estrategias que restablecen esta epifanía como experiencia colectiva. Instalaciones artísticas, *performances* y *happenings* devuelven al público la oportunidad de experimentar esa “aura” de lo irrepetible del que no existe posibilidad de copia y ser participantes de una experiencia única.

Este tipo de prácticas son el resultado de una noción de la creación artística postsesentayochista que antepone el *acontecimiento* (irreproducible) al *producto* (reproducible) (Fernández Polanco 321). El cambio de paradigma incluyó además la disolución de la noción de autoría (“la mort de l’auteur”), la presencia del espectador como vector integrado en la obra, la preocupación por los mecanismos de distribución y conservación, la apertura hacia la acción, el cuerpo y el comportamiento y la preocupación por el lenguaje (*idem.*). En el terreno de la creación literaria, la preocupación por el lenguaje ha constituido el elemento catalizador de una serie de ramificaciones experimentales (“nomadismos”) que han caracterizado la escritura de las últimas décadas (Gache 2006). En el ámbito de la poesía, el paso del Romanticismo al

¹⁶⁹ Esta capacidad de reproducir el objeto artístico asimila el objeto artístico a otro género de mercancías: “El disco, el cine sonoro, los aparatos, pueden distribuir ejecuciones musicales refinadas... en forma de conserva como mercancía” (Benjamin “El autor” 127).

¹⁷⁰ El siguiente paso se producirá con la “revolución digital”. En la era de internet, el producto artístico incluso tiende a perder su existencia material y “Ya no es posible hablar, en el sentido de Benjamin, de “aura” del objeto artístico, porque en la mayoría de los casos, este no se ha producido, no ha tenido materialidad, en ningún momento” (Mora 202).

siglo XX se venía fraguando en una transición de la pregunta por el “ser” a la pregunta por el “lenguaje” lo que, en última instancia, significó un salto de la lírica al conceptualismo (70). La escritura renuncia a “decir” para interrogarse sobre “la capacidad de decir”. Un ejemplo paradigmático sería la obra del artista Marcel Duchamp, cuya faceta literaria reivindica Marjorie Perloff:

Clasificando a Duchamp como artista visual hemos dejado ver la importante dimensión verbal implícita en sus *ready-mades* (tanto en sus títulos como en sus inscripciones como en sus contextos verbales) y no solamente los bien conocidos juegos verbales como *La Bagarre de Austerlitz* y *Ovaire toute la nuit*, sino también la serie de poemas producidos por él en la segunda década del siglo (En *2001st Century Modernism. The new poetics*. London: Blackwell Publishers, 2001. Cito de Gache 70).

Desde la década de 1970, también en Chile se produjeron una serie de reformulaciones socioestéticas en torno a lo que Nelly Richard calificó como Escena de Avanzada. Según esta autora, los cambios más relevantes fueron:

- desmontaje del cuadro y el rito contemplativo mediante una crítica a la tradición aristocratizante y una inserción de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas y la cultura popular,
- cuestionamiento del marco institucional y el circuito de mercantilización de la obra-producto mediante prácticas como la *performance* o la instalación,
- transgresión de géneros discursivos mediante mecanismos de hibridación de lenguajes (texto, imagen gesto) con una tendencia a la transdisciplinariedad (38).

Varias de las “transformaciones” a las que se ha refería Fernández Polanco, los “nomadismos” apuntados por Gache y las “reformulaciones estéticas” señaladas por Nelly Richard pueden reconocerse en la producción de Nicanor Parra posterior a *Obra gruesa* (1969). Sus raíces, sin embargo, pueden rastrearse en proyectos anteriores:

- a) La atención al lenguaje ocupa un papel central en esta poética¹⁷¹. Desde *Cancionero sin nombre* (1937), se hace patente la tensión entre escritura y oralidad, entre lenguaje académico y lenguaje popular. La propia idea de antipoesía implica una interrogación sobre la materia prima del lenguaje poético.
- b) Los *Quebrantahuesos* (poemas murales), la publicación de *Manifiesto* como un cartel desplegable o de *Artefactos* como caja de tarjetas postales instaban a

¹⁷¹ Para este tema de capital importancia, véase: Pedro Gurrola : “Nicanor Parra y los límites del lenguaje” (Zegers y Ugarte 113-124) y las dos obras de César Cuadra: *Nicanor Parra en serio y en broma*(1997) y *La antipoesía de Nicanor Parra: un legado para todos & para nadie* (2012).

pensar en un trabajo en torno a los mecanismos de distribución y conservación de la obra.

- c) El hablante poético neutralizado de los *Artefactos* o los *Chistes para desorientar a la policía* remiten a la desaparición del autor: “ALO ALO/ conste que yo no soy el que habla” (*Artefactos*, 1972).
- d) Los “Trabajos prácticos”, poemas-objeto montados con objetos de desecho, desafiaban la idea de originalidad, la fetichización de la obra y los mecanismos de conservación.
- e) Las exposiciones y los discursos públicos circunscribían el texto poético a una situación enunciativa específica y se inspiraban en lenguajes contemporáneos como la *instalación* o la *performance*.

Aparte de estas experiencias, no pueden pasarse por alto otros acontecimientos simultáneos que terminaron por imbricarse en el conjunto de su obra. Como profesor del Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Física y Matemáticas de la Universidad de Chile, Nicanor Parra formó parte de un proyecto académico novedoso e interdisciplinar orientado a provocar un encuentro entre la ciencia y el pensamiento filosófico¹⁷² cuya huella quedó impresa en su producción. Desde la década de 1970, el poeta ofrece también talleres y lecturas en otras universidades, abraza públicamente la causa del ecologismo y participa en varios actos donde se gana la simpatía del público mediante un particular sentido del humor. Su figura fue adquiriendo paulatinamente en Chile una notoriedad y popularidad solo comparable con la de anteriores poetas como Gabriela Mistral o Pablo Neruda. El “antipoeta” atrae la atención de la prensa y es invitado a colaborar con artistas de otras disciplinas como el fotógrafo Sergio Marras, la artista plástica Roser Brú o el actor Jaime Vadell. En todas estas ocasiones, se reserva el derecho a intervenir el lenguaje propuesto desde sus posiciones estéticas apropiándose de la pieza. Como vimos anteriormente, responde a entrevistas con fragmentos de antipoemas (“Parresía. Hablar francamente. Pan pan vino vino”. *El Mercurio. Revista de Libros*, 4 de septiembre de 1994), participa en la filmación de varios proyectos documentales donde encarna sus antipoemas, aporta sus textos o se interpreta a sí mismo¹⁷³, entrega sus textos a compañías de teatro para montajes experimentales y recrea

¹⁷² Véase Web *Memoria Chilena* <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94691.html> 9 jul 2018.

¹⁷³ Véanse las filmaciones *Cachureo. Apuntes sobre Nicanor Parra* (1977) de Guillermo Cahn, *Nicanor Parra 91* (1991) de Lotty Rosenfeld y *Pichanga. Profecías a cambio de ecuaciones* (1993), junto

visualmente sus aporías antipoéticas en campañas de publicidad como “Yo tomo leche”¹⁷⁴. El lenguaje de la antipoesía se expande hacia otros medios y otros lenguajes sin marcar con claridad una línea divisoria que separe estas piezas de sus creaciones anteriores. La consigna “Todo es poesía menos la poesía” (*Artefactos*, 1972) se materializa en constantes salidas y entradas de los paradigmas de lo literario y aproximaciones al público:

A mí me parece que lo que yo estoy haciendo es, simplemente, sacar a flote un sentimiento y un lenguaje que están en el público y que ordinariamente no está en los literatos. Lo que yo hago aparentemente es sintonizarme con el público, podría llamarse el espíritu de la época, que es lo que busca siempre un autor. Esto indicaría que yo no estoy tan perdido, tan desorientado (“Nicanor Parra en sintonía con su público”, *El Mercurio*, 28 nov 1993: 7).

El proyecto antipoético se había articulado como una puesta en cuestión de los mecanismos expresivos del lenguaje poético, tomando como punto de partida el poema: “un simulacro de poesía que quiere ser poesía no siendo "poesía", como lo definió Álvaro Salvador (“La antipoesía” 622). En uno de los primeros estudios de conjunto sobre la trayectoria poética de Nicanor Parra, Marlene Gottlieb entendía la antipoesía como una sucesión de transformaciones orientada “hacia una de-estructuración del cuerpo poético” (“Del antipoema” 38). Este proceso se fue fraguando en varias fases:

- I) *El tránsito del poema al antipoema*: es el período comprendido entre su primer poemario, *Cancionero sin nombre* (1936) y *Obra gruesa* (1969). Durante estos años se da el paso de un modernismo tardío a una lectura crítica de la utopía vanguardista (“Los vicios del mundo moderno”, “Manifiesto”). Dentro de ese mismo impulso, el poeta indaga en las expresiones populares (*La cueca larga*, 1958) en un gesto de repliegue desde el verso libre vanguardista a la estrofa criolla, de la pesadumbre existencial de la ciudad moderna a la celebración de la vida de los campesinos. Tras el paréntesis, vuelve a la fórmula del antipoema donde se produce una traslación del “tú” -interlocutor próximo, íntimo y cercano- al “vosotros” –interlocutor colectivo de la plaza

al grupo Congreso en un proyecto promovido por UNICEF para promover la Defensa de los Derechos del Niño. Aparte, existen trabajos como *Materiales de demolición* (2012) de Sergio Marras realizado con fragmentos de grabaciones anteriores sin la participación directa del poeta.

¹⁷⁴ “Yo tomo” fue una campaña publicitaria que se realizó en Chile en 2005. Con el objeto de estimular el consumo de leche se elaboraron cuñas publicitarias con personajes conocidos del mundo de la cultura, el deporte y el espectáculo. Participaron, entre otros, la cantante colombiana Shakira, la banda de rock chilena *Chanco en piedra* o el futbolista Jorge Valdivia. El anuncio protagonizado por Nicanor Parra evoca la imagen aporística del *Artefacto*: “ACTO GRATUITO/ ordeñar una vaca/ y tirarle la leche por la cabeza” (I: 319), lo que propicia un diálogo entre lo visual y lo textual transformado en lenguaje televisivo. Web https://www.youtube.com/watch?v=t_3xWc9W5os 13 jun 2018.

pública (“Pido que se levante la sesión” y “Manifiesto”)- y una progresiva fragmentación de la lógica y la estructura del discurso: “Para qué completar un pensamiento. / ¡Hay que lanzar al aire las ideas!” (“Versos sueltos”). El ‘yo’ apesadumbrado de los *antipoemas* y el ‘yo’ celebratorio de *La cueca larga* termina disgregándose en una pluralidad de voces (“Yo pecador”) en torno a un personaje arquetípico, el *energúmeno*¹⁷⁵, ridículos, obsceno y contradictorio.

- II) *La “explosión del antipoema”*: se trata de un período volcado en la experimentación que, aunque formalmente habría arrancado en 1968 con la publicación de los primeros *Artefactos* en la revista *Orígenes*, se concretó en el año 1972 con la publicación de aquellos breves textos en forma de tarjetas postales. Al Golpe Militar seguirá un “apagón cultural” durante el cual la poesía del chileno se disuelve en estas formas abreviadas a la vez que tantea otras fórmulas experimentales (“News from nowhere”, 1975). Los experimentos trabajan la visualidad del poema (“El reloj de Venancio”), el fragmentarismo (“La lectura no es alimento y retrasa la digestión”) o la intervención, la reescritura y la apropiación (“Found poem”, “La vuelta del viajero”).
- III) La recomposición del discurso: *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) se presenta como un monólogo dramático a través del cual se procura un ensayo de reconstrucción del discurso y una recuperación del hablante poético transfigurado tras una *máscara* explícita: el Cristo de Elqui¹⁷⁶. A través de un planteamiento *teatral* en el que la voz de un presentador de televisión introduce al personaje, el hablante de estos textos articula un

¹⁷⁵ Niall Binns encuentra un precedente de estos personajes en *Cancionero sin nombre* (1936): “La mayoría de los poemas de *Cancionero sin nombre* son monólogos en primera persona de sujetos neuróticos, demasiado desquiciados e incoherentes para ser identificados con el autor implícito. Los títulos llegan incluso a identificar, a veces, quiénes son los personajes que hablan: “El novio rencoroso”, “Protesta del marido”, “El novio se muere por su prima”, “Pregunta del marido deficiente”, y el poema en dos partes “Batalla entre la madre y el hijo taimado”(81).

¹⁷⁶ El personaje está inspirado en Domingo Zárate Vega, un campesino procedente de la Región de Coquimbo que se trasladó a la capital en la década de 1930. Allí ejerció como predicador callejero. También predicó en Bolivia y Perú, y publicó varios escritos entre las décadas de los 1930 y 1940. En sus conversaciones con Juan Andrés Piña, Parra declaraba haberlo conocido: “Yo lo vi muchas veces: era un personaje de la década de los 30 que andaba en la Quinta Normal, en Santiago y en todo Chile. Era un hablador callejero, analfabeto y medio loco, naturalmente. Siempre andaba con toga... Me llamaba la atención por ser un tipo que andaba vestido de esa manera: un cura francotirador de una iglesia inexistente, pero que al mismo tiempo es Cristo y no es la iglesia oficial” (41).

discurso neurótico, fragmentario, desmedido y con un antecedente directo en los excesos de la oratoria sagrada:

La neurosis no es una enfermedad
es una concentración de energía psíquica
que debemos saber aprovechar
un neurótico bien administrado
rinde el doble o el triple que un sujeto normal (II: 74)

La crítica se muestra unánime en reconocer en este juego de máscaras una estrategia retórica para burlar la censura y articular un discurso crítico contra la dictadura:

...a través del personaje del Cristo de Elqui, Parra logra comentar el momento actual, i.e. la dictadura de Pinochet, eludiendo así la censura ya que insiste en la independencia del personaje de su creador (Gottlieb “El monólogo” 33)

...este personaje enloquecido y autoritario, que proviene de otros tiempos, también sirve como una máscara para que el antipoeta insinúe, todavía en los primeros años del régimen pinochetista, alguna forma oblicua de protesta que pudiera escaparse a la censura”. (Binns *Semblanzas* 42)

- IV) El “aquí y ahora” (*performatividad*): en *No se termina nunca de nacer: la antipoesía de Nicanor Parra* (1977) Marlene Gottlieb amplió su tesis sobre el desarrollo de la poética parriana. La autora concluía que la antipoesía representaba una respuesta rupturista a la retorización de la vanguardia. Si aquella había derivado hacia el hermetismo, la intelectualización y la abstracción de las formas, la poesía de Parra estaría recorriendo el camino inverso: “Con cada paso, da un paso más hacia la colectividad, hacia el aquí y el ahora” (145). Tanto los *Artefactos* como los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* exploraban, cada uno desde distintas posiciones, esa inmersión del poema en la realidad. Este efecto se hará más tangible a partir de los años noventa. Por un lado, los *Artefactos* se transforman en objetos reales (*Artefactos visuales, Trabajos prácticos, Obras públicas*) revividos y resignificados mediante el lenguaje y expuestos en salas de museo. Por otro lado, el monólogo dramático producido tras la máscara del predicador callejero es encarnado por el propio poeta en una serie de discursos que funcionan simultáneamente como un texto protocolario y como un texto antipoético o *antidiscurso*. La actitud lúdica e irreverente que desplegaba en sus apariciones públicas le granjeó una extraña popularidad poco común entre poetas y académicos:

Es muy raro ver a quinientas personas escuchando a un poeta una hora y media seguida, sin ninguna deserción durante la lectura, y que lo inviten una y otra vez a leer algo más, a puro aplauso, después del punto final. Los cantantes de ópera o las estrellas de rock reciben un trato así... Entre los poetas, los aplaudidos se cuentan con los dedos de una mano. Uno de ellos -el dedo índice- es Nicanor Parra, quien salió otra vez con un siete en popularidad, el pasado lunes 5 de este mes [agosto], en el lanzamiento de *Hojas de Parra* (revista *Cauce* n. 3, 20-26 de agosto de 1985. Ctd. en *The Clinic*. “Especial Parra”, jueves 21 de octubre de 2004: 56)

Con la perspectiva de los años y la documentación recopilada entre estudios monográficos, artículos y recortes de prensa, se puede vislumbrar que la actividad del poeta se encamina en sus últimas creaciones hacia la intervención y exploración del *espacio público*. Entendemos que el paso del espacio privado de la lectura al espacio público y espectacular donde funcionaron exposiciones, montajes teatrales y discursos públicos podría abordarse bajo una denominación común tomada de la jerga del poeta: *obras públicas*. En adelante, emplearemos este término en minúscula para designar a todas esas piezas y se reserva la mayúscula para la exposición de 2006, *Obras públicas*. *Ver Parra crear*. A continuación analizaremos el contexto de estas piezas, el origen del nombre y sus características con el objeto de ubicar los *discursos de sobremesa* en el conjunto de la producción del poeta.

3.1. *Obras públicas*: el aquí y ahora de la antipoesía

*hacer brotar un mundo de la nada
pero no por razones de peso
por fregar solamente- por joder*

*desafinarle la guitarra al padre
“Pasatiempos” (1972)*

3.1.1. Contracultura y neovanguardia

Tras la primera década de optimismo que siguió al triunfo de las potencias aliadas sobre los fascismos en la Segunda Guerra Mundial, surgieron en Europa y América corrientes de pensamiento y movimientos *contraculturales* unidos por una actitud escéptica, desconfiada y crítica hacia los relatos ideológicos dominantes, las instituciones establecidas y las costumbres. La propia idea de arte, su compartimentación en géneros, disciplinas y escuelas, su adscripción a espacios determinados y la concepción de la obra como objeto de consumo fueron puestas en entredicho. El espíritu de las primeras vanguardias se reactivó en dos direcciones: posvanguardia y neovanguardia.

Aunque Nicanor Parra no llegó a involucrarse directamente en estas corrientes estéticas o ideológicas (“Acta de Independencia” 1969), no fue ajeno a las influencias

vanguardistas que se producían en su entorno (véase Hernández) ni, décadas después, a la reactivación vanguardista de los años sesenta. De hecho, décadas más tarde Selena Millares vinculaba su actitud disidente con el espíritu transgresor de la contracultura: “Como escritura de la subversión y de la disidencia, la heterodoxia antipoética se alinea plenamente contra el imperio de los discursos hegemónicos: su individualidad demoledora e irreverente cuestiona la farsa colectiva que se cobija bajo la farsa del progreso” (En Zegers y Ugarte 167). El proyecto antipoético fue el testimonio de una revuelta contra un modo de entender la realidad y, por ende, la escritura poética: “La poesía es un modelo de mundo, por lo que aceptarla, supone también aceptarlo” (Carrasco *Para leer* 114). Todo cuanto pudiera considerarse esencial al discurso poético (lirismo, originalidad, belleza, subjetividad) fue desafiado bajo el emblema de(con)structivo del *anti*.

La posición de la poesía de Parra con respecto a estos movimientos sociales y estéticos exige, previamente, aclarar qué entendemos por tales. Existe cierta controversia en torno las nociones de *posvanguardia* y *neovanguardia*. Una de las tesis más extendida es la de Peter Bürger quien entiende por *posvanguardia* la restauración de la noción de obra y por *neovanguardia* la institucionalización del impulso subversivo de la vanguardia original. Óscar Galindo, sin embargo, las emplea indistintamente (cfr. “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores” y “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”) y Magda Sepúlveda les asigna un sentido específico aplicado a la literatura chilena post-golpe. Según ella, la *neovanguardia* reelaboró los contenidos de la primera vanguardia y la *posvanguardia* daba por superados los problemas arte-vida, institucionalidad del arte, relación política-arte y la forma de apropiarse de los recursos técnicos de la época (27-28). En términos semejantes, Iván Carrasco discrepa sobre la institucionalización de la *neovanguardia*. Para él se trató más bien de una reactivación de la actitud rebelde y provocativa frente a los valores tradicionales y del afán de transformar la realidad mediante la interacción arte-vida. De hecho percibe una radicalización en el empleo de recursos como la parodia, la distorsión de citas y tópicos, la transtextualidad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico o biográfico, y la ampliación de la capacidad expresiva del verso, la frase y también del libro o el macrotexto. Libro y macrotexto son interpretados en este contexto como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del

mundo. En el caso particular de Chile, Carrasco destaca de estos movimientos su compromiso político con la situación histórica y social del país (“Tendencias de” 161).

A grandes rasgos, la neovanguardia coincide con la vanguardia en su actitud pretendidamente innovadora pero se distingue en un elemento clave: no distingue entre un exterior y un interior. Tanto *situacionistas* como el movimiento Fluxus planteaban un salto de la cotidianeidad en el arte (*ready-made* de Duchamp) a un arte de lo cotidiano (*mail art, happening, performance...*). Para la neovanguardia, arte y vida constituyen facetas simultáneas, imbricadas. La creación artística no está circunscrita a un soporte específico (lienzo, página, edificio teatral), sino que cualquier situación es susceptible de producir arte.

Esta reelaboración del discurso vanguardista produjo inusuales experiencias artísticas entre acciones de arte, instalaciones, *land art, performance art, happening, body art*, etc. Coinciden en su factura interdisciplinar y la actitud desafiante hacia lenguajes y espacios convencionales. También la función del público es puesta en entredicho y su posición pasa de mero destinatario a participante u objeto de estudio, como plantea la tesis de Duque: “un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable” (108). Esta hipótesis permite ampliar el marco del denominado “arte público” a otras expresiones artísticas como el *happening*, la *performance* o acción de arte, la intervención artística o la instalación, entre otros géneros. Su dimensión política y transformadora coincide con la lectura que el filósofo Jacques Derrida hace del *happening*, considerado un acto político de naturaleza teatral: “La fête doit être un acte politique. Et l'acte de révolution politique est théâtral.” (*L'écriture* 359).

Aunque la literatura en su sentido clásico quedaría al margen de estas prácticas, en el apartado anterior constatamos el resurgir de una *literatura oral* que participaría en ese proyecto colectivo de instalar el arte de la palabra en espacios públicos y cotidianos. La palabra declamada en cafés y espacios alternativos (*Slam Poetry, Spoken Word, Stand-up Comedy*), la poesía cantada (canción de autor) y la poesía dramatizada o *performance* (perforpoesía, poesía escénica) son una prueba de ello. Esta nueva escena poética emergió en torno a movimientos contraculturales estadounidenses como la *beat generation* o el *Black Arts Movement*, quienes ya organizaban sesiones de *Spoken Word* o recitaban sus versos a ritmo de jazz. En el ámbito académico, los artistas del Black Mountain College también exploraron nuevas posibilidades creativas en torno al lenguaje de la *performance*

incluyendo entre sus propuestas piezas basadas en el lenguaje y la voz humanas, como la citada “Lecture on nothing” de John Cage.

En Chile, los ecos de la contracultura y la neovanguardia se manifestaron con especial intensidad a partir de la década de 1970 durante el citado “apagón cultural”¹⁷⁷. En un contexto marcado por la represión política, el exilio y una producción artística marginalizada surgieron corrientes influidas por un espíritu transgresor y vanguardista que enfrentaron la censura con un discurso artístico de carácter político pero, en ocasiones, excesivamente intelectualizado. Se conoció como “Escena de Avanzada” y sus obras se caracterizaron por la experimentación, la ruptura con las normas tradicionales, la incorporación de elementos no verbales al discurso poético y la ampliación del espacio significativo más allá de los límites de la página. En el ámbito de la creación poética, Iván Carrasco destacaba como obras emblemáticas *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez y las acciones poéticas de Raúl Zurita y el grupo CADA (“Tendencias de” 161).

Nicanor Parra nunca llegó a involucrarse directamente con estos movimientos pero existen razones para pensar que no fue ajeno a ellos¹⁷⁸. Por una parte, debe recordarse que artistas como Elvira Hernández, Raúl Zurita o Diamela Eltit, integrantes del grupo CADA y la “Escena de Avanzada”, se formaron en el Departamento de Estudios Humanísticos donde tras el Golpe siguieron ejerciendo la docencia Enrique Lihn y el mismo Parra. Por otra parte, el poeta dio a entender en más de una ocasión su curiosidad por estas corrientes contraculturales. Él mismo se reivindicó como “yippie”, versión urbana y paródica de los *hippies* estadounidenses: “Quiero ser considerado un precursor de esta revolución inteligente. No basta con la sola y excelente revolución del estómago, sino que hay que abrir paso a la revolución sexual y a la de la cabeza” (Quezada *Nicanor Parra* 92). Si se tiene en cuenta la descripción de la neovanguardia chilena aportada por Óscar Galindo en torno a rasgos como:

- *Asimilación interdisciplinaria*: la escritura poética recurre a fuentes y problemas de disciplinas ajenas a la literatura (filosofía, ecología, historiografía, etc.).

¹⁷⁷ Véanse Carrasco “Tendencias de”; Galindo “Neovanguardias”, “Palabras e imágenes”; Nómez y Sepúlveda.

¹⁷⁸ Óscar Galindo sí ve en la figura de Nicanor Parra un nexo entre la generación de Vanguardia y la posterior: “La década transcurrida ha permitido la emergencia no solo de una nueva promoción de escritores (la del 50), sino que también, Parra mediante, ha modificado los ejes fundamentales en que se establecía la discusión hasta ese entonces” (“Antologías e”).

- *Mutación disciplinaria*: se incorporan al canon de la poesía estrategias discursivas procedentes de otras disciplinas.
- *Ruptura de los soportes lingüísticos convencionales*: relacionados con formas de expresión del *pop art* o la poesía concreta, la escritura poética se independiza de la convención romántica que percibe la escritura como expresión personal y se abre a un tipo de discurso objetivado, física y conceptualmente.
- *Fronteras permeables entre poesía y vida*: poesía y otras artes dejan de percibirse como productos autónomos para pasar a formar parte de un proyecto global en el que convergen arte y vida¹⁷⁹

...buena parte de la producción del poeta posterior a 1972 se explicaría en relación con dichas propuestas estéticas. Los *Artefactos* (1972) constituyen un buen ejemplo de ruptura con los soportes tradicionales. Las primeras lecturas, demasiado concentradas en el contenido de aquellas frases, pasaron por alto la dimensión significativa del soporte elegido¹⁸⁰. Los antipoemas, reducidos a una frase a veces ingeniosa (“Con el Papa/ Ni-a-mi-sa”), otras intrigante (“Nothing serious but mysterious”) o de mal gusto (“No será poesía pero es cierto/ que la cumbre del cerro Santa Lucía sirve de cagadero municipal”) no fueron recogidos en un libro (ordenados y paginados) sino en una caja de tarjetas postales (desordenadas y expuestas al arbitrio del propietario). Como los *Artefactos*, también los *Chistes parra desorientar a la (policía) poesía* (1983) empleaban el mismo formato. En paralelo, las producciones de aquellos años fueron apareciendo en ediciones artesanales, una alternativa a la intermediación de los grandes grupos editoriales, marginalizándose pero también configurándose como obra plástica y fetiche de acceso restringido. Es el caso de una edición del poema “Los profesores” (Nueva York:

¹⁷⁹ Véase de Óscar Galindo “Interdiscipliniedades en”, “Palabras e imágenes”, “Neovanguardias en”.

¹⁸⁰ Una de las primeras críticas, anterior a la publicación definitiva en forma de caja de postales, fue la de Ignacio Valente. Valente debió conocer solo las versiones que anticiparon la revista *Imagen* (1967), la revista *Arúspice* (1968) o una edición de *Poemas* publicado en La Habana por la Casa de las Américas en 1969. Por eso su opinión se concentraba en la textualidad de las piezas y concluía que la reducción del poema a una máxima descargada de todo lo anecdótico suponía una virtud pero también un riesgo en cuanto representaba una “poesía al límite” (“Los artefactos de Parra”. *El Mercurio*. Santiago 27 de septiembre de 1970. Web. 23 ene 2018 <https://www.nicanorparra.uchile.cl/prensa/artefdeparra.html>).

Otras críticas ahondaron en la significación política de los textos. Desde sectores izquierdistas se cuestionó su validez como literatura y se calificó como “una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de la izquierda” (*Puro Chile*, 11 de febrero de 1973. 7). Por su parte la Junta Militar destruyó las cajas que quedaban en la editorial¹⁸⁰ después del golpe de Estado. Según contaba el propio autor, cuando después de 1973 le preguntaban a Jorge Sweet, el nuevo rector de la Universidad Católica, por los motivos del golpe, aquel sacaba de un cajón los *Artefactos*, los ponía sobre una mesa y decía: “Para que nunca más vuelva a ocurrir esto” (Piña “Nicanor Parra”, 40-50).

Antiediciones Villamiseria, 1971) o las copias holográficas de textos manuscritos como “El Anti-Lázaro” (1981) y “El hombre imaginario” (1982) y *Ecopoemas* (1982), todos ellos editados en Gráfica Marginal de Valparaíso (véase Soto). Los textos manuscritos reproducían las tachaduras y correcciones de la composición, lo que contribuía a problematizar la frontera entre el objeto artístico “perfecto, terminado” y la vida “imperfecta, dinámica, en transformación”. Esta línea de investigación plástica tuvo una continuación en los poemas-objeto y las instalaciones que se expondrán a partir de la década de 1990. La construcción del texto como un objeto independiente y distinto del libro ya había sido ensayada en los *Quebrantahuesos* (1952) o la publicación del poema *Manifiesto* (1963) en un cartel plegado de gran tamaño como si se tratara de un bando municipal o un cartel publicitario¹⁸¹.

En todas estas piezas se percibe una intención de inscribir el poema fuera de los márgenes editoriales convencionales. De este modo, el texto sale del espacio íntimo de la lectura al espacio público. La poesía de Nicanor Parra habría conectado así con prácticas escriturales, editoriales y artísticas críticas con los espacios asignados al arte. Si se acepta la hipótesis endógena esbozada por Gottlieb (“Del antipoema al artefacto al...”) y sugerida por Parra en su entrevista con Benedetti, resulta lógico pensar que: así como de los *antipoemas* (“conglomerado de artefactos a punto de explotar”) surgieron los *artefactos* (“explosión de los antipoemas”), los *artefactos* fueron la simiente de unas *obras públicas* cuyo rasgo diferenciador radicaría en la utilización del espacio público como marco preferente de la obra.

3.1.2. *Obras públicas: una serie heterogénea*

Tanto el concepto de *antipoema* como el de *artefacto* carecen, en principio, de una definición concreta. Recuérdese el poema “Test” o la tarjeta postal donde se leía: “Artefactos/ máscara contra gases asfixiantes”. En ambos casos se trata de definiciones abiertas que indican antes una vía de exploración que un modelo textual o estético a seguir. Como en el caso de los *antipoemas* -cuyo alcance va más allá de la publicación de 1954- y de los *artefactos* -cuyo formato se repite en los *Chistes* de 1983- la

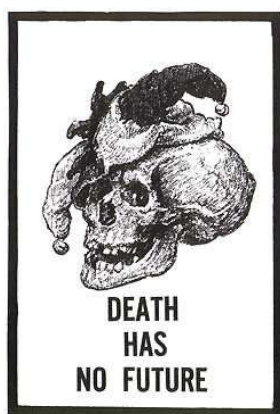
¹⁸¹ Este poema fue publicado originalmente con la colaboración de la artista Roser Brú como un cartel plegado de 40 x 77 cm. Al pie del texto se indicaba que sería posteriormente publicado en una obra que se titularía –precisamente- *Poemas prácticos*. Aunque se trata de otro de esos libros anunciados que nunca apareció, anticipa la idea de los “Trabajos prácticos”. El poema apareció posteriormente recogido en la colección *Obra gruesa* (Santiago: Editorial Universitaria, 1969).

denominación *obras públicas* que Parra comenzó a manejar en los noventa podría interpretarse como una línea de exploración que va más allá del título de la exposición celebrada en 2006. Nicanor Parra había utilizado este nombre para referirse a sus primeros poemas-objeto antes de rebautizarlos como “Trabajos prácticos”. En la primera muestra realizada en Santiago en 1990, las piezas se calificaban como “obras públicas” y así también aparecían subtituladas en el catálogo de la muestra *Dir poesía/ Mirar Poesía* (1992).

Las raíces de este título son anteriores. El poeta solía barajar constantemente títulos y avanzar poemarios, muchos de los cuáles nunca llegaron a aparecer o, cuanto menos, no con ese título. En 1989 anunció la publicación de un libro que titularía *Proyecto Manhattan* el cual –especificaba- antes había pensado llamar *Public Works*. Esta denominación estaría inspirada en una curiosidad por el lenguaje sintético, directo y funcional de la publicidad: “Me interesé por el lenguaje publicitario, siempre estoy leyendo los *posters*, los letreros, con la curiosidad de cualquier sudamericano que llega a Nueva York” (“un embutido”). El libro no llegó a aparecer pero aquella denominación fructificó para englobar buena parte de sus piezas visuales reunidas posteriormente en la muestra retrospectiva *Obras públicas. Ver parra creer* (Santiago, 2006). En aquella exposición se incluyeron poemas-objeto –también denominados “Trabajos prácticos” en la jerga del poeta-, las “Bandejitas” y las “Tablitas de Isla Negra”, videoartefactos, instalaciones, dibujos, ejemplares del *Quebrantahuesos* o carteles publicitarios intervenidos con una frase. Se daba a entender así que la denominación “obra pública” acogía todas aquellas piezas que desafiaban de algún modo los márgenes de la página, la escritura convencional, el libro y ese tipo de interacción solitaria entre el lector y el texto. La experimentación con el soporte del poema emprendido en las cajas de tarjetas postales (*Artefactos* y *Chistes...*) daba un paso adelante al convertir el poema en objeto, y no precisamente un objeto manufacturado, sino recuperado e “intervenido”. Su poesía cobraba así una apariencia tridimensional. La disposición de las piezas en una sala de museo constituía además una escenografía visitable que propiciaba tantas lecturas como visitantes o itinerarios se pudieran imaginar. La muestra era, en sí misma, una instalación de la antipoesía en un lugar público y cargado de un trágico simbolismo: el recién inaugurado centro de arte subterráneo frente al Palacio de la Moneda. La entrada a la muestra constituía un primer “golpe al mentón” del espectador, con una instalación

titulada “El pago de Chile” en la que se mostraban colgados por una soga a todos los presidentes, sin excepción, de la historia de la República.

En calidad de retrospectiva, la muestra recopilaba material producido para las tres exposiciones anteriores (1990, 1992 y 2001). El título *Obras públicas* debía interpretarse en este caso no como un conjunto cerrado sino como una serie o subgénero en crecimiento, en expansión y hasta modificable. Prueba de ello es que algunas de las piezas anteriormente mostradas se volvían a incluir modificadas, reformuladas con una apariencia nueva que afectaba al significante pero no al significado. Este gesto colocaba estos trabajos en la línea de un arte conceptual, más preocupado por la generación de una idea que por la confección de la misma:



Artefactos (1972)



Dir poesía/Mirar poesía (1992)

Simultáneamente, por aquellos años Nicanor Parra comienza a ser interpelado por las instituciones académicas para participar en ceremonias públicas y homenajes que contribuyen a afianzar su imagen pública como autoridad literaria de primera categoría. El poeta acude a estos actos con un discurso preparado. Algunas crónicas sugieren que lejos de hacerlo conforme a las convenciones establecidas, el poeta convierte su turno de palabra en una pieza más, un “artefacto” destinado a desestabilizar la convención y el protocolo asociado. Durante la presentación en Valencia de *Dir poesía/ Mirar poesía*, Jaime Quezada cuenta que tanto Parra como Brossa se apropiaron de la situación convirtiéndola en una parte más de su propuesta poética:

Lo relevante estuvo también en la viva y activa presencia de los protagonistas [Joan Brossa y Nicanor Parra], de sus ‘objetos visuales’ pasaron a ser ellos mismos ‘sujetos visuales y verbales’. Cada uno realizó, de acuerdo con el programa coloquio, su propio *happening* o *performance art*; el poeta en acción. (“Nicanor Parra: Decir Poesía/Mirar Poesía”. *El Mercurio. Revista de Libros*, n 156. 26 abr 1992: 8)

Este género de apariciones públicas, planificadas y estructuradas como si se tratara de *performances* participan de un principio constructivo semejante al de las piezas reunidas

en las exposiciones: transformar el espacio y la ceremonia desde el interior de la misma. Su planteamiento performativo orientado a instalarse en el terreno de la realidad, su proyección en el espacio público y la coincidencia cronológica con las exposiciones invitan a contemplarlas como una ramificación de las *obras públicas*.

Pero, ¿qué se entiende exactamente por “obra pública”? Un análisis del sentido literal de esta locución invita a ampliar el alcance de esta denominación así como a indagar en las raíces del mismo en la poética del autor. La expresión “obra pública” procede de la jerga institucional. Designa un tipo de trabajo de ingeniería hecho con la contribución económica y para el disfrute de la comunidad. María Moliner define *obra pública* como “La de interés general, ejecutada por el gobierno; como un camino o una carretera” (*Diccionario de uso del español. I-Z*. Madrid: Gredos, 1998. 478). Como “trabajo de ingeniería” (*obra*), este título abunda en una concepción práctica de la actividad poética manteniendo, por supuesto, su sentido habitual en el mundo de las artes como producción específica. Dicho sentido práctico estaba explícitamente denotado en la expresión “Trabajos prácticos” y había sido ya esgrimido en esa suerte de poética que fue *Manifiesto*. El poeta aparecía representado no como un ser desplazado y marginalizado (el poeta romántico) sino como un ‘albañil’, un ‘hombre como todos’:

Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas. (I: 143)

Como proyecto de “interés general” (*pública*), esta locución recoge la aspiración manifestada en sucesivas ocasiones por Nicanor Parra de sacar su poesía del espacio íntimo de la lectura al espacio público:

La antipoesía no es un juego de salón... Es una poesía, como te dijera yo, que actúa en el espacio público y tiene que ver con el mundo de la historia, con las ideas, con los problemas, y necesariamente debe hacerse cargo de esas consecuencias (Piña 49)

...la poesía que a mí me interesa es la poesía pública, pero cada poeta puede hacer lo que quiera. *Mis artefactos surgieron como antipoesía, y no quiero que parezca una cosa de museo*. Propongo en un tiempo de derrumbe de las ideologías y la crisis del Logos, la invención del poema breve, relámpago y, en último extremo, pasar del oído al ojo, aunque éste sea menos retórico. (Quezada “Nicanor Parra: Decir Poesía/Mirar Poesía”. *El Mercurio. Revista de Libros*, n 156. 26 abr 1992: 8)

Por tanto, las razones para ampliar el paradigma de las *obras públicas* a otro género de producciones del poeta como sus discursos públicos no son caprichosas. Las declaraciones del autor sugieren que las piezas exhibidas en 2006 constituían una retrospectiva de un proyecto superior gestado en los mismos fundamentos ideológicos del

proyecto antipoético. La construcción de arquetipos literarios que trascienden el espacio de un libro (*antipoemas, artefactos, ecopoemas*) y la heterogeneidad de la muestra retrospectiva de 2006 permite observar varios de los discursos y apariciones públicas del poeta como testimonios –quizás los más radicales- de ese impulso creativo consistente en “instalar” el texto en el espacio público.

3.1.3. Performance, performatividad y obras públicas

La localización de la antipoesía de Nicanor Parra entre las poéticas coloquiales o conversacionales hispanoamericanas surgidas a mediados del siglo XX (*posvanguardia*) puede ser válida para entender la producción anterior a 1972 pero deja en un segundo plano su producción posterior. A nuestro entender, esa segunda parte no constituye una mera prolongación de segunda categoría sino el desencadenante de un particular proyecto literario. Una mirada en profundidad revela al poeta como uno de los nexos en la reactivación neovanguardista que vivió Chile a partir de la década de los setenta. Aunque desde la antipoesía venía explorando novedosas vías de comunicación con el lector, a partir de 1972 su lenguaje comenzó a radicalizarse en piezas híbridas que exploraban lenguajes como el texto dramático, el poema concreto, el objeto artístico o la *performance*. Esta transformación fue acompañada de una concepción del texto como forma literaria autónoma -desligada de unas condiciones específicas de realidad- a su inscripción en unas condiciones de realidad, aproximándose al “acto de habla realizativo” (*performative*). El poema entendido como acto que carece de fuerza ilocucionaria o decolorado, como lo habían definido Ohman y Austin respectivamente (Pozuelo Yvancos 86-97), se transforma en las *obras públicas* en enunciado performativo, inscrito en una situación comunicativa concreta y, en ocasiones, encarnado por un sujeto real.

Aunque las revisiones de la teoría austiniana pusieron en entredicho la diferenciación constativo/ performativo, la noción de *performatividad* ha prosperado para designar aquellas formas de expresión propias de los juegos, ritos y contextos institucionales (Lozano *et al.* 186). Existen tres tipos de actividad performativa: *actos de autoridad* (declaraciones y mandatos), *compromisos* y *fórmulas*. Para que sean efectivos es preciso que:

- el hablante actúe como portavoz de una institución que confiere *legitimidad* a su discurso (*actos de autoridad*);

- el hablante se responsabilice como origen del discurso pronunciado para que sea considerado *sincero (compromisos)*;
- el hablante se comprometa con unos protocolos sociales para que su discurso sea considerado *correcto (fórmulas)* (*ibíd.* 181).

Por otra parte, si nos ajustamos a la teoría austiniana, las prácticas artísticas que calificamos como “performativas” se caracterizarán por generar una interacción entre la pieza y el espacio en que se inserta (*performances*, instalaciones, intervenciones) y, en este sentido, implican una correspondencia física con un tiempo y un espacio determinados. En la era de la “reproductibilidad técnica”, la performatividad supone un desafío al reinstaurar el valor presencial y el “aura” de lo irreplicable: “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: *el aquí y el ahora* de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realiza la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración” (Benjamin “La obra” 20).

La búsqueda del “aquí y ahora” en la producción parriana puede rastrearse en poemas anteriores a 1972 y determinadas experiencias biográficas. En *Poemas y antipoemas* reivindica una poesía tangible, real y concreta: “Y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu”. En *Manifiesto* se posicionaba por “una poesía de la plaza pública”. Más adelante, se pronuncia por un lenguaje poético dinámico, no fosilizado en la factura del poema: “La poesía precede a la acción/ Poesía es acción/ La poesía surge de la acción” (*Artefactos*, 1972). Estas ideas se corresponden con acciones concretas cuyo funcionamiento reproduce la máxima situacionista de “construir situaciones”.

Algunas de esas acciones fueron narradas por el poeta en entrevistas¹⁸², descritas en crónicas periodísticas de la época y, en ocasiones, evocadas en sus poemas. Un primitivo ejemplo sería una travesura infantil consistente en arruinar las fiestas del padre desafinándole la guitarra, un gesto antipoético destinado a desestabilizar una situación real dentro de una ceremonia pública, aquellas fiestas en las que el padre bebía y cantaba: “...yo algunas veces sabotaba estas reuniones: me iba por detrás de la silla en que él estaba sentado y aflojaba las cuerdas, por lo menos para romper el sistema” (Morales).

¹⁸² El poeta gustaba de contar anécdotas cuya veracidad, a menudo, ha sido puesta en entredicho. No es nuestro propósito desentrañar la autenticidad de las mismas. Las consideramos en su calidad de ideas y no, necesariamente, como acciones consumadas.

Conversaciones 28). Este tipo de ocurrencias se transformaron en “juegos” de inspiración dadaísta durante la juventud del poeta en el Instituto Nacional Barros Arana. Allí, junto a sus compañeros de generación Luis Oyarzún y Carlos Pedraza, Parra imaginaba juegos casuales y antipoéticos que rememoraría años después:

...yo recuerdo algunas jugarretas que no tan solo imaginé, sino que llevé a la práctica cuando muchacho, mucho antes de ser antipoeta, ¿ah?, mucho antes de ser poeta. Por ejemplo, a mí me encantaba en el Barros Arana (yo estaba en el sexto año de Humanidades, o sea, tenía dieciséis años y medio), me encantaba entrar en la cancha donde se estaba desarrollando un campeonato entre cursos, un campeonato, ¿cómo te dijera yo?, en serio, de básquetbol, y entonces yo me metía; no pertenecía a ninguno de los dos equipos, y yo me metía, fíjate tú, y lograba jugar un rato hasta que se daban cuenta de que yo no pertenecía a este equipo y, entonces, ese era el momento que me encantaba a mí, entonces era expulsado de allí [...] había un patio que era un desierto, el patio grande que se llamaba, que era un rectángulo simplemente... una vez proyectamos con Pedraza traer un árbol de otra zona del colegio, plantarlo en la noche en medio [...] arrebatarse la guagua a una mujer en la calle y pasársela a otra [...] pillar de sorpresa a alguien y lanzarle, tirarle para que lo recoja –así como una pelota- tirarle..., por ejemplo, un ánfora [...] esto de la guagua, por ejemplo, yo lo llevé a la práctica, pero no con una guagua, sino que con un sombrero. El tren estaba partiendo de San Carlos a Chillán y yo iba de vuelta, como profesor ya, ya era tonto viejo, como tú ves, ¿ah?, y, sin embargo, me encantaban estas jugarretas. Esto consiste en lo siguiente: el tren empezó a poner en marcha, yo iba en el último carro –claro-, en el último carro –tercera-, y se me ocurrió una idea luminosa –ideas luminosas puede llamarse esto- le saqué el sombrero a un huaso que estaba ahí, en el andén, sin saber lo que iba a haber a continuación. Y el tren siguió andando, y se lo puse a otro que estaba un poco más adelante sin sombrero. (“Diálogo en la Reina”, 25 de mayo de 1989. En Carrasco *Documentos* y 138-139)

Algunas de aquellas anécdotas fueron, de hecho, llevadas a la práctica. Años más tarde, el poeta las recordaba como primitivos *happenings*: “...esto también tendrá que ver, a lo mejor, con lo que se conoce con el nombre de happening, pues” (*Documentos* y, 137) y las integra en su producción bajo el título “Artefactos precolombinos”¹⁸³:

1. Un árbol con ascensor
Para subir a ver los pájaros
2. El cisne que hizo un viaje a pie
Entre Santiago y Valparaíso
3. Expulsados del Barros Arana
X andar plantando árboles en las canchas de tenis.
(*Antipoems, how to look better & feel great*, 2004)

Aquellos juegos “dadaístas” junto a Oyarzún y Millas adquirieron un nuevo rango después de su regreso de Oxford. Acompañado de jóvenes poetas como Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, se funda el proyecto en el que décadas después Ronald Kay, poeta y artista visual, encontró las raíces de la neovanguardia chilena, un periódico-mural

¹⁸³ En una entrevista posterior, el poeta volvía a recordar una de aquellas anécdotas también como “artefacto precolombino” y subrayaba el carácter conceptual de las piezas:

Periodista: En una parte leí que plantó un árbol en la cancha de tenis del internado.

Nicanor Parra: Ese es uno de los artefactos precolombinos, así los llamé después... porque son anteriores a Colombina Parra [...] *Son solo ideas y funcionan como tales*. (“No hay que dejarse tragar por el discurso cuico”. Entrevista de Macarena García G. “Cuerpo E. Artes y Letras”, 9 jul. 2006. En Cardenas 41).

confeccionado a base de recortes de prensa: el *Quebrantahuesos*¹⁸⁴. El proyecto se extendió durante casi medio año a razón de una hoja semanal y las hojas eran expuestas públicamente en dos lugares altamente transitados de la capital chilena: las vitrinas del restaurante *Naturista* en el Paseo Ahumada y la Calle Bandera, frente a los Tribunales de Justicia. La prensa local se hizo eco y lo consideró entonces una simple “broma periodística”¹⁸⁵. Después, estas piezas cayeron en el olvido hasta que Ronald Kay se fijó en ellas y las incluyó en el primer y único ejemplar de la revista *Manuscritos* (1975)¹⁸⁶. Para Kay, lejos de tratarse de una simple broma, los *Quebrantahuesos* constituían formas primitivas de *happening* y arte público:

...se proyecta sobre la multitud, tránsito que es el doble de la página, pantalla del Quebrantahuesos: el choque, la reinscripción recíproca de ambos sistemas (TEXTO <=> multitud — >mTuElXfTiOtud) induce el escenario y a la vez el happening literal del Quebrantahuesos. Se expone a la acción de la multitud y en ella, ante ella. Experimenta la masa como aquellos mecanismos mentales, que inéditos, lo imprimen.” (Kay. “Rewriting”. En Huneus y Kay 27)

El escritor y editor se apercibía asimismo de la conexión formal con planteamientos posteriores como los *Artefactos*. Tanto los *Quebrantahuesos* como los *Artefactos* exhibían interrogantes y prácticas de la cultura posmoderna como la reescritura, la disolución de la autoría, la pretensión de obsolescencia y la concepción formal como objeto de consumo:

A la luz del *Quebrantahuesos*, los "Artefactos" (1972) de Parra muestran tanto como el *Quebrantahuesos* mismo, su proveniencia del "fait divers". De éste toman la derivación de la retórica de los hechos, la confección anónima, el reprocesamiento del rewriting, su diseño de artículo de serie, de bien de consumo y la fuerza de inscripción instantánea. SE PERCIBEN ANTES DE LEERLOS. La lectura, comparada con la violencia de registro es sorprendida en su obsolescencia; sepulta por la instantaneidad, perdura — como esqueleto sobrepasado — en el flash de la registro grafemático. (*ibid.* 30)

La lectura de Ronald Kay revelaba las coincidencias formales de estos experimentos artísticos con otras propuestas de la neovanguardia como el movimiento *Fluxus*. Estas coincidencias podían adivinarse también en otras creaciones como los *Artefactos* y *Chistes* cuya publicación en forma de tarjetas postales los emparentaba con

¹⁸⁴ Jaime Quezada recordaba como por aquel entonces Nicanor Parra acababa de volver de Oxford y su apartamento frente a la Biblioteca Nacional se convirtió en lugar de reunión de jóvenes poetas con los que el poeta sentía más afinidad que con los de su propia generación. En su apartamento se montaban tertulias y acciones poéticas como el denominado “cadáver vulgar”, versión local del surrealista “cadáver exquisito” (*Nicanor Parra* 72).

¹⁸⁵ La noticia apareció en la portada de *Las últimas noticias* el 23 de abril de 1952 con el titular: “Broma periodística hace reír a Santiago” (I: 1027).

¹⁸⁶ La revista solo se editó una vez. En la composición participó la artista plástica Catalina Parra, una de las hijas de Nicanor, quien facilitó al editor el acceso a estas piezas. Se trata de uno de los primeros testimonios de la Escena de Avanzada.

el denominado *mail art*¹⁸⁷. Las tarjetas postales de Parra constituyeron un juego poético de “dos caras” que, por un lado, reproducía la textualidad sintética, humorística y provocativa de los *mass media* y, por otro lado, instalaba el texto en un canal alternativo al libro y lo situaba en un espacio de intersección entre la comunicación privada y el discurso público.

Este tipo de publicaciones así como las tiradas artesanales en edición limitada¹⁸⁸ representaron un trabajo “antipoético” de desublimación y deconstrucción del libro como soporte de la escritura. Tratándose de un poeta reconocido con el Premio Nacional de Literatura y con una sólida producción reunida en un volumen antológico, *Obra gruesa* (1969), este género de publicaciones deberían interpretarse como formas de sortear los canales de comunicación tradicionales. Armado de su ética ecologista, el poeta se instalaba en el discurso de la marginalidad y de la calle. De ahí que su siguiente propuesta consistiera en transformar objetos de desecho en piezas de arte o, a la inversa, el texto en objeto reciclado y, por tanto, resignificado. De modo que, si en los *Artefactos*, la plasmación del texto sobre un objeto de consumo como es la tarjeta postal instaba a una lectura no solo del texto sino también del soporte; los “Trabajos prácticos” de los años noventa convirtieron al objeto en significante absoluto de la pieza. Su posterior instalación en una sala de arte planteaba un nuevo interrogante tanto sobre la categoría de las obras (¿poemas? ¿esculturas? ¿conceptos?) como sobre la relación que establecían con el público (¿lector? ¿espectador? ¿visitante?). El objeto cotidiano y “reemplazable” (un tomate, una botella de Coca-Cola, un rollo de papel higiénico, una plancha, una escupidera, un ataúd, una silla, un crucifijo) asumía la condición de significante cuyos significados afloraban de la incorporación de otro significante, un texto breve manuscrito sobre una tarjeta¹⁸⁹:

¹⁸⁷ Como otra de las propuestas destinadas a intervenir los espacios de la cotidianeidad a través del arte, el *mail art* fue un experimento artístico surgido en el seno de *Fluxus* consistente en crear objetos postales artísticos mediante dibujos, *collage* y poemas. Las piezas estaban destinados a infiltrarse en los canales de la comunicación postal para provocar un intercambio de la obra alternativo a los canales oficiales (Gerard Durozoi (ed.). “Mail art”. *Diccionario de arte del siglo XX*. Trad. de Flavio Puppo. Madrid: Ediciones Akal, 1997. 404). En ocasiones, constituyó una forma de resistencia artística contra la libertad de expresión. Es el caso del aprovechamiento que hizo el poeta uruguayo Clemente Padín (1939-...), quien utilizó el “arte-correo” para sortear los obstáculos de la censura y como forma de resistencia contra la dictadura (1973-1985).

¹⁸⁸ *Los profesores* (Nueva York, Antiediciones Villamiseria, 1971), *El anti-Lázaro* (Valparaíso: Gráfica Marginal, 1981), *Ecopoemas* (Valparaíso: Gráfica Marginal, 1982), *Coplas de Navidad (antivillancico)* (1983) o *La Sagrada Familia* (Santiago: Ediciones La Sabrosa, 1997).

¹⁸⁹ En los *Artefactos* y *Chistes*, la ilustración no pasaba de ser un complemento al texto. La mayor parte de ellos funcionaban independientemente de la imagen gráfica. En los poemas-objeto, el objeto es



Mensaje en una botella, 1971
Mensaje in a Bottle
Obras públicas
24,5 x 6 cm, 0

Dir poesia/Mirar poesia (1990)

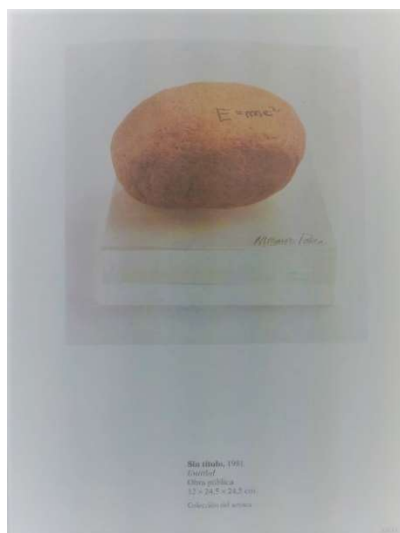


Artefactos visuales (2001)

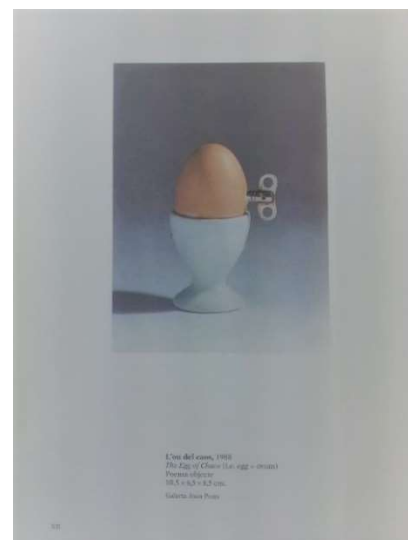


Obras públicas (2006)

Las primeras piezas se dieron a conocer en la primera edición del ENART (Encuentro Nacional de Artes, 1990) con el título de *Obras públicas: poemas-objeto*. La serie fue creciendo progresivamente y se presentó en cuatro muestras realizadas entre 1990 y 2006. La segunda de ellas, realizada en 1992 y presentada en la Universidad de Valencia y en el Smart Museum of Art de la Universidad de Chicago, fue promovida por los críticos Sonia Mattalía (Universidad de Valencia) y René de Costa (Universidad de Chicago). A ambos les llamó la atención la coincidencia formal entre las “obras públicas” de Parra y los “poemas objeto” de Joan Brossa, dos poetas que no se conocían con anterioridad:



“Sin título” Nicanor Parra (1981)



“L'ou del caos”. Joan Brossa (1988)

absolutamente imprescindible, aunque como los *ready-made* de Marcel Duchamp que los inspiran, reemplazables dado que se trata de objetos producidos en serie y no de piezas únicas.

El tránsito de la página a la sala de exposiciones fue creciendo y completándose con otros trabajos similares. La tercera exposición fue celebrada en 2001 entre Madrid y Santiago. Comisariada por la hija del poeta, Colombina Parra, el título *Artefactos visuales* establecía un nuevo nexo de conexión entre estas piezas y unos textos anteriores, los *Artefactos* de 1972. La muestra incluyó “Trabajos prácticos” a los que se incorporaron “Las Bandejas” (bandejas de papel manuscritas por el autor y protagonizadas por un monigote denominado “Mr. Nadie” o “Habla lte lírico”), las “Tablitas de Isla Negra” (tablas de madera recuperadas de una obra y dibujadas por el poeta), “Antinstalaciones” y una retrospectiva de algunos de los números del periódico mural *Quebrantahuesos*.



Trabajo práctico



Bandejita



Tablita de Isla Negra



Quebrantahuesos



Antinstalaciones

Pero la última muestra y también la más importante fue la retrospectiva de 2006, donde se reunieron más de trescientos ejemplares entre “Bandejitas”, “Trabajos

Prácticos”, “Quebrantahuesos”, “Tablitas de Isla Negra”, “Videoartefactos” y “Antinstalaciones”. Las piezas se expusieron en el recién estrenado Centro Cultural Palacio de la Moneda y, para esta ocasión, se retomó la denominación: *Obras públicas: Ver parra creer*.



Instalación *El pago de Chile*



Videoartefacto

En todas estas exposiciones, el *antipoeta*, reconvertido en una suerte de artista visual, convocaba a sus lectores a pasearse entre muchos de los objetos mencionados en los antipoemas (“Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes! ¡útiles de escritorio!”). Colocados estratégicamente en la sala llegaban a configurar una escenografía personal, resignificando un espacio público (la sala de museo) y resignificando igualmente su propia naturaleza como piezas de desecho al ser expuestas como “obras de arte”.

En calidad de antipoeta y artista multidisciplinar, la actividad del chileno venía desarrollándose en varias direcciones. A tenor de la creciente popularidad de su imagen mediática, el poeta supo aprovechar las circunstancias para programar otras “acciones” en las que él mismo, sus ideas o sus textos se instalaban en espacios públicos. Quizás estimulado por los movimientos contraculturales que había conocido en sus viajes a Estados Unidos e influido por las acciones de la Escena de Avanzada, el poeta experimentó con puntuales aproximaciones al arte de la *performance*. Su adhesión personal al movimiento *yippie* se sustentaba en una afinidad de criterios de acción: “Ellos son antipoetas en acción. Rechazan todo aquello que está mal. La filosofía *yippie*, y no otra, me mueve a la acción” (En Quezada *Nicanor Parra* 92). El movimiento *yippie* había construido su imagen pública a partir de acciones de protestas inspiradas en el *happening* y la *performance*. La curiosidad del poeta chileno por experimentar con estos lenguajes quedó patente por vez primera en algunas de las declaraciones y acciones públicas que protagonizó en 1970, tras el incidente de la “taza de té”. Con ironía, calificó su encuentro accidental con la Señora Nixon como un *happening*: “Para mí fue un happening lanzado

por la Casa Blanca” (I: 976) y se disculpó ante Roberto Fernández Retamar en términos similares: “casual happening” (*El Mercurio*, 6 jun 1970). Ya en Chile, se defendió de las acusaciones de “hippie sexagenario” que Luis Merino Reyes, presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, había proferido contra él asignándose el calificativo de *yippie*: “Nuestro presidente es un analfabeto: no sabe que la condición de YIPPIE (léase Energúmeno) no es una categoría cronológica” (Cárdenas 201). Asimismo, al reincorporarse a la Universidad de Chile tras aquellos sucesos y su correspondiente destitución del jurado del Premio Casa de las Américas, el poeta realizó una acción donde puede vislumbrarse un ensayo real de *performance*. Hostigado por las críticas de alumnos, intelectuales y autoridades académicas, el poeta se planta con una mesa y una silla en el patio del edificio de la Universidad de Chile tras un cartel donde se leía: “Doy explicaciones”. La imagen, que resulta claramente cómica y absurda, evoca desde un punto de vista constructivo los “Trabajos prácticos” donde un objeto es intervenido mediante la incorporación de una frase breve en un panel. Más allá, esta performance en particular evoca un subgénero, el “body art”, donde la presencia física del artista constituye el argumento central de la pieza¹⁹⁰.

Tras esta acción, Nicanor Parra protagonizó otras intervenciones públicas susceptibles de ser calificadas como *performance* o *happening*. De acuerdo con la documentación consultada, pueden citarse:

- Presentación de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977). Con la colaboración del actor Jaime Vadell, quien hizo el papel de presentador de la velada, Nicanor Parra presentó en la Galería Época de Santiago el poema homónimo. El actor Jaime Vadell apareció ante el público en calidad de presentador de la velada. Introdujo la aparición del poeta como “Nuestro Señor Jesucristo en persona”, tras cuyas palabras Parra hizo acto de presencia asumiendo el rol de Cristo de Elqui. Eran los años de la dictadura y, mediante este recurso *teatral*, el poeta habría intentado sortear la acción de la censura¹⁹¹, teniendo en

¹⁹⁰ Una experiencia bastante similar sería la performance *The artist is present* (Nueva York: MOMA, 2010) de la artista serbia Marina Abramovic.

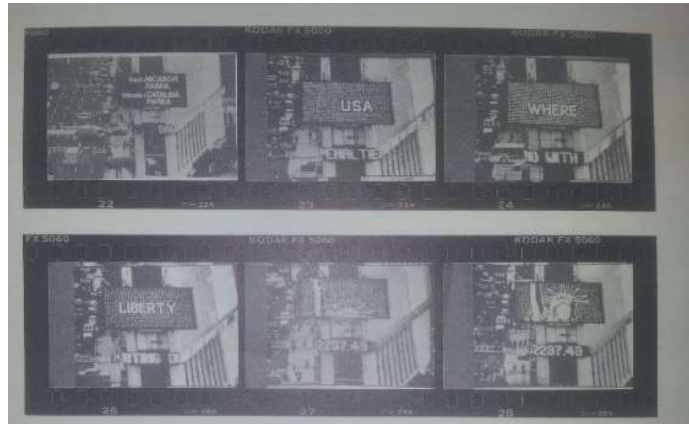
¹⁹¹ El acto trascendió a la prensa (“Tras cinco años de silencio”. *Ercilla*, 30 nov 1977. 59-61) y fue registrada en video. Algunos pasajes aparecen en el documental *Cachureo. Apuntes sobre Nicanor Parra* (1977). También Jaime Quezada registró aquella acción: “El mismo Parra, a imagen y semejanza de su protagonista, el Cristo de Elqui, de propia y viva voz leyó, o mejor, predicó sus sermones ante un público que no sabía si aplaudir o reír a carcajadas, si reflexionar por un verso coloquial certero y de valedera circunstancia o dejarse convencer por el énfasis del predicador.

cuenta el contenido controvertido de algunos pasajes: “¡Este país es una buena plasta!// ¡¡aquí no se respeta ni la ley de la selva!!”).

- “Elqui Halley” (1985): calificada por Jaime Quezada como “arte y acción poética” (*Nicanor Parra* 139), se trata de un homenaje que el poeta quiso rendir al paso del cometa Halley desde un observatorio del Valle de Elqui, lugar simbólico al que se sentía unida por Gabriela Mistral y Domingo Zárata Vega, el personaje que había inspirado los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*¹⁹².
- “Cocaine (Poetry) can make you blind” (1987): Nicanor Parra participó en un taller de literatura con el novelista Robert Stern en la Universidad de Chicago. Durante el acto, un estudiante preguntó: “¿Cómo se hace un poema?” y el poeta respondió: “Es que no se hace. La poesía está por todas partes, es cuestión de descubrirla, de verla, de hacerla visible”. A continuación, cuenta René de Costa que, “como el buen showman que es”, tomó el diario de un estudiante, se fue a su sitio, se puso a mirar el periódico y se detuvo en un anuncio antidroga del *New York Times* cuyo titular era “Cocaine can make you blind”. Sacó un rotulador y empezó a tachar y reemplazar la palabra “cocaine” por “poetry” dando como resultado un poema visual (En Zegers y Ugarte 36).
- “USA: where Liberty...” (1987): aunque en realidad se trata de una acción poética montada por la hija del poeta, la artista Catalina Parra, nos parece oportuno incluirla porque está inspirada en un artefacto de Nicanor Parra. Montada como pieza de videoarte, formó parte de un proyecto colectivo denominado *Spectacolor*. La organización “Public Art Fund” de Nueva York promovió la idea de ceder la pantalla gigante de Times Square -usada normalmente para la difusión de mensajes publicitarios- para la proyección de obras de arte. Catalina Parra convirtió el *Artefacto* “USA DONDE LA LIBERTAD ES UNA ESTATUA” en un *videoartefacto* en el que la palabra estatua era reemplazada por la imagen icónica de la estatua de la Libertad.

Nicanor Parra agregaba ahora su propia y personal liturgia, sin sayal ni uniforme, sino desafiadamente vestido de ciudadano común y corriente, y sin otra razón de ser que la verdad. La presentación de la obra en pleno mundo de Providencia (Galería Época) constituyó uno de los acontecimientos culturales del año.” (*En la mira* 86)

¹⁹² No disponemos de demasiada información sobre este acción poética pero nos consta que existe una crónica de los hechos en un artículo titulado “Se me calentó la jeta con el cometa” aparecido en el diario *La Segunda*, Santiago, 14 abr 1986.



- “Soneto censurado” (1989): esta acción ocurrió durante la dictadura y fue registrada por Jorge Edwards. Según él, por aquellos años, “los poetas y escritores se convirtieron a la fuerza en maestros del arte del silencio”¹⁹³. La acción evoca la falta de libertad de expresión representada como una lectura pública “silenciosa” que recuerda a la “anticomposición” musical «4’ 33”» (1952) de John Cage:

Recuerdo, por ejemplo, una lectura de poemas de Nicanor Parra en una plaza pública. El poeta, consumado actor, cambió una hoja y leyó un título: *Soneto censurado*. Guardó en seguida silencio durante el tiempo aproximado de la recitación de 14 versos. Estalló un vendaval de risas y aplausos, y todos supusimos que los soplones, los *sapos* infiltrados por todas partes, se habían quedado sin entender (Jorge Edwards. “La invención de un lenguaje”. Diario *El País*. Madrid, 14 de diciembre de 1989).

- “Antipalmera del Señor Alcalde” y “Operación Umbrella” (2001): se trata de dos acciones poéticas anunciadas por el autor durante una entrevista en *El Mercurio* con Rodrigo Barria Reyes (“Queda parra parra un ratito no más”. 24 de junio de 2001. 59-71). La primera de estas acciones consistiría en envolver una palmera de la Plaza de Armas con neumáticos cortados y la segunda en colocar un paraguas a las estatuas ecuestres de los padres de la patria. Ambas piezas pretendían ser una denuncia de signo ecologista. El autor intelectual las justificaba como una violación de la norma para estudiar la reacción de la gente, lo que permite calificarlas de *happening*:

La idea es violar la norma, no la ley. Queremos ver qué es lo que pasa con los transeúntes cuando vean solamente las ramas de la palmera. A ver si les gusta o no. Y, claro, ver también qué pasa con el señor alcalde...

¹⁹³Este tipo de acciones consistentes en “decir algo sin decir nada” también pudieron verse en la prensa. Un ejemplo fue un número de la revista *Cauce* de septiembre de 1984, donde una portada en blanco recordaba los 11 años en el poder del dictador Augusto Pinochet. También, la campaña “NO +” del grupo CADA, consistente en desplegar una pancarta con esta sencilla inscripción en lugares simbólicos como el Río Mapocho, donde habían aparecido los primeros cadáveres de la dictadura, trabajaban sobre el mismo concepto que denunciaba la falta de libertad de expresión.

Queremos llamar la atención por la desertificación que sufre nuestro país. Será una protesta ecológica. (Cárdenas 59-60)

Algunas de las acciones citadas fueron reformuladas posteriormente y sirvieron de material para las exposiciones, lo cual constituiría otra razón más para incluirlas dentro de esta serie. “(Cocaine) Poetry can make you blind” fue incluido en el catálogo de *Artefactos visuales* (2001). “Operación Umbrella” se realizó sobre la estatua ecuestre de Bernardo O’Higgins en Santiago y la “Antipalmera” inspiró la instalación “Víctimas del tráfico” de la exposición de 2006.



“Operación umbrella”



“Víctimas del tránsito”¹⁹⁴

Además de las acciones referidas, existen otras “actuaciones” del poeta recordadas por su componente lúdico y espectacular. Cuando Jaime Quezada calificó de “performances” los discursos pronunciados por Brossa y Parra durante la exposición conjunta no relataba una impresión subjetiva. Su lectura coincide con el relato descrito por René de Costa:

...Parra es más verbal y Brossa más plástico, aunque ambos son fundamentalmente histriónicos, “showmen” de primera magnitud. Una faceta importante de la producción de Brossa es su poesía escénica, guiones anticipatorios para lo que vendría a denominarse “Happenings”. Los recitales de Parra, sin guion, son a su vez una especie de “performance art” (En Brossa & Parra 35).

¹⁹⁴ La primera imagen está tomada del “Archivo de referencias críticas” (Biblioteca Nacional de Chile). La segunda procede del weblog <http://perrerarte.blogspot.com/2006/09/> 23 ago 2018.

Los hechos referidos por Quezada no pasarían de lo anecdótico si no fuera porque, tan solo un año antes, el antipoeta se había plantado ante los asistentes a la entrega del Premio Juan Rulfo con un discurso que arrancaba renunciando “al proyecto de discurso académico” para, acto seguido, producir una pieza de oratoria de claro signo antipoético. La “broma” se repetirá en sus posteriores apariciones públicas hasta constituir un nuevo espacio de experimentación poética, los *discursos de sobremesa*.

Estas actuaciones alimentaron la imagen del poeta como un *showman*: “...demostró presencia escénica y leyó sus artefactos dramáticos en el registro de la tragicomedia” (Valdovinos). A base de repetir la fórmula, generaron también una expectación más allá de lo académico: “¿Quién no prefiere escuchar el poema de Nicanor de su propia voz en lugar de leerlo en un libro? (Mario Navarro. *La Época*, 15 dic 1997: 7). En general podemos afirmar que los *Quebrantahuesos*, las tarjetas postales, los “Trabajos prácticos”, los *discursos de sobremesa* y el resto de apariciones públicas relatadas participan de una misma concepción performativa del poema así como de una translación del texto poético de la página hacia el espacio público. En paralelo a estas piezas, podrían contemplarse también una serie de montajes teatrales basados en textos del poeta y que, de nuevo, ponen de manifiesto la viabilidad de esta poesía más allá de la página. Por constituir un fenómeno específico, creado en ocasiones al margen del poeta, las abordaremos en un epígrafe aparte.

3.2. La puesta en escena de la antipoesía

*El teatro es la poesía que se levanta
del libro y se hace humana.*

Federico García Lorca

Si los orígenes de la poesía lírica se relacionan con los cultos y misterios dedicados a Orfeo, los del teatro lo hacen con el culto a Dionisos (Celis Álvarez 5). En las culturas clásicas, la división entre poesía y teatro -tal y como la conocemos hoy- no existía. La división en géneros no es algo estático sino sujeta a un estado de interrogación permanente (Todorov “El origen” 31) y, por lo tanto, cambiante. En la *Poética*, lo que hoy entendemos por “literatura” se aglutina bajo la noción de “poesía” (*ποίησις*). Para Aristóteles, la poesía es el arte de imitar las acciones de los hombres con “meras palabras” (33) y marca como rasgo distintivo los medios, los objetos y el modo con los cuales se realiza la imitación. Con los medios se refiere al uso particular del ritmo, la melodía y el

metro. En cuanto a los objetos, distingue entre imitar a individuos mejores (*tragedia*) o peores (*comedia*) (35). Y los modos de imitación serían dos: narración (*epopeya*) y representación (*drama*).

El tratado aristotélico legó una división tripartita de los géneros que se ha mantenido casi inalterada hasta el siglo XX. La distinción lírica, narrativa y drama se prolongó hasta tratados recientes como el de Kurt Spang¹⁹⁵. Entre medias, la teoría romántica alemana (Schegel, Hegel) rescató literalmente la nomenclatura aristotélica distinguiendo entre una *poesía lírica* (esencialmente subjetiva dado el papel protagonista concedido al “yo”), una *poesía dramática* (objetiva y entregada al “tú”) y una *poesía épica* (objetivo-subjetiva y consagrada a la tercera persona del singular) (Combe 127). Ya en el siglo XX, Rafael Lapesa en *Introducción a los estudios literarios* (1968) volvía a emplear “poesía” no en calidad de género sino como sinónimo de “literatura”. La poesía era para él una forma de escritura que persigue un fin estético, distinto de la didáctica o la oratoria, orientadas ambas a un fin práctico (124). Por ello distinguía entre *poesía épica* (“relato o pintura de hechos externos”), *poesía lírica* (“expresión de pensamientos o afectos”) y *poesía dramática* (“obras destinadas a la representación teatral”) (125). Tras una mirada panorámica sobre la producción literaria de los últimos cien años, esta catalogación se antoja poco representativa y escasamente operativa. En una escena literaria hecha de textos que desbordan las fronteras tradicionales del género y escrituras que se confrontan con la misma noción de *libro*¹⁹⁶, hablar de *poesía dramática* puede resultar confuso. Si además tratamos de ajustar este esquema al mapa de las letras latinoamericanas, decididas a lo largo del siglo XX a encontrar una voz propia, independiente del canon europeo, mediante la interdisciplinariedad y la hibridación de género (véase García Canclini *Culturas híbridas*, Galindo “Interdisciplinariedades en” y Carrasco “Interdisciplinariedad”), entonces el asunto se complica aún más.

La antipoesía de Nicanor Parra es un testimonio de esa incomodidad con la que las poéticas latinoamericanas han manejado el canon literario heredado de la tradición europea. La conciencia de un pasado ocultado por la Conquista y la búsqueda de una identidad propia en las voces nativas despierta en el escritor latinoamericano una sospecha. Frente el entusiasmo nerudiano por la herencia de la lengua castellana (“Se lo

¹⁹⁵ Véase Kurt Spang. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.

¹⁹⁶ Véase Jacques Derrida. “La fin de livre et le commencement de l’écriture”. En *De la grammatologie*. París: Les Editions de Minuit, 1967.

llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras”), *Trilce* (1922) de César Vallejo había representado un primer testimonio de la incomodidad con la que el sujeto americano se desenvuelve en la lengua de la metrópoli. La antipoesía es un proyecto donde aflora nuevamente esa inquietud. Su antecedente inmediato se localiza en la poética modernista. En su búsqueda de una lengua propia (“Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto”, “El poeta no cumple su palabra si no cambia los nombres de las cosas”) topará con el lirismo ensimismado del Romanticismo que sorteará a través de una dramatización irónica o distanciamiento crítico del lenguaje poético.

La afinidad del discurso antipoético con el lenguaje teatral fue advertida por la crítica cuando especulaba sobre lo distintivo de la antipoesía (véase 1.3.2) pero también ha sido reclamada personalmente por el poeta: “...la antipoesía quiere ser un arte dramático, no es eminentemente lírico: es una poesía llena de personajes en situaciones. Cada poema es una pequeña comedia, una historieta” (Piña 36). En su entrevista con Mario Benedetti, el poeta uruguayo le preguntaba sobre cómo afrontaba la comunicación con el lector a lo que Parra respondía que su intención no era la de escribir monólogos, sino “los parlamentos de un diálogo” (14). Esta poética se confirmaba en los *Artefactos* de 1972 donde se podían leer declaraciones del tipo: “CUÁNDO VAN A ENTENDER ESTOS SON PARLAMENTOS DRAMÁTICOS ESTOS NO SON PRONUNCIAMIENTOS POLÍTICOS”, “ALÓ ALÓ conste que yo no soy el que habla”, “EL POETA ES UN SIMPLE LOCUTOR ÉL NO RESPONDE POR MALAS NOTICIAS”. Aunque estas afirmaciones pueden interpretarse como una respuesta al rechazo que genera la indefinición ideológica del poeta, también apuntan hacia una renuncia al paradigma romántico del *yo poético* como desplazamiento retórico del *yo empírico*. En su lugar, la antipoesía apuesta por desarrollar una voz autónoma, un “otro” dramatizado: “Soliloquio del individuo” (*Poemas y antipoemas*, 1954), “Lo que el difunto dijo de sí mismo” (*Versos de salón*, 1962), “Mendigo” (*Canciones rusas*, 1967), “Discurso del buen ladrón” (*La camisa de fuerza*, 1962-1968).

Este “otro” *dramatizado* terminará disgregándose en una pluralidad de voces anónimas en los *Artefactos* y reaparece reconstruido tras la máscara del Cristo de Elqui en 1977. Concebido como un monólogo dramático, esta serie tiene como rasgo particular la entrega de la voz poética a un personaje reconocible y con una identidad propia, el Cristo de Elqui. Se producía así un acercamiento más nítido a un tipo de escritura teatral cuya técnica sería desgranada posteriormente: “Para mí una línea o una formulación

estaban bien cuando podían ser usadas en un diálogo. Si no, si una expresión no podía ser parte de un diálogo, me parecía que tampoco podía ser parte de un poema” (En Morales *Conversaciones* 86). Cada verso había sido pensado como fragmento de un diálogo lo que conduce a pensar en un interlocutor implícito, una oralidad y una espontaneidad simuladas. Por ello añadía: “Hay que llegar a un lenguaje completamente suelto, tan suelto como lo es el de la palabra hablada” (*ibid.* 87). A diferencia del poeta que escribe desde el aislamiento y ensimismado en la quimera de lo atemporal (*escritura*), el antipoeta se entrega al texto poético con la soltura y ligereza de un dramaturgo que toma prestadas sus palabras de un momento histórico para devolverlas al público encarnadas en unos personajes.

Sacando partido a estos recursos dramáticos, Nicanor Parra apareció ante el público dando vida al Cristo de Elqui en la citada presentación de 1977. Este acto y el montaje de *Hojas de Parra* ese mismo año constituyeron síntomas evidentes de una exploración de la técnica teatral. Desde entonces, sus textos sirvieron de argumento a una serie de montajes entre los que destacó en 1992 la puesta en escena de su traducción de *Rey Lear*. Esta labor traductora despertó en el poeta un interés por el género dramático casi inexistente hasta entonces: “Sí, la [*Lear Rey & Mendigo*] vi 40 veces y fue un verdadero éxito [...] La adapté con el mismo espíritu con que la hubiera escrito Shakespeare ahora. Claro, que no me pregunte por otras obras porque yo no voy al teatro”. (“Hablar con...”, *La Nación*, 3 jun 1994. 18).

Resulta habitual describir la escritura de Nicanor Parra empleando términos tomados del mundo de las artes dramáticas tales como *personaje*, *parlamento dramático*, *diálogo*, *público*, *espectáculo* y, como no, hablar de *teatralidad*.

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 (Costa 26)

Los rasgos de la dramática que se encuentran en la antipoesía de Parra, tanto en la relación entre el emisor y el destinatario de la enunciación como en su teatralidad [sigue a R. Barthes, *Ensayos críticos*, 1967, 50] constituyen, para nosotros, el intento no disyuntivo del discurso carnavalesco por introducir el volumen del espectáculo en la linealidad del libro de palabras” (Malverde Disselkoen “El discurso”, 89)

...la tendencia a la escenificación del acto comunicativo de sus palabras que, por supuesto, incluye a sus potenciales oyentes, imaginados en “El Peregrino” como los transeúntes que escuchan al protagonista en la pose de un predicador callejero o de un mendigo... por otro lado, en el “Soliloquio del Individuo”, el Individuo se dirige a una asamblea o grupo de espectadores imaginarios –entre los cuales debe incluirse el lector- de su *performance*” (Schopf I: LXXXVII-LXXXVIII)

...cabe destacar que los rasgos espectaculares del discurso carnavalesco de los Sermones son también resultado de su poderosa teatralidad (Malverde Disselkoen “La interacción”, 80)

César Cuadra ha llegado incluso a referirse al poeta como un “dramaturgo silenciado” (*La antipoesía* 56). Este autor considera *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y el montaje de *Hojas de Parra* dos ejemplos de la traslación de la poesía de Parra a la escena y la teatralización de su discurso, la cual vendría gestándose –afirma– desde los *Artefactos* (*La antipoesía*, 56-60).

Si existe un rasgo distintivo de la antipoesía este bien puede ser la tendencia a sortear los recursos relacionados convencionalmente con el discurso lírico. A la subjetividad, la antipoesía contrapone objetividad; a la expresión del mundo interior del poeta (lirismo), la voz y los conflictos de sus personajes (dramaticidad) y frente al esteticismo expresivo y el torrente nerudiano, el antipoeta apuesta por un lenguaje conciso y directo, aunque en ocasiones roce el feísmo (“No será poesía pero es cierto/ Que la cumbre del Cerro Santa Lucía sirve de cagadero municipal”). Con semejante propósito, el poeta reproduce otros géneros de discurso que identificamos con la narratividad, la escritura dramática o la disquisición científico-filosófica. Ahora bien, todas estas licencias “antipoéticas” se producen siempre dentro de un marco emblemático del discurso poético: la escritura versificada¹⁹⁷. El empleo de mecanismos textuales propios de la dramaturgia (personajes-máscaras, parlamentos dramáticos) habría motivado esa apariencia *teatral* señalada por la crítica. Explicaría asimismo el interés que atrajo a varias compañías teatrales para llevar sus textos a la escena. A continuación haremos un breve repaso a dichos montajes entre los cuales incluiremos *Lear, Rey & Mendigo* (1992), al que dedicaremos un apartado específico.

3.2.1. El “dramaturgo hipotético”

En el lenguaje de las ciencias experimentales, una hipótesis es la anticipación teórica a una relación causa-efecto. La hipótesis es un enunciado que establece

¹⁹⁷ Para la *Poética* de Aristóteles, el metro no era un factor determinante para distinguir la poesía de otros géneros de escritura: “...la gente, relacionando la creación poética con el metro, a unos los denomina poetas elegíacos y a otros poetas épicos, adjudicándoles el nombre de poetas no por la imitación sino indistintamente por el metro utilizado. Pues, efectivamente, cuando publican algún tema de medicina o de filosofía de la naturaleza en verso épico hexamétrico, así los suelen llamar. Sin embargo, nada tienen en común Homero y Empédocles salvo el metro...” (33-35). En la literatura posterior, la construcción métrica del texto ha pervivido como el rasgo superficial distintivo de la escritura poética. Aunque en metro blanco o verso libre, toda la producción poética de Nicanor Parra está versada a excepción de un único poema: “Los límites de Chile” (*Obra gruesa*, 1969).

provisionalmente una idea cuya validez está sometido a una comprobación empírica. La literatura, a diferencia del método científico, tiene su fin en el propio acto de la enunciación, carece de fuerza ilocutiva o, al menos, esta es mimética según Robert Ohmann (Mayoral 28). La ciencia sí se escribe para la acción. La literatura no se escribe para otra cosa que ser leída. Brevemente, la escritura científica es un medio y la escritura literaria un fin en sí misma. A diferencia de un manual de instrucciones, un tratado de Mecánica o un libro de Anatomía, el ejercicio de la literatura tiene una existencia autónoma no orientada a una realización, en el sentido etimológico de dar apariencia de o hacer *realidad*. Tan solo uno de los tres géneros del esquema aristotélico comprende la escritura como programa de acción: la escritura dramática. El texto teatral podría ser leído en este sentido una “hipótesis de trabajo”, abierto a modificaciones y reelaboraciones en función de las necesidades específicas de la *representación*.

Aunque a partir del siglo XX, el teatro comenzó a desligarse progresivamente del campo de los estudios literarios, hasta entonces había permanecido como una forma de escritura más. Durante algunos siglos, los estudios literarios ignoraron esa ‘condición hipotética’ del texto teatral. Fue gracias al enfoque semiótico que el teatro llegó a ser reconocido como un sistema complejo de signos, “una polifonía informacional” en palabras de Roland Barthes (*Essais critiques*, 258). Los teóricos semióticos trazaron una línea divisoria entre literatura y teatro basada en que, mientras los textos literarios tienen su fin en sí mismos, los textos teatrales no están completos hasta la puesta en escena: “El texto teatral está ya preparado para la representación ante un público [...] y alcanza su plenitud semántica en la escena” (Bobes Naves 21). Valga recordar la frustración de Cervantes en el “Prólogo al lector” de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. El “frustrado poeta” se lamentaba de que sus comedias y entremeses no hubieran despertado el interés de un ‘autor’ –como se conocía a los dueños de las compañías en los siglos XVI y XVII- y tan solo habían interesado a un ‘librero’ para ponerlas “en estampa”¹⁹⁸.

Esta pesarosa incertidumbre cervantina puede compararse con la que, siglos después, aquejó a Nicanor Parra cuya antipoesía se debatió entre un lenguaje vivo, “encarnado” en la voz humana, y un lenguaje muerto, “sepultado” en los libros; la calle y la academia, que diría el poeta. Para desgracia de Cervantes y regocijo del antipoeta, este último sí tuvo la suerte de llegar a ver sus textos cobrar vida sobre el escenario.

¹⁹⁸ Miguel de Cervantes. *Obras completas* II. Madrid: Cátedra, 2016 (2005). 362-363.

Cuando en 1970 los actores del Taller de Creación Teatral se interesaron por los antipoemas para uno de sus montajes, el poeta -en un gesto entre el desdén y la generosidad- se los entregó afirmando: “Total, estos versos pertenecen a todo el mundo; hagan lo que les dé la gana” (“Para mayores de 100 años”. Revista *Ercilla*, año XXXVI, n. 1836. 1970. 87). A este montaje siguieron los de otras compañías que emplearon los textos de la antipoesía como materia prima de los espectáculos. De ahí que en cierta ocasión un periodista le preguntara al autor si se sentía un “dramaturgo frustrado”, a lo que aquel respondió: “Tarde me di cuenta que mis textos eran verdaderos parlamentos teatrales. Ahora me siento quizás un dramaturgo hipotético. Usted me llama justo cuando estoy meditando acerca del tema” (“Hablar con...”, *idem.*). A través de aquellos experimentos escénicos, la relación del poeta con el teatro se fue haciendo cada vez más estrecha y algunos periodistas incluso lo presentaban como una suerte de dramaturgo a su pesar: “Para no ir al teatro, ni escribirlo, Nicanor Parra tiene hartas obras en su haber” (Hans Ehrmann. “Irreverencias parrianas”. *La Nación*, 27 nov 1991: 37).

Aquella afirmación revelaba un fenómeno bastante ignorado en la trayectoria del poeta: sus poemas han servido de inspiración a una lista de más de diez montajes teatrales algunos de los cuales provocaron un considerable impacto social¹⁹⁹. Este hecho invita a analizar ese trasvase, máxime si se considera la recurrente caracterización de esta poesía como *teatral*. En general se trata de un fenómeno escasamente conocido debido en parte al aparente desinterés del autor, pero también a otros factores tales como:

- 1) Las fuentes documentales para estudiarlo son pocas, no siempre fiables y están muy dispersas entre reseñas de prensa, declaraciones del poeta o referencias en estudios sobre otros aspectos de su trayectoria. Disponemos apenas de un artículo de prensa (María Valdovinos. “Nicanor Parra y el Teatro”. *El Mercurio, Revista de Libros*. 4 ago 2001: 7) y una entrada en internet (Jorge Arturo Flores. “Nicanor Parra y el teatro”. Web *Crónicas literarias* (blog), 16 ene 2016 <https://cronicasliterarias.wordpress.com/nicanor-parra-y-su-obra-teatral/>) que traten globalmente el asunto. El problema radica en que el texto de María Valdovinos

¹⁹⁹*Hojas de Parra* sufrió los ataques de la dictadura y se convirtió en un símbolo del “apagón cultural” Véase Lepeley 118. *Comedia funeraria* fue igualmente atacada por la censura. *Lear Rey & Mendigo* fue un encargo de la Universidad Católica de Chile. Dirigida por el prestigioso actor y director Alfredo Castro, llegó a alcanzar las 114 funciones. *Todas las colorinas...* y *Hojas de Parra* fueron impulsadas por el prestigioso actor chileno Jaime Vadell. También Raúl Palma y Patricio Contreras, actores de reconocido prestigio, estuvieron involucrados en estos montajes.

está bien documentado pero aporta escasa información. En lo concerniente a la entrada web de Jorge Arturo Flores, su análisis resulta excesivamente superficial y apenas aporta datos novedosos o relevantes. Más allá, la información es mínima, desigual y se encuentra bastante dispersa. Contrasta el abundante material existente sobre *Hojas de Parra* (Huneeus, Binns, Heidren, artículos de prensa) y *Lear Rey & Mendigo* (un número especial en la revista *Apuntes de Teatro*, una tesis doctoral y algunos artículos especializados) con piezas como *Parrafadas* o *Parricidio* de las que apenas conocemos el título, el nombre del director y el año del estreno.

- 2) Tan solo disponemos de un texto completo de los montajes, *Lear Rey & Mendigo*, y de algunos fragmentos de *Hojas de Parra* reproducidos por Pablo Huneeus en una crónica. Del resto, únicamente hemos podido identificar algunas tramas, detalles puntuales sobre la puesta en escena o alguna referencia a los poemas que incluyeron.
- 3) Los textos –como es habitual en el teatro- fueron incorporados a los montajes con gran libertad. Aunque sepamos exactamente qué poemas incluyeron, debe considerarse que fueron posteriormente adaptados y manipulados a su antojo por las compañías. El montaje de *El Cristo de Elqui* constituye un caso paradigmático. Representado en dos períodos distintos (años 1980 y año 2001), el actor Raúl Palma especificó que el texto original de Parra fue adaptado constantemente por ambos a las circunstancias históricas y sociales de las representaciones: “De la obra original, solo queda el esqueleto, porque lo hemos ido adaptando a los tiempos, lo trabajamos juntos durante dos o tres meses y andábamos juntos para dos o tres lados haciendo la obra” (*La Estrella*, Valparaíso, 9 de octubre de 2005: 22).

A estas dificultades debe añadirse otra mayor: recopilar información de primera mano. A pesar de los esfuerzos por identificar y contactar a personas y compañías involucradas en los montajes, apenas obtuvimos dos testimonios (Anexo VI). No obstante, hemos logrado identificar hasta catorce montajes teatrales basados en textos del poeta. Esta lista incluye solo obras representadas en Chile. Seguramente no son los únicos y es posible que existan más tanto dentro como fuera del país. Pero catorce montajes en un período de cuarenta y seis años no es una cifra despreciable. Estos fueron:

- *Todas las colorinas tienen pecas o solo para mayores de cien años*. Dirigida por Jaime Vadell y Eugenio Dittborn con el grupo TCT (Taller de Creación Teatral). Representada en la Sala Camilo Henríquez de Santiago en 1970.
- *Parrafadas*. Realizada por el grupo Módulo Teatro de Valparaíso en el año 1972.
- *Hojas de Parra. Salto mortal en un acto*. Montada por el grupo La Feria y dirigida por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo. La obra se estrenó en una carpa de circo en el barrio de Providencia el 24 de febrero de 1977. Las representaciones se interrumpieron el 4 de marzo tras diversas amonestaciones del gobierno y críticas negativas en diarios nacionales. Esa mañana, la carpa de circo donde se representaba la obra apareció incendiada. El fuego se originó durante las horas del toque de queda y nadie fue hecho responsable de esta acción. Todas las crónicas apuntan a un ajuste de cuentas de la Junta Militar por el contenido crítico de la pieza con la dictadura.
- *El Cristo de Elqui*. Montaje a cargo del grupo Teatro Pobre entre 1983 y 1985 con el actor Raúl Palma en el papel de Cristo de Elqui. La pieza fue llevada a escena de nuevo en 2001.
- *Parricidio*. Dirigida por el dramaturgo chileno Óscar Stuardo. Estrenada en 1991.
- *Comedia funeraria*. Montaje a cargo del grupo La puerta y dirigido por Fernando González. Estrenada en marzo de 1991.
- *El Rey Lear*. Montaje a cargo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Dirigido por Alfredo Castro. La obra se estrenó en abril de 1992.
- *Parranda*. Montaje a cargo de la compañía La Mancha Theatre y dirigido por Rodrigo Malbrán. Estrenado en 1994 en la Sala Fresno. La pieza también fue mostrada en el INJ, en la Estación Mapocho. Luego realizó una gira nacional y fue llevada al Festival de Teatro de Costa Rica. Algunos fragmentos de la representación aparecieron en el magacín literario de TVN (Televisión Nacional de Chile), “El show de los libros”²⁰⁰.
- *525 Líneas*. Dirigida por Freddy Huerta y presentada en un Festival de Nuevas Tendencias Teatrales en 1998.

²⁰⁰ Esta emisión, conducida por Antonio Skármeta, fue emitida en 1994 en un programa dedicado a la obra del antipoeta. Puede verse en la web Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fQEagPD4Gms>, 7 mar 2018.

- *El Antilázaro*. Montaje a cargo de Alejandro Goic con la participación del actor Patricio Contreras. Representado durante el ciclo “Antiparra productions” en torno a la obra del poeta en 2001. La obra volvió a mostrarse en 2011.
- *Parricidio*. Dirigida por José Miguel Gallardo con la compañía TIIT (Taller Independiente de Investigación Teatral). Estrenada el 13 de enero de 2002 en la Corporación Cultural Balmaceda 1215 de Santiago.
- *Nicanor Disparra*. Montaje a cargo de la compañía independiente Instituto de Artes Escénicas. Escrito, dirigido e interpretado por Juan Pablo Garrido. Estrenada en Chillán el 26 de noviembre de 2002.
- *Antibiografía*. Montaje biográfico a cargo de la compañía Los Viajantes. La pieza fue estrenada en 2014 con motivo del centenario del poeta y estuvo viajando por el país hasta 2016.
- *Patricio Contreras dice Nicanor Parra*. Dirigida por Alejandro Tantanian y protagonizada por Patricio Contreras. Estrenada en marzo de 2015 en Buenos Aires y en enero de 2016 en Santiago de Chile.

Una mirada panorámica revela dos tendencias cronológicamente separadas en el tiempo sobre el contenido de las piezas teatrales. Hasta el año 2000, los montajes se concentraron fundamentalmente en explorar las posibilidades escénicas y argumentales de los textos antipoéticos. Posteriormente, los montajes se centran en aspectos biográficos del autor, lo que pone de manifiesto su popularidad así como una tendencia a la “canonización” del personaje.

Del primer período destaca *Hojas de Parra. Salto mortal en un acto*. La obra despertó un considerable interés en los medios de prensa y recibió críticas frontales de diarios como *La Segunda*, que interpretaron el montaje como un ataque a la dictadura: “Obra teatral crítica polític a de Gobierno”, titulaba la reseña del 28 de febrero de 1977. Otra reseña destacaba sus cualidades teatrales pero también condenaba su contenido político: “...este elemento queda en un plano de lo circunstancial y percedero con las alusiones contingentes a la política nacional. Este aspecto resulta el más débil e infantil del cuadro general y hecha por tierra el esfuerzo, los hallazgos y cualquier aspiración trascendente” (Yolanda Montecinos. “La Hoja de Parra”. *Últimas Noticias*, 8 de marzo de 1977). A pesar de las críticas, debe admitirse que aportaron un material documental de primera categoría. Este se completa con una crónica de Pablo Huneus donde podemos leer una narración de los acontecimientos, textos de la pieza y hasta las reacciones de

Parra. El primer aspecto que cabe destacar es el cartel, donde Nicanor Parra es señalado como “autor” de los textos y ofrece asimismo información sobre los personajes y la estética circense de la obra:

TEATRO LA FERIA presenta HOJAS DE PARRA
Salto mortal en un acto con textos de NICANOR PARRA con
JOSE MANUEL SALCEDO / JAIME VADELL
Los payasos Polito/Matita/Pitito
El alambrista Oscar Ríos
La malabarista Roxana

Concebido como un espectáculo multidisciplinar entre circo, teatro y poesía, la obra se representó en una carpa de circo instalada en la comuna de Providencia de la capital. Este escenario y los personajes simbólicos presentados por el señor Corales²⁰¹ (“El equilibrista Ríos, el médico a palos, el verdugo imaginario, el trapecista Poli, el cesante fortuito y la malabarista Roxana, quien hará el show de la cuerda floja, entretenimiento que ahora gran cantidad de chilenos practica”) fueron interpretados como una alegoría de la realidad política del país. La obra yuxtapone diferentes cuadros, como en un típico espectáculo circense. Entre ellos, Huneus destacaba la elección de un supuesto candidato a la presidencia de la República, llamado Don Nadie. La presentación de este personaje iba anticipada del despliegue de una pancarta-artefacto donde se leía: “LA IZQUIERDA Y LA DERECHA UNIDAS JAMÁS SERÁN VENCIDAS”. A continuación, se escuchaba una arenga política que buscaba la participación de los espectadores al pronunciar el nombre del candidato, Nadie:

Nadie le pondrá fin a la inflación.
Nadie reducirá los gastos públicos.
Nadie equilibrará la balanza de pagos.
Nadie respetará nuestros derechos.
¿Quién hará realidad nuestros sueños?
¡Nadie! (corean sus seguidores).
¿Quién sacará la cara por nosotros?
¡Nadie! (corea también el público).
¿Quién realmente dice lo que piensa? ¡Nadie!
¿Quién realmente piensa lo que dice? ¡Nadie! (risas)
¿Quién subirá los sueldos y salarios? ¡Nadie! (fuertes gritos)
¿Quién bajará los arriendos? ¡Nadie!
¿Quién le torcerá el cuello al cisne rubendariano? ¡Nadie!
¿Quién incrementará la producción? ¡Nadie!
¿Quién reestructurará la educación? ¡Nadie!
¿Quién acelerará la extremaunción? ¡Nadie!
¿Quién pondrá a Dios en el lugar que le corresponde? ¡Nadie!
¿Quién pintará de rojo los copihues²⁰²? ¡Nadie!

²⁰¹ Es el nombre con el que se conoce a los presentadores de circo en Chile. El origen de este nombre está en un famoso artista de circo, Juan Corales González (1869-1958), que fundó “El Circo Corales” y el Sindicato de Artistas de Circo de Chile.

²⁰² Flor nacional de Chile, de forma acampanada y color rojo intenso.

¿Quién pintará los copihues de rojo? ¡Nadie!
Entonces todos a votar por Nadie.
Nadie al poder.
Nadie a la Primera Magistratura de la República.
Ambigüedad o muerte. ¡Venceremos!²⁰³

Después de este sucedían otros números también simbólicos: un cortejo fúnebre declamando versos de Gustavo Adolfo Bécquer, un contrabandista tratando de vender un disco de Violeta Parra, un predicador loco de la calle Ahumada pidiendo limosna que caía asesinado a balazos en el escenario y salpicaba con su sangre a los espectadores, una romería dirigiéndose hacia la “tumba del poeta desconocido” al grito de:

Manuel Magallanes Moure ¡Presente!
Alonso de Ercilla y Zúñiga ¡Presente!
Carlos Ibáñez del Campo ¡Presente!
El que te dije
El que te jedi
Gabriela Mistral ¡Presente!
Pablo Neruda ¡Presente!
Lomito palta mayo ¡Que corra maestro!
Manuel Plaza ¡Que corra maestro!
Filete mignon champignon ¡Ausente!
Víctor Domingo Silva ¡Presente!
Constitución Política del Estado ¡En veremos!
Derechos humanos ¡Presente!
Humanos derechos ¡Ausente!
Anita Lizana, poeta de la raqueta ¡Presente!

Mientras se ensartaban estas escenas, un misterioso personaje iba colocando cruces dentro del ruedo a lo largo de toda la función. De modo que, al final del espectáculo, el escenario quedaba lleno de cruces, lo que podría interpretarse como una escenificación de “Los 4 sonetos del Apocalipsis” (*Hojas de Parra*) y una alegoría de los asesinatos y desaparecidos perpetrados por la Junta Militar.

Varios elementos de esta pieza fueron desarrollados en montajes posteriores. *El Cristo de Elqui* fue una pieza de “teatro pobre” inspirada en la estética de Grotowsky donde el peso del espectáculo reposaba sobre un personaje vestido “como de pope ortodoxo” (Ruiz Tagle 111). Aquel entraba en el escenario en bicicleta y pronunciaba los textos a modo de monólogo dramático. *Comedia funeraria* y *Parranda* también pensadas como fueron piezas experimentales sin un desarrollo lineal, sino orientado a dar vida y poner en escena los personajes que se vislumbraban detrás de los textos de Parra. *Comedia funeraria* tomaba como trasfondo una emisión televisiva que arrancaba con una pregunta tomada del poema “Discurso fúnebre”: “¿existe o no la vida de ultratumba?”. Tras ella,

²⁰³ Todos estos fragmentos han sido recuperados de la crónica de Pablo Huneus.

iban pasando por el escenario una lista de personajes (una chica aerobic, un psiquiatra, una delirante en el cementerio, el Cristo de Elqui) que trataban de dar respuesta a esta pregunta. Todos ellos ponían voz a los textos del poeta. Como aquel montaje, *Parranda* se articulaba como una dramatización de los textos de Parra, esta vez encarnados por bufones. Estos interactuaban entre sí a través de textos dialogados del tipo “Preguntas y respuestas” (*Emergency poems*, 1972). Como *Comedia funeraria*, la obra *525 líneas* exploraba también los vínculos entre la antipoesía y la televisión. Esta última reflexionaba sobre la percepción fragmentada de la realidad que produce el consumo de este medio. También con un planteamiento existencial, *Parricidio* partía de una catástrofe nuclear. En estas circunstancias, la pieza hacía desfilar a una serie de personajes que reflexionaban a través de los textos de Parra sobre los orígenes y consecuencias de aquellos acontecimientos.

Los textos del segundo periodo (*El Antilázaro*, *Nicanor DisParra* o *Antibiografía*) coincidieron en transformar a la figura de Nicanor Parra en un personaje central. Aunque este ya había aparecido como tal en *Hojas de Parra* –recitando los versos de “Defensa de Violeta Parra”– en estos montajes asume el rol de protagonista de la trama y, a través de los poemas, estas piezas exploraron la biografía del autor en lo que constituye más un proceso de mitificación del autor que un desarrollo de las posibilidades dramáticas de sus textos. *El Antilázaro*, por ejemplo, contrapone su imagen juvenil con la de un “Parra senil”. *Nicanor DisParra* reflexiona sobre la personalidad del escritor a través de una serie de cuadros. En cuanto a *Antibiografía*, el título es bastante explícito al respecto. El montaje coincidió con el centenario del autor y ponía en escena pasajes de la biografía del poeta a través de sus textos.

De entre estas piezas merece una atención especial *El Antilázaro* por su planteamiento abierto, móvil y, en definitiva, experimental. La obra fue un encargo al dramaturgo Alejandro Goic con el objeto de acompañar al ciclo de conferencias “Antiparra Productions”, celebrado en Santiago en el año 1994. Tal como explicó el director, su objetivo fue transformar lo que hubiera sido una clásica lectura de los poemas del autor en un espectáculo más atractivo. Por ello pensó un montaje en el que contraponía al personaje en su juventud con el de un “Parra senil”. Y junto a él, colocó a otros personajes que extrajo del imaginario de la antipoesía. La pieza, además, no se representó en un teatro sino sobre un escenario móvil, un microbús. En ella participaban cinco personajes a los que se incorporarían mendigos, vendedores callejeros y público en

general que subían y bajaban del autobús durante el trayecto. La obra arrancaba con el personaje Nicanor Parra secuestrando el vehículo a punta de pistola. Aquel instaba al chófer a conducir hacia el Cementerio General. En mitad del trayecto, paraban en un bar donde esperaba un Hamlet con su calavera que accedía al vehículo y allí declamaba el soliloquio de “Ser o no ser”, en la traducción de *Hojas de Parra* (1985).

Mención aparte merece el montaje de Alejandro Tantanian. Como se advierte desde el título, *Patricio Contreras dice Nicanor Parra*, el montaje es ante todo el homenaje que un actor de prestigio, Patricio Contreras²⁰⁴, hace al que considera uno de sus poetas favoritos: “Cuando finalmente decidí ser actor, en los 80, empecé a soñar con la idea de llevar sus textos a escena” (“Parra a las tablas” *La Segunda*, 3 de julio de 2015: 42). Con una puesta escena mínima, la escenografía se reduce a una alfombra roja y un micrófono con el que el actor pone voz a los textos de *Obra gruesa* (1969), obra con la que el actor mantenía un vínculo personal. A la canonización del personaje se añade ahora un proceso de apropiación interdisciplinar.

Al tratarse de una primera antología, no sorprende que *Obra gruesa* haya sido frecuentemente citada como el origen de los textos que se utilizaron en los montajes. Esta obra fue también materia prima declarada de *Todas las colorinas tienen pecas...*, *Comedia funeraria* y *Parricidio*. Muchos de los poemas incluidos también figuraron en otros montajes como *Parrafadas*, basada en textos de *Poemas y antipoemas* y *Artefactos*, o *Parranda*, donde un personaje que representa al poeta pronuncia “Autorretrato”. En *Hojas de Parra* se emplearon también textos como “Canción para correr el sombrero” (de *Emergency poems*, 1972), *Artefactos* y poemas no incluidos en libro como el discurso de Don Nadie.

Aunque sería enormemente productivo conocer qué fragmentos o qué poemas en concreto fueron incluidos en las piezas, desafortunadamente no consta la existencia de los guiones con los que trabajaron los actores. Sí sabemos que los textos de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* llenaron el segundo acto de *Comedia funeraria* y el texto publicado entre 1977 y 1979 constituyó el arquetipo sobre el que el actor Raúl Palma y Nicanor Parra montaron las representaciones de *El Cristo de Elqui*. Este dato fue corroborado por Carlos Ruiz Tagle en *Los antifrívulos* (1992) donde declaraba que Parra asistía a las funciones para sugerir nuevos textos o suprimir otros: “Yo notaba que Parra,

²⁰⁴ Anteriormente ya había participado con Alejandro Goic en el montaje de *El Antilázaro*.

que venía a casi todas las funciones, que hacía cambios, según el ánimo en que se encontrara. Volaban chistes, alusiones de toda especie; incluso suprimía parlamentos enteros y agregaba otros (111). Los *Artefactos*, a pesar de su brevedad, fueron incorporados a las funciones, a veces en forma de mensajes instantáneos y otras veces como parte de la escenografía.

Aparte de los textos empleados, otro aspecto importante son los personajes. Los directores de las piezas suelen coincidir en haber imaginado los personajes a partir de los textos y no a la inversa. Es decir, detrás de la voz de los textos, los directores y actores del primer período especialmente, no vieron a ese *yo lírico* -alter ego del poeta o identidad desplazada- sino a un personaje, un “otro”. *Hojas de Parra* ponía la arenga política en la voz de un candidato llamado Don Nadie y transformaba al barbudo y decadente nieto de Tolstoy de “Canción para correr el sombrero” en un predicador callejero. Aparte de la aparición del personaje Nicanor Parra recitando “Defensa de Violeta Parra”, sin duda uno de los poemas más claramente líricos y personales de su producción, el resto son personajes de circo muy similares a los bufones que escenifican los poemas de *Parranda* y en los que, según el director, se había visto reflejado el propio Parra tras ver montajes anteriores de la compañía: “Ese soy yo” (“Presentan montaje con textos de Nicanor Parra”, *La Época*, 20 may 1994: 32). *El Cristo de Elqui* es una encarnación del personaje creado por Parra como una suerte de monje o anacoreta solitario²⁰⁵. El poema casi podría considerarse el guion de una pieza teatral, especialmente si se tiene en cuenta la presentación que hicieron Jaime Vadell y Nicanor Parra en 1977. *Comedia funeraria*, *El Antilázaro* o *Parracidio* elaboran los personajes a partir de los textos y así lo confesaba Alejandro Goic: “los personajes están sacados del universo de Nicanor y son una tensión ficticia entre el poeta y el antipoeta”. (*El Metropolitano*, 13 ago 2001: 28).

La implicación de Parra en los montajes varió según las piezas. En ocasiones fue ajeno, en otras su participación fue menor. Pero en *Hojas de Parra*, *El Cristo de Elqui* o *Lear Rey y Mendigo* esta fue determinante. A Jaime Vadell le había dado total libertad para utilizar los textos a su antojo en 1970 y con los actores de La Mancha Theatre mantuvo reuniones ocasionales y ofreció su colaboración. Sin embargo, del relato de los hechos que rodearon a las representaciones de *Hojas de Parra*, se desprende un sentimiento de apego y responsabilidad con aquella puesta en escena:

²⁰⁵ Un fragmento de la pieza puede verse en la web de *YouTube* con la caracterización del personaje: <https://www.youtube.com/watch?v=APNx6xgqWII>, 7 mar 2018.

Temeroso, al terminar de hacer clases, enfilé hacia la casa quinta de Nicanor a los pies de la cordillera. Toco la campana de iglesia que tiene a la entrada y sale el poeta en bata. No, no ha venido persona alguna a verme. Supe por la radio, no tengo idea. ¿Qué sabes tú?
Estaba solo, con sus canas más electrizadas que nunca, aterrado de que vinieran a llevárselo preso. No quería que me fuera. Preparó té, calentó pan y mientras oscurecía, me entretuvo hablando del poeta germano Rainer María Rilke (En Huneus “La noche”).

Menos arriesgada habría sido su participación en *El Cristo de Elqui* aunque sí igualmente intensa. Como ya hemos adelantado, el poeta mantuvo un contacto directo con el actor Raúl Palma para depurar y actualizar el texto a lo largo de las representaciones. Pero fue el texto de Shakespeare, *Rey Lear*, el que estimuló en el poeta una faceta de dramaturgo hasta entonces desconocida. Además de la meticulosidad con la que compuso el texto, el poeta habría participado personalmente en los ensayos haciendo recomendaciones sobre la dicción y la interpretación del texto a los actores (Hurtado 33).

A pesar de que las incursiones de Nicanor Parra en el mundo del teatro se produjeron de forma tardía, los testimonios recogidos demuestran que existía una “dramaturgia” latente en su poesía. En su breve aproximación a este fenómeno, María Valdovinos veía estos montajes como la prolongación natural del desafío que propone la antipoesía y achacaba al carácter tragicómico de los textos la razón para llevarlos a escena:

Por emplear buena parte de su potencia en desacralizar y triturar el discurso de un tipo de lírica anclada “en el paraíso del tonto solemne” y en una retórica tan hermética como declamatoria, la antipoesía de Nicanor Parra ha terminado muy cerca de ser una instalación teatral. El sujeto de sus textos está preparado para monologar en la plaza pública (o pública), sin que eso signifique que el auditorio se vaya a desangrar escuchándolo.

Por su parte, el actor Patricio Contreras justificaba la propuesta de llevar la poesía de Parra a la escena por ser “muy teatral porque acoge muchas voces” y también porque conectaba con una nueva forma de teatralidad no tan centrada en las tramas como en la integración de otros lenguajes, como el de la poesía (*La Segunda*, 3 julio 2015: 43). El propio Parra se mostraba consciente tanto de la teatralidad inherente a su poesía como del potencial que representaba de cara a una renovación del género. Tras asistir a una representación de *Parranda* afirmó: “Toda mi antipoesía no es más que una excusa para el diálogo teatral, que podría ser la base de un futuro teatro chileno” (“La antiparranda de Nicanor Parra”, *La Nación*, 27 may 1994: 18-19).

El carácter dramático de su poesía, donde la voz del *yo lírico* es reemplazada por un personaje dramático, suele citarse como el rasgo más nítido que apunta a una *teatralidad*. Jorge Arturo Flores pone de relieve la viveza y naturalidad del lenguaje antipoético: “la poesía parriana posee cercanía, puesto que sus versos están perfectamente

adecuados a la declamación”. Esta opinión estaría corroborada por la del dramaturgo Óscar Stuardo para quien este lenguaje era el más impuro pero también el más plástico para llevar a la escena: “De los grandes poetas chilenos, el que más se adapta a un montaje teatral es Nicanor Parra. Y se adapta por la misma materia poética que maneja. Su forma, su verso –que parece tan cotidiano-, el tipo de lenguaje que él utiliza parece corporizarlo. Otros poemas dificultan esta acción. Los de Neruda, Mistral Huidobro son más poesía pura, literatura” (“Misión imposible. Matar a Nicanor Parra”: *El Mercurio*, 9 de agosto de 1991: 12). Otro de los rasgos que habría atraído la atención de los directores teatrales fue la acción inserta en los parlamentos. A este respecto, Freddy Huerta, director de *525 líneas*, afirmaba:

Sí, su poesía facilita la escenificación porque trabaja con muchos diálogos, preguntas y respuestas. El yo poético siempre es un personaje. Por ejemplo, la poesía de Enrique Lihn es muy profunda, a algunos de sus poemas les falta la irreverencia y eso impide escenificarlos. No vimos acción. En cambio, en los de Parra hay mucha acción y personajes (“525 Líneas muestra la vida como si fuera una cámara de TV”, *La Tercera*, 13 ene 1998: 38).

Y como los directores, también los actores encontraban asequible el lenguaje de los antipoemas en la medida en que no lo reconocían como una poesía al uso, sino como textos poéticos inusuales que reunían los ingredientes necesarios para crear situaciones dramáticas:

Hay que partir de que Parra es un antipoeta; entonces estamos trabajando con textos antipoéticos. Textos que son muy escenificables, que tienen personajes, que son dramáticos. Nicanor Parra es un dramaturgo por lo que son sus textos, porque están llenos de personajes, situaciones, diálogos. Y eso nos hace fácil escenificarlos, cosa que ya han hecho otros grupos: *Hojas de Parra* con Jaime Vadell, Luis Ureta, *Parranda*. Creo que la poesía de Nicanor Parra es una de las pocas que se permite el escenario. (“Teatro + zapping + Parra, *La Época*, 27 de febrero de 1998: 9)

Es así que, contradiciendo el aparente desinterés hacia el teatro manifestado por Nicanor Parra, estos montajes y las impresiones expresadas por quienes los llevaron a escena revelarían una faceta oculta o ignorada por el autor de los antipoemas. Aunque él mismo se viera como un “dramaturgo hipotético” y Cuadra lo retratara como “un dramaturgo silenciado” (*La antipoesía* 56-57), quienes llevaron sus textos a escena advirtieron claramente el potencial escénico de estos textos. Ello invita a leer muchos de sus textos en clave teatral y a pensar en Parra como algo más que un poeta. Así lo confirmaría su traducción del *Rey Lear* de Shakespeare para la cual hemos reservado un epígrafe específico.

3.2.2. El tra(i)ductor de Shakespeare: transcripción, apropiación y dramaturgia

Lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjerías y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales.

Fray Luis de León

El Formalismo y la Nueva Crítica fundaron buena parte de su programa en desmontar el mito romántico del Genio Creador. A través de un análisis exhaustivo de los mecanismos de construcción del texto, defendieron una idea de la escritura en la que el dominio consciente de las herramientas se anteponía a esa pulsión romántica llamada *inspiración*. Desde entonces, la imagen de la escritura literaria como palimpsesto, glosa o comentario de textos anteriores (Genette) entrará en conflicto con el ideal romántico de la *originalidad* y nos remonta a etapas anteriores.

La cultura de los manuscritos no fue solo subsidiaria del lugar común, herencia de las culturas orales, sino que la copia y la reescritura constituían en ella una actividad cotidiana en los monasterios hasta la aparición de la imprenta. En estas circunstancias, afirma Walter Ong, la “intertextualidad se daba por hecho” (132). De ahí que la copia no comportara un delito de plagio. Al contrario constituía una contribución a la difusión de los textos canónicos. Harold Bloom, defensor a ultranza de la originalidad (“La originalidad es el gran escándalo a que el resentimiento no puede acomodarse, y Shakespeare sigue siendo el escritor más original que conoceremos nunca”, 35) ha llegado a reconocer en esta práctica orgánica de retroalimentación el elemento aglutinante de la historia literaria: “Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos” (21).

La imagen de la literatura como *reescritura* estuvo muy presente en el origen las literaturas vernáculas. En la cuentística medieval, los relatos y las anécdotas narradas en ellos pasan de unas colecciones a otras. Colecciones como el *Calila e Dimna* o el *Sendebär* (s. XIII) son, a grandes rasgos, traducciones de la cuentística oriental al incipiente romance castellano. Asimismo, un alto porcentaje de la poesía áurea consistió en verter al metro y la lengua romance fragmentos, leyendas y mitos del catálogo de los *antiqui auctores*: “La temática general de la poesía clásica es hasta tal punto mitológica

que puede decirse que la mitología es el tema de las cuatro quintas partes de su conjunto, y de la casi totalidad de la producción en los géneros más nobles: épica, tragedia y lírica.”²⁰⁶ Este período clásico constituyó una etapa de transición hacia una nueva forma de entender la literatura dominada por el libro y la lectura individual. Gracias al invento de Gutenberg, la copia manuscrita perdió relevancia y la lectura se propagó hacia nuevas capas de la sociedad. Por otra parte, la reforma protestante legitimaba el acto de lectura individual, no filtrado por un intermediario. En el seno del Humanismo brota la voz personal del escritor. Las lenguas vernáculas adquieren un prestigio (gramáticas, lexicones) que desplaza la omnipresencia de las lenguas clásicas. Ello fomentó en las universidades el desarrollo de una actividad nueva, alternativa a la copia: la traducción de los clásicos.

El ejercicio de la traducción constituyó en la escuela humanística una actividad clave tanto para la conservación de aquellos textos como por servir de fuente de aprendizaje para los futuros humanistas. Pero esta actividad no se realizaba de forma aséptica. Supuso un proceso de transformación de unos códigos culturales a otros nuevos generando lecturas comprometidas de estos clásicos conforme a las nuevas circunstancias históricas (Schwartz 26). El caso de Fray Luis resulta especialmente paradigmático pues, aparte de las conocidas consecuencias jurídicas derivadas de su traducción del *Cantar de los cantares*, su propia obra poética quedó salpicada por su labor traductora:

Las traducciones de los clásicos de Fray Luis se inscriben en el ámbito de sus afinidades temáticas y estilísticas y pueden verse, por ello, en correlación con sus poesías originales... Fray Luis hacía accesibles a sus contemporáneos obras en cuya versión e imitación se habían forjado las voces que enunciaban sus propios poemas (*idem.*)

Las fronteras entre la traducción, la versión y la imitación son difusas dentro de este paradigma cultural. En su análisis de las traducciones frayluisianas, Lia Schwartz concluye que “Como toda reconstrucción de un texto artístico... estas traducciones e imitaciones renacentistas, *como las nuestras*, revelan, fundamentalmente, una interpretación de esos textos, cuya clave reside en formas de pensamiento y expresión, en tendencias ideológicas de un momento histórico de la cultura que las produjo” (38).

A juzgar por los hechos, podemos estar de acuerdo actualmente en que toda traducción contempla una creación personal o, como poco, conlleva un porcentaje de subjetividad e interpretación de la parte del traductor, por más fiel que este quiera ser con

²⁰⁶ Antonio Ruiz de Elvira. *Introducción a la poesía clásica*. Murcia, 1964. 11.

el texto original. Pero, así como la traducción de un poema o una novela debería evaluar el grado de fidelidad al sentido original del texto; cuando se trata de obras teatrales, las expectativas se rebajan. De hecho, la puesta en escena de un texto dramático, ya sea clásico o moderno, no es sino la “traducción” de su codificación escrita a esa “densidad de signos”²⁰⁷ a la que se refiere Roland Barthes. Aquel lugar común que muestra al traductor como un *traidor* al sentido primigenio del texto se torna casi una necesidad cuando se trata del teatro. El ejercicio que consiste en la manipulación y apropiación del texto -quizás condenable en un traductor- es la expectativa natural de todo dramaturgo al entregar sus textos al espectáculo, donde será recodificado dentro de unas condiciones temporales y espaciales específicas.

Cualquiera que se haya enfrentado al montaje de un texto teatral -sea cual fuere el idioma de partida- sabe que el resultado nunca se corresponde fielmente con las indicaciones del texto dramático. Está sujeto a unos condicionantes materiales (de cuántos actores se dispone, qué medios existen), sociales (dónde se representa, qué nivel de aceptación tiene el texto) y culturales (a qué público se dirige, en qué registro de lengua). Con frecuencia el texto dramático constituye un simple pretexto para que el director elabore una tesis propia. También puede suceder que sea empleado como una “ventana” a través de la cual explorar una época y un autor. En definitiva, la fidelidad al texto unas veces no es posible y otras, sencillamente, no es el propósito. A diferencia de la narrativa o la poesía, el texto teatral nace con una vocación permeable al cambio, a la evolución y a la transformación. El paso de un texto teatral de un idioma a otro se expone, en este sentido, a un doble filtro: el de la traducción, primero, y el de la puesta en escena, después.

Shakespeare representa una de las cumbres del teatro europeo y ha sido traducido, adaptado y versionado en innumerables ocasiones. En Chile, se da la coincidencia de que a lo largo del siglo XX tres de sus textos más conocidos fueron entregados a tres importantes poetas para la puesta en escena de tres espectáculos diferentes. Pablo Neruda, a petición de Eugenio Guzmán, realizó una traducción de *Romeo y Julieta* en 1964 para un montaje del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. A diferencia de otras traducciones anteriores en prosa, el poeta realizó una traducción libre en la que transformó los versos originales en endecasílabos. Luego, Nicanor Parra recibió en 1990 el encargo de Raúl Osorio de traducir *El Rey Lear* para un montaje de la Escuela de Teatro de la

²⁰⁷ Roland Barthes, “Littérature et signification”. *Essais critiques*. Paris : Seuil/Points, 1981 (1963). 258.

Universidad Católica de Chile. Y, por último, Raúl Zurita tradujo el texto de *Hamlet* en 2002 para un montaje en el que Gustavo Meza se encargó de la adaptación. Como no podía ser de otra manera, en cada una de estas traducciones asomaba la impronta personal del poeta a quien le fue encomendada la tarea. El resultado último de cada pieza fue la consecuencia de una sucesión de filtraciones del texto: de las originales de Shakespeare a las traducciones de los poetas y, de ahí, a la puesta en escena por parte de las compañías.

Las crónicas que narran el trabajo de Nicanor Parra con *Rey Lear* cuentan que aquel puso tanto empeño en esta labor que aquella terminó eclipsando el resto de su actividad: “La sensación que tengo es que yo nací para traducir *Rey Lear*”, confesaba el poeta a María de la Luz Hurtado (23) y, en medio de la tarea, declaraba: “Bueno... es el proyecto de mi vida. Todas las demás líneas de acción convergen aquí” (*El Mercurio*, 29 sep 1991). La obra fue estrenada en 1992 con la dirección de Alfredo Castro, alcanzando un considerable éxito de público y crítica: 114 funciones. El texto, por su parte, fue publicado parcialmente en un número especial de una revista de la Universidad Católica de Chile²⁰⁸ y editado en 2004 por la Ediciones Universidad Diego Portales.

Como era previsible en un antipoeta acostumbrado a manipular textos ajenos, el resultado final distó bastante de lo que se entiende por una traducción “normal”. El poeta dejó fragmentos de texto en su forma original, adaptó el lenguaje a la norma del habla chilena y conservó expresiones específicas en su idioma original. Este inusual ejercicio de traducción despertó el interés de varios estudios que describían los criterios de traducción empleados por el poeta y contradecían la idea de una simple ‘traducción’. Asimismo, este capítulo de su producción merece atención porque transformó al poeta en un dramaturgo *de facto* y dejó una impronta determinante en su escritura que ayuda a entender otras propuestas posteriores.

Para la composición del texto, el poeta confrontó las dos versiones conservadas atribuidas a Shakespeare (conocidos como *Folio* y *Quarto*), contrastó una decena de traducciones anteriores al castellano y versiones en inglés, estudió documentos y fuentes del Renacimiento, realizó tres viajes a Nueva York para buscar documentación en el Public Theatre, y se provisionó de bibliografía específica sobre el poeta inglés. Tras esta intensa labor filológica tomó algunas decisiones con la mirada puesta en trasladar la viveza del texto original al habla de Chile. En calidad de traductor e incipiente dramaturgo

²⁰⁸ Véase *Apuntes de Teatro* 103 (1991-1992).

puso todo su esfuerzo en el lenguaje en detrimento de otros elementos argumentales como los personajes, las anécdotas o las construcciones psicológicas (Hurtado 25). A lo largo de esta labor tomó algunas decisiones tales como:

- Siguiendo el camino abierto por Pablo Neruda, renunció a una traducción en prosa. Transformó el pentámetro yámbico en un tipo de endecasílabos que “se alargan y se acortan”. El objetivo era reproducir lo que denominaba la “métrica del habla”.

El gran descubrimiento de los dramaturgos isabelinos, en materia de forma, es éste: hay que quebrar el endecasílabo, como llamamos nosotros al pentámetro yámbico, y combinarlo con otros metros. Incluso, hay que salirse de la métrica gramatical, de la métrica académica, y dejar que entre la métrica del habla. Una vez, que se combinan las dos métricas, la gramatical con la del habla, entonces el mundo entra en el texto dramático. (Parra. En Hurtado 26).

- Trabajó el texto hasta reducir la solemnidad y el preciosismo de traducciones anteriores. Su propuesta buscaba un lenguaje suelto, fluido y descargado de expresiones barrocas o extranjerizantes.

Los personajes shakesperianos, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. Uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, ese vicio del *arte del bien decir*, bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos (*ibid.* 27)

- Prescindió de la puntuación y recurrió a una diagramación especial del texto para acercarlo todo lo posible al habla:

Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto. En esta era del cassette y del compact disk, cada vez vamos a leer menos y va a desaparecer, felizmente, el problema de la puntuación” (*ibid.* 29)

- Conservó algunos fragmentos y palabras en su forma original. De esta manera sorteaba la dificultad de traducir fragmentos que encontraba especialmente abstrusos o enigmáticos al tiempo que -en un gesto que calificaríamos de brechtiano- interrumpía la ficción desvelando el carácter postizo de la traducción.

Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidirnos a recordarle al público en todo momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. Es positivo dar la sensación, de cuando en cuando, de cuál es ese idioma original (*ibid.* 29)

- Para Parra, Shakespeare representa la síntesis entre lo medieval y lo renacentista, esto es, “la calle, la Feria y la Academia”. Para llegar a trasladar esta idea revisa

el sentido de parlamentos completos e incluso modifica la asignación de algunos personajes (véase Binns & Echevarría II, 1069)

El origen de estas decisiones se encuentra en una manera personal de entender la tarea encomendada. El poeta renuncia a la traducción, esto es, al *trasvase* de una lengua a otra. Como alternativa se decanta por lo que denomina una “transcripción”²⁰⁹, es decir, la *reescritura* en otra lengua: “Lear está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español” (Parra. En Hurtado 28). Apoyándose en este y otros aspectos paratextuales como el título (*Lear Rey & Mendigo*) o la encuadernación de la versión impresa (la portada de la edición de 2004 prescindía del nombre del autor original), la crítica se ha mostrado unánime al entender que -como ya hubiera hecho el poeta en otras ocasiones²¹⁰- la empresa shakesperiana derivó en un ejercicio de apropiación del texto.

Lear, Rey & Mendigo es un texto nuevo que, sin borrar la conciencia de ser una traducción, es a la vez un texto autónomo. Por momentos, recurre a la *evocación* del texto original, pero delinea libremente también una serie de aspectos lexicales y operativos a los fines del que sí es su objetivo: reproducir una operación crítica y poética sobre los ritmos del habla (Jorge 127).

Para Catherine Boyle, por ejemplo, las decisiones del poeta constituyen un medio para proponer un texto inacabado (*work in progress*), pendiente de actualización y, por tanto, abierto a la maleabilidad de su inscripción en el espacio público:

De nuevo, volvemos a la poética de Parra. Como una forma poética popular improvisada, la obra está, en primer lugar, *abierta al espacio público*, y, en segundo, *no está terminada*. Es decir, el que no esté completo en ese momento como texto literario marca la obra como un trabajo en progreso, como cualquier producción teatral. En su ritmo y vocabulario, la obra confronta al público con una voz que está al borde del olvido y crea la posibilidad de renovar el lenguaje a través del dialogo que emerge, creando el espacio para una constante evolución, constante renovación a través de una pelea entre el orador, el interlocutor, el actor y el público. (158)

Estas decisiones habrían transformado al autor de los antipoemas en un verdadero escritor dramático. De hecho, su tarea no se concentró únicamente en preparar el texto para la lectura sino hacerlo para la puesta en escena. La intención última era imprimir

²⁰⁹ Según Gerardo Jorge, este término procede de la música donde designa el proceso de trasladar la partitura de una obra escrita para un instrumento a una escritura para otro instrumento distinto, con otra afinación. Jorge afirma: “transcribir es siempre adaptar: adaptar las características de la obra, porque las posibilidades de cada instrumento en sí mismo son distintas: el piano tiene posibilidades armónicas y el saxo es solo melódico, por ejemplo” (117). Según esta hipótesis, la decisión de Parra se fundaría en una conciencia del idioma como instrumento y no como fin en sí mismo.

²¹⁰ Sirvan como ejemplos “Found poem”, apropiación del Soneto XVIII de Shakespeare (*News from nowhere*, 1975), “Yo me sé 3 poemas de memoria”, apropiación de tres poemas de tres poetas chilenos (*Hojas de Parra*, 1985) o el clásico monólogo de Hamlet reproducido en *Hojas de Parra* bajo el título “Ser o no ser” y, en *Discursos de sobremesa* (2006), como “W.C. PrObLEM”. Para un estudio monográfico, véase de Efraín Kristal. “Soneto XVIII, *Hamlet* y *El Rey Lear*: los Shakespeare de Nicanor Parra”. *Estudios Públicos*, n. 136. 2014: 111-136.

naturalidad a la dicción de los actores. Dicha preocupación le impulsó a involucrarse en el montaje de la obra. Como ya había hecho con Raúl Palma y el grupo La Mancha Theater, el poeta asistió a los ensayos y –según cuenta María de la Luz Hurtado– no se limitó a mirar. Se reunió con los actores e intentó transmitirles el espíritu de su traducción para que no incurrieran en la “tentación barroca y preciosista” con la que habitualmente se trabajan los textos del poeta inglés.

Me temo que, como no he puesto comas, ni punto y comas, en algunos parlamentos que son bastante largos, el actor o el propio director piense que hay que decirlos a mataballo. No, no, no, hay que tener mucho cuidado. Se debe pecar más de lentitud que de velocidad, con el objeto de que cada palabra aparezca perfectamente delineada. Para lograrlo, el actor debe trabajar un poco, buscar el sentido del parlamento no en la puntuación sino más allá de la puntuación: ha de entrar en el parlamento... Cada palabra, entonces, tiene que estar bien masticada y bien proyectada (Parra. En Hurtado 33)

El resultado de esta intensa labor de más de dos años acabó proyectándose sobre su producción poética. Su antipoesía, que venía estudiándose en relación con las poéticas coloquiales latinoamericanas y aquellas con el modernismo anglosajón de Pound o Eliot (Ibáñez Langlois 1972, Pacheco 1990, Binns 1998), encontró un referente aún más lejano en la dramaturgia de Shakespeare. Tras su inmersión en el texto de Shakespeare, el poeta ancla su antipoesía en la poética del autor inglés: “un antipoema no es otra cosa que un parlamento dramático, y un parlamento dramático, habría que agregar, es un verso blanco shakesperiano. O sea, es un endecasílabo que se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria” (Hurtado 26).

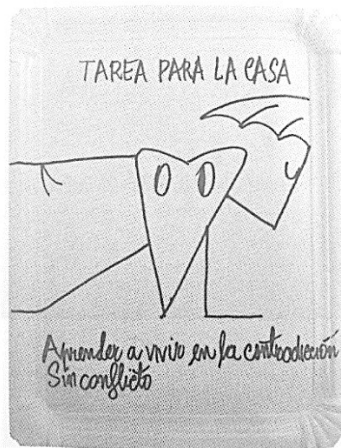
El subterfugio empleado en los *Artefactos* mediante el cual reclamaba una lectura “dramática” y no “política” encuentra en las tragedias y los personajes de Shakespeare una fuente específica. Los personajes shakesperianos con sus arrebatos de locura (Lear, Hamlet, Macbeth) y su locura tolerada (bufones) se le revelan como arquetipos de sus “energúmenos” y Hamlet es erigido en emblema de la escritura antipoética:

Hamlet es el modelo a seguir. Y él no puede tener opiniones. Graciosamente, uno de los consejos de Polonio a Laertes es escúchalos a todos, pero que el tono de tu voz lo conozcan solamente algunos y que nadie sepa lo que tú piensas; déjalos a ellos explayarse. Es muy inglés. Deja que los demás hablen, tú mantente en tus cuarteles de invierno (Cardenas 53).

Esta afirmación daba la razón a Marlene Gottlieb cuando, al estudiar el “método del discurso” parriano, afirmaba que el poeta es un locutor y la antipoesía, una *polifonía* de voces: “Parra crea un personaje y lo deja hablar directamente al público, sin ninguna intervención por parte del poeta” (“el método” 73).

César Cuadra registró el impacto que esta intensa relación con Shakespeare dejó en el poeta. Según Cuadra, la antipoesía lo que propone al lector en última instancia es

abordar la “crisis del discurso” y esto lo hace recurriendo al “método shakespereano” que consistiría en “aprender a vivir en la contradicción” (*La antipoesía* 130), como rezaba una de las *Bandejitas*:



(II: 870)

El arquetípico hamletiano se materializó gráficamente en el sujeto hablante de las *Bandejitas*, un corazón con patas que recibirá varios nombres entre “Mr. Nadie”, “Hablante lírico” y “Hamletito”. En una entrevista, el poeta lo describía así:

Es un personaje histórico del siglo XIV. Yo llegué primero a este personaje y estuve funcionando con él mucho tiempo. No tenía ni cuerpo ni gestualidad, tenía cabeza no más. Cualquier tontería atribuida a él funcionaba, pero de repente me di cuenta de que era muy pretencioso, que el hombre es más corazón que cabeza, más tinieblas que luz, y que el personaje paradigmático tenía que ser un corazón con patas, porque eso es el hombre” (Cárdenas 46)

El personaje, también denominado “monigote”, se convierte en una suerte de alteridad del sujeto lírico. En un ejercicio de ventrilocuismo, este sujeto expone teatralmente la voz del poeta. Así lo explicitaba una de las *Bandejitas* donde el modelo hamletiano sirve de pretexto para una poética de la “máscara”²¹¹:

²¹¹ El loco o tonto fingidor es un arquetipo que se remonta al mundo de los cínicos y alcanza protagonismo en el tratado humanista de Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura (o estulticia)* (1511). En la obra, el autor esconde su voz tras la máscara de la “Estulticia” -amamantada por la “Borrachera” y la “Ignorancia”- un juego retórico carnavalesco mediante el cual trata de sortear las consecuencias de sus ataques a las instituciones de poder. Así y todo, esta y otras obras del autor fueron prohibidas por la Inquisición e incluidas en el *Index Librorum Prohibitorum*.

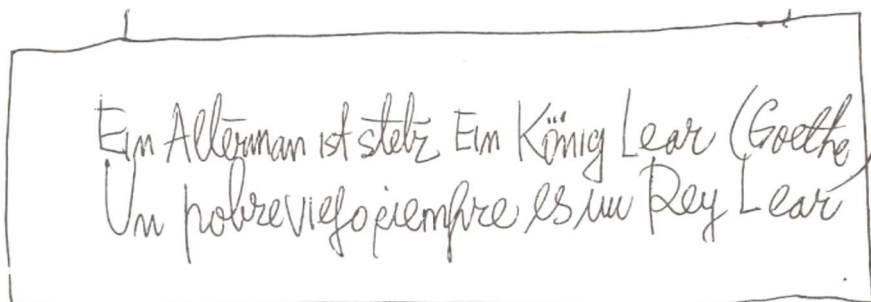


Obras públicas. Ver parra crear, 2006

El personaje de Hamlet y su monólogo “To be or not to be” constituyen el capítulo más reconocible y repetido de Shakespeare. La contradicción irresuelta en dicho texto es el símbolo del “método shakespeareano” al que se refería Cuadra y que articula buena parte la propuesta poética del chileno. En las tragedias de Shakespeare, la contradicción toma forma en las tramas, los parlamentos y los personajes. De entre los personajes, existen dos arquetipos: el loco enajenado (Lear, Macbeth, Hamlet) y el tonto fingidor (*clown*, bufón). Este arquetipo estaba ya latente en los energúmenos de los antipoemas, seres enajenados y contradictorios ubicados a medio camino entre el centro –el burgués, el maestro de escuela- y la periferia -el peregrino, el mendigo-. En el Cristo de Elqui asume un protagonismo y una función performativa -la denuncia de la dictadura-, pero ajustándose a la retórica del discurso hamletiano donde alternan simultáneamente el discurso oficial (la cristiandad, los valores morales) y el discurso periférico (la marginalidad, la denuncia). Como aquel, los muertos que hablan desde la tumba (“Lo que el difunto dijo de sí mismo”), el sujeto que conversa y tutea a Dios (“Padre Nuestro”) o el mendigo descendiente de Tolstoy (“Canción para correr el sombrero”) coinciden en representar personajes cuyo discurso fluctúa entre el modelo y su transgresión, entre lo “aceptable” y lo “inaceptable”.

Aunque existen razones para pensar que Parra conocía la obra de Shakespeare bastante antes de emprender su traducción, entendemos que aquella tarea le familiarizó con ciertas técnicas retóricas (verso blanco, métrica del habla, ‘método shakespereano’ y arquetipo hamletiano) las cuales pueden adivinarse en otros textos de la época como los *discursos de sobremesa*. La traducción a la que el poeta llegó casi por accidente y a la que consagró dos años de intensos esfuerzos y estudios se convertirá en su definitiva

incursión en los rigores de la creación dramática. Más allá, se podría especular sobre la impronta que el personaje shakesperiano dejó en el poeta. Contando 78 años al aparecer los primeros fragmentos en la revista *Apuntes* y 90 años al editarse el texto definitivo, resulta bastante elocuente la cita manuscrita de Goethe que encabezaba el texto:



3.3. La *teatralidad* del discurso antipoético

Y ahora que ya sabéis el argumento, prescindamos de él y tratemos de adoptar una fórmula que haga pensar más en el teatro.

Joan Brossa

En un gesto de radical modernidad, el poeta portugués Fernando Pessoa diluyó su voz en una serie de identidades ficticias conocidas como “heterónimos”. Construidos a través de la escritura como personajes reales con un pasado, una obra literaria y una personalidad autónomas (Giménez 168), su función retórica resulta análoga a la de los “apócrifos” de Antonio Machado, los “personae” de Ezra Pound, o el Zaratustra de Friedrich Nietzsche: portar la máscara tras la que el poeta afronta el acto de escritura despersonalizándolo y haciéndolo, de este modo, universal.

El uso de la máscara implica un acto de fingimiento pero no solo en su sentido convencional, como *mentira* o *falsedad*, sino también en su acepción etimológica (*fingere*) con el sentido de “dar forma” o “desarrollar” un objeto. Objeto carnavalesco por antonomasia, la máscara es sinónimo de “disfraz” (Cervantes) y un “instrumento teatral” (Horacio) que no termina en la apariencia sino que exige un desarrollo (Carreño 14-15). Por ello, su empleo en la literatura está directamente relacionado con el discurso dramático y, fuera de ella, con el lenguaje teatral. Fue el propio Pessoa quien se definió a sí mismo como “poeta dramático”: “O ponto central da minha personalidade como artista

é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo”²¹².

La separación entre poesía lírica y dramática podría reconocerse en el instante en que el discurso dramático, fragmentado en una pluralidad de voces, renuncia a su *polifonía* estructural para entregar la voz a un único sujeto. El diálogo se transforma en monólogo y la acción en reflexión íntima, pensamiento, autocontemplación o intuición personal y subjetiva. Sin embargo, ni todos los monólogos son líricos ni todos los diálogos necesariamente dramáticos. Más allá de la modalización de la voz poética, existen rasgos convencionales que identificamos con el discurso poético y lo diferencian del discurso teatral.

El discurso de la antipoesía, en la medida en que se pone en cuestión los mecanismos expresivos del discurso poético -tradicionalmente identificado con la *lírica*-incorpora elementos de otros géneros literarios (narrativo, dramático, ensayístico), de otras disciplinas (filosofía, ciencia, arte) y de otros registros de comunicación (popular, vulgar, académica). El resultado es un discurso de naturaleza híbrida más próximo al juego de la pantomima que a un lirismo sentido y meditado.

El teórico estadounidense John Reichert proponía distinguir dos entre dos tipos de poesía:

- *ficcional*: leída como la imitación del habla, el pensamiento o la escritura de otro.
- *no ficcional* o *afirmativa*: leída como el habla real del autor.

Ambas variantes se fundamentarían en actitudes pragmáticas distintas por parte del autor y el lector (Casas 279). Este género de propuestas teóricas han sido discutidas porque presuponen que el crítico o el lector deben conocer el pensamiento íntimo del autor para juzgar cuál es la actitud. No obstante ha de reconocerse que existen relatos literarios contruidos sobre un discurso ideológico más o menos reconocible y otros en los que confluyen diferentes discursos ideológicos que opacan o eclipsan el pensamiento del autor. En la producción parriana se puede palpar esa variante *ficcional* a juzgar por la disparidad de opiniones contradictorias que confluyen en él y la explícita cesión de la voz poética a distintos personajes. Más allá, se trata de una actitud abiertamente declarada en los *Artefactos* (1972) donde manifiesta ser “un simple locutor”, define la antipoesía como “máscara” y advierte: “No se espere nada concreto de mí”.

²¹² “Carta a João Gaspar Simões”, 11 dic 1931. Web *Arquivo Pessoa*. <http://arquivopessoa.net/textos/1072> 13 jul 2018.

Uno de los objetivos de este trabajo persigue indagar la noción de *teatralidad* como construcción textual, “germen escrito”, tomando como ejemplo la poética de Nicanor Parra. Se trataría, en última instancia, de aportar elementos de juicio a la impresión teatral generalizada entre críticos y lectores. Para alcanzar dicho objetivo, antes es preciso matizar dos cuestiones de orden epistemológico:

a) *Teatral no es igual a dramático*

Anteriormente profundizamos en el debate teórico existente en torno a la noción de *teatralidad*. Convenimos con una lectura amplia de la definición de Roland Barthes según la cual la condición teatral no es exactamente “le théâtre moins le texte” sino que “la théâtralité doit être présente dès le première germe écrit d’une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation” (41-42). Desde esta lectura, Anne Larue proponía hacer extensivo este patrón a otros géneros²¹³ y especulaba sobre la construcción de personajes-tipo, la acción gesticulatoria de los oradores políticos, el uso de diálogos en textos no teatrales o la falsificación burlesca como signos de *teatralidad* que podemos rastrear también en los textos literarios (10). Asimismo coincidíamos con el sentido que atribuyen Juan Villegas u Óscar Cornago a la noción de teatralidad como fenómeno común a todas aquellas prácticas sociales que implican una ‘representación’ semejante a la que se produce en el teatro (Villegas *Para la* 61). Para ellos, el acto de exposición de un sujeto e incluso la instalación de un objeto para su contemplación lleva adherida una condición *teatral*.

Por el contrario, la cualidad intrínseca a las historias y conflictos representados por actores en un Teatro (espacio físico consagrado a la práctica del género dramático) será aquello que Santiago Trancón denomina *dramaticidad*: “...articulación o configuración de un conflicto, la creación intencionada de elementos en tensión u oposición... sobre el curso de las acciones escénicas, la conducta de los personajes y el suceder de los acontecimientos (la trama) y sobre la resolución o no del conflicto principal (conclusividad)” (202). Esta cualidad es

²¹³ En la obra que encabeza la autora pueden leerse otros ensayos en los que se reflexiona sobre experiencias teatrales híbridas. Dos ejemplos destacables serían las películas de Méliès (Jean Relinger en “La Théâtralité au cinéma”, 133-139), cuya teatralidad es aún percibida como una carencia del género cinematográfico, o la pintura renacentista y sus encuadres escénicos y simbolistas (Stéphane Lojkin. “Le main tendue, le regard démasqué...”, 93-114). Para este asunto, véase también Juan Villegas “De la teatralidad como estrategia multidisciplinar”. *Gestos* 21 (1996): 7-15.

detectable en otros géneros como la lírica o la narrativa aunque no es imprescindible en ellos (*ibíd.*).

Por lo tanto, serán consideradas igualmente teatrales la representación de un conflicto entre personajes encarnada por actores en un escenario (*drama*) como la pronunciación de una homilía desde un púlpito, la ceremonia de apertura de un evento, un funeral público, la pronunciación de un discurso político, una conferencia o la actuación de un cómico pronunciando un monólogo: “Teatral, y por lo tanto «teatralidad», vendría a significar que los participantes adquieren la categoría de actores y actrices, en cuanto «actúan», no se comportan «naturalmente» sino que asumen personajes, en función de la existencia de unos espectadores” (Villegas “De la teatralidad” 9).

b) *No toda poesía es lírica*

La correlación lírica-poesía es fruto de una convención. Anteriormente analizamos las condiciones en las que el género ha recalado en el siglo XXI, hibridado, antipoetizado y hasta convertido en entretenimiento. Después de la revuelta vanguardista y la disolución de los géneros en ese magma borroso de la *hibridación* posmoderna, identificar poesía y lírica o restringir lo poético a la letra impresa editada en los libros excluye una buena cantidad de propuestas que, teniendo su anclaje en la tradición poética, nacieron con la vocación de transgredir (léase *expandir*) las fronteras del lenguaje poético. Para evitar su exclusión del paradigma de lo poético, Arturo Casas ha propuesto la noción de *poesía no-lírica*. Esta etiqueta acogería una amplia muestra de manifestaciones heterogéneas y desligadas de la tradición romántica. En ellas, el *sujeto lírico* ya no ocupa necesariamente la centralidad del discurso. Estas poéticas desarrollan el texto no como producto escrito sino como acontecimiento y, por esa misma razón, no están restringidas a una fijación impresa²¹⁴. A su manera, la propuesta de Casas nos devuelve a estados prístinos de la teoría aristotélica en los que el término *poesía* era empleado para referirse a todo género de escritura. También da la razón al Parra iconoclasta que en 1972 proclamaba “Todo es poesía menos la poesía”.

²¹⁴ Para profundizar en la noción de *poesía no-lírica*, véase de Arturo Casas. “Poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público”, en Domingo Sánchez Mesa *et al* (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada, 2012; y de Burghard Baltrusch e Isaac Lourido (eds.). *Non-lyric Discourse in Contemporary Poetry*. Múnich: Martin Meidenbauer, 2012.

Los ejemplos son tantos y tan variados que darían para un trabajo enciclopédico. Por la afinidad y la coincidencia cronológica con nuestra materia, traemos a colación solo tres de ellos: la poesía escénica de Joan Brossa (1946-1978), las “no-conferencias” del poeta estadounidense E. E. Cummings (1952-1953) o los poemas escénicos de Rafael Alberti (1962-1965). Respecto a las “no-conferencias” de Cummings, se trata de una serie de lecturas públicas académicas del poeta estadounidense. El título bajo el que fueron editadas *-i: six nonlectures (1953)-* resulta bastante explícito respecto al propósito antiliterario de aquellas piezas. El poeta enfrentó las ceremonias donde fue invitado como conferenciante con una actitud antiacadémica (“I haven’t the remotest intention of posing as a lecturer”) más propia de un *showman*, según los asistentes (Kazin 185). La poesía escénica de Joan Brossa ha sido estudiada ampliamente por Eduard Planas, quien incluyó bajo esta denominación obras de distinta categoría entre *Posteatre, Monologs de transformació, Accions musicals, Teatre literario*, etc. Inspiradas en la experimentación vanguardista estadounidense de los años cincuenta (*action paintings, happenings*) y pensadas conforme a ese principio, todas ellas están concebidas conforme a un principio: anteponer el proceso al resultado (*La poesía* 363). En lo que respecta a los textos de Alberti, un estudio monográfico de Amaia Riesco los calificaba como textos híbridos de naturaleza lírica que recurrían a mecanismos expresivos propios del teatro como los diálogos y monólogos dramáticos, la división en escenas o la existencia de interlocutores ficticios (91). En los ejemplos evocados se reconoce a tres poetas que, tomando el lenguaje como materia prima, exploraron vías de comunicación alternativas e inspiradas en la puesta en escena teatral. Constituyen un marco de referencia y un punto de partida para afrontar una investigación en torno a la hipótesis de una *teatralidad* latente en el texto.

Dada la amplitud del asunto, tomaremos como ejemplo el trabajo dedicado a los poemas escénicos de Rafael Alberti, más apropiado a nuestros propósitos dado que se inscribe en el ámbito de las literaturas hispánicas. A diferencia de otros enfoques semióticos que analizan el signo dramático como un signo en suspensión²¹⁵, el estudio de

²¹⁵ Los primeros estudios semióticos describieron el signo teatral por su condición representativa o mimética, esto es, está en lugar de otra cosa. Así, el actor está en lugar del personaje y una simple silla puede representar el trono de un rey. Siguiendo esta corriente, Manuel Sito Alba se propuso el objetivo de dar con la unidad mínima de lo teatral a la que denominó “mimema” que, especificaba, no es privativa del

los poemas escénicos de Rafael Alberti propone la lectura de lo teatral desde la misma materialidad del texto. Los otros dos trabajos citados se concentran en las condiciones de realización a las que se circunscribieron un tipo de textos que habían sido pensados no estrictamente para ser leídos sino para ser *visitados*, esto es, vistos y escuchados.

Partiendo de la dicotomía instrumental *texto y representación* con la que la semiótica ha desglosado el hecho teatral²¹⁶, nos proponemos a continuación desentrañar si existen unos mecanismos expresivos que justifiquen una lectura en clave teatral de los antipoemas. Nuestra intención no es restringir únicamente la *teatralidad* al texto. Somos conscientes de que se trata de un fenómeno complejo y en el que participan signos de distinta categoría. No obstante, ajustándonos a la definición original, sí entendemos que esta condición podría hallarse enraizado en la escritura y que el texto puede ejercer como detonante de esa condensación de signos y sensaciones que se construyen sobre un escenario (Barthes 41). Sugerimos, por tanto, que el texto será *teatral* con independencia de que sea o no trasladado a la escena.

Este enfoque coincide parcialmente con la propuesta teórica de Anne Übersfeld quien concibió su *Semiótica teatral* (1989) bajo un criterio semejante: “Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto del teatro, matrices textuales de «representatividad»; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto” (16). Aunque la autora se detiene en el estudio de textos dramáticos, a falta de otro material teórico aplicado a esas otras manifestaciones de *teatralidad* a las que se refiere Villegas, nos apoyaremos en el trabajo de Übersfeld para confeccionar una propuesta de análisis.

teatro sino que puede aparecer en cualquier situación de la vida cotidiana y puede estar en potencia o en acto. Así, los objetos de un decorado son potencialmente significantes como lo es también el texto de la representación (30-34). Por su parte, María del Carmen Bobes Naves da un paso adelante y prefiere hablar de un ‘signo dramático’ que caracteriza por su *movilidad* (“una manifestación teatral es un conjunto de signos que tienden a una determinación del espacio en el que adquieren en cada lectura una estabilidad”), su condición *connotativa* (“es signo de otro signo”), *densidad* (“signos de diferentes códigos concurren en simultaneidad para denotar el mismo sentido [...] en una superposición temporal y espacial semánticamente interactiva”) y *doble finalidad* (“caracterizar el lugar de la acción y los personajes y participar en la acción”) (223). Y, siguiendo a Barthes, Ana Patricia Traperero observa como distintivo del signo teatral su carácter polifónico (multilineal) frente al signo lingüístico o literario(lineal) (43).

²¹⁶ Véase de María del Carmen Bobes Naves. “Teatro y semiología”. *Arbor* CLXXVII, 699-700, Marzo-Abril (2004): 500-502.

3.3.1. Texto poético y discurso teatral: mecanismos discursivos de *teatralidad*

A menudo percibimos como teatrales obras de distinta categoría (pintura, escritura) que ni desarrollan una trama ni se articulan en diálogos. Anne Larue emplazaba a hacer extensiva la noción de *teatralidad* a otros géneros de creación y ponía como ejemplo las películas de Méliès. A falta de un lenguaje propio, estas primitivas filmaciones se inspiraron en el lenguaje teatral. Pero la invención del *travelling* y el montaje cinematográfico, entre otros hallazgos técnicos, propiciaron la creación de un lenguaje cinematográfico propio e independiente del teatro. A dichos hallazgos técnicos pronto se añadieron otros en lo relativo a la interpretación que tiende a un naturalismo inspirado en el método de Stanislavski. Este estilo fue incorporado y perfeccionado por el *Actors Studio* lo que dotó al cine también de una técnica actoral propia. La apropiación por parte del cine de esta técnica naturalista provoca una fractura con el teatro que, desde entonces, tendrá que reinventarse haciéndose más plástico y abierto al simbolismo o al histrionismo.

Aunque las diferencias entre acción actoral y teatral tienen una razón técnica basada en los medios empleados, algunas terminaron imponiéndose también como fruto de una convención. Lo mismo suele suceder con los usos lingüísticos que acabamos identificando como propios de un discurso teatral y aquellos que nos parecen más “poéticos”. Existen razones para pensar que también responden a unas exigencias técnicas del género. Cualquier enunciado sería, *a priori*, susceptible de formar parte de un texto poético, teatral o narrativo. Es la sintaxis del discurso la que los aproxima a uno u otro género. Cada género dará prioridad a unos usos de lenguaje que refuercen el arquetipo. Dado que el poema se escribe para una lectura íntima y contemplativa, tiende más a la subjetividad, la densidad léxica, la concisión. El texto teatral, por el contrario, presenta el discurso fragmentado en diferentes voces cada una de las cuales representa una identidad autónoma, un *personaje*, cuya personalidad se construye no a través de sus pensamientos sino de sus acciones. Asimismo, en el discurso teatral, los elementos deícticos juegan un papel central (Toro 26) como signos que apuntan a una coherencia no solo intratextual sino también extratextual (*performativa*).

A partir de los citados textos de Rafael Alberti o Joan Brossa, pensados ambos para la escena, cabría preguntarse si poseen unas características específicas para cumplir ese fin o si el calificativo “escénico” es, sencillamente, una licencia poética más. Por afinidad lingüística, tomaremos el ejemplo del poemario *El matador* de Rafael Alberti,

que había nacido con dicha vocación teatral²¹⁷. La obra apareció en una primera edición con el título de *Poemas escénicos* (Buenos Aires: Losada, 1962). A continuación, la colección se volvió a publicar traducida al italiano con el título de *Il mattatore* (Roma: Eutro Editore, 1966). Finalmente, los poemas se reunieron con el título de *El matador* y el subtítulo *Poemas escénicos*²¹⁸. En la primera página de la obra puede leerse un paratexto en forma de acotación que insiste en la disposición escénica de estas piezas:

Poemas escénicos, líricos, dramáticos, tragicómicos, satíricos, burlescos... Para ser protagonizados, sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o actriz. El suceso –o mínimo argumento- surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica. Realmente, en algunos casos, pueden ser representados estos poemas por dos, tres o más personas, pudiéndose realizar con todos ellos, o parte de ellos –según se desee-, un pequeño programa (*Obras* II: 911).

Aunque el poeta nos indique que el suceso “surge de modo natural... sin ninguna otra indicación escénica”, debe considerarse precisamente este paratexto la instrucción teatral propiamente tal. No solo informa sobre el género literario que propone sino que además hace mención al modo de dicción teatral que requieren los textos, la atmósfera en que deberían representarse y hasta anticipa la posibilidad de montar un espectáculo más amplio con ellos. El texto constituiría, por tanto, una primera marca textual que apunta a la teatralidad de la obra. Pero existen otros rasgos que revelarían su naturaleza teatral. Estos son:

- No hay un *yo lírico*. La voz del poeta (*locutor*) se entrega no a una entidad abstracta sino a diferentes caracteres (*enunciador*) construidos como *personajes-tipo*: un matador, un toro, una estatua, un guerrillero, un mendigo, un vendedor. La construcción del personaje, en tanto arquetipo, no está desarrollada con profusión psicológica como el personaje novelesco sino que funciona en calidad de “símbolo”, esto es, se apoya en una convención establecida y lleva adheridos unos significados pragmáticos reconocibles por el público: “La soledad” evoca el

²¹⁷ No fue el único del poeta gaditano. En una nota de 1967 sobre la colección *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* -publicados originariamente dispersos en varios números de *La Gaceta Literaria* durante el año 1929- Alberti explicaba: “...escribí estos poemas, algunos de los cuales subtítulo ‘representables’, por ser realmente un monólogo teatral, claro anticipo de mis *Poemas escénicos*, escritos más de 30 años después” (*Obra completa. Poesía 1920-1938*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1988: 483). No sabemos por qué razón este relevante detalle fue ignorado en los títulos de la edición de C. Brian Morris (Madrid: Cátedra, 1984). Sí aparece en *Poesía (1924-1927)* (Madrid: Aguilar, 1972) y en *Obra completa* donde se lee: “Harold Lloyd, estudiante (poema representable)”, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca (poema representable)”, “Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano (poema representable)”.

²¹⁸ En *Poesías (1924-1927)* (*ibid.* 1163-1226) y *El matador (poemas escénicos)* (Barcelona: Seix Barral, 1979).

sentimiento de ausencia; “El matador”, la bravura; “La estatua”, la incomunicación y “El mendigo”, la desesperación (*ibíd.* 983). Cuando estos arquetipos se pronuncian lo hacen sin juicio ni intermediación del locutor. Como la *máscara*, constituyen un simple artilugio teatral, con una existencia autónoma aunque apoyada en un sujeto real (*locutor*).

- El argumento, en la mayor parte de los casos, representa un *conflicto* que urde una breve trama, como sucede en “La Soledad”, monólogo dramático tras el que se adivina la sombra de *Esperando a Godot*:

VENDRÁ.
Vendrá.
Lo ha escrito.
La semana que viene.
Mientras blanqueo la casa,
arreglo la cocina...” (*ibíd.* 919- 922)

- Aunque la mayor parte de los poemas se presentan en la forma de monólogos dramáticos, muchos de ellos desarrollan *diálogos* cuyos turnos de palabra están representados gráficamente mediante guiones:

(...)
-Ya no existe la tierra, general.
¿Qué quiere el general?
-Morirse como un perro desea el general
-Ya no existen los perros, general. (*ibíd.* 970)

- Al margen de la indicación inicial, algunos de los textos evocan una atmósfera concreta que apunta a una *escenografía*, como la humilde habitación de hospital desde la que se pronuncia el cadáver de “El entierro”:

Me he quedado sin vida en esta pobre cama
de un modesto hospital, y en este pueblo,
que ni sé cómo es” (*ibíd.* 959)

- En lo que se refiere a la dicción, aparte de la nota del principio donde se invita a una puesta en voz naturalista (“sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o actriz”) no existen otras acotaciones o instrucciones específicas. Con todo, el verso blanco, las repeticiones, los titubeos y la sencillez de lenguaje pueden interpretarse como marcas que apuntan a una oralización del texto. Anteriormente, nos referimos a las hipotéticas diferencias entre una poesía hecha para la dicción y otra hecha para la lectura. A grandes rasgos, el hecho de que la lectura constituya un ejercicio solitario y dado a la concentración, estimula un texto más denso en cuanto a significados y más reticente a repeticiones o ideas vagas. Por el contrario,

el texto hecho para la dicción, suele emplear la repetición con valor anafórico y, en la medida en que puede completarse con otros códigos (voz, entonación, imagen, sonidos) suele poseer una menor carga semántica. Así, poemas como “El mendigo” poseen una mínima carga semántica y, como contrapartida, sacan partido de la anáfora, la paráfrasis y un registro de lengua familiar hecho a base de diminutivos afectivos o exabruptos que completan la máscara del personaje. En general, se trata de mecanismos expresivos que constituirían un buen material de trabajo para la acción actoral.

...
Para este pobre viejo, que se muere de frío,
¿no hay una limosnita?
Para este pobre viejo, que se muere de frío,
¿no hay una limosnita?
Para este pobre viejo, que se muere de frío,
¿no hay una limosnita?
Por el amor de Dios, una limosna.
Por el amor de Dios, una limosna.
Por el amor de Dios...
Por el amor de... ¡Leche!
¡Cuántos hijos de puta hay en el mundo! (*ibid.* 983)

En contra de este análisis, la crítica y el lector común suelen coincidir en considerar el diálogo como la modalidad textual del discurso teatral por antonomasia. A favor del diálogo, Patrice Pavis señala en su diccionario que el monólogo suele ser percibido como “antidramático” (297) y María del Carmen Bobes Naves afirmaba que los discursos suelen ser percibidos como poco teatrales (25). De acuerdo con ello, se debe admitir que en estas afirmaciones hay una trampa. Si bien es cierto que monólogos y soliloquios a menudo representan una interrupción del tiempo y la acción dramática, algunos de los capítulos más recordados del teatro occidental son, precisamente, monólogos. La trampa radica en que estos autores están empleando los términos *drama* y *teatro* en una acepción convencional, como sinónimos. Pero, si nos ajustamos a la noción amplia de *teatralidad* que estamos manejando, deberíamos aceptar que tan teatral puede ser el espectáculo de un *clown* (generalmente no construido sobre un diálogo sino sobre las acciones y producciones orales, a veces improvisadas) como un drama moderno. Por otra parte debe reconocerse la importancia del monólogo como género escénico de gran vitalidad en el teatro contemporáneo. Así lo atestigua el trabajo de Anne Übersfeld sobre el “habla solitaria”, una variante anclada en el teatro del absurdo de Samuel Beckett en la que los enunciados nunca obtienen respuesta, aunque sean formulados con esa expectativa (“El habla” 20-21).

En la búsqueda de una caracterización del discurso teatral, Fernando de Toro ha propuesto tomar como punto de partida la diferenciación entre *enunciado histórico* (objetividad, distanciamiento, pasado) y *discurso* (subjetividad, inmediatez, presente) establecida por Emile Benveniste (“Les relations...” 242-243). Dentro de este planteamiento, lo poético y lo teatral coinciden en su construcción de presente, en el *hic et nunc*, y pertenecerían por ello a esa forma de enunciación llamada *discurso*. La diferencia entre lo poético y lo teatral se fundamentaría en la referencialidad del lenguaje, que en la poesía es no-referencial (18-19) y, cabría añadir, no performativo.

Ciertos pasajes de poesía *lírica* son susceptibles de ser leídos como parlamentos desgajados de una pieza teatral o, viceversa, ciertos pasajes dramáticos como largos poemas dialogados. Pero dado que no todos los poemas tienen el mismo potencial escénico, suponemos que deben considerarse unos mecanismos expresivos específicos. Por ello, basándonos en las aportaciones teóricas de Anne Übersfeld, Fernando de Toro y Santiago Trancón, proponemos una descripción de lo *teatral* a partir de cinco instancias discursivas: el sujeto hablante, el destinatario, la situación enunciativa, la tipología textual y la oralización del texto.

a) El sujeto hablante

El texto teatral es un discurso sin sujeto o con un “sujeto múltiple” donde la voz del autor se ofrece fragmentada en una pluralidad de voces (*polifonía*). En el texto poético, el emisor (*yo empírico*) entrega su voz a una instancia discursiva autónoma (*yo lírico*). En el discurso teatral, sin embargo, el emisor (*autor*) entrega la voz a uno o más enunciadorees (*personajes*). Bertolt Brecht desarrollaba este ejercicio retórico en su “Canción del autor dramático”:

Refiero las palabras que se dicen.
Lo que la madre le dice al hijo,
lo que el empresario le ordena al obrero,
lo que la mujer le responde al marido.
Palabras implorantes, de mando,
de súplica, de confusión,
de mentira, de ignorancia...
Todas las refiero.²¹⁹

La entrega de la voz a un enunciador ficticio es, *a priori*, un rasgo compartido por el discurso poético y el discurso teatral. La principal diferencia radica en el grado de identificación entre el poeta y su *yo lírico* (¿yo ficcionado?, ¿yo desplazado?,

²¹⁹ Bertolt Brecht. *Poemas y canciones*. Madrid: Editorial Horizonte, 1965. 77-78.

¿otredad?) que es más ambigua que la que se da entre el autor teatral y su(s) personaje(s), construido(s) desde el principio como entidades autónomas e independientes.

El *yo lírico* es una herencia del Romanticismo alemán (*lyrisches ich*) que, aunque ha sufrido transformaciones históricas (véase Combe), a menudo provoca lecturas como un desplazamiento de la realidad biográfica del poeta. Al contrario, la voz del personaje teatral siempre constituirá una versión autónoma o, cuanto menos, parcial de la realidad biográfica del autor. Anne Übersfeld va más allá y propone leerlo como un discurso sin sujeto o “un sujeto inmediatamente desprendido de su Yo, un sujeto que se niega como tal, que se afirma como por boca de otro (o de muchos otros)” (*Semiótica teatral* 186). El personaje, además, es portador de un discurso de naturaleza “heterogénea”, abierto a otras voces, al lugar común, a la cita y que tiende a la imitación de otros discursos sociales:

...junto al discurso subjetivo se dan discursos citados: discursos sacados de la opinión común, de la sabiduría popular –aforismo, proverbios, máximas- enunciados todos ellos en tercera persona, distanciados como elementos objetivos. El discurso teatral, incluso el más objetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad o, más frecuentemente, de la capa social en que evoluciona el personaje (*ibid.* 196).

Según esta caracterización, el lenguaje del hablante teatral parte de una voluntad de mimesis que no posee el hablante poético convencional.

b) El destinatario

Todo enunciado se dirige a un receptor, concreto o abstracto, presente o ausente. En el discurso teatral se distinguen cuatro instancias discursivas: dos en el discurso productor (autor/público) y otras dos en el discurso relatado (personaje/personaje). El autor se comunica con el público por intermediación de sus personajes. En ocasiones puede producirse también una comunicación entre el personaje y el público de manera indirecta (*apartes*) o directa (*interpelación*). Este tipo de interacciones con la audiencia, rigurosamente prohibidas por la preceptiva dramática tradicional, se volvieron extraordinariamente productivas para el *teatro épico* (Brecht, Wilder, Giradoux) y el *teatro de la crueldad* (Artaud) donde dicho gesto representa una vía hacia el “spectacle total” (Artaud 131-136). A día de hoy, la interpelación al público constituye un recurso teatral perfectamente identificado como juego de distanciamiento con respecto a la ficción narrada.

En el discurso poético también se distinguen cuatro entidades: el poeta (emisor), el sujeto lírico (enunciador), el destinatario del texto (enunciataria) y el destinatario del poema (el lector). Estos dos últimos pueden llegar a coincidir (“Au lecteur”, Charles Baudelaire). A este nivel, dos rasgos insinúan sutiles diferencias entre el discurso teatral y el discurso poético. Por un lado, el tipo de relación *íntima* que une al poeta y al lector difiere de la relación *coral* que se establece -desde un punto de vista pragmático- entre al autor teatral, los personajes y el público. Por otro lado, el enunciado poético no presupone una respuesta. Todo lo más formula interrogantes que siempre son retóricos. El enunciado teatral, sin embargo, siempre emplaza a una respuesta o, como mínimo, una reacción del público. Es decir, el destinatario del discurso teatral nunca es una entidad abstracta (*lector*) sino concreta y constitutiva del acto de la enunciación (*personaje o público*). En el discurso teatral, la reacción del destinatario (personaje y público) es determinante en la formulación del enunciado y la ausencia de respuesta, en el caso del “habla solitaria”, constituye por sí misma una forma de respuesta en negativo que resulta en una alegoría de la soledad o incomunicación.

c) La situación enunciativa

El signo en el discurso teatral se concreta en unas condiciones de enunciación. El sentido de cada enunciado no puede entenderse al margen de la situación enunciativa (Toro 26, Übersfeld 175). Mientras el poema suele funcionar en un plano abstracto, utópico y atemporal (la “palabra en el tiempo” machadiana, los verdes prados y bucólicos jardines renacentistas); el texto teatral se articula en un tiempo y un lugar determinados que se construyen en escena. Como discurso de naturaleza performativa, la densidad semántica del texto suele ser menor ya que los signos textuales se completarán en su ejecución o *representación*.

El espacio de la enunciación se configura en el texto teatral mediante acotaciones y el uso de la deixis (pronombres y adjetivos demostrativos, adverbios de tiempo y lugar, y pronombres personales). La deixis es una marca expresiva característica del lenguaje oral donde los interlocutores comparten una situación enunciativa. En el texto poético, las referencias espaciales no siempre son necesarias y un exceso de deixis empobrecería la carga semántica del texto. En el texto teatral, sin embargo, resulta hartamente funcional ya que aporta viveza, naturalidad y es un síntoma de la *performatividad* del discurso, es decir, esa inscripción en unas

condiciones específicas de enunciación. Fernando de Toro distingue cuatro tipos de deixis:

- *Enunciativa*: es la referencialidad a un yo y un tú presentes. En el caso del monólogo es “un diálogo interiorizado entre un yo locutor y un yo alocutor”.
- *Espacial y temporal*: no solo opera por medio de adverbios de espacio y tiempo, sino también mediante los verbos que asumen en el discurso esa función deíctica.
- *Social*: es la que emana de la caracterización de los personajes mediante el lenguaje, el vestuario y el gesto.
- *Demostrativa*: se emplea tanto para representar ideas como para referir objetos y personas ausentes (32-35).

d) Tipología textual

Al principio de este apartado señalamos que el teatro suele expresarse con diálogos y la poesía con monólogos. No obstante, el asunto es bastante más complejo. En primer lugar, no todos los diálogos son igualmente teatrales. María del Carmen Bobes Naves distinguía hasta 3 tipos de diálogos:

- *filosófico*: el que crea sentido a través del intercambio de argumentos y “crea su sentido argumentando con palabras plenas semánticamente”,
- *narrativo*: es la forma propia de la narración donde se introduce como “connotador de mimesis”
- *dramático*: recurre a la deixis con valor performativo inmediato y así el texto puede prescindir de descripciones o argumentaciones. El sentido se crea mediante la simulación de acciones (188-189)

Uno de los paradigmas de la poesía lírica es el *soliloquio*, diálogo íntimo del sujeto consigo mismo. Existen infinidad de poemas que simulan un diálogo con una segunda persona (“Escrito está en mi alma *vuestro* gesto”) y otros en los que el sujeto produce un discurso en torno a una idea (“Tristes guerras”), un objeto (“Oda a la cebolla”) o una tercera persona (“Al muy prepotente Don Juan el Segundo”). Aunque todas estas variantes cabrían dentro del arquetipo del ‘monólogo’, existe un matiz diferenciador con respecto al monólogo dramático de naturaleza teatral. Del mismo modo, existen razones para juzgar un discurso público o un monólogo cómico como más teatrales que un soliloquio, por más que este último se haya

popularizado en ciertas formas de teatro actual (véase Philippe Chardin. “Soliloquio y théâtralité”, incluido en Larue, 325-329). De modo que, en adelante, distinguiremos entre tres variedades de texto monológico:

- *Soliloquio*: discurso de una persona consigo misma en el que medita sobre su situación psicológica o moral y exterioriza mediante una convención teatral un monólogo. Se distingue del *monólogo interior* en que es más elaborado. Siguiendo la definición de Bajtin (*La poética de Dostoievski*), el soliloquio es un tipo de diálogo en el que la interacción se produce del hablante hacia sí mismo: “El soliloquio se define como una actitud dialógica respecto de uno mismo. Es una conversación en la que uno es su propio interlocutor” (Übersfeld “El habla” 12-13)
- *Monólogo dramático*: se diferencia del soliloquio en que mientras en aquel el hablante dirige su atención sobre sí mismo, el monólogo dramático dirige su atención hacia el exterior. Por otra parte, en el soliloquio el hablante busca la verdad, quiere comprenderse a sí mismo, mientras en el monólogo dramático solo quiere exteriorizar un conflicto “y no le preocupa su verdad sino el intento de imprimirla en el mundo externo” (Langbaum 252). El soliloquio shakespereano sería, según esta definición, un monólogo dramático: “El modelo fundamental del monólogo dramático es el soliloquio shakespereano. En él descubrieron los poetas decimonónicos la forma precisa mediante la cual objetivar y dramatizar sus impulsos esencialmente líricos y subjetivos” (*idem.* 272). De modo que el soliloquio constituye un tipo de discurso estático, encerrado argumental y actancialmente en sí mismo. El monólogo dramático, sin embargo, apela al dinamismo, al cambio y la transformación del sujeto enunciador. En la medida que se exterioriza un conflicto, el personaje se cuestiona y evoluciona a través del discurso.
- *Parlamento dramático*: es cada una de las partes de un diálogo o, visto desde el interior del texto, la réplica de un personaje a las palabras de otro personaje. Según Pavis, el parlamento “es, a menudo, largo y vehemente, está organizado retóricamente en una cadena de proposiciones, de preguntas, de argumentos, de afirmaciones, de momentos de *bravoure*, de frases ingeniosas” (327). Su organización interna y densidad puede ser tan

sólida que puede llegar a constituir una entidad autónoma como un poema. La suma de varios parlamentos dramáticos constituye un diálogo. A esta variante se asemejaría el “habla solitaria”, ese subgénero teatral contemporáneo construido como un cuasi-monólogo cuyo acto de habla quedará en el aire: “lo que esta habla solitaria expresa al espectador es el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo” (Übersfeld “El habla” 25-26).

e) La oralización del texto (*parlatura*)

Todo texto teatral conlleva una expectativa de realización escénica (*declamación* o *representación*). El texto teatral se escribe para ser oralizado, es decir, producido mediante la voz humana. El discurso poético, en nuestra cultura literaria, suele escribirse para la lectura individual. Por ello, a diferencia del discurso poético que imita el lenguaje de los libros²²⁰, el discurso teatral toma como referente el lenguaje hablado. Como esa imitación se origina en la escritura, la oralidad teatral representa un espacio intermedio entre el registro de lengua oral y el de la lengua escrita. Es decir, el texto teatral es un ejemplo claro de lo que Walter Ong denomina “oralidad secundaria” (Ong 15) y se corresponde con la idea de una “oralidad ficticia” (Ostria González)

La oralidad *teatral* es el resultado de una elaboración previa pero puesta en el ámbito de una ficción que aspira a ser reflejo (o “espejo deformante”, en clave valleinclanesca) de la vida real. Por eso, su referente más inmediato es el habla. Sin embargo, el texto teatral no puede ser una copia exacta del habla ya que existe un valor anterior que es la eficacia expresiva. En un texto dramático, los titubeos y redundancias del habla son significativas mientras que en el habla solo representan una consecuencia de la espontaneidad. Tampoco puede parecerse demasiado a la escritura porque es teatral, persigue una eficacia escénica y el teatro se consagra a la acción, al cambio y al dinamismo. Santiago Trancón afirma que el habla “en el teatro, por muy imitativa que sea, está sometida a todo tipo de manipulaciones, exageraciones y, en general, a una contextualización o inserción en situaciones que no suelen ser (no pueden serlo) reproducciones o copias de la

²²⁰ ¿Qué son el *Romancero* gitano, *Marinero en tierra* o el *Cancionero y romancero de ausencias* sino una revisión culta y una estilización escrita de una tradición oral, la del romancero popular?

realidad” (237). Apoyándose en Alfonso Sastre²²¹, Trancón propone hablar de una oralidad de base escritural: entre la ‘oratura’, que reproduce el habla ordinaria y la ‘escritura’, producción del habla literaria, se encontraría lo que denomina la “parlatura”, producción-reproducción de un habla teatral a partir de la escritura (238).

Como producción escrita estará caracterizada por el uso de deícticos, la construcción espacio-temporal dentro del texto (como indicación escénica), una reducción en el empleo de marcadores de discurso (más recurrentes en el habla ordinaria para cubrir huecos de conversación), un mayor uso del verbo que de la adjetivación (tal como ocurre en el habla ordinaria) (*ibíd.* 240-244). En cuanto al habla específica del personaje, al ser un habla ficticia y no orgánica, todos aquellos signos destinados a producirse en escena (silencios, respiración, modulaciones de voz o incluso estornudos o tos) deberían estar presentes en la producción textual; de lo contrario, representarían “ruidos”. Por esta razón, el texto teatral prescindirá de marcas de habla ordinaria como titubeos, síncope, solapamientos del turno de palabra, desorden sintáctico, etc. salvo que tengan una función argumental en la ficción.

Asimismo, habrá que tener en cuenta otras consideraciones de naturaleza pragmática como la estabilidad del texto o su proyección social. Aparte de los rasgos descritos, el discurso teatral está sometido a dos factores derivados de su condición de texto social. Al igual que los discursos públicos, sermones u otros géneros de oratoria, el discurso teatral se integra dentro de una ceremonia social. La ceremonia implica:

- La asignación de diferentes roles a los participantes. El rol de los espectadores es presenciar la ejecución del texto en escena y reaccionar conforme a unos patrones sociales: reír, aplaudir. Sería inaceptable, en principio, que un espectador respondiera a una pregunta de un actor, por poner un ejemplo. El actor, por su parte, ejerce de *intermediario* entre el escritor y el público. Esto significa que, a diferencia del acto de lectura individual, la ejecución de un texto en escena está dirigida, filtrada y gestionada por el actor que marca los tiempos, las pausas, las entonaciones, etc. Todo actor sabe que un texto dramático está expuesto a infinidad de interpretaciones actorales.

²²¹*El drama y sus lenguajes. I. Drama y poesía*, Hondarrabia: Hiru, 2000. 303.

- Al tratarse de un texto inserto en una ceremonia social, se halla inserto irremediabilmente dentro de unas condiciones de realidad (tipo de público, censura, medio de transmisión) y, por ello, el texto queda expuesto a eventuales modificaciones. A diferencia del texto poético, fijo, estable, donde una simple coma mal colocada representaría un *ruido* que deturparía la voluntad original del autor; el teatral se considera un texto flexible, maleable y adaptable a la situación comunicativa.

Teniendo en cuenta esta caracterización de lo específico del discurso teatral, en el siguiente apartado analizaremos algunos fragmentos de la poesía de Nicanor Parra bajo estas premisas. Este trabajo servirá de fundamento para el análisis de la formulación teatral de los *Discursos de sobremesa*.

3.3.2. Teatralidad y dramaticidad en el lenguaje de la antipoesía

Desde *Versos de salón* (1962), la poesía de Nicanor Parra explora nuevas vías de confrontación con las poéticas tradicionales mediante la imitación, la parodia o la simulación de lenguajes extraliterarios: “Noticiero 1957” imita el estilo periodístico y la acumulación de mensajes inconexos propio de los medios de masas, “Padre Nuestro” o “Agnus dei” recrean paródicamente una oración cristiana, “Discurso fúnebre” constituye una pieza de oratoria funeraria y “Como les iba diciendo” recrea el turno de palabra de un sujeto anónimo en una suerte de conversación de café. Por esta razón, Iván Carrasco describía el *antipoema* como “un subtipo que se define como tal por constituir la trasgresión de un discurso establecido, fundado en la reescritura (transformación) por homologación aparente, inversión y satirización de los modelos textuales y extratextuales del verosímil artístico y cultural de la sociedad contemporánea” (*Para leer* 111). En términos similares, Álvaro Salvador calificaba la antipoesía como “un simulacro de poesía” y la máscara antipoética como un “melodrama” en el que el sujeto mira a la realidad a través de una ideología que no es la propia (*Para una lectura* 70).

En la antipoesía, el *hablante* nunca se entrega a un ejercicio lírico de desplazamiento. Por el contrario, el poeta (*locutor*) se adjudica una máscara (*enunciador*) que le sirve de intermediario para la producción de un discurso que no siente como propio. Siguiendo a Baudrillard, se puede afirmar que la antipoesía es un “simulacro” porque en ella todo modelo precede a la realidad (*Cultura* y 189). Es decir, la antipoesía no pergeña un modelo de discurso sino que imita, deforma o deconstruye otros discursos haciendo

explícita su desconfianza hacia los *relatos legitimadores* en un gesto nítidamente posmoderno²²². La antipoesía no solo reniega de ser un modelo o un ideal poético (véase 1.2), sino que encabeza una rebelión contra la propia idea del arquetipo:

Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo –creo yo
Que solo se puede seguir un camino
En poesía se permite todo (I: 233)

La práctica del simulacro en la antipoesía nos coloca en la senda de la teatralidad. Como el esperpento de Valle Inclán, el teatro del absurdo europeo o el grotesco argentino, la antipoesía se presenta como espejo deformante de una realidad que le precede. Si en origen esta estaba representada por la poética modernista, en adelante irá incorporando otros géneros de discurso (la publicidad, el lenguaje de la calle, los discursos académicos, las peroratas de personajes marginales) convirtiéndose en un macrotexto coral donde se reconocen distintas voces y, por tanto, una multiplicidad de personajes. Cada uno de ellos encarna un fragmento de discurso irresuelto, un conflicto dramático cuya hipotética solución -como en el “habla solitaria”- queda inconclusa. “Soliloquio del Individuo” se cerraba con un abrupto “pero no, la vida no tiene sentido”. En el poema “¡Socorro!”, la desesperación del hablante le exhortaba a pedir: “Sálvenme de una vez/ o dispárenme un tiro en la nuca”. Por su parte, el poema de enigmático título “Saranguaco” y en cuyo texto se representa un estado de neurosis (“Es de noche no piensa ser de noche/ es de día no piensa ser de día...”) espetaba acto seguido a su hipotético auditorio: “¿Creen que están hablando con un loco?”.

En su conjunto, como proyecto poético, la antipoesía en su conjunto constituye un relato polifónico. Este sería un primer motivo para abordar su lectura bajo el signo de lo teatral. Pero, además, si se toman los textos por separado, en ellos se advierten elementos dramáticos y teatrales que justificarían su trasvase a los escenarios. Estos son:

- 1) El hablante no es un *sujeto lírico* sino un *personaje dramático*: el hablante de muchos de estos poemas no es esa identidad desplazada de la realidad del autor (*yo lírico*) sino más bien un *personaje*, generalmente concebido como arquetipo.

²²² Véase Jean François Lyotard. *La condición posmoderna* (1967) cuya descripción del modelo cultural de las sociedades posindustriales parte de la incredulidad hacia los *metarrelatos*, formas estáticas del saber por excelencia.

El más conocido y evidente fue el Cristo de Elqui, pero anteriormente, en los antipoemas se vislumbran con claridad otros sujetos como el nieto de Tolstoy en “Canción para correr el sombrero”, un maestro de escuela en “Autorretrato”, un amigo del difunto en “Discurso fúnebre” o un difunto pronunciando un discurso ante quienes velan su cadáver en “Lo que el difunto dijo de sí mismo”. Algunos poemas reproducen diálogos entre personajes, ya sea intermediados por la voz de un narrador (“El poeta y la muerte”) o sin intermediación, como es el caso de los dos adúlteros que hablan en “Conversación galante” o el animado diálogo de “Los dos compadres”²²³. Con este juego de máscaras, el autor sortea la subjetividad del discurso modernista y construye una poética de base objetiva, esto es, no concentrada en la impresión del objeto sobre el sujeto sino en el sujeto como objeto de estudio. Entre sus personajes pueden distinguirse varios arquetipos, cada uno de los cuales se identificaría con un período concreto²²⁴:

- el “huaso chileno” de “Esquinazo”, quien reaparece en *La cueca larga* (1958);
- el “Individuo”, un ser degradado y apesadumbrado, abrumado por una modernidad asfixiante (“Los vicios del mundo moderno”). Es el personaje que encarna el soliloquio con el que se cierra *Poemas y antipoemas*.
- Tras él aparece un antihéroe urbano, el “energúmeno” de *Versos de salón, La camisa de fuerza* o los *Emergency poems*. Parra lo describía con estas palabras:

...en la poesía llamada tradicional, la poesía lírica por lo menos, el que habla es siempre el poeta, que se supone es un héroe, un pequeño dios, un sujeto positivo, de buenos sentimientos, inteligente, que lo sabe todo. En seguida vienen los antipoemas en que se trabaja con un antihéroe [...] víctima de las circunstancias. Pensemos, por ejemplo, en el Carlitos Chaplin. El personaje que se desarrolla después, especialmente desde *Versos de salón* en adelante, eliminando las *Canciones rusas*, que son un paréntesis [...] es un sujeto

²²³ Estas dos últimas piezas han sido convertidas en breves piezas dramáticas. La primera aparece en el documental *Cachureo. Apuntes sobre la poesía de Nicanor Parra* (min. 12:07) y la segunda fue montada en 2015 por Len López con las interpretaciones de Mauricio Redolés y Carlos Vera (Web <https://www.youtube.com/watch?v=wd1EPpVPQkA> 19 feb 2018).

²²⁴ Juan Gabriel Araya ha analizado profusamente el juego de la identidad en la poesía de Nicanor Parra. El autor llega a distinguir tres etapas: el “Yo local o regional” de la producción inicial, “Yo esquizofrénico” de los antipoemas y el “Yo de identidad variada” que aparece en los *Artefactos* fruto de la influencia de la cultura visual, la crisis de los relatos y la muerte del autor. Aclara que la evolución de su poesía coincide con la del sujeto y la culminación del proceso se produce en el ‘discurso poético de agradecimiento’ de México 1991, donde funde su identidad personal con la regional y nacional (En Zegers y Ugarte 53). Otros trabajos de interés para el análisis de los personajes parrianos son: “Sujeto e identidad en la poesía de Nicanor Parra” de Juan Gabriel Araya, “Nicanor Parra y sus personajes” de Niall Binns (*vid. bibl.*) y de Daniel Vives: “Tres calas en la cuestión del sujeto de la antipoesía de Nicanor Parra” (incluido en Zegers y Ugarte 277-286).

muy estrambótico, muy extravagante, que en la jerga teológica del abate Bergier podría llamarse “energúmeno”. (Morales *Conversaciones*, 93).

- el “hombre múltiple” de los *Artefactos*, una identidad anónima y fragmentada: “es una especie de hombre múltiple [...] Etimológicamente es un poseído, o sea, no responde de sus actos, habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer. Es Lucifer quien habla a través de él” (*ibíd.* 94).
 - el Cristo de Elqui, inspirado en un personaje real, sirve al poeta como máscara para sortear la censura (“yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, a través de la cual decir algo” Morales *Conversaciones* 117) y arquetipo para la reconstrucción del discurso poético. Representó asimismo “la entrega total de la palabra a un hablante extraño” (Soto 291);
 - el “hablante lírico o Mr. Nadie” de las Bandejitas, monigote representado como un “corazón con patas”. Se trata de un sujeto en el que lo sentimental se sobrepone a lo intelectual. Su modelo es el Hamlet shakesperiano, arquetipo del ser enajenado pero enfundado de autoridad para el discurso (véase 3.2.2). Como veremos en el siguiente capítulo, comparte sensibles semejanzas con el hablante de los *Discursos de sobremesa*.
 - el “francotirador”, es la versión pública del antipoeta que aparece en el *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda* (1962) y se disputa el protagonismo como orador con el vate chileno²²⁵. Unas décadas más tarde reaparece como el “reservista” (Rodríguez. En Parra 1996. 6) o el “vanidoso anciano hambriento de premios” (Binns “El escritor” 82) en los *Discursos de sobremesa*.
- 2) Dialogismo y apóstrofe: el acto de habla del personaje suele interpelar a un enunciatario que se hace presente mediante el empleo de la deixis enunciativa. Es lo que en la retórica se denomina *apóstrofe*. El destinatario del discurso es, en la mayor parte de las veces, una colectividad (*ustedes, señoras y señores*), predominando la segunda persona del plural, e inscribiendo la producción del discurso en un espacio público. Esta dirección del discurso supone una traslación

²²⁵ Véase de Mario Rodríguez. “*Discursos de sobremesa*: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)” (En Parra. *Discursos de* [1997]. 5-18).

de la comunicación íntima del poema lírico (yo→tú) a una comunicación pública (yo→vosotros), característica del discurso social.

Un ejemplo es el poema “Autorretrato” (*Poemas y antipoemas*) donde asistimos a la confesión de un maestro de escuela ante sus alumnos a cuya escucha invoca desde el arranque: “Considerad, muchachos”. En términos similares, “El peregrino” es un antecedente del predicador callejero, una suerte de vagabundo mentalmente trastornado que dirige la palabra a una multitud: “Atención, señoras y señores, un momento de atención”. “Coplas del vino” y “Último brindis” podrían leerse casi como *discursos de sobremesa*, integrados dentro de una celebración festiva, regada con vino, en la que se cede el turno de palabra a uno de los congregados²²⁶: “Nervioso pero sin duelo/ A toda la concurrencia/ Por la mala voz suplico/ Perdón y condescendencia”, “Lo queramos o no/ Solo tenemos tres alternativas...”.

En otros casos, el destinatario es otro personaje reconocible por *implicatura*, esto es, apela a unos supuestos compartidos con el lector. “Padre nuestro” o “Discurso del buen ladrón” reproducen el modelo de la oración cristiana transformándolo en una conversación distendida con dios, una oración “entre iguales”²²⁷. El dios cristiano es humanizado (“Con el ceño fruncido/ Como si fueras un hombre vulgar y corriente”) mediante el empleo de un lenguaje familiar que se hace explícito en el *tuteo*: “Él [el Demonio] se ríe de ti/ Pero nosotros lloramos contigo”, “Acuérdate de mí cuando estés en tu reino”. El diálogo explícito o reproducido parcialmente sobre el que se construyen estos poemas permite leerlos no tanto como soliloquios o monólogos sino, más acertadamente, como parlamentos dramáticos o “habla solitaria”.

- 3) *Deixis* y construcción “escenográfica”: en el texto teatral, el marco donde se desarrollan las acciones es la escenografía. Esta puede estar descrita en forma de acotaciones o parcialmente referida en los parlamentos mediante deícticos espaciales, temporales, sociales o demostrativos. Lo característico de la *deixis* es que su referencialidad está incompleta, en suspenso, y se resuelve en escena. En los antipoemas, las descripciones exhaustivas características del discurso lírico y

²²⁶ Definición de *discurso de sobremesa* de Juan Gabriel Araya (En Quezada *tiene la* 131).

²²⁷ Aunque pueda parecer un gesto blasfemo, cabe recordar que el sentido etimológico del verbo latino *oro*, raíz del castellano *orar*, no es otro que “hablar” o “pedir”.

narrativo son reemplazadas por un empleo inusual de la deixis espacial y temporal: “*Aquí me tienen hoy/ Detrás de este mesón* incomfortable” (“Autorretrato”), “Volved un instante la cabeza hacia *este lado* de la república” (“El peregrino”), “Voy a sentarme *en esta silla negra/ Cerca del catafalco* de mi padre” (“Discurso fúnebre”), “Y *ahora* con Ustedes/ Nuestro Señor Jesucristo en persona/ que *después de 1977 años* de religioso silencio/ ha accedido gentilmente/ a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa” (*Sermones y predicaciones del Cristo de Elqui*, 1977).

En el poema “Autorretrato” -quizás uno de los textos más teatrales- se pueden percibir incluso usos de deixis social en la caracterización física del personaje: “¿Qué os parece mi cara abofeteada?/ ¡Verdad que inspira lástima mirarme!/ Y que decís de *esta* nariz podrida/ Por la cal de la tiza degradante... Observad *estas* manos/ Y *estas* mejillas blancas de cadáver/ *Estos* escasos pelos que me quedan/ ¡*Estas* negras agudas infernales!”. Si se compara con “Epitafio” -también un autorretrato- se hace más tangible la diferencia entre un texto escenificable y otro que no lo sería tan claramente. En “Autorretrato” el enfoque dramático presupone constantemente al interlocutor en el acto de enunciación. La profusión de formas verbales entre el presente, el pasado y el modo imperativo inyectan dramatismo a la escena en la que podemos visualizar los antecedentes del personaje, su situación actual y su comunicación directa con unos interlocutores que no son ni un lector implícito ni un lector explícito, sino ese auditorio figurado al que interpela mediante el imperativo: “considerad”, “Observad”. “Epitafio”, sin embargo, adopta un enfoque descriptivo donde no hay ninguna invocación al interlocutor ni apenas verbos que aporten acción o movimiento como para visualizar una escena.

- 4) Oralidad ficticia: como vimos anteriormente, el texto teatral nace con una perspectiva de oralización. Pero la oralidad que desarrolla no es comparable al habla común. Se trata más bien de una estilización literaria del habla en la que se prescinde de elementos accidentales (reformulaciones, titubeos, anacolutos, etc.) si carecen de un valor simbólico asociado. La crítica ha sido unánime con respecto a la antipoesía en cuanto a su *oralidad*. Pero, tal como han matizado César Cuadra (*La antipoesía* 44) y Malverde Disselkoen (“La interacción” 80), dicha oralidad viene filtrada por la *escritura* derivando en lo que Malverde Disselkoen calificaba de “travestismo verbal”. En su análisis de los *Sermones y predicaciones del Cristo de*

Elqui, la autora identificaba esta oralidad fingida y la proyección del enunciado hacia un “destinatario totalizante” con rasgos espectaculares de un discurso carnavalesco portador de una “poderosa teatralidad” (*idem*). La reproducción de un lenguaje hablado mediante la escritura constituye un rasgo en común entre la oralidad ficticia del teatro (*parlatura*) y el lenguaje de la antipoesía.

La oralidad del lenguaje antipoético desafía el ideal poético de la eficacia expresiva o el esteticismo. Al simular el habla coloquial, la antipoesía no se priva de gestos antipoéticos como interrupciones, digresiones, reformulaciones, muletillas del tipo “¿o no dicen ustedes?” o clichés del tipo: “Porque los monumentos cuestan plata”. Deliberadamente, el texto persigue reproducir la fluidez, la viveza y falta de planificación del habla reemplazando los conectores lógicos del discurso por fórmulas conversacionales: “Como les iba diciendo”, “y volviendo a los señores fotógrafos”, “Dicho sea de paso tengo que juntar 17 dólares”.

Esta oralidad tiene una manifestación específica en el uso que hace de la métrica. La mayor parte de la poesía de Nicanor Parra -a excepción de los poemarios de inspiración popular (*La cueca larga* y *Coplas de Navidad*)- sigue un patrón métrico, el endecasílabo. Sin embargo, este endecasílabo no es regular sino que -como el verso blanco shakesperiano- los versos se alargan y se acortan conforme a ese patrón. El resultado son versículos que reproducen las pausas prosódicas de la conversación y el ritmo, por tanto, de la respiración. Cada verso representa una secuencia de voz²²⁸. No se ajusta, por tanto, a una preceptiva métrica sino que trata de reproducir una organicidad asimilable al ritmo del habla.

“Como les iba diciendo” (I: 271) es un buen ejemplo de oralidad fingida. Desde el título, que parafrasea coloquialmente el frayluisiano “Decíamos ayer”, reconocemos un acto de habla (“les iba diciendo”) y no de escritura. Dicho título nos introduce *in media res* en el acto de enunciación de un sujeto que, conforme vamos leyendo, se va autorretratando como un cretino soberbio y fanfarrón: “número uno en todo”. De los treinta versos de que se compone el poema, veintidós se asientan en un verbo, que contribuye a crear la impresión de acción. El discurso no está hecho sino que se crece progresivamente por yuxtaposición de

²²⁸ Este fenómeno ha sido ilustrado por María Luisa Fischer comparando el ritmo de un discurso político con las cadencias rítmicas de los versos de la antipoesía (“Poesía política” 70-71).

elementos. Apenas hay descripciones y los pocos adjetivos que aparecen no tienen un valor estético ni preciosista sino puramente especificativo: “empleada doméstica”, “cien metros planos”, “vuelos espaciales”... El poema es una retahíla de hazañas mundanas del protagonista quien interpela a sus receptores haciéndolos presentes en el acto de la enunciación a través de fórmulas con valor conativo: “no le hubiera ocurrido lo que le ocurrió/ ¿recuerdan ustedes lo que le ocurrió al Che Guevara en Bolivia?”. El personaje, además, se retrata en el uso de un lenguaje vulgar y hecho de lugares comunes: “genial diría yo / -irresistible-/ con una verga de padre y muy señor mío”. Y los versos blancos, sin seguir un patrón clásico, representan las frases y las pausas tal y como podrían ser ejecutadas oralmente. Cada una de ellas se corresponde con una idea simple, cuya desconexión está explícitamente marcada por la ausencia de conectores de discurso: “yo soy el descubridor de Gabriela Mistral”, “han de saber que yo introduje el cine sonoro en Chile”, “yo le dije al Che Guevara que Bolivia no”. Por último, la puntuación solo se emplea para marcar pausas dentro del verso y el texto prescinde de la mayúscula inicial, un guiño al habla donde el principio de los enunciados está marcado únicamente por los silencios. En la traducción del *Rey Lear*, el poeta emplearía este mismo recurso justificándose porque, según él, cuando se habla no se usa puntuación (Hurtado 29).

Los rasgos textuales que hemos desarrollado –dramatización del sujeto de la enunciación, dialogismo, deixis funcional y oralidad fingida– explicarían la apariencia teatral de buena parte de los antipoemas. Existen otros aspectos extratextuales que corroboran esta hipótesis y que estarían fundados en la poética del autor. En una emisión televisiva, Federico Schopf preguntaba directamente a Parra cual consideraba que era su aporte a la literatura actual²²⁹, a lo que el poeta respondió: “...Nada. A la mecánica, a la teoría del movimiento, sí... Y no poco”. En esta afirmación asoma una de las ideas centrales de la poética del chileno:

WHAT IS POETRY?

todo lo que se dice es poesía
todo lo que se escribe es prosa

todo lo que se mueve es poesía
lo que no cambia de lugar es prosa (II: 932)

²²⁹ Antonio Skármeta. “El show de los libros” (1994). YouTube. Web https://www.youtube.com/watch?v=_oiQ8irzM48 22 mar 2018

Estos versos invitan a observar la textualidad de los antipoemas como una forma de discurso “aplazado”, compuesto por enunciados provisionales, abiertos y, por tanto, permeables al cambio y la transformación. Contra la tendencia a la fijación propia de la *escritura*, la antipoesía se posiciona a favor de la fluidez y evanescencia del *habla*. Y, contra la ilusión filológica del texto originario y original, de la fuente única, el antipoeta persigue el movimiento y los márgenes como fundamento de su acción poética. No hay una “palabra original” ni “única” sino un lenguaje vivo, expuesto al cambio, “vida en palabras”. Recuérdese a este respecto la respuesta dada a Jaime Vadell ante la propuesta de llevar sus textos al teatro.

Una de las líneas de investigación en torno a la producción parriana explora el trasvase y la transformación de unos textos de unas obras a otras, así como la reescritura y la autocita (Alonso “El espejo”, Pérez López, “La autotextualidad”). Este gesto tan frecuente consistente en reutilizar fragmentos de habla rescatados de la conversación cotidiana o extraídos de poemas anteriores para resignificarlos constituye un ejercicio performativo de actualización permanente del lenguaje e inscripción en *el aquí y ahora*. Como los textos teatrales, textos sociales de naturaleza instrumental (hechos para ser representados), los antipoemas y artefactos exploran la significación más allá de su forma impresa. Y como la poesía oral -también de naturaleza escénica- los poemas de Nicanor Parra se abren a eventuales modificaciones derivadas de la situación enunciativa²³⁰. Por eso, más que autocitarse o citar otros textos, lo que el poeta parece proponer en último término es regresar al arte natural de la conversación consistente en repetirse, desdecirse o reformular lo anteriormente dicho.

Paul Zumthor apuntaba como rasgos comunes de las diferentes variantes de poesía oral tres aspectos: ligada al presente y, por ello, susceptible de modificaciones, portadora de marcas de oralidad desde su factura escrita, y elaborada con un lenguaje sencillo que se enriquecerá en su ejecución oral (126-127). A grandes rasgos, buena parte de los antipoemas se ajustan a estos tres patrones: privilegian el dato actual y los acontecimientos inmediatos sobre la fuente clásica (“Como dice Marcuse”), poseen

²³⁰ Una de las experiencias más recientes de poesía oral, las lecturas declamadas de los poetas *beat*, explotaba esta flexibilidad del texto como rasgo de estilo. A propósito de las lecturas del poema *Howl* (1956) de Allen Ginsberg, una crónica afirmaba: “He was reading from the book [*Howl*], which had just come out, but he changed words, improvised freely” (Lawrence Lipton. *The Holy Barbarians*. New York: Julian Messner, 1959. 196. En Hoffman 146). La falta de una fidelidad exhaustiva al texto constituye un rasgo más de la oralidad característica de esta poesía tendente a la oralización.

marcas de oralidad en su escritura (“Como les iba diciendo”) y se elaboran con un lenguaje sencillo. Ello vendría a confirmar que, como otras formas de poesía oral, el destino natural de aquellos textos admitía una eventual puesta en escena, como demuestran los catorce montajes teatrales mencionados anteriormente.

Se ha de concluir por tanto que esta escritura posee signos de *dramaticidad* y *teatralidad* a partes iguales. Por un lado, buena parte de los textos reproducen un conflicto dramático en el que el hablante no narra unos hechos ni expone un conflicto interior sino que se dirige a una segunda persona, individual o colectiva, que no es necesariamente el lector, sino una instancia discursiva inherente a la ficción del poema. Por otro lado, la construcción ceremonial del texto (“Discurso fúnebre”, “Pido que se levante la sesión”...) o su implantación en el espacio público (*Artefactos*, “Trabajos prácticos”, *discursos de sobremesa*) teatralizan el acto poético al exponerlo como un objeto para ser contemplado, para ser experimentado y vivido en un espacio y un lugar concretos.

4. ***Discursos de sobremesa. “Juegos florales a la hora de los postres”***

Los “juegos” son, desde la Antigüedad, una costumbre vinculada a la fiesta y la competición, no solo deportiva sino también poética. Durante la Edad Media, esta continuó en los denominados “juegos florales”, competiciones poéticas que se extendieron desde el sur de Francia hasta la Península Ibérica. Siglos después, este género de eventos viajó a las colonias americanas prolongándose en las jóvenes repúblicas. Esta práctica constituye un vehículo de institucionalización de la actividad poética. Al mismo tiempo, consolida las tradiciones culturales y promueve la creación literaria. Tal es así que en el siglo XVII, Luis XIV creó una Academia de Juegos Florales con este propósito²³¹.

La creación poética se ha debatido desde el origen de los tiempos entre la calle y la academia, un “afuera” anónimo, libre de normas y protocolos y un “adentro” que consolida la norma y otorga los “laureles” al poeta. Durante la Edad Media, los goliardos medievales cantan sus versos procaces, divertidos y blasfemos en las tabernas (“In taberna quando sumus”) al tiempo que en las Cortes y los monasterios se produce una literatura refinada, atenta al decoro y concentrada en temas graves como la muerte, el destino, el amor y la honra. Esta última variante es la que encuentra un espacio para competir en los

²³¹ Véase Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1996). 589.

Juegos Florales, mientras la otra tendrá que complacerse con el aplauso o el rechazo de su ocasional auditorio.

Esta pugna por ocupar la centralidad del discurso cultural encontró en el siglo XX una prolongación en la crítica. Por un lado, el Formalismo ruso y la Nueva Crítica estadounidense proponen un tipo de análisis aséptico, ajeno a las condiciones sociales, históricas o biográficas de la creación que coloca el *texto* en el centro de sus preocupaciones. Por otro lado, la crítica marxista y otros enfoques interdisciplinarios y transversales (ecocrítica, feminismo, estudios postcoloniales, etc.) miran el hecho literario como un fenómeno inserto en un complejo social y político cuya “ideología” está latente en el *discurso*. En el interior de la creación literaria se produce una lucha por entrar o salir, ya sea asimilando la ideología dominante o confrontándose con ella. Este espacio agonístico de la cultura es el que Pierre Bourdieu denomina *campo*, que –especifica- no es un medio, ni un contexto ni un universo de relaciones personales “sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ocupan en él” (Bourdieu “El campo” 2) para reafirmarse, alejarse o confrontarse. Según el autor francés, una lectura científica de los hechos intelectuales o culturales implicaría distinguir:

- un análisis de la posición del campo literario o artístico en el campo del poder,
- un análisis de las posiciones que ocupan los individuos o grupos en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística,
- un análisis de los *habitus* que se definen como los presupuestos morales, éticos o ideológicos del individuo o grupo derivados de su condición económica o social (*ibid.*1).

Aunque cualquier texto literario sería susceptible de un análisis en torno a su posicionamiento dentro del campo, este planteamiento resulta particularmente apropiado para las obras que nos ocupan. Producidas como documentos que responden a una formalidad del *campo cultural* (responder a una distinción académica), en ellas se hace patente una y otra vez ese desplazamiento desde el interior hacia el exterior, entre la norma y su transgresión. Este capítulo se propone abordar los *Discursos de sobremesa* de Nicanor Parra atendiendo a su factura textual como subgénero de la oratoria y al empleo particular que hace de él desde el centro de la institución literaria, confrontando su faceta antiliteraria con la del “poeta laureado”.

4.1. El espectáculo, el a(u/c)tor y el poeta

En el poema “Pasatiempo” de 1972, Nicanor Parra evocaba aquellas piezas de oratoria que su padre, profesor normalista, tenía que pronunciar en ocasiones especiales.

pronunciar un discurso patriótico
pero no por razones de peso
por fregar- solamente por joder
Señoras y Señores aunque no vengo preparado... (I: 297-8)

Desafiando la norma de instituciones y otros símbolos sociales, el poema relaciona una lista de acciones poéticas transgresoras e iconoclastas. Como si se tratara de simples pasatiempos, estas transgresiones a la norma no se contemplan como alternativa (*antítesis*) ni tampoco como superación (*síntesis*), sino únicamente en calidad de puro “entretenimiento” malicioso: “...no por razones de peso/ por fregar²³²- solamente por joder”. Si la música es el símbolo del lenguaje poético modernista (“De la musique avant toute chose”), el poema concluye precisamente arremetiendo contra él: “en una palabra cagarse en el piano”.

El poeta que alcanzó prestigio con la *antipoesía* y puso todos sus esfuerzos en “demoler” los pilares del género (“La poesía terminó conmigo” “La poesía morirá si no se la ofende/ hay que poseerla y humillarla en público/ después se verá lo que se hace”), se vio al final de su vida, sin embargo, abocado a recibir los honores del estamento literario. Hermano de la poeta y cantora popular, Violeta Parra, personaje controvertido durante los años que precedieron al Golpe y voz disidente entre quienes no se exiliaron (*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977; *Poesía política*, 1983), el poeta rondaba los ochenta años después del Plebiscito que puso fin a la dictadura. La muerte de Pablo Neruda en 1973 y el gran número de intelectuales y artistas exiliados o represaliados le convirtieron en uno de los referentes literarios más próximo para las nuevas generaciones de poetas. Su popularidad creció exponencialmente con la llegada de la democracia.

Por aquellos años, la edad del poeta y su dilatada trayectoria le hacen acreedor de premios y distinciones literarias tanto dentro como fuera del país. El poeta acostumbra acudir a recibir estos honores y, como viene siendo habitual, durante las ceremonias es exhortado a pronunciar unas palabras, ocasión que aprovechará para transformar su discurso en otra rama de la antipoesía. A tal efecto, se inventó una fórmula para -con la gracia del humorista, la firmeza del académico y la astucia del antipoeta- salir airoso de

²³² Chilenismo. “Causar molestia o dificultades” (*Diccionario de uso del español de Chile*. 402).

unas ceremonias en las que su *proyecto antipoético* (antiliterario y anticánónico) tenía que reconciliarse con los “laureles” del estamento literario y cultural. En un contexto social y político descargado de las presiones de la dictadura y más abierto a la “libertad de expresión”, el poeta rescató un género asociado al debate, la polémica y la opinión: la *oratoria*. Pero fiel a la lógica deconstructiva de su antipoesía, el poeta enfrentó el género con la actitud paródica y desublimante de otras propuestas anteriores. El resultado fueron los *discursos de sobremesa*, una “literatura” hecha a la medida de los acontecimientos que la motivaron.

a) Oratoria y espectáculo

En una sociedad donde los medios de comunicación de masas dominan la mirada y colocan al sujeto ante una exposición permanente, la acción humana observada a través de este encuadre se transforma automáticamente en *espectáculo*: una “representación” de aquello que anteriormente era directamente vivido (Debord 15). Los tentáculos del espectáculo se expanden hacia todas las manifestaciones públicas: competiciones deportivas, exposiciones, publicidad, funerales de Estado, debates políticos y hasta experiencias traumáticas como atentados terroristas o asesinatos: “Sous tous ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante” (*ibid.* 17). Los espacios rituales que en el pasado ocuparon la religión (autos sacramentales y catedrales barrocas), los símbolos nacionales (himnos y relatos nacionalistas en el romanticismo) o las ideologías (desfiles y grandes concentraciones públicas en los países totalitarios), han sido consagrados en la sociedad de consumo a la mirada espectacular de los medios de masas.

En estas condiciones han aparecido nuevos géneros de discurso acordes con el modelo sociopolítico y los medios existentes. “The médium is the message”, afirmaba Marshall McLuhan para resumir este fenómeno. Esta conocida frase fue reformulada por Neil Postman, “The médium is the metaphor” (3), para proponer un recorrido por el discurso público estadounidense desde una *oratoria* de base estrictamente escritural hasta un discurso público de masas, tendente a la hibridación, el fragmentarismo y la entrega absoluta al “entretenimiento”. En su obra, el sociólogo estadounidense cita ejemplos extraídos de la televisión (el medio) como la emisión de telepredicadores cantando rock o de operaciones quirúrgicas televisadas (*ibid.* 93-94).

La incuestionable influencia que el modelo cultural estadounidense ha ejercido sobre el mundo occidental desde el fin de la II Guerra Mundial permite extrapolar esta hipótesis a otros territorios. La expansión de la cultura del espectáculo (*show business*) ha propiciado la aparición de novedosas variedades de discurso público arraigadas en la antigua oratoria. Estas nuevas formas de discurso público tienen en común el empleo del humor, la búsqueda del entretenimiento, y un uso arbitrario y libre del modelo clásico. A excepción de ciertos entornos más conservadores como celebraciones religiosas o ceremonias de Estado, buena parte de la oratoria contemporánea parece más preocupada por los efectos lúdicos o estéticos que por esa búsqueda de la “verdad” que inquietaba a Aristóteles y Cicerón. Esta actitud se puede constatar en los parlamentos, las tertulias televisivas y hasta en las conferencias académicas. En muchas de estas situaciones, la solemnidad, la medida y el apego a la norma suelen sustituirse por la creación de una atmósfera afable entre el orador y el auditorio. En este género de discursos predominan la simpatía, el humor y la ruptura de ciertas convenciones percibidas como excesivamente previsibles. A fin de cuentas, se trata de estrategias retóricas para, en una sociedad más democrática y menos jerárquica, romper las barreras que separan al orador del auditorio.

Asimismo, también han cambiado las cualidades que se suponen al orador. En el orador clásico prevalecían valores como la moderación y la elocuencia al servicio de la verdad. En este sentido, Quintiliano exhortaba a distinguir claramente al *orador* del *comediante*:

...que reine sobre todo la moderación; porque no quiero formar un actor cómico, sino un orador. Por lo que ni en los gestos y ademanes vamos a la caza de todos los primores ni al hablar emplearemos para nuestra molestia los distintos signos, las pausas de tiempo, y los matices del sentimiento. Como si se hubiera de decir en la escena (IV: 279-281)

La doctrina oratoria instaurada por Aristóteles y continuada por Cicerón contemplaba el ejercicio de la palabra en público conforme a una ética. No se podía ser un buen orador sin ser un hombre de bien (*ibíd.* 289). Por el contrario, la posmodernidad y su correspondiente relativización de la noción de verdad (Lyotard, Gadamer, Vattimo) han dejado espacio libre a un hedonismo autocontemplativo que se resuelve a través del “entretenimiento” (Vásquez Rocca “La posmodernidad”). El orador contemporáneo no se rige por un estricto código ético ni tampoco por unas reglas tipificadas. En su lugar, se muestra ante el público como una suerte de *maestro de ceremonias* cuyas acrobacias verbales y juegos de lenguaje lo asimilan más al demagogo que al “orador perfecto” que Cicerón trató de describir.

En la sociedad del espectáculo, el maestro de ceremonias es el *showman*, la persona encargada de introducir y dar vida al espectáculo. Como los viejos oradores, emplea la palabra para conquistar la simpatía (*pathos*) del auditorio. Pero su manejo del código retórico dista sustancialmente de la normativa clásica. Donde antes había solemnidad ahora hay distensión. Donde el humor constituía solo un adorno, en el discurso actual adquiere un protagonismo absoluto. Y donde el orden argumentativo lógico -introducción, argumento, digresión y epílogo (Leith 33)- representaba el camino a seguir para erigir argumentos sólidos, el discurso contemporáneo lo percibe como excesivamente rígido y, por ello, falso e impostado. Por el contrario, se privilegia una organización de los argumentos no previsible, personal y desenfadada. En este sentido, Sam Leith observaba cómo los discursos nos emocionan mucho menos cuando parecen representaciones estudiadas. El estilo llano se identifica con una estrategia retórica tan claramente impostada como el estilo elevado y, al ser previsible, se convierte en una retórica ineficaz (25). Así como los géneros literarios habrían evolucionado a base de transgresiones a la norma (Todorov “El origen”, 34), también la oratoria ha desembocado en nuestra sociedad disfrazada de “antirretórica” lo que, a la postre, “no es más que otra estrategia retórica” (Leith 28).

b) El escritor y los medios: la “imagen de autor”

El agente de discurso público por antonomasia en la sociedad es el *escritor*. Poetas, novelistas, dramaturgos, periodistas o los más recientes “creadores de contenidos” son la expresión contemporánea de los antiguos rapsodas, poetas y logógrafos. Su imagen social ha evolucionado en paralelo a los cambios sociales y las estructuras de poder. Hoy en día suele emplearse la palabra *escritor* como sinónimo de *autor*, lo que le adjudica una posición específica en el estatuto de la cultura.

Procedente del vocablo latino *auctoritas*, el término *autor* fue empleada hasta la Edad Media para referirse a las fuentes primarias de autoridad, es decir, los *Evangelios*, la patrística y los clásicos de la Antigüedad cuyos textos eran considerados primarios. De esta manera, se distinguían de otras fuentes accesorias o secundarias (compilaciones, traducciones y comentarios). La tarea de elaborar fuentes secundarias se encomendaba a los denominados *copistas*, *amanuenses* o *escribanos*²³³. Con el Renacimiento y el paso

²³³ Véase Elisa Borsari. “Auctor y auctoritas. Apuntes sobre la traducción de los clásicos en la Edad Media”. *Actas XIII Congreso AHLM*. Valladolid, 2010. 455–467.

del teocentrismo al antropocentrismo surge una conciencia de *autoría* que, apoyada en una nueva tecnología de la escritura -la imprenta- terminará por equiparar los términos *escritor* y *autor*. A comienzos del siglo XX, Walter Benjamin presenta al autor como un “productor” inmerso en la pugna por el control de los medios de producción: “...antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría ¿cómo está en ellas?” (“El autor” 119).

La definición de *autor* -entendiendo por tal el autor literario- ha sido fruto de no pocos debates. Su condición se mantuvo estable hasta mediados del siglo XX, cuando la “autoridad” asignada al escrito cede protagonismo a favor del *texto*. “La mort de l’auteur” (1968) de Roland Barthes y “Qu’est-ce qu’est un auteur” (1969) de Michel Foucault encabezan un debate cuyo foco de atención discute la noción romántica del *autor* como “genio creador” y rescata su función de “mediador”. Para Foucault, la autoría implica una condición institucional, cultural, fruto de una convención y ciertamente abstracta:

Je les résumerai ainsi: la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel quienserre, détermine, articule l’univers des discours; elle ne s’exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n’est pas définie par l’attribution spontanée d’un discours à son producteur, mais par une série d’opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d’individus peuvent venir occuper (“Qu’est-ce” 803-804)

Según este criterio, la asignación del estatuto de autor estaría subordinada a un sistema jurídico e institucional y no emana directamente del texto. El autor será, por tanto, una marca o punto de referencia bajo el cual reunimos un conjunto de textos o ideas entendidas como una unidad de sentido y determina una manera de existir de los textos en una sociedad: “Un texte anonyme que l’on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n’aura pas un *auteur*. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d’existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l’intérieur d’une société”. (*ibid.* 798). Si el autor adquiere esa condición dentro de un marco institucional y en el modo de funcionar e intercambiarse los discursos, en una sociedad espectacular donde la imagen o *apparance* se sobrepone al contenido, a la noción de autor debe adherirse la de “imagen del autor”.

En este sentido, Maingueneau distingue tres categorías asociadas a la noción de *autor*:

- 1) la instancia que responde por un texto,
- 2) el “autor-actor” cuya imagen se rige por una serie de estereotipos sociales de naturaleza histórica (escritor, poeta, hombre de letras, artista, intelectual),

- 3) el correlato de una obra, variación coincidente con la de Foucault anteriormente citada (6)

La segunda categoría, la “imagen del autor”, ha variado a lo largo de la historia. Para Barthes, Foucault, Maingueneau o Vaillant la imagen del escritor romántico habría quedado obsoleta en nuestra sociedad donde se produjo un cambio de paradigma en paralelo a los cambios socioeconómicos:

Depuis le XVIII^e siècle, l'auteur a joué le rôle de régulateur de la fiction, rôle caractéristique de l'ère industrielle et bourgeoise, d'individualisme et de propriété privée. Pourtant, compte tenu des modifications historiques en cours, il n'y a nulle nécessité à ce que la fonction-auteur demeure constante dans sa forme ou sa complexité ou son existence. Au moment précis où notre société est dans un processus de changement, la fonction-auteur va disparaître d'une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à ses textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un autre mode, mais toujours selon un système contraignant, qui ne sera plus celui de l'auteur, mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter. (Foucault “Qu'est-ce” 811)

No es nuestro objetivo profundizar en este trabajo en la “imagen del autor” de nuestro tiempo. Sin embargo, juzgamos relevante no pasar por alto la función que esta pueda ejercer sobre la interpretación de unos textos en los que su autor puso voz y presencia al texto, haciendo el doble papel de “au(c)tor”, es decir, productor y ejecutor de la obra.

Para evitar equívocos, en adelante emplearemos la distinción instrumental propuesta por Bernard Pingaud entre dos entidades:

- *escritor*: sujeto de la escritura y ausente en el juego social de la cultura (*campo literario*)
- *autor*: la marca encargada de “representar” al escritor en la institución literaria²³⁴.

A esta distinción en el plano sociológico habría que añadir aquella que la pragmática reserva para distinguir el *emisor* (realidad empírica) del *enunciador* (realidad textual). Mientras el escritor se corresponde claramente con el *emisor*, el hablante del texto lo hace con el *enunciador*. Y entre ambas realidades, la empírica y la textual, fluctúa una tercera entidad, el *autor*, una suerte de “agente literario” que “representa” al escritor en la esfera pública: “de ahora en adelante la literatura avanza disfrazada y el escritor está condenado a vivir, gústele o no, este desgarramiento perpetuo entre lo que es y la imagen que proyecta.” (Vaillant 21). Así lo reconoce Eloy Fernández Porta para quien existe un “halo mediático” en torno a los autores literarios que hace de ellos auténticos personajes que

²³⁴ “La non-fonction de l'écrivain”. *Arc* 70 (1977): 74-79. Ctd. en Vaillant 20.

pululan por la industria del espectáculo hasta crear entre el público una atracción que va más allá de su escritura:

...codificado como ciudadano solitario, ineficiente, como pequeño excéntrico, cuyo rasgo distintivo es una carencia: no tiene los horarios, los jefes y los controles que constituyen el verdadero trabajo. Esta figura, fraguada en el imaginario romántico y reelaborada en la crítica modernista a la cultura de la productividad, ha llegado a nuestros días en forma de personaje espectral y espectacular a la vez. La biografización y mitologización del escritores parte central de un sistema literario concebido como jardín de estatuas, en que todo debate intelectual queda colapsado en nombre de la fascinación neoclásica por las anécdotas de literato, los homenajes, los reconocimientos, las reverencias al maestro, los apotegmas y las frases póstumas (13).

El autor entendido así como “personaje” constituirá, en última instancia, otra creación más del escritor²³⁵. Aunque anclada generalmente en rasgos personales, como toda estética, la imagen del autor tiende a construirse conforme a unos patrones epocales que, como las “modas literarias”, se corresponden con unas circunstancias sociales, históricas, políticas o económicas concretas. En Francia, por ejemplo, el “*homme des lettres*” del Antiguo Régimen se transforma en un “productor de textos” en el siglo XIX, un individuo dandi y bohemio enfrentado a la sociedad pero identificado con su obra. Posteriormente, en el siglo XX, el autor comienza a organizarse en torno a uniones o sociedades de escritores que le otorgan un papel integrado dentro de la sociedad y elevan su imagen a la de modelo social:

...el escritor se encuentra protegido por su personaje, pues éste terminó por ser reconocido y legitimado gracias al largo trabajo de aclimatación social que se llevó acabo, fundamentalmente, durante la Tercera República. Las reformas sucesivas de la Instrucción pública hicieron del gran autor un símbolo cívico entregado a la admiración de colegiales y bachilleres destinados a su vez a convertirse en consumidores. Del mismo modo, los editores, convencidos ellos mismos de la excelencia de su misión, aprendieron a no arremeter contra la ceremonia de las Letras: a partir de los efervescentes años sesentas, el resplandor de la vida literaria francesa, que se manifiesta principalmente en la figura magistral del escritor comprometido, se une también a esta colisión ecuánime entre las ambiciones de los creadores de textos, forjados en el seno de la Escuela Republicana, y los intereses de los productores de libros. Allí se percibe precisamente que, si bien es cierto que el autor es un personaje, éste no podría ser el autor del rol que ocupa, ni siquiera su propio director de escena. (30)

Con la generalización de los medios de comunicación de masas, la imagen del autor se amplifica y se mediatiza. El personaje-autor queda a merced del funcionamiento espectacular de los medios.

En América Latina, dichos medios contribuyeron a crear una imagen compacta del *boom* así como a llenarla de contenido. Prensa, periódicos y televisiones expusieron

²³⁵ Existen varios ejemplos de artistas y escritores que han producido un *personaje* claramente reconocible para los medios de comunicación de masas: el pintor Salvador Dalí, el artista pop Andy Warhol o el escritor Fernando Arrabal. El fenómeno plantea un jugoso debate sobre la relación entre el artista y los medios, así como los límites entre la obra de arte y la imagen pública la cual tiende a teatralizarse hasta constituir una prolongación de la obra.

a los escritores como personajes mediáticos que trasladaban sus debates del cenáculo literario al *star system*, un espacio de difusión más amplio y cuyo control escapaba a su voluntad:

La imagen pública del autor latinoamericano a partir del *boom* rebasa pues los estrechos límites de la tertulia literaria de las élites, de los debates y análisis de la academia, o incluso de la tarima de los políticos, para ocupar un espacio a medio camino entre el intelectual y la estrella de cine.” (González 274)

En plena proceso de globalización, la exposición de los escritores a través de los medios de masas comportará un doble efecto. Si bien por un lado aumentan su popularidad, por otro lado quedan sometidos a los caprichos de la industria del espectáculo:

Dentro de estos procesos de globalización, la proyección heroica del canon del *boom* latinoamericano a través de los medios de masa y la industria publicitaria conoció otro efecto paradójico: mientras más circulaban las imágenes y noticias de las ejecutorias de los autores del boom, más se veían expuestos a los riesgos de la celebridad en la era posmoderna, pues en medio de la insistente cobertura mediática de sus idas y venidas, de sus polémicas políticas y personales –desde el Caso Padilla hasta el puñetazo que le propinó Vargas Llosa a García Márquez–, y de sus empresas no-literarias (sus incursiones en el cine y la televisión, por ejemplo), comenzaba a trivializarse y a desgastarse cada vez más el estatuto heroico del autor latinoamericano. (*ibid.* 276)

Aunque el *boom* suele asociarse a novelistas, no son pocos los poetas que también sucumbieron a la exposición de los medios de masas²³⁶. Los medios de comunicación de masas y la esfera pública constituyeron para muchos poetas algo más que un tema (Binns “Los medios”). Su imagen también consiguió amplificarse gracias a unos medios reprodujeron la imagen del poeta entre el sujeto comprometido (Ernesto Cardenal), el erudito (Octavio Paz) o el *clown* alucinado (Rodrigo Lira). Ernesto Cardenal, poeta y líder de la Revolución Sandinista, habría encarnado la imagen del poeta comprometido en ese contexto histórico. Mario Benedetti, por su parte, entregó sus poemas y su imagen para la producción de una película, “El lado oscuro del corazón” (1992), donde daba vida a otro estereotipo, un entrañable poeta bohemio, noctámbulo y prostibulario. En Estados Unidos, es conocida la aparición de Allen Ginsberg en un conocido videoclip de Bob Dylan²³⁷, también caracterizado con sus atributos característicos de poeta *beatnik*. En

²³⁶ En la entrevista con Mario Bendetti, el poeta uruguayo preguntaba a Nicanor Parra sobre su percepción del *boom*, la ausencia de poetas en el fenómeno y la dimensión comercial del fenómeno. En su respuesta, el chileno daba a entender que el boom de la poesía hispanoamericana se había producido con anterioridad al de la narrativa y, la comercialidad del fenómeno que afectó a la narrativa hispanoamericana desde los años 1970 se explicaba porque “hay un aparato comercial en torno a la novela, que es un elemento de comercio, una mercadería. La poesía nunca lo ha sido”. Por esta razón, añadía, el impacto de Neruda o Huidobro solo se produjo en el plano literario (14).

²³⁷ El poeta estadounidense aparece de fondo en el videoclip de “Subterranean homesick blues” (1965). El videoclip se convirtió en el último cuarto de siglo en una forma de videoarte propiamente tal y esta pieza en concreto representa una de las obras más populares del género.

cuanto a Nicanor Parra, protagonizó campañas publicitarias y participó en varios documentales de contenido social o sobre su propia figura literaria (véase nota 158). Su compatriota Rodrigo Lira fue aún más lejos al entregar su imagen al espectáculo y al escrutinio televisivo. Es recordada su participación en un “talent-show” televisivo durante los años ochenta donde se presentó ante los espectadores como “poeta” y declamó unos versos de Shakespeare ante la audiencia con un estilo claramente afectado y ataviado con un pretendido vestuario de tragedia shakesperiana. Visto con la distancia de los años, su aparición podría interpretarse como una insultante burla –quizás una *performance*- contra la banalización de la cultura que sufrió Chile durante la dictadura.

c) De la dictadura a la democracia: espectáculo y transversalidad

La aparición de Rodrigo Lira en televisión protagonizando aquella actuación entre el escarnio de la exposición televisiva y la solemnidad de los versos de *Otelo* constituyó uno de los momentos icónicos que resumían la situación de la cultura chilena durante la dictadura. La creación poética y el arte en general encontraron en el espectáculo una vía de escape contra la represión y el “apagón cultural” (Sepúlveda 57). En su ensayo sobre la poesía chilena entre la dictadura y la democracia, Magda Sepúlveda registra una lista de voces poéticas que, entre la marginalidad y la exposición pública, ejercieron una forma de resistencia contra la falta de libertades a través del simulacro: “...la dictadura nos trajo la razón técnica, el espectáculo y la sociabilidad basada en el simulacro” (*ibid.* 79). La autora destaca poemarios como *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn o *Virgenes del Sol Inn Cabaret* (1986) de Alexis Figueroa como ejemplos de la entrega de la voz poética a un personaje degradado y alienado por la lógica del espectáculo (*ibid.* 56). Como aquellos, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-79) podría leerse como un anticipo de dichos poemarios.

La influencia de los medios de masas se trasladó a otras experiencias creativas como el video-arte. Durante estos años, el arte serviría de vehículo de expresión contra la dictadura y las *performances* se convirtieron en uno de los lenguajes más recurrentes para denunciar la dictadura. A través de estas prácticas, los artistas conquistaron subrepticamente un espacio público vetado por la dictadura (“No +” de Mario Soro, 1983-84; “Cruz en pavimento” de Lotty Rosenfeld, 1984) e comenzaron a introducir en

la sociedad temas y preocupaciones hasta entonces prácticamente inexistentes como la identidad de género (“Bajo el puente”, Yeguas del Apocalipsis²³⁸, 1988)²³⁹.

Si los años que precedieron a la dictadura se caracterizaron por una enconada conflictividad social y política entre los grupos de izquierda y la burguesía nacional, los años de la dictadura hicieron aflorar nuevas preocupaciones sociales (derechos humanos, identidad de género, causa mapuche) y formas de expresión. Junto a la lucha por los derechos de los homosexuales encarnada por el colectivo “Yeguas del Apocalipsis” y la escritura de Pedro Lemebel, se incorporaron a la temática de la poesía otras inquietudes como el ecologismo y la cuestión indígena, representada esta última por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, entre otros. Esta corriente “etnoculturalista”, como la ha denominado Iván Carrasco (“Tendencias de” 166), convivirá en lo próximo con una poesía urbana ligada aún a la idea de la nación chilena. Pero el resurgimiento y reorganización de las comunidades mapuches constituirá un relato paralelo en el que llegaron a involucrarse poetas de la urbe como el propio Nicanor Parra, quien desde los años 1990 se destaca como un defensor de la causa de los pueblos originarios del territorio²⁴⁰. La escritura mapuche se caracterizó por exhibir las carencias de su realidad lingüística frente a un código español que percibe como impuesto y extraño:

...un español de código no letrado, donde el código, las expresiones populares y el lenguaje juvenil tienen cabida. Su habla apela a un lector urbano capitalino que exhibe con rebeldía su marginalidad en la metrópoli. Los grafemas escriturales usados por este grupo recuperan el trazo punky, el spanglish y la mala ortografía, desafiando con ello las normas lingüísticas del código hegemónico (Sepúlveda 237)

Los años de dictadura significaron, en definitiva, una profunda transformación en el panorama de las letras y la cultura chilena. Por un lado, se produjo la incorporación del mundo literario a la dinámica espectacular de los medios de masas. Por otro lado, supuso la aparición de nuevas preocupaciones y nuevos temas que trascendían los debates

²³⁸ “Yeguas del Apocalipsis” es el nombre del colectivo artístico formada por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Ambos introdujeron el tema *queer* y el debate sobre la identidad de género en el contexto de la lucha social y antimperialista en la sociedad chilena. Una extensa información sobre su trayectoria y sus acciones de arte puede encontrarse en la Web *Yeguas del Apocalipsis* <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/> 19 jul 2018.

²³⁹ Para un análisis del fenómeno y documentación específica sobre este género de propuestas en Chile desde los años 1960, véase Francisco González Castro, Leonora López y Brian Smith. *Performance Art en Chile. Historia, procesos y discursos*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.

²⁴⁰ La revista *The Clinic* anunciaba el 14 de septiembre de 2010 que tanto él como el escritor Pedro Lemebel, entre otros, se adherían a la protesta iniciada por 23 comuneros mapuches contra la aplicación de la ley antiterrorista. *The Clinic*, 14 sep 2010. Web. <http://www.theclinic.cl/2010/09/14/urgente-nicanor-parra-me-sumo-a-la-huelga-de-hambre-a-la-buena/>, 16.08.2016.

patrióticos e ideológicos que dominaron el período inmediatamente anterior al Golpe, así como las diatribas de la “guerrilla literaria”.

d) Nicanor Parra, poeta laureado

En las viejas ceremonias líricas y competiciones de la Antigüedad, los triunfos se premiaban con una corona de laurel, el árbol de Apolo, divinidad del canto y la poesía. Entre los agraciados con este galardón se encontraban los poetas. La tradición llegó a la Italia del Renacimiento y se extendió a otros territorios hasta institucionalizarse en algunos países. En la actualidad, en países como Estados Unidos o Reino Unido ha persistido la figura del “poet laureate”, distinción que asigna a su acreedor un salario directo del Estado a cambio de participar, en calidad de poeta, en determinados actos y ceremonias oficiales. Se trata esta de una distinción concedida para figurar junto a las autoridades en actos oficiales. Como los bufones de las cortes medievales, los músicos que acompañaban al califa o los pintores de cámara, la condición de poeta laureado representa un tipo de creación artística puesta al servicio del poder, para su disfrute, su entretenimiento y su legitimación.

En el ámbito de las letras hispánicas no existe formalmente esta figura. La expresión “poeta laureado” se emplea metafóricamente para calificar a un poeta cuyo talento es socialmente reconocido. Dicho reconocimiento se materializa en forma de premios, ediciones especiales de su producción en volúmenes antológicos o de las obras completas, homenajes promovidos desde las instituciones culturales, distinciones académicas y, en nuestra sociedad, una presencia en los medios de masas. Todas estas circunstancias confieren al sujeto una *autoridad* la cual instala su discurso en el centro del *campo literario*: “lo que está en juego en las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder decir con autoridad quien está autorizado a llamarse autor” (Bourdieu “El campo” 18). La entrada dentro de la institución literaria transforma al escritor en un agente de la misma y confiere una legitimidad a su discurso el cual, a través de los reconocimientos, se carga de “capital simbólico”: “...le porte-parole autorisé ne peut agir par les mots sur d’autres agents et, par l’intermédiaire de leur travail, sur les choses mêmes, que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l’a mandaté et dont il est fondé de pouvoir (Bourdieu *Langage et* 163). Lo contrario del “poeta laureado” sería el “poeta

maldito”, un sujeto enfrentado a la sociedad y a la institución literaria y su versión social, el “poeta comprometido”, enfrentado con el orden establecido.

En esta pugna por la autoridad y la legitimidad juegan un importante papel las competiciones y los galardones literarios. Las justas poéticas medievales, inspiradas en los Juegos Florales que se celebraban en Grecia y Roma, son una de las manifestaciones más antiguas. Esta costumbre que se fue perdiendo desde finales del siglo XIX pervivió en países como Chile durante el siglo XX. Este país se diferenció de otros del área hispanohablante no sólo en la calidad de sus poetas sino también en la popularidad que atesoraron entre sus compatriotas. La asignación del Premio Nobel de Literatura de 1945 convirtió a Gabriela Mistral en la primera escritora latinoamericana en obtener esta distinción, e hicieron de ella una figura pública venerada por sus compatriotas. Tras ella, Pablo Neruda recibió la misma distinción en 1971. Corrían tiempos de profundas transformaciones sociales en Chile, gobernado en aquel momento la Unidad Popular de Salvador Allende. El poeta fue entonces recibido como un héroe nacional en el Estadio de Chile en un acto no solo de reconocimiento a su distinción sino también a su compromiso con la causa revolucionaria. Unas décadas antes, el poeta Vicente Huidobro, uno de los abanderados de la vanguardia europea y promotor de la nueva poesía chilena, se hizo sentir entre sus compatriotas por sus controvertidas opiniones. En uno de sus más conocidos artículos periodísticos, en un ataque de megalomanía, el poeta declaró sentirse llamado a ser el mejor poeta de su generación²⁴¹.

Estos tres poetas pasaron a ser conocidos familiarmente en los ambientes literarios como las “vacas sagradas” de la poesía chilena. Y esta asignación de protagonismo despertó una competitividad entre los escritores por ocupar ese espacio. Una de las polémicas más recordadas a este respecto fue la protagonizada a mediados del siglo XX por Huidobro, Neruda y Pablo de Rokha conocida por la historiografía como la “guerrilla literaria”. Los tres poetas se enfrentaron públicamente entonces en un abierto debate en el que confrontaron sus cualidades poéticas, su militancia política –los tres militaron en el Partido Comunista de Chile- y sus egos personales. Esta rivalidad constituiría un síntoma de la popularidad que la poesía llegó a alcanzar en el país. En el discurso ofrecido en Cartagena con motivo del centenario de Vicente Huidobro (1993), Nicanor Parra evocaba este capítulo como si se tratara de una clásica competición poética:

²⁴¹ Véase “La poesía contemporánea empieza en mí”. *La Nación*, Santiago, 28 may 1939. 5.

JUEGOS FLORALES

a la hora de los postres

Siempre salía ganador el dueño de casa
Primero Huidobro
Segundo desierto
Tercero Braulio Apenas
Un expoeta joven de la época (ASA, IX)²⁴²

El discurso forma parte de uno de los actos de reconocimiento que afrontó el poeta al alcanzar su madurez literaria. Después de la dictadura, la actitud negativa hacia el “hermano de la Violeta [Parra]” –como se le reconoció a menudo- fue decreciendo hasta convertirse en un referente central para la poesía chilena y latinoamericana (Fernández, en Zegers y Ugarte 110). Su figura como poeta y académico se había afianzado durante los años de la dictadura y adquirió una notoriedad especial en la cultura post-Golpe. A una trayectoria en la que se contaban importantes publicaciones, un Premio Nacional, su participación en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y múltiples adaptaciones de sus textos al teatro, se unieron una serie de proyectos como el encargo de traducir a Shakespeare para la Universidad Católica, la participación en proyectos solidarios, apariciones frecuentes en prensa, la asignación de importantes premios literarios y las postulaciones al Premio Nobel. El poeta se hizo habitual en reconocidos medios de prensa nacionales como *El Mercurio* o la revista satírica *The Clinic*, fundada en 1998 y con una declarada influencia de la obra del antipoeta: “Un hito en la vida artística de Parra: la publicación de la revista *Manuscritos* en 1975. Edición de lujo [...] y diseño de vanguardia. Como plato fuerte de la revista figuraban los *Quebrantahuesos*: un diario mural irónico y desesperado, del que, seamos honestos, *The Clinic* es heredero” (“Especial Parra”, 2004. 10).

A pesar de las sospechas que había despertado entre opositores y poetas en el exilio durante los primeros años de dictadura, el poeta reapareció a finales de la década de 1980 como un entusiasta defensor del “No” en el Plebiscito de 1988. Fue así como la prensa y las instituciones académicas terminaron por erigirlo una suerte de poeta nacional postdictadura, el Neruda que Chile necesitaba en su recién inaugurada democracia. Amparado, pues, por una larga trayectoria literaria y una creciente notoriedad, sus

²⁴² En adelante, las citas de *Discursos de sobremesa* se hacen según la edición de 2006. Consignamos la obra con una abreviatura Mai Mai Peñi → MMP, Happy Birthday → HB, Also Sprach Altazor → ASA, Discurso del Bio Bio → DBB, Aunque no vengo preparada → ANVP y el tramo correspondiente con la numeración romana asignada en dicha edición, como en el ejemplo.

discursos responderían desde entonces a esta nueva condición. Así lo intuía Ignacio Echevarría, para quien el género correría parejo con la “canonización” del personaje: “Sin duda son una especie de género literario, a la vez nuevo y arcaico. Es la forma que correspondía no hace mucho al poeta laureado. Y al oráculo. Y al curandero. Y al ciego que cantaba romances. Son piezas originales, chocantes, divertidísimas” (*Que pasa*, 6 febrero de 2004. 66)

Simultáneamente, la presencia del poeta en las instituciones y en los medios le sirvió para dar mayor difusión a su defensa de causas sociales como los derechos humanos y el ecologismo. El autocalificado “alfabetizador ecológico” (Pérez López “La autotextualidad”, 170) no desaprovecharía ninguna oportunidad pública para hacer de portavoz de las ideas del movimiento. Introduce el tema en las entrevistas de prensa, argumenta su poesía en términos ecologistas (“Charla de Temuco”, 1982), protagoniza una protesta contra el programa nuclear francés en unas Jornadas literarias (1985), escribe un “Himno oficial del movimiento ecológico” (“Los siete chanchitos” II: 183) y repite de memoria en varias de sus apariciones públicas las primeras líneas de la Propuesta de Daimiel²⁴³ transformándolo en un texto casi propio. Su compromiso con la defensa del medio ambiente se extiende a su apoyo a la causa mapuche cuyo conflicto con el Estado chileno no cesó con la democracia²⁴⁴.

Por otra parte, la popularidad del poeta creció también fuera de sus fronteras. En 1991, el poeta es distinguido con el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Brown, recibe por primera vez un premio en España, Premio Prometeo, y se consagra en el continente latinoamericano al hacerse dignatario de la primera edición del Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe en la Feria del Libro de Guadalajara (hoy Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances). Los premios y homenajes se sucederían²⁴⁵ por aquellos años al tiempo que el poeta veía desaparecer a muchos de sus

²⁴³ Se trata de uno de los textos ecologistas más frecuentemente evocados por el poeta. La Propuesta de Daimiel es uno de los manifiestos fundacionales del movimiento ecologista español. Se redactó durante la III asamblea del movimiento ecologista en la ciudad manchega de Daimiel, en 1978. El texto comenzaba con estas líneas: “Entendemos por ecologismo un movimiento socio-económico basado en la idea de armonía de la especie humana con su medio, que lucha por una vida lúdica, creativa, igualitaria, pluralista y libre de explotación y basada en la comunicación y la cooperación de las personas...”.

²⁴⁴ Felipe Menares Velázquez. “Economía Mapuche de Subsistencia”: La receta de Nicanor Parra para la supervivencia del planeta”. 23 ene 2018. Web *elciudadano.cl*.
<https://www.elciudadano.cl/chile/economia-mapuche-subsistencia-la-receta-nicanor-parra-la-supervivencia-del-planeta/01/23/> 19 abr 2018.

²⁴⁵ Véase “Nicanor Parra. Premios”. Web *Cervantes.es*.
www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/parra_nicanor_premios.htm 19 abr 2018.

compañeros de generación: Luis Oyarzún, 1972; Pablo Neruda, 1973; Jorge Millás, 1982; Braulio Arenas, 1988; Enrique Lihn, 1988; Eduardo Anguita, 1992. Al cumplir los ochenta años, su figura convoca a críticos y estudiosos de su obra en “Machitún 94”, jornada donde el poeta hace acto de presencia pronunciando un discurso titulado “Discurso de la Alameda”. A este encuentro siguieron otras tantas distinciones en la Universidad de Concepción (1996), en la Universidad Austral del Chile (1997), en la Universidad de Talca (1998), en Santiago (1999 y 2001), en la Universidad de Oxford (2000), en la Universidad de Salamanca (2001), etc.

En casi todos estos actos, el poeta acudió con un texto protocolario donde agradecía la distinción al tiempo que aprovechaba para ensartar frases ingeniosas, reflexiones sobre la creación literaria, los premios, la actualidad política y mensajes ecologistas. Algunos de estos textos fueron registrados y publicados en diferentes medios y cinco de ellos editados en 2006 bajo el título *Discursos de sobremesa*. La obra constituyó el último proyecto editorial de la trayectoria del poeta. A primera vista se trataría de una serie de textos de circunstancias sin otro propósito que el de dar respuesta a un protocolo. Sin embargo, observados con cautela, el conjunto significó una propuesta de especial calado donde el autor condensó memorias personales, planteamientos estéticos, opiniones y juegos de lenguaje que permiten observarlos como una suerte de “broche final” de su trayectoria “antiliteraria”. Al menos es lo que sugieren algunas declaraciones en las que anticipaba estas piezas como un colofón programado:

Ana M^a Larraín: ¿En qué etapa se encuentra ahora su quehacer?

Nicanor Parra: “Aparte de mis trabajos prácticos, parece que todo converge hacia los “discursos de sobremesa”, un tipo de textos que parecen muy tontos, pero ¡cuidado! Hay planteamientos de profundidad ahí” (Cárdenas 143)

Juan A. Piña: ¿Qué otros textos, además, estás escribiendo ahora?

Nicanor Parra: Unos Discursos de sobremesa. Creo que aquí desembocan todos los experimentos anteriores. (Piña 45)

Bajo este presupuesto y teniendo en consideración la naturaleza social, ceremonial y, por tanto, performativa de los textos, este análisis pretende poner de manifiesto la correspondencia entre el carácter espectacular de estas piezas de oratoria y el juego vida-literatura que subyace en buena parte del arte contemporáneo y la poesía chilena finisecular (Galindo “Palabras e”).

4.2. El poeta ante el público: acotando *Discursos de sobremesa*

La huella
Sencilla y completamente
Es la huella de la huella
La huella no es perceptible ni imperceptible
La huella es el devenir-espacio del tiempo
Y el devenir-tiempo del espacio
¿Capisco?

Mai Mai Peñi (1991)

En su crítica a la centralidad del logos, Derrida pronosticó una superación del *libro* a favor de la *escritura* (*De la grammatologie* 30-31). En el panorama contemporáneo, el triunfo de internet como medio y el hipertexto como paradigma podrían llegar a confirmar el pronóstico del filósofo francés. Manejamos un universo exento de totalidad y cada texto no es sino un fragmento de un inmenso hipertexto inestable en permanente estado de actualización dentro de un “baño bullente de vida” (Pierre Levy. En Vilariño Picos y Abuín González. 14). El hipertexto es la confirmación de esa traslación de la centralidad del *logos* a una nueva categoría epistemológica que diluye los arquetipos y los modelos.

En el capítulo anterior analizamos la antipoesía como una recreación dramática y teatral del *habla*. La acción de hablar para una colectividad y en un espacio público representa un uso específico de la lengua a medio camino entre la espontaneidad de la conversación y la precisión de la literatura. Tuvo su período de esplendor en la Antigüedad, amparada por modelos sociales como la democracia ateniense y la república romana. La *oratoria* clásica se ha contemporaneizado en novedosas formas de *habla pública* dentro de un contexto sociopolítico democrático cuyo canal de comunicación por antonomasia son los medios de masas.

En la poesía de Nicanor Parra hallamos una considerable variedad de textos en los que el hablante poético se dirige a una colectividad valiéndose de arquetipos textuales de distinta categoría: culto, popular y marginal. Entre los que se identifican con modelos populares destacan textos como “Esquinazo”, que recuerda al duelo de payadores, *La cueca larga* (1958) y las *Coplas de Navidad* (1983), cuyo trasunto textual son los cantos a lo humano y a lo divino, respectivamente. Entre los que recuerdan a formas de habla marginal pueden citarse aquellos poemas en los que el hablante poético es un personaje deprimido, anónimo o estigmatizado, como sucede en “Canción para correr el sombrero”, “Como les iba diciendo”, “Discurso del buen ladrón” y la serie de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Por último, cabría citar aquellos textos ligados a ceremonias sociales

en las que el uso de la palabra está vinculado a un protocolo: funerales (“Discurso fúnebre”, “Lo que el difunto dijo de sí mismo”), fiestas de sociedad (“Brindis”), celebraciones institucionales (“Felicitaciones”) y homenajes (“Poema y antipoema a Eduardo Frei”).

Los documentos biográficos consultados demuestran una cierta fascinación del poeta por ciertas manifestaciones de oratoria contemporánea. Luis Oyarzún recordaba las salidas del joven poeta recién llegado a la capital para escuchar a los predicadores de la Quinta Normal (véase nota 64) y anteriormente nos referíamos al recuerdo de su padre, profesor normalista, encargado de pronunciar los discursos patrióticos en las fiestas locales. En su madurez y al amparo de su trayectoria académica y literaria, el propio poeta se convirtió en el destinatario de varios reconocimientos públicos y homenajes. En estas ocasiones, la responsabilidad de componer un discurso recaería sobre él. De estas intervenciones -algunas registradas por escrito o en grabaciones de audio- cinco fueron editadas por el poeta Adán Méndez y el editor Vicente Undurraga en el volumen *Discursos de sobremesa* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006).

Dicha obra recogía el texto de cinco discursos pronunciados entre 1991 y 1997. La publicación del segundo volumen de *Obras completas & algo +* (2011) incluyó esta obra pero añadió entre las notas del final tres discursos más pronunciados entre 1998 y 2001, es decir, fuera del cómputo cronológico establecido por la edición de 2006 pero, al mismo tiempo, comprendido en ella. Previamente, en el primer volumen de las obras completas, publicado en 2006, los editores del mismo incluyeron entre los añadidos del final -“Los trapos al sol”- otros discursos pronunciados por el poeta antes de 1991. La exclusión de los discursos anteriores y posteriores a la publicación de 2006 daba a entender que aquel título se circunscribía a los discursos incluidos en ella y no a otras producciones similares. Pero, dado que los editores no informaban sobre los criterios de elección de aquellos textos, no se puede afirmar nada al respecto. Resulta confuso, sin embargo, constatar la existencia de otros textos similares del poeta y hasta calificados como “discursos de sobremesa” que no fueron incluidos en aquel volumen.

Como había sucedido con otras propuestas anteriores como los *antipoemas* o los *artefactos*, todo hace pensar que *discursos de sobremesa* es algo más que el título de una publicación. Así lo intuían los editores de las *Obras completas* en su primer volumen, antes de que viera la luz la edición Méndez y Undurraga: “Precisamente los *discursos de sobremesa* sirven de forma inmejorable para ilustrar el carácter movedizo e inconcluso

de la antipoesía, en la que abren una dirección nueva cuyos alcances y posibilidades quedan todavía muy lejos de haber sido explorados como se merecen” (I: XV); y así se daba a entender al añadir entre las notas tres discursos posteriores.

No es el propósito de este trabajo cuestionar frontalmente la nómina establecida por la edición de 2006. En principio carecemos de suficientes argumentos de juicio. De hecho, nuestro análisis de los textos privilegiará las versiones fijadas por dicha edición. No obstante, sí hemos considerado oportuno hacer mención a otros discursos y versiones que orbitan en torno a dicha edición. En torno a la publicación de 2006 se puede hallar un considerable número de discursos anteriores, desechados y posteriores, expuestos como provisionales. Una mirada en conjunto arrojaría nueva luz para comprender en su complejidad el ejercicio del discurso público en la producción poética de Nicanor Parra. La existencia de estas piezas pone en cuestión la “centralidad” otorgada a los cinco textos perpetuados por la edición de 2006 (véase 1.2) e invita a observarlos más allá de su forma libresca, como un ejercicio que, de hecho, problematiza el propio soporte literario.

4.2.1. Tentativas, descartes y excedentes

Tras la muerte de Nicanor Parra, el editor y coleccionista de su bibliografía, César Soto, defendió el cierre de la producción del poeta conforme a lo publicado en las *Obras completas*: “Yo creo que siempre tuvo una elevada lucidez sobre lo que tuviera algún sentido dentro de sus *Obras Completas*, libro que da exacta cuenta -y por algo se están traduciendo al francés y a otros idiomas- del total de la obra de Nicanor Parra. No creo que sea necesario agregarle nada”²⁴⁶. Esta afirmación, sin embargo, rivaliza con la provisionalidad con que los editores afrontaron al segundo volumen de las *Obras completas*: “Aquí se da cabida a parte de la obra dispersa sin ánimo de exhaustividad. En ningún caso se trataría de reunir aquí todos los textos desperdigados por Parra, una vez aceptado que no cabía pretender –al menos de momento- haberlos localizado todos” (II: XIV).

La versión sostenida en la edición de 2006 impone interpretar los discursos no incluidos como ensayos incompletos o en calidad de piezas desechadas. Como se ha

²⁴⁶ Jonás Romero Sánchez. “César Soto, el librero “querellado” por Tololo y Colombina Parra: ‘Nicanor sabía que yo había coleccionado su obra’”. *The Clinic*, 1 feb 2018. Web. 27 may 2018 <http://www.theclinic.cl/2018/02/01/cesar-soto-librero-querellado-tololo-colombina-parra-nicanor-sabia-habia-coleccionado-obra/>

advertido anteriormente, el trabajo de Méndez y Undurraga no aporta mayor información sobre el criterio que ambos editores emplearon para decantarse por unos textos y excluir otros. Anteriormente se mencionó la frustrada edición de Mario Rodríguez, publicada en 1997, y en la que se incluían solo tres discursos: MMP, ASA y DBB. Lecturas posteriores hacían replantearse esta nómina. Pérez López (2001) incluía los textos de “Parralabras” (1994) -también conocido como “Discurso de la Alameda”-, ANVP (1997), “Gracias muchas” (1999) y “No me explico...” (2001). Pasaba por alto, en embargo, “Talca, Chillán & Londres” (1998), que César Cuadra sí reconocía como *discurso de sobremesa* (*La antipoesía* 71). Por otra parte, Binns y Echevarría incluían entre las notas de las obras completas “Talca, Chillán & Londres” (1998), “Gracias muchas” (1999) y “No me explico señor Rector” (2001), tratándolos -eso sí- en calidad de borradores o descartes.

Aunque estos testimonios no contradicen necesariamente la selección realizada por Méndez y Undurraga, a falta de una justificación editorial sí plantean razonables interrogantes. Con el objeto de aportar argumentos al debate y dada la relevancia que podría tener de cara a futuras lecturas, parece oportuno dejar constancia de estos textos que -como los *Discursos de sobremesa*- fueron concebidos para la lectura pública en una ceremonia social. Tomando como anclaje central la publicación de 2006, los distribuiremos conforme a tres categorías: tentativas, descartes y excedentes.

a) Tentativas

Una tentativa es un ensayo, aquello que realizamos de forma provisional antes de consumir una acción. Suele servir de aprendizaje y permite tantear en forma de simulacro lo que posteriormente trasladaremos al terreno de la experiencia práctica. Iván Carrasco se ha referido a “Discurso fúnebre” como una primera “tentativa” de discurso público en la poesía de Parra: “la intuición de estos textos [...] es antigua y se inicia en el ‘Discurso fúnebre’ [Versos de salón, 1962]” (“Discursos de” 7). Jaime Quezada, por su parte, percibe el fenómeno como una característica inherente a la poética del autor: “...este apego a hablar en discurso estará muy presente, no solo en la salutación a Neruda [1962], sino también en casi toda la poesía de Parra” (*Nicanor Parra tiene* 14). No cabe duda de que hablar en discurso, focalizando la voz hacia una colectividad, es un rasgo que recorre toda la poesía del autor y está textualmente marcado por una recurrente invocación a la segunda persona del plural (*Considerad..., Señoras y señores...*). Habría que distinguir, no obstante, aquellos textos en los que la práctica de la *oratoria* constituye una ficción textual de aquellos otros cuyo destino es el *habla pública*. En el primer caso estaríamos

ante un acto de habla simulado, literario; mientras en el segundo se trataría de un acto de habla consumado, una actividad real o *performance*.

Además de “Discurso fúnebre”, son *discursos simulados* “Lo que el difunto dijo de sí mismo”, correlato surrealista del anterior, o “Pido que se levante la sesión”, una suerte de discurso frustrado e interrumpido por el escepticismo absoluto del orador. Junto a ellos, existen tres textos que anticipan elementos característicos del *discurso de sobremesa*:

- 1) “Esquinazo”²⁴⁷: inspirado en un género de origen popular y transmisión oral, la canción de payador, el poema arranca con una convocatoria al *pathos* del auditorio (“Permiso pido señores/ para platicar un rato”) a modo de *captatio benevolentiae*. Ajustándose a los patrones retóricos del modelo, esa convocatoria va sucedida por un anticlímax en el que el sujeto hablante desafía al auditorio: “la culpa ustedes la tienen/ ustedes me han desafiado” y que recuerda a pasajes memorables del género entendido como duelo de ingenios: “y si me quieren probar/ salgan otros a cantar”²⁴⁸, espeta el gaucho Martín Fierro a su auditorio.
- 2) *Sermones y predicas del Cristo de Elqui*²⁴⁹: el título conecta el texto con un subgénero tradicional, la “oratoria sagrada”, discursos que pronunciaban los sacerdotes sobre el púlpito ante los fieles para transmitir el mensaje de los *Evangelios*. Tras un período de esplendor entre los siglos XVI y XVII, esta práctica degeneró provocando el rechazo de las autoridades eclesiásticas, como muestra este testimonio del jesuita Valentín Céspedes:

El predicador es un representante a lo divino, y solo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma, muy poco. Algunos los confunden con la farsa, y los llaman Arias, Prado, Osuna; mudando materia, nadie puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, el estudio, fueran aventajadísimos predicadores. (Ctd. En Velandia Onofre 42-43)

La crítica interpretó el poema de Parra como un intento de recuperación del discurso tras la disolución fraguada entre los *antipoemas* y los *artefactos* (Morales

²⁴⁷ Este poema pertenece al período anterior a los antipoemas. El autor explicó a Leonidas Morales que estaba llamado a formar parte de una serie formada por “unos corridos interminables” (*Conversaciones* 74). Hasta la fecha, solo conocemos este ejemplar que fue publicado por vez primera en la antología *8 nuevos poetas chilenos* (1939)

²⁴⁸ José Hernández. *Martín Fierro*. Ed. Luis Sáenz de Medrano. Madrid: Castalia, 2007. 113.

²⁴⁹ En el capítulo 3 nos referimos al acto de presentación del poema donde Parra apareció suplantando la identidad del Cristo de Elqui y explicamos cómo el texto llegó a convertirse en el guion de una pieza teatral. Con todo, no hay motivos para pensar que hubiera sido redactado estrictamente para esa ocasión.

“Nicanor Parra: el” 150). El texto pone en evidencia la crisis del discurso a través de tres factores: 1) la instancia discursiva es una “máscara” elaborada a partir de un referente real caricaturizado, Domingo Zárate Vega, El Cristo de Elqui: “...en cambio yo qué soy: lo que no soy” (II: 37); 2) aunque se trata de un discurso que se pretende oral, espontáneo, improvisado y, por ello, sincero, no disimula su elaboración escrita: “Distinguidos lectores: en estos momentos/ os estoy escribiendo en una máquina de escribir/ desde el escritorio de una casa particular” (II: 15); 3) el personaje que asume el yo poético se presenta como un ser marginal y enloquecido, haciendo de la “máscara” una herramienta para sortear las críticas del auditorio. Le sirve de subterfugio para justificar sus salidas de tono, la fragmentariedad y el desaliño del discurso; una “cháchara” o “comadreo”, en palabras de Morales (“Nicanor Parra: el” 166):

- 3) *Poema y antipoema a Eduardo Frei*: el poema es una loa (y antiloa) al difunto Presidente democristiano, Eduardo Frei Montalva (1911-1982). Reproduce intertextualmente un subgénero tradicional del discurso epidíctico: los *encomios* o *panegíricos* a personajes ilustres. Este tipo de discursos son comunes en las ceremonias de homenaje o en los funerales. La particularidad del poema de Parra reside en que, como los *Poemas y antipoemas*, ofrece las dos facetas del género: la forma arquetípica y su transgresión antipoética²⁵⁰. Por otra parte, es susceptible de ser leído como un disimulado ejercicio retórico para burlar la censura: “alguien está dispuesto a escribir un poema/ que vaya más allá de lo prudente?” (II: 87). Aunque se denomine *poema*, las huellas del género oratorio son evidentes: 1) se corresponde con unas circunstancias históricas concretas y responde a una realidad inmediata, aquello que la retórica aristotélica denominaba *kairos*; 2) la estructura sigue el modelo canónico (invocación al personaje difunto, recuerdo de sus obras y proyección futura); 3) la ausencia de conectores lógicos crea impresión de espontaneidad, los temas se suceden sin orden, tal como vienen a la memoria, evocando una producción oral y disimulando la elaboración escrita; 4) hace explícito el modelo textual al afirmar: “Cuando se muere un hombre como Frei/

²⁵⁰ Este texto evidencia abiertamente ese juego de aceptación y transgresión del modelo defendido por Iván Carrasco: “opera a partir de dos factores: una instancia antipoetizante, el texto expreso, que mediante operaciones de reescritura (homologación falsa, inversión y satirización) actúa sobre una instancia antipoetizada, sugerida, citada o aludida, conformada por un texto, un género, un estereotipo cognitivo, un referente empírico o un conjunto homogéneo o heterogéneo de ellos” (*Documentos y 198*).

salen a relucir los adjetivos/ sube la fiebre/ baja la temperatura// los lugares comunes de rigor”. Dichos lugares comunes son expuestos, no a través de la voz del “orador” sino reproducidos por este provocando así efectos dialógicos (*polifonía*) (“1) lindos los funerales/ 2) ahora sí que nos quedamos huérfanos/ 3) dirigente ejemplar...”). Este efecto polifónico unido a la desublimación del personaje (“Y mientras tanto un hombre en el ataúd/ el muñeco de un hombre por lo menos/ eso que llaman sus restos mortales”) constituyen rasgos que posteriormente se trasladarán a *discursos de sobremesa*.

Aparte de estos discursos “simulados”, existen -según la documentación consultada- seis intervenciones públicas pronunciadas antes del discurso de Guadalajara de 1991:

- 1) *Poetas de la claridad*: conferencia dictada por Nicanor Parra en el marco del Primer Encuentro de Escritores Chilenos celebrado en la Universidad de Valparaíso en 1958. En ella presenta una poética de la antipoesía como una práctica escritural aún por definir: “Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético” (I: 711). Representa una toma de posición del autor con respecto a su obra y a su propio entorno literario. El poeta se coloca del lado de los llamados “poetas de la claridad” -grupo alentado por Tomás Lago- y frente a los poetas nerudianos de la *Antología de la poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, y los surrealistas de “Mandrágora”, a los que califica como “reverso de la medalla surrealista” (*ibíd.* 710). En el texto, Parra define sus afinidades literarias (Tomás Lago, Luis Oyarzún, Jorge Millas) y expone sus posiciones ideológicas: “Políticamente éramos en general apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes...”. Del texto destacan las sutiles notas de humor: “...Oyarzún creía en los cíclopes, tal como suena...” y algún ataque personal: “Eduardo Anguita, que ya se había autoinmortalizado, incluyéndose a sí mismo en la gran *Antología de la poesía chilena nueva*”, que se corresponde con el espíritu belicoso de la “guerrilla literaria”.

Aparte de estos detalles humorísticos y polémicos, no existen otras semejanzas reseñables con respecto a los *discursos de sobremesa*. La conferencia sigue fielmente los cánones de lo que se espera de un discurso argumentativo. El asunto

se desarrolla de forma deductiva, de lo general a lo particular, cerrando su intervención con una conclusión formulada como un interrogante: “Falta por demostrar que el hijo...” (*ibid.* 711).

- 2) *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda*: este texto merece especial interés. Tal como señaló Mario Rodríguez en un análisis pionero de los *discursos de sobremesa*, este texto constituyó un estado primitivo del género. En él, la figura del orador se define como “francotirador”, enfrentado desde el lateral de la mesa al poeta-soldado que ocupa la centralidad de la mesa, Pablo Neruda. Los *discursos de sobremesa* significarían -según Rodríguez- un cambio de posición pero también de actitud: del lateral al centro de la mesa y de “francotirador” a “reservista”.

Pronunciado el 30 de marzo de 1962 durante la ceremonia de incorporación de Pablo Neruda a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile como “miembro académico”. El acto celebrado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile estuvo presidido por el rector Juan Gómez Millas, el decano de la Facultad, Eugenio González y el Secretario General, Álvaro Bunster. Como miembro de la corporación docente y como reconocido poeta, tras la publicación de sus *Poemas y antipoemas* (1954), Nicanor Parra fue invitado a pronunciar el discurso de bienvenida. Pablo Neruda era, por aquel entonces, uno de los más respetados poetas chilenos, autor de una obra prolífica y destacado militante comunista. Años atrás había ocupado un cargo de senador hasta que fue desaforado en 1949 tras la promulgación de una ley que dejaba a los comunistas en la clandestinidad.

El texto leído por Nicanor Parra era un encargo para un acto de desagravio institucional con Pablo Neruda tras la persecución a que fue sometido. En el acto se trataba de dar la bienvenida a un nuevo miembro, destacar las virtudes de la institución y las cualidades del poeta para ingresar en ella. Desafiando a estas expectativas, Parra sienta las bases de una variante del género epidíctico caracterizado por confrontarse abiertamente y a la vista del público con los requisitos del género: “...el discurso académico es un género literario que se halla casi en contradicción con el temperamento fragmentario y díscolo del antipoeta”, I: 717). A tal efecto comienza por desafiar al homenajead, Pablo Neruda, como si se tratara de un espejo inverso u oponente a batir: “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” (*ibíd.* 715). Esta decidida postura de “francotirador” no solo le lleva a confrontarse con los presupuestos textuales del género: “Hablando de peras, el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas” (*ibíd.* 717); sino también con la propia legitimidad del acto: “No sé si voy a pecar de rebuscamiento, pero no puedo dejar de relacionar este acto de recepción a nuestro poeta máximo con el acto de desafuero de que fue víctima inocente el senador Pablo Neruda el año 1949” (*ibíd.* 719). En su condición de francotirador, el orador provocaba a su oponente pero también a las autoridades que presidían el encuentro. Un ejemplo de ello sería cuando se dirige a Eugenio González, presidente del acto y senador durante el período en que Neruda fue desaforado, apuntillando la narración de los hechos con una sutil nota de ironía: “Todavía no me explico el derecho que pueda tener un grupo de individuos para arrebatar un fuero que es concedido por el pueblo a través del mecanismo de la votación democrática” (*ibíd.* 719). Esta beligerancia, sin embargo, queda atenuada mediante una invocación a la *teatralidad* del género: “Para mí el género artístico supremo es la pantomima” (*ibíd.* 718), y la *comicidad* del acto: “mi postulado fundamental proclama que la verdadera seriedad es cómica” (*idem.*). Ambas consignas, aunque reducen el carácter polémico del texto, problematizaban el género revelando la impostura de la ceremonia pero también un juego vacilante entre la norma y su transgresión.

- 3) *Discurso pronunciado en la SECH a propósito de David Turkeltaub y Ganymedes*. Pronunciado el 11 de noviembre de 1981 en la Sociedad de Escritores de Chile. Formó parte de un acto de reconocimiento al editor David Turkeltaub, responsable de la editorial Ganymedes, que había editado las últimas publicaciones importantes del Parra (*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977; *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, 1979) y de otros importantes poetas como Enrique Lihn u Óscar Hahn. El acto estuvo presidido por Luis Sánchez Latorre, presidente de la SECH durante los años de la dictadura. En el texto se detectan algunos rasgos que desarrollará posteriormente en los *discursos de sobremesa*: deliberado fragmentarismo, humor y comicidad para desublimar el acto, la alternancia de elementos temáticos cultos (“He visto que algunos conocedores de la mitología griega fruncen el ceño cuando nos ven

compañía del hermoso Ganymedes”) con otros circunstanciales o anecdóticos (“A nuestro presidente vitalicio, anfitrión y Filebo Luis Sánchez Latorre, a quien le debo el Premio Nacional de Literatura y el teléfono de mi casa particular...”), y empleo de un lenguaje suelto y coloquial, más cercano a la ligereza del *habla* que a la coherencia interna y la concisión de la *escritura*. También se percibe una clara conciencia de la *poliacroasis* o audición múltiple. Esta se hace explícita en apóstrofes (“Señoras y señores”), una actitud desafiante mediante interrogaciones retóricas (“Primera duda que nos asalta- estarán los tiempos para celebraciones?”) y la anticipación a las reacciones del auditorio (“Silencio profundo. Veamos”).

Por otro lado, en el discurso se pueden encontrar afirmaciones que apuntan a una actualización de la “guerrilla literaria” dentro de unas nuevas coordenadas sociopolíticas: el enfrentamiento entre los escritores del exilio con los que permanecieron en el país. A estos último, presentes en el acto, los denomina jocosamente “Chanchos nazis”. En su defensa, el poeta plantea una alternativa a la polarización anterior al golpe y, conforme a ello, reivindica la ética ecologista: “Hay una sola objeción de fondo, no obstante, me parece a mí, que no podríamos pasar por alto sin caer en pecado mortal, y es la que se refiere a la falta de conciencia ecológica”.

El texto fue impreso en prosa pero lleva adherida una nota en la que se especifica: “copiado de una cinta magnetofónica/ la puntuación corre por cuenta del editor”, presumiblemente manuscrita por Nicanor Parra²⁵¹. Quizás se daba a entender que el texto debería haber sido transcrito en forma de versículos, como esos “endecasílabos irregulares” con que traduce *Rey Lear* y redactará los *Discursos de sobremesa*. Prueba de ello es el pasaje donde afirmaba: “por el delito de vivir en Chile/ Memorizamos este endecasílabo: / por el delito de vivir en Chile”.

Los rasgos enumerados permiten sugerir que, si el *Discurso de bienvenida...* anticipó una poética del *discurso de sobremesa* -como sostiene Rodríguez- este discurso habría sido un primer ensayo.

²⁵¹ El documento me fue generosamente facilitado por Niall Binns, quien finalmente no lo incluyó en el volumen de *Obras completas* por razones desconocidas.

- 4) *Charla de Temuco*: charla-conferencia pronunciada en el Liceo de Niñas de Temuco²⁵² en noviembre de 1982. Nicanor Parra era, tras la muerte de Pablo Neruda en 1973, uno de los poetas más reconocidos del panorama chileno y venía de participar en el Primer Encuentro Nacional de Escritores celebrado durante la dictadura. El último encuentro de estas características se había celebrado casi diez años antes, lo cual indicaría un tímido aperturismo.

En el texto vuelve a aparecer la cuestión ecologista. Su argumentación trasciende desde una reivindicación de la figura de Gabriela Mistral a una llamada de atención sobre la alarma ecológica. Siguiendo los patrones de una conferencia de estas características, comienza invocando la figura de Gabriela Mistral y declarando su magisterio en la antipoesía: "...no es efectivo que la antipoesía sea exclusivamente el resultado, una simple síntesis de la alegría huidobriana y el dolor metafísico nerudiano. No, yo estudié con lupa, miré a fondo los poemas de Gabriela" (Carrasco *Documentos* y 14). Esta declaración a modo de *captatio benevolentiae* sirve de introducción al tema central: las raíces de la antipoesía que el poeta argumenta a través de los tres pilares de su pensamiento: la Física atómica, la dialéctica hegeliana y el taoísmo. Este último se presenta como la síntesis: "En la naturaleza no hay ni bien ni mal: los pájaros, los animales, las plantas, son ajenos a esa contradicción" (*ibid.* 18). A través de esta conclusión, el discurso gira hacia la preocupación central de su reciente ética ecologista: la identidad cultural y la naturaleza:

Hay un problema anterior, me parece a mí, al problema de la expresión poética. Ese problema es el siguiente: es el problema de la pérdida de identidad. (19)

La naturaleza está sucia, la naturaleza ha sido violada y se corre el riesgo que [sic] desaparezca, que la naturaleza muera. Ese es el problema básico, entonces, -me parece a mí- de esta época: el problema de la naturaleza. (21)

Para argumentar sus opiniones, se apoya y esgrime documentos específicos como el Informe Carter, que aportan *autoridad* a sus juicios. El ecologismo y la conciencia social se han vuelto preocupaciones centrales en su poesía: "¿de qué puede hablar un poeta, o de qué debe hablar un poeta, si no es de los problemas de la tribu?", concluye.

²⁵² Esta escuela, renombrada hoy día como Liceo Gabriela Mistral, fue una de las escuelas de provincia donde la poeta y premio Nobel dio clases. En ella, la poeta de Vicuña habría conocido al joven Neftalí Ricardo Reyes.

- 5) *Auténticamente parriano*: más que un largo discurso preparado como tal, se trata del testimonio de una suerte de arenga ecologista que pronunció durante unas jornadas literarias sobre el surrealismo organizadas por el Instituto Chileno-Francés en 1983. La periodista Malu Serra registró este acontecimiento en una entrevista (“Referéndum: en vez de protesta”. *Hoy*, 6 al 12 de julio de 1983: 11-14) donde incluyó, además, una transcripción de las palabras pronunciadas por el poeta.

En aquella ocasión, se había encomendado a Nicanor Parra pronunciar el discurso de clausura. Aprovechando la circunstancia, el poeta convirtió su intervención en una denuncia directa contra el programa nuclear de la República francesa. La arenga incluyó una puesta en escena. Conforme terminaba su intervención, el poeta se puso en pie con el puño cerrado y auspició al auditorio a gritar con él sus consignas antinucleares: “No al pragmatismo nuclear estadounidense. No al formalismo nuclear ruso y No también, al surrealismo nuclear francés. NO, NO, NO, NO, NO, NO”.

En contraste con el espíritu conciliador y pedagógico de la “Charla de Temuco”, en el Instituto Chileno-Francés protagonizó una intervención de marcado carácter provocador. De ahí que Niall Binns lo haya calificado de “delirio deliciosamente surrealista” (*Callejón sin* 164).

- 6) *No. Discurso de sobremesa*. Aunque se trata de un texto publicado en prensa, el autor reveló en una entrevista haber leído un “borrador” en casa de Jorge Edwards (Entr. Foxley). Es la primera ocasión en que emplea la expresión “discurso de sobremesa”.

El texto fue enviado al diario *ABC* de Madrid y apareció publicado el 8 de octubre de 1988, dos días después del triunfo del “No” en el Plebiscito que dio paso a la reinstauración de la democracia en Chile.

El texto sugiere una llamada a la concordia (“Algo hay sin embargo/ (que creo yo) que nos une”) y una decidida apuesta por la democracia (“Vuelta a la democracia, ¿para qué?/ ¿para que se repita la película? NO!...”) entendida como única vía posible para la aplicación del programa ecologista (“Para ver si podemos salvar el planeta/ Sin democracia no se salva nada”). En este discurso, los rasgos que apuntaban hacia la configuración del género se aglutinan dentro de un mismo texto:

- *kairos*: responde a unas circunstancias inmediatas. El texto se circunscribe temáticamente al presente y la actualidad: el plebiscito en Chile, la visita de los escritores estadounidenses Arthur Miller y William Styron, el conflicto político en Nicaragua.
- fragmentarismo y polifonía: el discurso se divide en tramos independientes no necesariamente hilados por una secuencia lógica. El resultado global es un ensamblaje de textos que desarrollan en diferentes sentidos la idea sugerida por el título. La voz del hablante poético no es una sino múltiple, dejando penetrar otras voces propias (autotextualidad) y ajenas (intertextualidad), entre las cuales contrastan las referencias cultas (“Cervantes, Whitman”) con otras procedentes de un bagaje popular (“el poeta Barata”, “Marilyn Monroe”).
- oralidad: el texto reproduce giros propios del habla. Estos son perceptibles en la falta de planificación, el versículo como representación gráfica del ritmo del habla, usos ortográficos caprichosos que insinúan un texto personal y provisional, pensado para su producción oral.
- conciencia identitaria y ecologismo: el cierre evoca intertextualmente uno de los documentos fetiche del poeta como “alfabetizador ecológico”, la carta del Jefe Seattle²⁵³.
- humor: el tono escéptico de los *antipoemas* y desafiante de los *artefactos* cede espacio a un humorismo construido a base de dobles sentidos, insinuaciones, ironías y juegos de palabras.

El *discurso de sobremesa* se presenta así como una forma de escritura de circunstancia, entre la crónica, el testimonio y el humorismo.

b) Descartes

La edición de *Discursos de sobremesa* publicada en 2006 recogía el texto de los discursos pronunciados entre 1991 y 1997. Propuesta como definitiva, ampliaba la

²⁵³ El año anterior, durante un recital en el Círculo de Bellas Artes, Nicanor Parra se había autodenominado “alfabetizador ecológico” (Pérez López *La autotextualidad* 170). Desde entonces, el poeta se dedica a dar difusión a diferentes textos de temática ecologista. La “carta del Jefe Seattle” es una misiva que data del año 1854. En ella, el Jefe indio Seattle, de la tribu Suwamish asentada al noroeste de los EEUU, respondía a la petición de Franklin Pierce, Presidente de los EEUU, de comprar sus tierras. El jefe nativo se mostraba remiso a hacer este intercambio comercial desde la óptica de que aquella tierra no les pertenecía sino que, amantecía que no podía vender lo que no era suyo. Ellos no se consideraban “propietarios” sino “hijos” de esa tierra. El texto de la carta suele citarse como una suerte de primer manifiesto del movimiento ecologista

nómina de la edición frustrada de Mario Rodríguez (1996) incluyendo dos nuevos discursos: “Happy Birthday. Discurso del Caupolicán” (1993) y “Aunque no vengo preparada” (1997). Por motivos desconocidos, los editores prescindieron del discurso pronunciado en el Centro Cultural Alameda durante los actos de homenaje al 80 cumpleaños del poeta, *Machitún* 94. Lo encontramos apenas citado en la web de *Cervantes Virtual*²⁵⁴ y mencionado por Pérez López como uno de los “discursos de sobremesa”. El texto fue reproducido parcialmente por el periódico *La Nación*²⁵⁵ bajo el título “Parralabras”, aunque la web se refiere a él como “Discurso de la Alameda”. El citado diario lo presentaba como “Extractos del discurso con que el artista agradeció los homenajes en sus 80 años” y -quizás haciéndose eco de crónicas anteriores o fruto de esa inercia que calificaba de “anti” toda producción del poeta- calificaba el texto de “antidiscurso”.

Los fragmentos publicados por el diario invitan a leerlo como uno más de los *discursos de sobremesa*. Las semejanzas con respecto a otros discursos son manifiestas:

- arranca con un agradecimiento sincero seguido de un anticlímax humorístico: “Agradezco de todo corazón esta demostración de simpatía que me brindan mis generosos lectores. Sé que no lo merezco, pero lo acepto con lágrimas en los ojos por tratarse de una broma inocente”.
- se organiza en tramos numerados e independientes.
- aunque transcrito en prosa, en el texto se adivinan los característicos endecasílabos del poeta “que se alargan y se acortan” y que -como explicaba a María de la Luz Hurtado- representarían la “métrica del habla” (26):

Uno:

*se dice que cuando nació Lao Tsé, (10+1)
el sabio más grande de todos los tiempos, (12)
ya tenía ochenta años de edad. (10+1)
La barba le llegaba a las rodillas. (11)
Exageración (5+1)
según la Enciclopedia Británica (12-1)
79 a todo reventar (10 +1)*

- alternan referencias cultas (Lao Tsé, Enciclopedia Británica) con otras populares (Sofía Loren, Carlitos Chaplin). Igualmente, los enunciados

²⁵⁴ http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicanor_parra/autor_cronologia/, 11 abr 2018.

²⁵⁵ “Parralabras”. *La Nación*, 1 de septiembre de 1994. 53. El título atribuido por el diario es un habitual juego de palabras con el nombre del poeta. Podía estar influido por el título de *Parranda*, la pieza teatral basada en texto del poeta que el grupo La Macha Theatre montó durante aquellos homenajes.

conjugan declaraciones personales (“Me propongo llegar al 2000 aunque sea en silla de ruedas”), anécdotas (“Cuando le presentaron a la Sofía Loren, el pobre viejo que era ya Carlitos Chaplin exclamó: «¡quién pudiera volver a los 65!»”), opiniones políticas (“Cambia todo cambia solo la dictablanda permanece”).

- el orador se representa a sí mismo como un “viejo” y reflexiona sobre el tándem premios/ vejez con una mezcla de humor y autoironía: “en Chile es mal visto llegar a los 70 sin premio Nobel de Literatura. La Mistral era prácticamente una lola cuando se sacó el gordo. Neruda se veía viejo, pero era joven... ese maldito cáncer de la próstata”. El evento es percibido como un espectáculo en el que el orador asume su papel de bufón o *showman*: “Poderosos motivos de salud se interponen esta vez entre el actor y sus heroicos lectores. Alguien debe morir en el escenario, de lo contrario, el público no aplaude”.
- polifonía: el texto da entrada a voces propias y ajenas mediante citas paródicas (“Ser o no ser, ese es el dilema a los 80 como a los 40; a los 40 como a los 20; a los 20 como en el vientre materno.”), autocitas (“Siete: a la casa del poeta llega la muerte borracha/ ábreme viejo que ando buscando una oveja huacha...”) o el recurso al diálogo interno o *sermocinatio* (“¿en serio se propone llegar al año 2000? ¿Cómo va a ser tanta la mala suerte?...”).

c) Excendentes: la *diseminación* del discurso

Este será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector, salvo otra descortesía mayor aún, tan usada; la del libro vacío y perfecto
Macedonio Fernández

En *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas hace un inventario de relatos de escritores que, paradójicamente, no escribieron. El escritor reflexiona así sobre una suerte de mal endémico de la literatura contemporánea, la imposibilidad de la escritura. Entre los múltiples testimonios, registra el del oulipiano Marcel Bénabou en la obra de título contradictorio, *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, donde afirma: “Sobre todo, no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura

universal”²⁵⁶. La idea del libro no escrito conecta tangencialmente con la del libro que no termina nunca de empezar, aquel que se estanca en el borrador sin llegar a cuajar en una forma definitiva. *Museo de la novela de la eterna* (1967) de Macedonio Fernández con sus cincuenta y siete prólogos y un prólogo final declaradamente aperturista: “Lo dejo abierto: será acaso el primer libro abierto en la historia literaria” (265), constituye uno de los paradigmas del género.

En sus decenas de prólogos, esta novela de marcado carácter metaliterario anticipa al descentramiento derridiano. El argentino opone resistencia al espejismo del origen; “es indudable que las cosas no comienzan, o no comienzan cuando se las inventa o el mundo fue inventado antiguo” (13); y asienta su escritura sobre el ideal de continuidad y una sensación de inanidad del tiempo y el espacio: “La nihilidad del Tiempo y el Espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades” (72). La obra es un nítido testimonio del tránsito del *libro* a la *escritura* y, con ello, de lo *cerrado* a lo *abierto*, que Derrida resumía en la fórmula “il n’y a d’hors texte”, y Barthes cuando afirmaba que “nada existe fuera del texto como tampoco hay un todo del texto” (Gache 24-25)

El “Discurso de Guadalajara” -primero de la serie editada- arrancaba con una mención a la novela del argentino la cual servía de pretexto para introducir un comienzo hecho de varios comienzos, esto es, de varias posibilidades (MMP, III y IV). Pero este anhelo de apertura habría quedado zanjado cuando en Valdivia concluyó con una frase en tono de despedida: “Última vez que me presento en público” (ANVP, XLVII). A pesar de esta declaración, Nicanor Parra reaparecería todavía en varios actos públicos y, como venía siendo habitual, respondió a ellos con su acostumbrado “discurso de agradecimiento”. La similitud con los textos anteriores invita a tratar estos textos como *discursos de sobremesa*. Pero, más que una prolongación del género, desde 1998 asistiremos a una progresiva disolución del mismo, un “excedente” o proceso de borrado en el que la voz y la imagen públicas del poeta se fueron apagando al tiempo que sus discursos se disolvían en repeticiones y aplazamientos.

Desde esa fecha, el poeta fue acumulando una serie de discursos que, aunque transcritos en antologías, periódicos y revistas, no llegaron nunca a alcanzar el estatus editorial de los discursos pronunciados entre 1991 y 1997. Como si estuvieran inmersos

²⁵⁶ Cito de Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000. 25.

en un proceso de diseminación, los textos ya no solo remitían a un anterior (*intertextualidad*) sino que también se proyectaban sobre un futuro (*injerto*) cuya consumación quedará aplazada, en suspensión. Como en “Último brindis”, en estas piezas el futuro se nos revela como una certeza de la incertidumbre.

*En resumidas cuentas
Solo nos va quedando un mañana
Yo levanto mi copa
Por ese día que no llega nunca
Pero que es lo único
De lo que realmente disponemos (I: 153)*

Ilustran este proceso siete discursos, entre los cuales pueden distinguirse una versión “reciclada” de un discurso anterior y un discurso en suspensión cuya versión última no llegó a conocerse nunca. El estudio de estas piezas comporta ciertos desafíos epistemológicos. Las obras deben ser observadas en su doble condición, como documento único y como “borrador”. La nómina que barajamos se compondría de “Talca, París, Londres. Un discurso que está x escribirse” (1998), “Gracias muchas. El discurso que está por escribirse” (1999), “Discurso de Oxford. Fragmentos de un Discurso que Está x Escribirse” (2000), “No me explico señor rector (2001)”, “Also Sprach Altazor” (2001), “Discurso para la entrega del Premio Cervantes” (2012), y “Respuesta al Premio Pablo Neruda” (2012).

Los textos se corresponden con seis distinciones, algunas de enorme trascendencia como la concesión en 2011 del Premio Cervantes. Algunas de estas piezas fueron en su momento publicados de forma provisional, de ahí que en ocasiones encontremos varias versiones. Otras ni siquiera llegaron a editarse nunca. La razón por las cual las incluimos es que de todas ellas quedó constancia escrita.

Ha de suponerse que estos discursos no prosperaron para los editores porque su autor nunca se pronunció sobre una versión definitiva. Sin embargo, en calidad de piezas de oratoria ha de admitirse que sí cumplieron la función para la cual fueron compuestas. Completan, por tanto, la trayectoria del poeta como orador. Con el objeto de extraer algunas conclusiones sobre su función dentro del conjunto de la producción del poeta, deben antes aclararse algunas cuestiones en torno a su contenido, localización y condición editorial:

- “Talca, París y Londres. Un discurso que está por escribirse”: pronunciado en el año 1998 con motivo de la asignación de la Medalla al Mérito Juan Ignacio Molina en el Salón de Honor de la Universidad de Talca. El discurso se

compone de trece tramos en versos blancos y está dedicado a la figura del Abate Molina, que daba nombre a la distinción otorgada. En él, ensalza las cualidades del personaje, lanza sutiles ataques contra el imperialismo cultural y bromea sobre la pertinencia de aquella distinción: “Yo por mi parte me querellaré/ Contra quienes resulten responsables”, “Todas las flores me parecen pocas”.

El texto fue editado en dos ocasiones: en 1999, acompañado de una versión manuscrita en una revista universitaria y en 2011, en el tomo II de las *Obras completas*. Existen sutiles variaciones entre ambos textos entre las que destaca el título, que en la versión de 1999 era “Talca, Chillán, Londres. Un discurso que está por escribirse” y en la de 2011, “Talca, París, Londres. Un discurso que está por escribirse”²⁵⁷. Si nos atenemos al subtítulo “Un discurso que está por escribirse” y a las declaraciones del poeta, quien se refirió al discurso como un “borrador” (*Acontecer*, Talca: Chile, septiembre/diciembre 1998. 5), no cabría debatir qué versión es la que más se ajusta a la voluntad original: la primera vendría refrendada por un manuscrito y la segunda, por el trabajo de edición realizado junto a Niall Binns.

- “Gracias muchas. El discurso que está por escribirse”: pronunciado el 22 de abril de 1999 en la ceremonia de inauguración del año académico de la Universidad de Chile. Nicanor Parra había sido profesor en esta institución entre 1946 y 1994 y, en esta ocasión, fue condecorado con la Medalla Rectoral. El texto se compone de nueve tramos (no numerados) en versos blancos. Como el discurso de Talca, recurre a fórmulas estereotipadas tanto en el arranque: “NO ME EXPLICÓ SEÑOR RECTOR...”, como al final: “GRACIAS SEÑOR RECTOR POR ESTE PREMIO...”. Asimismo, aparecen tópicos habituales como la identificación entre el premio y la longevidad del premiado (“El estado precario de salud/ En que se debate el

²⁵⁷ ¿Cuál es el título más adecuado entonces? No es fácil concretarlo por tres razones: 1) para el autor se trataba de un borrador (véase entrevista en la revista *Acontecer*. Talca: Chile, septiembre/diciembre 1998. 5); 2) la edición en la revista *Universum* (num 14, 1999: 297-312) iba acompañada de una copia del manuscrito que, aunque no hemos cotejarla con la versión mecanografiada, sería extraño que llevara otro título; 3) Niall Binns montó las *Obras completas* bajo la supervisión del poeta. No obstante, si nos ceñimos al origen del título, que evoca el eslogan de una vieja sombrerería de Talca -“Talca París y Londres” (Web *Dibam*. www.dibam.cl/614/w3-article-5540.html?noredirect=1 11 abr 2018)- y tenemos en cuenta el gusto del poeta por transformar y manipular textos ajenos, y que el homenaje se realizaba en la Universidad de Talca a un poeta de Chillán, parece razonable pensar que el primer título también hubiera sido válido.

anciano decrepito”) y la autorrepresentación del hablante como un sujeto “senil” (“Ahora sí que se me fue la bolita”). Quizás se tratara de una maniobra de ocultamiento tras los sutiles ataques contra el dictador Augusto Pinochet, por aquel entonces apresado en Londres para ser juzgado por crímenes contra la Humanidad (“CLARO QUE YO HUBIERA PREFERIDO/ Que se me condecorase en Las Cruces/ Donde gozo de plena impunidad democrática...”). En cuanto al texto, existen tres versiones: una en la web de la Universidad de Chile dedicada al poeta bajo el título “No me explico Sr. Rector (foul papers)”, otra editada por Jaime Quezada en *Nicanor Parra tiene la palabra* (Santiago: Alfaguara, 1991) con el título “Gracias muchas (el discurso que está por escribirse)”, y una última en el tomo II de las *Obras Completas* con un título similar, “Gracias muchas. El discurso que está por escribirse”. El texto de la web y el de las *Obras completas* difieren de la versión ofrecida por Quezada, la cual presenta algunas variantes y añadidos. En ella se incluye además un manuscrito de la primera página donde el título mecanografiado “No me explico Sr. Rector (foul papers)” aparece rayado por el autor y reemplazado por ese otro “Gracias muchas...” (Anexo III).

Tampoco se puede determinar en este caso una versión definitiva. Tanto el subtítulo (“foul papers”) como el editor Jaime Quezada informan de que aquello que se reproduce es un borrador, y así mismo lo entiende Niall Binns.

- “Discurso de Oxford. Fragmentos inéditos de Un Discurso que Está x Escribirse”: este discurso no llegó a ser pronunciado públicamente. En el año 2000, el poeta fue distinguido con el *Honorary Fellow* (=miembro honorario) de la Universidad de Oxford. La relación del poeta con la universidad británica se remonta a los años anteriores a la antipoesía. Entre 1949 y 1950, había sido becario del Consejo Británico para estudiar cosmología en Oxford. Contra estas expectativas, las crónicas del período revelan que finalmente volcó su actividad en el estudio de los poetas ingleses (Shakespeare, Blake, Pound, Eliot) y en la composición de los primeros *antipoemas*²⁵⁸. El poeta fue

²⁵⁸ Para este tema véase de Niall Binns. “¿Qué hay en un nombre? *Poemas y antipoemas* u. *Oxford 1950*”. *Taller de Letras*, n. 48. 2011. 131-147 y Gonzalo Maier. “Los desconocidos años de Nicanor en Oxford”. Revista *Qué pasa*, 5 ago 2009. Web 24 abr 2018 www.quepasa.cl/articulo/cultura/2009/08/6-425-9-los-desconocidos-anos-de-nicanor-en-oxford.shtml/.

propuesto para esta distinción por el profesor Robert Pring-Mill, especialista en Ramon Llull y Pablo Neruda de dicha Universidad.

Como consecuencia de su avanzada edad (contaba ochenta y seis años en ese momento) el poeta preparó un discurso de agradecimiento pero finalmente no acudió a la ceremonia. Afortunadamente, algunos fragmentos del discurso que tenía preparado para la ocasión fueron a la prensa. Como el resto de discursos, este también fue organizado en tramos independientes redactados en versículos.

El discurso evoca personajes y personalidades del mundo anglosajón (Newton, Shakespeare, Hamlet) a los que menta irónicamente como un ejercicio de “namedropping”, es decir, una demostración impostada de saber académico. Apoyándose otra vez en su estado biológico (“A riesgo de que se me tilde de arterioesclerótico... Dentro de poco cumpliré los 100”), el poeta se define como “el Parranoico por derecho propio”. Aprovecha la ocasión para, mediante un enrevesado acto de apropiación (“Me permitiré leer un antipoema/ Que tuvo la suerte de ser traducido al inglés/ Antes/ De que yo lo escribiera en mi idioma patrio”), llenar su discurso con fragmentos de textos anteriores, en este caso la traducción del monólogo de Hamlet aparecida en *Hojas de hierba* (1985) y rescatada también para el tramo VIII de “Happy Birthday” (1993).

- “Also Sprach Altazor” (versión de Salamanca): como en el caso de Oxford, el poeta no acudió a pronunciar el discurso de agradecimiento por la concesión del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2001. En su lugar, envió un texto que es una versión con algunas variantes de *Also Sprach Altazor*, el discurso preparado para el centenario de Vicente Huidobro en 1993. Junto al texto, el poeta incluyó una imagen del “hablante lírico” de las bandejitas y una “Dedicatoria a S. M. la Reina Sofía” manuscrita (Anexo III), una broma antiimperialista nada ingenua que representa, quizás, el aporte más genuino de este discurso.
- “No me explico, Sr. Rector”: pronunciado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 28 de mayo de 2001 con ocasión de la entrega del Premio Bicentenario. El texto apareció transcrito en la web de la Universidad de Chile y fue incluido por Niall Binns tanto en la antología *Páginas en blanco*

(2001) como en el segundo volumen de las *Obras completas* (2011). Las variaciones de una a otra versión son mínimas y solo afectan a la disposición de algunos versos.

El discurso se compone de siete tramos también en versículos. Posee notables coincidencias con el pronunciado en el mismo lugar en 1999. El tramo de arranque es prácticamente el mismo y también el final. Entre medias, se suceden cinco tramos en los que el poeta despliega argumentos habituales como su condición de “anciano decrepito y achacoso” o la asignación del premio por lástima (“Seguramente lo que + pesó/ Fueron las razones de orden humanitario”). A continuación el poeta se detiene en algunas anécdotas personales (“COMO SI TODO ESTO FUERA POCO/ Mi Cecilia Bolocco me tiró la cadena”), se lamenta ante el auditorio de su sensación de obsolescencia (“Yo pertenezco a un mundo que se fue”), intercala su acostumbrado alegato ecologista trayendo a colación la Propuesta de Daimiel y bromea sobre las condiciones pecuniarias del premio (“Lo que quiero decir es no/ + indemnizaciones millonarias/ Fuera de la que a mí naturalmente/ Me corresponde x derecho propio”). A grandes rasgos, el texto es una reescritura del discurso de 1999.

- “Discurso para la entrega del Premio Cervantes”: este discurso no fue pronunciado por el poeta sino por su nieto, Cristóbal Ugarte, quien acudió al acto en sustitución del abuelo. A dos años de cumplir los cien, el poeta fue distinguido con el Premio Cervantes. A pesar de no acudir a la ceremonia, las fuentes consultadas sugieren que sí preparó meticulosamente un discurso para la ocasión. Tanto Jaime Quezada (*En la mira* 117) como María Teresa Cárdenas (*Así habló* 13) dejaron constancia de haber encontrado al poeta en su retiro de Las Cruces rodeado de papeles cervantinos y otros documentos:

Dos horas en las que el antipoeta nos contó su tarea del momento -escribir el discurso para recibir el Premio Cervantes- y nos sorprendió, cómo no, con la juventud de sus 97 años. [...] él nos recibió con los versos de Jorge Manrique. La preparación del discurso lo tenía sumergido en la literatura española, y los libros... (Cardenas *idem*.)

Pero el discurso definitivo nunca llegaría a fraguarse. En su lugar, el nieto del poeta se presentó en el acto con un texto montado con fragmentos de antipoemas. En esta ocasión, la lectura pública estuvo aderezada con la

exposición de uno de los *Artefactos visuales*, “La máquina del tiempo”, que completaba la puesta en escena.

Durante la lectura, el nieto del poeta trasladó las disculpas del poeta además de dos mensajes que, a la postre, constituirían la misma esencia del discurso. El primero versaba sobre la aparente naturalidad del discurso público: “He llegado a la siguiente conclusión: hay que hablar por escrito. Yo demoro seis meses en armar un discurso que se lee en 45 minutos y que parece que estuviera improvisado”. El segundo discutía su condición de poeta laureado anticipando un libro futuro, no escrito, pero que daría legitimidad al presente reconocimiento:

- ¿SE CONSIDERA UD. ACREEDOR AL PREMIO CERVANTES?
- Claro Que sí.
- Por qué
- X un libro que estoy X escribir

Aunque el discurso pronunciado en aquella ocasión se presentaba explícitamente como un texto provisional (“A propósito del discurso de agradecimiento al premio Miguel de Cervantes, mi abuelo me ha encargado que pida prórroga de mínimo un año, del 23 de Abril del año 2012 al 23 de Abril de 2013, para así poder pergeñar un discurso medianamente plausible”) los hechos demostrarían que la materia de este discurso no fue otra que su aplazamiento.

- “Respuesta al Premio Pablo Neruda”: más que un discurso propiamente tal, se trata de las palabras pronunciadas por el poeta durante una conversación telefónica tras recibir la noticia de la concesión del Premio Pablo Neruda en 2012. La noticia le fue transmitida ante las cámaras de la televisión nacional momentos después de que el jurado emitiera su veredicto. Retirado en su casa de Las Cruces, Nicanor Parra contestó al teléfono con una respuesta aparentemente improvisada pero que reproducía casi miméticamente el arranque de otros discursos anteriores:

No me explico rector, las razones que pudo tener el jurado para premiarme a mí, que soy el último de la lista de este premio tan contundente como innecesario. Hay por lo menos una docena de candidatos, que con razón se sienten postergados. Las irregularidades como estas no deberían volver a repetirse. Yo, por mi parte, me querellaré contra los que resulten responsables. Hay una sola explicación posible, el estado precario de salud de este anciano decrepito. Este es un premio a la longevidad. (*El Líder de San Antonio*, 9 de agosto de 2012: 6)

La fórmula empleada es prácticamente un calco del tramo inicial de los discursos de 1998, 1999 y 2001: expresión de sorpresa, falsa modestia, invocación irónica a una autoridad (1998, 1999) o irregularidad (2001, 2012), “amenaza” contra los miembros del jurado y gesto de autocompasión (1999, 2001, 2012).

NO ME EXPLICO SEÑOR RECTOR

Las razones que pudo tener el jurado
Para asignarme a mí
Que soy el último de la lista
Una medalla de tantos quilates
Hay x lo menos una docena de candidatos
Que con razón se sienten postergados
El Abate Molina me perdone
Yo por mi parte me querellaré
Contra quienes resulten responsables
("Talca, París, Londres")

NO ME EXPLICO SEÑOR RECTOR

Las Razones que pudo tener el jurado
Para asignarme a mí
Que soy el último de la lista
Una medalla de tantos quilates
Hay x lo menos una docena de candidatos
Que con razón se sienten postergados
El Juez de Letras que fue Don Andrés
los absuelva
Yo por mi parte me querellaré
Contra quienes resulten responsables

NO ME EXPLICO SEÑOR RECTOR

Las razones que pudo tener el Jurado
Para asignarme a mí
Que soy el último de la lista
Premio tan contundente como éste
Hay x lo menos una docena de candidatos
Que con razón se sienten postergados
Irregularidades como ésta
No debieran volver a repetirse
Yo x mi parte me querellaré
Contra quienes resulten responsables

**HAY UNA SOLA EXPLICACIÓN
POSIBLE**

El estado precario de salud
En que se debate el anciano decrepito:
Primaron las razones humanitarias
Sobre las académicas & científicas
Este es un premio a la longevidad
...
("Gracias muchas")

**ANTES NO SUCEDIAN ESTAS
COSAS**

Seguramente lo que + pesó
Fueron las razones de orden humanitario
...
("No me explico señor Rector")

Como en los versos de la introducción, los agradecimientos también reproducen fórmulas estereotipadas. El agradecimiento formal, dirigido a la autoridad académica, va seguido de un gesto de falsa modestia desautomatizado mediante la ironía:

GRACIAS SEÑOR RECTOR

Por este premio tan contundente como
inmerecido
Soy un monstruo insaciable
No puedo rechazarlo
Todas las flores me parecen pocas:
Es un honor muy grande para mí
La medalla se quede donde está
& que vuelva la calma a los espíritus
("Talca, París, Londres")

**GRACIAS SEÑOR RECTOR POR
ESTE PREMIO**

Tan contundente como inmerecido
Soy un monstruo insaciable lo reconozco
No me da el cuero para rechazarlo
Todas las flores me parecen pocas
Es un honor muy grande para mí
La medalla se queda donde está
& que vuelva la calma a los espíritus
("Gracias muchas")

GRACIAS SEÑOR RECTOR

Es un honor muy grande para mí
No me pellizco para no despertar
Y lo recibo con una lágrima en los
anteojos
("No me explico señor Rector")

Este ejercicio intertextual y autotextual de “retroalimentación” permanente, con textos propios y ajenos relocalizados, reformulados y reescritos insinúa la existencia de un hipertexto imaginario que se actualiza en un aquí y ahora, sin origen ni final y que tiende asimismo a la *diseminación*: “Germination. Dissemination. Il n’y a pas de première insemation. La sémance est d’abord essaimée. L’insémination «première» est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace” (Derrida *La dissémination*, 337-338). Los textos son marcados explícitamente como borradores provisionales mediante la incorporación del subtítulo “el discurso que está x escribirse” en un proceso diseminativo que sugiere que cada realización del modelo lleva incorporada su aplazamiento. Este ejercicio evoca la *differance* derridiana, definida a través de los dos sentidos del verbo ‘diferir’: como aplazamiento y como cambio o transformación (*Marges de 8*). Esta constatación invita a observar los últimos discursos de Nicanor Parra como un tipo de

textualidad no definida ni definitiva, en la que parece no haber un original pero tampoco una forma última. Cada versión es una actualización sobre un arquetipo anterior que ni lo niega ni lo anula, solo lo re/inscribe en unas condiciones de presente, que reproducen un pasado y, simultáneamente, reenvían el texto hacia un futuro.

El ejemplo más radical en este sentido fue el discurso de Alcalá donde, si se prescinde de los antipoemas ensamblados por Niall Binns y Cristóbal Ugarte para la ocasión, la declaración del poeta se reduce a dos ideas clave: se premia un libro inexistente y la ceremonia de agradecimiento, simbolizada por su correspondiente discurso, es la declaración de un discurso también inexistente.

A su manera este ejercicio reproduce una de las últimas *aporías* del proyecto antipoético cuyo gesto fundacional fue el aparente enfrentamiento de “Poemas/ y anti/poemas”²⁵⁹. Más que una pluralidad de textos, consideramos que esta serie reproduce un ejercicio de diseminación textual. Junto con la exposición *Obras públicas. Ver parra creer* (2006), ilustra los últimos años de la trayectoria de Nicanor Parra y el borrado paulatino de su imagen pública como un “excedente” (*surnombre, surproduction*) espectacular (cfr. Morales “Nicanor Parra: el...”, 150).

4.2.2. Problemas textuales: de las versiones a las revisiones

*La problematique de l'écriture s'ouvre avec
la mise en question de la valeur d'arkhé
Jacques Derrida, Marges de la philosophie*

La *ecdótica* es la tarea predilecta de la filología. Poco puede hacer la crítica literaria, la gramática, la dialectología o la lingüística sin esta disciplina cuyo objetivo es la fijación del texto, es decir, la definición del objeto. Sin unos textos fiables, depurados de deturpaciones y ajustados a la voluntad original del autor, cualquier reflexión ulterior resultaría, en principio, gratuita. En la actualidad existen dos tendencias de la crítica textual en disputa. Por un lado, una *heraclítea* que observa el texto como algo que no es fijo, que fluye con el tiempo y cuya existencia es virtual. Por otro lado, una *parmenídea* que corrobora los objetivos de la vieja filología, es decir, la restitución de un texto en su forma original (Orduna 5).

²⁵⁹ Véase la portada de la primera edición, donde la disposición de las palabras del título coloca el “anti” como una entidad intermedia entre otras dos: “poemas” y “poemas”.

Como toda disciplina, la filología se erige sobre una filosofía, el programa humanista y positivista que cristalizó en la nueva crítica estructuralista del siglo XX. Sus procedimientos y métodos coinciden con una “tecnología de la palabra”, el *texto impreso*, pero resulta inoperante ante otras textualidades. En *La literatura, el autor y la crítica textual* (2005), Nadia Altschul confronta dos nociones de textualidad que se corresponden con dos períodos históricos y tecnológicos distintos. Por una parte se encontraría una *textualidad impresa* ligada a valores como la fijación textual, la autoría y la idea del texto como un producto y una finitud, “cerrado”. Frente a ello, da cuenta de una *textualidad medieval* dinámica (*mouvance*, en palabras de Paul Zumthor²⁶⁰) relacionada con el manuscrito, ajena a la noción de autoría y abierta al cambio y la reescritura permanente (44). Al prescindir del valor de la autoría, “las obras se confeccionaban entretejiendo fragmentos indiscriminadamente, bien propios, bien ajenos: indicar y reproducir con exactitud la fuente no constituía un motivo de preocupación”²⁶¹

El discurso de la posmodernidad puso en entredicho nociones como *autoría*, *obra* y *originalidad*, lo cual acarrearía unas consecuencias en el espacio del texto no solo como entidad de significado sino también como materia significante. Dentro de él, la *differance* derridiana encabeza el enfrentamiento con un modelo de pensamiento volcado en el origen y el original. Por su parte, los trabajos en torno a la oralidad revelan el carácter siempre secundario de la escritura (inmóvil) con respecto al habla (dinámica), la cual representa la única forma genuina de lenguaje humano. A este respecto, Walter Ong daba a entender que la omnipresencia de la oralidad fue tan abrumadora que sus huellas pervivieron en los textos incluso siglos después de la expansión de la cultura de la imprenta. Germán Orduna le da la razón cuando apela a la necesidad de no perder ese referente oral cuando se abordan textos del período entre los siglos XVI y XVIII:

El editor crítico debe tener especial cuenta de estos factores condicionantes y originarios del texto a editar, pues muy frecuentemente deberá cumplir una labor de restauración y trasposición a marcas actuales, de los elementos prosódicos incorporados a un texto en que pesa la oralidad. (9)

Los textos que estudiamos ni se localizan en dicho período ni son tan antiguos como para requerir una edición crítica. De hecho se trata de piezas relativamente recientes. Pero si nos atenemos a las condiciones en que fueron producidos, es posible que sí planteen problemas textuales a tener en consideración. La edición de 2006 no

²⁶⁰ *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

²⁶¹ Elisa Ruiz. “Crítica textual. Edición de textos”. *Métodos de estudio de la obra literaria*. Coord. José M^a Díaz Borque. Madrid: Taurus, 1985. 67-10. Ctd. en Altschul 97

recoge el resultado de una creación *ad hoc* sino que es una recopilación de textos producidos de forma independiente a lo largo de siete años. Sobre el proceso de fijación, una escueta nota al final del volumen nos informa de que “ha sido elaborada cotejando los manuscritos y las diversas versiones disponibles” (289), lo cual resulta insuficiente. Aunque es evidente la existencia de varias versiones, nada se dice sobre cuáles se manejaron ni qué manuscritos ni con qué criterios se optó por una u otra lectura. Sí localiza cada texto en una ceremonia específica, pero el dato resulta incompleto dado que algunos de esos discursos fueron pronunciados en más de una ocasión. Más allá, nos consta por Mario Rodríguez –pionero en el estudio y la edición de estos discursos- que, al igual que sucedía con las representaciones de *El Cristo de Elqui*, “Parra efectuaba modificaciones textuales en cada lectura”²⁶². De igual modo, varias de las versiones que fueron apareciendo antes de la edición definitiva presentan variantes no únicamente formales (ortográficas, disposición de los versículos y organización de los tramos) sino también de contenido. Por estas razones habría que reconsiderar los datos aportados por los editores.

Anteriormente nos referimos a los últimos discursos pronunciados por el poeta como un “excedente”, un añadido cuya producción desarrolla un ejercicio de *diseminación*. No es nuestro propósito en este trabajo fijar los textos ni realizar un ejercicio de crítica textual. Seguramente los editores Méndez y Undurraga disponen de un material más exhaustivo para esa labor. Sí lo es poner de manifiesto la complejidad textual que entrañan estos textos como consecuencia de su apego a unas condiciones específicas de enunciación, como ejemplos de literatura oral y como fragmentos de una poética orientada a “dinamitar” los pilares de la institución literaria. Resulta ligeramente contradictorio, a nuestro entender, adscribir estas versiones a solo un lugar y una fecha específicos cuando nos consta que algunos de los discursos fueron pronunciados en diferentes ocasiones (Anexo I) y registrados por medios técnicos.

²⁶² Esta información fue facilitada por Mario Rodríguez en un correo personal donde afirmaba: “Felicitaciones por sus conocimientos sobre los Discursos de Sobremesa del notable Nicanor Parra que lo lleva a plantear una tesis que creo acertada sobre Also Sprach Altazor, ya que Parra efectuaba modificaciones textuales en cada lectura. No me consta si leyó algún fragmento en Cartagena y no tengo datos fidedignos sobre el punto.

En cuanto a la fuente de mi edición efectivamente fue una grabación de un recital en Santiago. A Nicanor no le gustó el texto precisamente por las variantes que había introducido con posterioridad y me pidió que retirara la edición del mercado, cosa que hice” (29 abr 2018).

A diferencia del poema o la novela, la oratoria es, como la escritura dramática, un género hecho para la puesta en escena y su producción oral. Su paso por el papel representaría solo un estadio intermedio. Por otro lado, la comunicación oral posee sus propias estrategias prosódicas que son intransferibles al plano de la escritura como no sea mediante la creación de un código convencional y viceversa: “El hecho retórico está organizado contando con la oralidad como rasgo constitutivo; su configuración escrita es una realización derivada” (Albaladejo “Retórica y”, 6). A nadie se le escapa lo tedioso que resulta para los oyentes que un orador se dedique a leer monótonamente palabra por palabra un texto redactado previamente. Por regla general, un buen orador no lee en voz alta un texto sino que sigue unas notas organizadas conforme a unos criterios subjetivos y personales. Esas notas representarían una suerte de “idioescritura”²⁶³, código ortográfico personal y alternativo a la *ortografía*, un código convencional y normativo. Como advierte Jürg Studer: “El lenguaje hablado no es el mismo que el lenguaje escrito, y muy pocas personas tienen la capacidad para hacer del lenguaje hablado un discurso escrito” (65).

Como en el teatro, un discurso oral es irrepetible. Cada ejecución puntual del texto es única y distinta. Resultaría afectado, por ejemplo, haber escuchado a Martin Luther King repitiendo su discurso “I have a dream” en California, por ejemplo, usando las mismas pausas, ademanes y palabras que había empleado en Washington. Para documentar fehacientemente una pieza de oratoria solo existen, en principio, dos opciones: reproducir las notas elaboradas por el orador o transcribir por escrito (transcripción fonética) una grabación sonora. Disponemos de ejemplos de ambas prácticas. La primera versión que circuló de ASA era una transcripción hecha a partir de una grabación sonora y así lo atestiguaba el documento periodístico de origen: “El poeta Nicanor Parra participó, el viernes 3, en una sencilla tertulia realizada en el poblado de Lo Abarca, cercano a Cartagena. Allí leyó este poema-discurso el cual es reproducido según la grabación registrada en el lugar” (*La Época*, 12 sep 1993. 7). El otro ejemplo, la reproducción de las notas del poeta, sería el caso de la primera versión disponible de “Talca, Chillán & Londres” (1999) así como los fragmentos del manuscrito que acompañan a la versión de ASA publicada por la revista *Pluvial* (num. 1, Valdivia, 2000: 166-197) (véase Anexo III).

²⁶³ Tomo prestado este término de la noción de idiolecto que la lingüística emplea para representar la gramática personal de un hablante cualquiera.

Según los editores, la confección de la edición de 2006 en la que se reunieron los discursos pronunciados entre 1991 y 1997 se fundamentó en ambos tipos de pruebas documentales. No hemos tenido acceso a las versiones manuscritas pero sí a algunas grabaciones sonoras, transcripciones y ediciones provisionales. Entre las grabaciones pueden reconocerse algunas variantes que afectan al contenido. Cotejando transcripciones y ediciones anteriores, hallamos variantes también relacionadas con cuestiones ortográficas (empleo de mayúsculas o minúsculas, normas de puntuación, etc.), de organización del texto (verso o prosa, distribución de los versos y las estrofas) y de contenido (adiciones, supresiones, cambios de orden, etc.). El caso más evidente es ASA. Reproducido completa o parcialmente hasta en nueve ocasiones (Anexo I), un análisis de los textos revela la existencia de hasta 5 versiones del texto (Anexo IV). Y no sería causalidad que fuera precisamente la transcripción de este discurso la que provocó la retirada de la edición elaborada por Mario Rodríguez (1996). Cuatro años después de aquella, la revista *Pluvial* lo ofreció depurado en una versión revisada por el poeta Adán Méndez. Este texto presentaba notables variantes con respecto a versiones anteriormente aparecidas como la de 1993 y la de 1996, ambas obtenidas mediante grabaciones. Pero lo verdaderamente insólito del asunto es que aquella misma versión “depurada” por Adán Méndez también se diferenciara de la que años después confeccionó el poeta para la edición de 2006. Para mayor complicación, debe tenerse en cuenta que el texto fue preparado para un acto que debía celebrarse en enero de 1993 (“QUÉ DIREMOS DE ÉL/ Hoy 10 de enero de 1993”, II), pero solo nos consta que fue pronunciado en septiembre de ese mismo año, como se extrae de la data que cierra el texto “Las Cruces, 3 de septiembre de 1993”. La lectura, efectivamente, se realizó en Lo Abarca (Cartagena) ese mismo día como demuestra el artículo de *La Época*, pero es evidente que el texto transcrito por el periódico presenta evidentes variantes con respecto a las versiones posteriores (Anexo IV). Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que el mismo discurso fue pronunciado en Buenos Aires en el año 1995 y una versión del mismo fue enviada a la Universidad de Salamanca en 2001 a modo de discurso de agradecimiento por el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Si se compara esta última con el resto, da la impresión de que sigue la versión publicada por *Pluvial*, aunque prescinde de cuatro tramos (“Nada de transacciones académicas”, “Juegos florales”, “Altazor”, “¿Se creía la muerte en bicicleta?”) que pudieron haber sido eliminados a conciencia, por tratar de asuntos demasiado ceñidos a la realidad chilena.

Estaríamos hablando, por lo tanto, de una *reutilización* del texto, un ejercicio que repitió con otros discursos como MMP (Anexo I). Pero, además, si se compara la transcripción de los audios con los textos publicados (Anexo V) se puede comprobar que tampoco coinciden plenamente. Esta manera de proceder lleva a pensar en una idea de texto móvil, una suerte de guion que el poeta ajusta a las circunstancias de enunciación. De ser así, la transcripción tomada por Mario Rodríguez en Santiago y reproducida en su fallida edición de 1996, más que una versión espuria representaría el estado momentáneo de un texto expuesto al movimiento y, por tanto, a la transformación.

Así pues, como si se tratara de textos teatrales, estos *discursos de sobremesa* mutarían con cada nueva lectura pública, quedando subordinados a unas condiciones de enunciación. Por ello, en calidad de discursos públicos, enfrentan unas condiciones de realidad que les obliga a renunciar a la condición inmutable de la letra escrita. La existencia de diversas versiones es incuestionable, lo que significa que los textos fijados por la edición de 2006 es una reelaboración hecha bajo un criterio filológico que, sin embargo, cercena la cualidad dinámica y abierta de estas obras. Corroboraría esta hipótesis Niall Binns cuando, a propósito de “Talca, París, Londres” y su utilización como “borrador”, especificaba, como si se tratara de algo inusual, que este texto en concreto nunca fue reelaborado con posterioridad (II: 1106).

Por lo tanto, la existencia de diferentes versiones de unos textos que nacieron con vocación de oralidad y que el autor manejó como notas preparadas para la ocasión obliga a reconsiderar el estudio de estas piezas conforme a una versión única o la búsqueda de un “original”. La existencia de varias versiones que no se anulan unas a otras revela asimismo la complejidad que entraña el análisis de estas piezas con las herramientas de la filología tradicional. A su manera, este fenómeno constituye una primera pista a favor de considerar estas obras como “germen” de una teatralidad inherente al texto.

4.2.3. Textualidad y transtextualidades: el discurso como *simulacro*

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un clínico?

El simulacro, Jorge Luis Borges

La *textualidad* es el conjunto de normas que cumple un texto como acontecimiento comunicativo. La Lingüística del Texto contempla siete reglas, interrelacionadas entre sí

para determinarla: coherencia y cohesión (centradas en el texto), intencionalidad y aceptabilidad (centradas en la actitud de los interlocutores), situación, intertextos y contenido informativo (relacionados con el emplazamiento del texto)²⁶⁴. La intertextualidad presupone que todo texto se justifica por la existencia de modelos anteriores. Con mayor o menor intensidad, los textos de creación arrastran “huellas” intertextuales (*transtextualidad*) que dan cuenta de una tradición al tiempo que revelan la novedad u originalidad de la obra.

La literatura producida a lo largo de las últimas décadas se distingue por no disimular estos mecanismos de intertextualidad. En el arte de nuestro tiempo, la copia, el pastiche, el comentario y hasta el plagio han recuperado una dignidad de “arte literario”²⁶⁵ que el genio romanticismo les había arrebatado. De tal modo, toda escritura acaba anteponiéndose al modelo, ampliándolo y desbordándolo. Apoyándose en la alegoría cartográfica del cuento borgiano²⁶⁶, Baudrillard hablaba de este fenómeno como la “precesión de los simulacros”; el modelo precede a la realidad y no a la inversa (189). Por otro lado, la textualidad contemporánea ha superado la imagen puramente literaria de la escritura para incorporar otras textualidades propias del “paisaje mediático”. Estas son el conjunto de iconos y representaciones tecnológicamente producidas que constituyen la esfera del consumo y la comunicación. Fernández Porta se refería a ellas como una “textualidad mediática” (66-68).

La escritura antipoética de Nicanor Parra hace abiertamente ostentación ante el lector de su condición espuria y subordinación a otros discursos que le preceden. “Yo me sé tres poemas de memoria” (*Hojas de Parra*, 1985) es una intervención plagiarista en la que el autor aporta poco más que el título y constituye uno de los ejemplos más radicales. Pero existen otros donde el poema condensa en un mismo espacio una multiplicidad de textualidades como la narración, el diálogo dramático, el eslogan publicitario, la oración, etc.

²⁶⁴ Robert-Alain Beaugrande y Wolfgang Iser. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Ariel, 1997. 35-47

²⁶⁵ Un ejemplo radical sería el denominado Movimiento Plagiarista, cuyo manifiesto circula en internet con aseveraciones del tipo: “Borges es el Padre, Bolaño es el Hijo, y César Vidal es el Espíritu Santo”, “El movimiento plagiarista hunde sus raíces en la obra de autores como Homero, Cervantes y Joyce, quienes son, sin ellos saberlo, autores plagiaristas...” o “El plagiarista lee, y si le queda tiempo escribe sobre lo que ha leído. Vuelve a leer lo leído y a escribir lo escrito y es incapaz de distinguir cuál de las sombras que le rodean le pertenece” (Web. Blog *Plagiarismo*. <http://movimientoplagiarista.blogspot.com.es/2009/10/manifiesto-plagiarista.html>, 3 may 2018)

²⁶⁶ “Jorge Luis Borges. “Del rigor de la ciencia”. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.



(II: 970)

En este texto manuscrito publicado por primera vez en la revista satírica *The Clinic* (2004. 19) y reproducido en *El show de los libros* se condensan y se dan a entender diversas capas textuales superpuestas pero no jerarquizadas: una oración, un eslogan publicitario, un acróstico, un *graffiti* y un poema concreto.

En este sentido, Iván Carrasco describió al antipoema como un “texto polivalente”²⁶⁷ que, al contrario del “texto monovalente”, se justificaría por su relación con otras entidades verbales o extraverbales (*Para leer* 139). Proponía leerlo conforme a dos entidades: una *instancia poética* o *texto transtextual* que actúa sobre una *instancia antipoetizada* mediante la homologación falsa o aparente, la inversión o la deformación satírica del modelo (*ibid.* 117). A grandes rasgos, lo que se describía de este modo era el mecanismo de la parodia. Pero, tal como venimos observando, la poesía de Parra no solo imita desde la burla o la transgresión del modelo. También lo asimila, lo reproduce, se apropia de él y lo hace confluir con otros modelos textuales provocando así un diálogo no solo entre diferentes agentes de discurso (polifonía) sino también entre diversas textualidades.

Para analizar literariamente los *Discursos de sobremesa* deberían tenerse en consideración la multiplicidad de textualidades que operan en su interior y entender que aquellas no tienen únicamente un origen literario y que, de hecho, esa procedencia

²⁶⁷ En su poética, Tsvetan Todorov distingue dos géneros de discurso: “Podríamos denominar *monovalente* al discurso (que también sólo cabe pensar como límite) que no evocase de ningún modo ‘maneras de hablar’ anteriores; y *polivalente*, a aquel que sí lo hace de manera más o menos explícita.” (*Poética estructuralista*. Trad. Ricardo Pochtar. Madrid: Losada, 2004. 68).

literaria no les asigna un espacio privilegiado²⁶⁸. Por ello, César Cuadra abogaba por una lectura radical más allá de la estético-literaria convencido de que en la poesía de Parra se da “una transformación integral de nuestro modo de vivenciar el lenguaje y con él, el mundo que hemos construido y habitado” (*La antipoesía* 176). La diversidad de textualidades que confluyen en estos discursos toma forma concreta en su materialidad textual y en su configuración como subgénero literario, pero también en su puesta en escena.

Discursos de sobremesa supuso una de las experiencias de escritura más radicales de todo su proyecto literario. En ellos, el poeta materializó una expectativa latente en la antipoesía: el salto definitivo del texto escrito en calidad de “instancia antipoetizada” al texto oral haciendo que ambas entidades quedasen representadas en su enunciación. Este paso implicaba al mismo tiempo el paso del texto como realidad inmutable cuyo hablante es una entidad simbólica (*lectura*) al texto como acción dinámica, escénica, y el hablante como poético como actor real (*acroasis*). Para César Cuadra significaba la inauguración de una “nueva escena escritural” en la que ya no solo están en juego las reglas literarias sino también las reglas sociales en las que se inscribe el enunciado (157). En términos semejantes, Iván Carrasco proponía leer estas piezas conforme a su doble condición de textos literarios y de *textos sociales* (“*Discursos de*” 19). En cualquiera de los casos, queda de manifiesto que el marco ya no es la “página en blanco” sino una experiencia vivida del lenguaje en un espacio público y dentro de una ceremonia social. Las reglas que rigen sobre el texto ya no son únicamente las que afectan al lenguaje, sino también las propias del protocolo social en que se inscribe el enunciado.

La concepción del texto como realidad mutable, hecha para la oralidad y la puesta en escena significaba un cambio en su naturaleza. Nos consta que la forma primitiva de estos *discursos de sobremesa* son anotaciones manuscritas de cuaderno preparadas para su oralización en una ceremonia pública. Como ocurría en la textualidad medieval, del manuscrito y la oralidad, el texto no es un *producto* terminado sino un *proceso* abierto al cambio, “un conjunto de potencialidades” (Altschul 45). Dichas potencialidades se actualizan en la puesta en voz del texto que ni anula ni prioriza una forma sobre otra. Cada ejemplo, sin embargo, representa una *performance*, “una puesta en escena con características orales” y “cada manuscrito, como cada *performance*, es único, depende

²⁶⁸ Varios trabajos han abordado este fenómeno en la poesía del autor. Véanse Binns “Los medios...”, Pérez López “Parra el”, Vásquez Rocca, “Nicanor Parra...” y Fischer “Poesía política”.

del contexto en el que ocurre y se modifica de acuerdo al público” (John Dagenais. *The Ethics of Reading...* New Jersey: Princeton UP, 1994. 17. Ctd. en Alstchul 46). Desde un punto de vista puramente material, nos hallamos ante una textualidad de naturaleza manuscrita, proyección oral y abierta al cambio y la integración de otras textualidades.

Desde un punto de vista textual, estos discursos se remontan a una práctica, la oratoria pública, cuyos orígenes –como analizamos en el capítulo 2- son comunes a los de la poesía. A principios del siglo XX, el poeta y dramaturgo irlandés Padraic Colum (1881-1972) esbozó una diferenciación entre poesía y oratoria conforme a tres opuestos: *intensidad* frente a *exaltación*, *espacio privado* frente a *espacio público* y *audiencia implícita* frente a *audiencia explícita* (200-201). El enfoque pragmático aplicado a los estudios literarios puso de manifiesto que todo género literario, si bien se basa en la utilización de unos usos de lenguaje comunes, su empleo es el resultado de una convención²⁶⁹. Durante el siglo XX, la libertad fue la consigna que guio la escritura poética. Gracias a ello, este arte expandió sus fronteras hacia territorios inusuales como el uso creativo de la página en blanco hasta la recuperación de la oralidad. La convención invita a relacionar *oratoria* con una ceremonia social que apela al sentido del oído y de la vista (experiencia multimedia) y *poesía* con una actividad solitaria que apela al sentido de la vista. Este parece ser el criterio aplicado por Colum. Pero, al margen de estas clasificaciones, debe admitirse la existencia de una considerable variedad de prácticas intermedias como el teatro, la declamación poética o la pronunciación de discursos políticos, patrióticos, que toman prestados rasgos de uno y otro modelo.

Los cinco textos incluidos bajo la nómina *Discursos de sobremesa* coinciden en su predisposición a la oralidad y su subordinación a unas condiciones de enunciación dentro de una ceremonia social. A diferencia de otros discursos anteriores, en los *de sobremesa* Nicanor Parra estaba llamado a ocupar la “cabecera” de la mesa: “Donde me sienta yo/ Está la cabecera de la mesa caramba!”, como ya anticipara Mario Rodríguez (“Discursos de” 8) y en ellos se muestra plenamente consciente de su condición de orador y del género que maneja. El autor se reconocía ante su auditorio como una *autoridad*, condición que confiere al propio discurso una “legitimidad” simbolizada en la entrega del

²⁶⁹ Siegfried J. Schmidt describe lo literario sobre la base de un consenso (*institucionalización*) de la existencia de unas “normas” aceptadas por el común de los agentes implicados en el proceso de comunicación literaria: productores (autores), intermediarios (editores y empresarios de la cultura), receptores (lectores) y agentes de transformación (traductores, críticos...). (“La comunicación literaria”. En Mayoral 199-202).

skeptron, la herramienta que en la oratoria clásica identificaba al *porte-parole*: “Le pouvoir de parole n’est autre chose que le pouvoir délégué du porte-parole” (Bourdieu *Langage et* 161). La condición social del orador en los *discursos de sobremesa* fue, en líneas generales, su dignidad como figura literaria reconocida por una trayectoria literaria. Las circunstancias específicas en que fueron pronunciados son las siguientes:

- “Mai Mai Peñi. Discurso de Guadalajara”: pronunciado por primera vez el 23 de noviembre de 1991 en el acto inaugural de la Quinta Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México) como agradecimiento por el Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Releído en octubre de 1992, en un homenaje realizado en la Feria del Libro en la Estación Mapocho (Santiago) y durante la presentación de la exposición *Dir Poesía/Mirar Poesía* en la Universidad de Valencia (1992).
- “Happy Birthday. Discurso del Caupolicán”: pronunciado el 23 de abril de 1993 en la ceremonia central del Festival Teatro de las Naciones en Santiago²⁷⁰.
- “Also Sprach Altazor”: aunque el texto fue preparado inicialmente para el acto del centenario de Vicente Huidobro, un 10 de enero de 1993, no consta que fuera leído en dicha ocasión. La primera lectura pública documentada se produjo en septiembre de ese año, durante un homenaje al autor de *Altazor* en Lo Abarca (Cartagena). Posteriormente, el poeta volvió a pronunciar este discurso en, al menos, dos ocasiones más, durante la XXI Feria del Libro de Buenos Aires en abril de 1995 y durante un recital en Santiago.
- “Discurso del Bío Bío”: pronunciado en enero de 1996 durante la ceremonia en la que le fue otorgado el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Concepción.
- “Aunque no vengo preparado. Discurso de Valdivia”: pronunciado en noviembre de 1997 como respuesta a la distinción con el Premio “Luis Oyarzún”, otorgado por la Universidad Austral de Valdivia.

²⁷⁰ La presencia de Nicanor Parra como “pregonero” del Festival y de Chile como sede no pudo ser aleatoria. Nicanor Parra venía de haber sido galardonado en 1991 con el importante Premio Juan Rulfo y acababa de estrenar en Santiago el montaje *Lear Rey & Mendigo*, en el que había invertido dos años de intensa actividad traductora. Por otra parte, la organización del Festival en Chile representaba un gesto de apertura al mundo en un país que acababa de escapar de una férrea dictadura de 15 años. La elección de Nicanor Parra para esta ocasión sería una muestra más de su creciente popularidad.

De entre ellos, tres discursos respondían a una distinción honorífica hecha al autor. En los discursos pronunciados en 1993, sin embargo, el poeta hizo de portavoz en un acto público relevante, entendemos que al amparo de su trayectoria y relevancia literaria. Teniendo en cuenta estas circunstancias, “Mai Mai Peñi”, “Discurso del Bío Bío” y “Aunque no vengo preparado” deberían ajustarse al modelo de *discurso de agradecimiento*; mientras que “Happy Birthday” y “Also Sprach Altazor” se deberían corresponder con la forma de un *discurso laudatorio* o *de alabanza* (Briz 264-267), tal como se esperaba del “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda”.

Sin embargo, como veremos a continuación, estos arquetipos se combinan. “Happy birthday” arranca con un agradecimiento por la oportunidad de ocupar la “cabecera” de la mesa: “QUISIERA AGRADECER/ A los organizadores de este encuentro/ La oportunidad que se me da” (I). En el lado opuesto, “Mai Mai Peñi” y el “Discurso de Valdivia” toman como *leit motiv* el nombre del premio, Juan Rulfo y Luis Oyarzún, para derivar hacia una suerte de *discurso de alabanza*. Sea como fuere, aunque pronunciados en espacios académicos, géneros de oratoria académica como la *conferencia* o la *lección magistral* no constituyen el modelo aunque si están sugeridos si se contempla la recurrente referencia a citas de autoridad:

RULFO LE DA LA RAZON A HEIDEGGER

Es fundación del ser x la palabra

Es un lenguaje que deviene opaco

(Jakobson)

Es un enigma que se niega a ser descifrado x los profesores (ASA, XXVIII)

Su razón de ser estribaría en que en estas intervenciones, su autor puso voz y presencia a un *personaje* en el que confluía la doble condición de autoridad literaria (el creador de la antipoesía) y académica (el profesor del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile). El “horizonte de expectativas” del auditorio sería por tanto un texto con ciertas dosis de orfebrería retórica. A través de él, el poeta debería hacer una demostración de su elocuencia para corroborar la pertinencia de la distinción asignada, así como mostrar su respeto hacia la institución que la otorga. Estaríamos entonces en el terreno del género epidíctico o demostrativo. De entre los tres géneros este es el que contempla un mayor grado de libertad, lo cual no le exime de “responsabilidad” y su validez sería juzgada por el auditorio²⁷¹. Pero el orador, además de impresionar al

²⁷¹ Aristóteles distinguía los tres géneros atendiendo a los hechos narrados y a los destinatarios inmediatos. Si el discurso judicial juzgaba hechos pasados y sus destinatarios eran los jueces, el discurso

auditorio, debe ganarse su interés, algo que Parra habría tenido muy en cuenta en el momento de dar forma a sus intervenciones:

Se trata de decir algo que cuente, no de lirismo ni de acrobacias. Me interesa a mí esto porque recuerdo que desde muchacho siempre presté atención a estos discursos, hasta en el campo pasaba eso, y hasta los tragos tenían que ser fundamentados con un vaso en la mano. Algunas veces el orador se hacía acreedor de la admiración y cuando el tipo no cuajaba trataban de aportillararlo (Entr. Foxley).

La tratadística antigua reconoce como ramificaciones de este subgénero los discursos de alabanza o vituperio (encomios, panegíricos) o fúnebres (epitafio). Estas variantes evolucionaron hacia formas cuyos límites y características no están tan claramente delimitadas en la actualidad. En cualquier caso sí pueden reconocerse modelos de *textualidad* arraigados en una historia cultural donde los textos no se ajustan a una normativa sino que son el resultado de múltiples actos de comunicación semejantes. Entre dichos actos cabe distinguir los elementos invariantes (relacionan al texto con otros de la misma categoría) de aquellos que sí varían (lo individualizan) (Bustos Tovar 8). En el manual *Saber hablar* (2008), Antonio Briz distingue y describe algunas variantes de *discursos sociales* que representarían el paradigma contemporáneo del género epidíctico:

a) el *agradecimiento*: debe realizarse con brevedad, sinceridad y adecuándose a la situación. Aunque permite un alto grado de libertad en cuanto al tema y la estructura, suele componerse de tres partes: 1) *saludo* a los asistentes y, en especial, a la persona o personas objeto de nuestro reconocimiento; 2) un *cuero* que puede contener anécdotas y debe explicitar el motivo por el que nos sentimos agradecidos así como los sentimientos que produce. Se pueden devolver cumplidos a quienes nos los dedican, y 3) una *despedida* en la que se reitera el agradecimiento a quienes nos dedican el reconocimiento y a los presentes.

En general, este tipo de discursos permite detenerse en aspectos personales, no exige un alto nivel de elocuencia sino que privilegia la sinceridad y tiende a lugares comunes como la falsa modestia, ya sea considerándose no merecedor del reconocimiento, ya derivándolo hacia un colectivo.

b) la *alabanza*: es un tipo de discurso en el que se honra a alguien por distintos motivos. Se pronuncian ante una tumba, en el templo, en un banquete

deliberativo trataba hechos del futuro y sus destinatarios serían los políticos. En el discurso demostrativo lo que se juzga es al orador y, quien lo juzga, son los espectadores (*Retórica* 193-194)

fúnebre... Suele estructurarse en cuatro apartados: 1) *saludo* a los presentes, 2) explicación del *motivo* por el que se reúnen, 3) *relato* de los detalles sobre la vida del homenajeado o nuestra relación con él, destacando sus virtudes y sus obras, 4) *despedida* en la que se expresan buenos deseos.

En este tipo de discursos se espera que el orador se informe adecuadamente de la trayectoria del homenajeado, sea moderado y no se exceda en las palabras, elogie aspectos que no sean los más esperados por la audiencia, sea austero, cortés y no convierta el acto en algo jocoso ni tampoco lacrimógeno. Se aconseja, además, no incluir críticas al personaje y que los guiños simpáticos se hagan con mesura.

- c) el *brindis*: es una versión reducida del discurso de agradecimiento o alabanza. Suelen pronunciarse en celebraciones y festejos por un motivo específico (bodas, cumpleaños, etc.). Se articula en tres apartados: 1) *saludo* a los asistentes y a las personalidades importantes; 2) *narración* de una anécdota sobre la celebración o los homenajeados y agradecimiento por haber sido invitado; 3) el *brindis* propiamente dicho en el que se expresan buenos augurios. El brindis puede estar preparado o no, con lo cual variará entre leer unas notas preparadas o improvisar en el momento.

Al tratarse de un discurso festivo, se espera dar una imagen de espontaneidad que, aunque parezca paradójico, solo se consigue con la práctica. Por ello hay que procurar que las palabras que se pronuncien no queden encorsetadas ni entrecortadas. Se espera que el orador no se extienda demasiado, que su estilo sea festivo y emotivo pero no chistoso o lacrimógeno, que no sea desmesurado en los halagos, no repita cosas ya dichas y evite expresiones manidas y tópicos del tipo “no soy la persona más indicada para hacer este brindis”. Igualmente, se espera que no se arrogue todo el protagonismo, haga una aportación positiva y que, si es el homenajeado, haya planeado unas palabras con antelación (264-269)

En principio, el *discurso de sobremesa* no toma como modelo directo ninguna de estas tres variantes estandarizadas sino una variante local y familiar identificada y descrita por los compatriotas del poeta:

Un *Discurso de sobremesa*, en la tradición chilena recogida por Parra en Chillán, es un discurso que un sujeto realiza después de una comida bien regada para agradecerle a alguien el agasajo que le brindan, el homenaje u obsequio que le hacen. Este discurso es muy variado en su forma, pues no solo permite referirse al tema central del agradecimiento, sino que también a varios otros

tópicos, en los cuales predominan los del recuerdo y los destinados a ensalzar a los dueños de casa o a algún invitado especial. Su característica es la utilización de la frase hecha, el lenguaje florido, cierta “inconexión” (Quezada *tiene la* 131)

El ‘discurso de sobremesa’, vieja costumbre de club radical, es básicamente una cháchara, un cantinfleo lleno de frases hechas con que se arregla el mundo hablando mucho sin decir nada. Parra se apropia de esa forma y la adopta casi como género literario, un subgénero antipoético que tiene como antecedente *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Leonardo Sanhueza en *Las Últimas Noticias*, 23 de junio de 2006: 39)

Según estas definiciones se trataría de una expresión local, popular, familiar y mestiza derivada de un modelo europeizante, culto, público y tendente a la solemnidad. La opción del poeta por la forma local y popular para instalarla en el “salón académico” representaría un primer gesto “antipoetizante”.

Con todo, tanto la variante local como la europea comparten su entorno ceremonial y un pasado común, los *simposios* de la Antigüedad. El ejercicio de la oratoria y la elocuencia en torno a la mesa y en una ceremonia festiva tiene en el célebre “banquete” de Platón una de sus manifestaciones más emblemáticas. García Gual describía esta práctica como aquella que, al finalizar la comida (*deipnon* o *sydeipnon*), se retiraban las mesas y los comensales eran invitados a beber alegremente y conversar con libertad. Entre las conversaciones se intercalaban cantos, narraciones épicas, conspiraciones políticas y discusiones sobre los más variados asuntos. Un ejemplo posterior serían las *Charlas de sobremesa* de Plutarco (ss. I-II d. C), un catálogo de la variedad de temas que podían tratarse en estos encuentros (Platón *El banquete*, 7-9)²⁷². Los *Discursos de sobremesa* reviven pues esas formas de oratoria entre lo festivo y lo académico e instalan la conversación privada en el espacio público.

Dentro del texto encontraremos, además, una amplia variedad de intertextos de origen literario (*escritura*) pero también coloquial y popular (*habla*). Pueden distinguirse intercalados proverbios o dichos populares (“Ya lo dijo la tía de mi tía: /Lo que natura non da/ Salamanca non convida” DBB, XV), discursos políticos (“No nos hacemos eco/ De comentarios malintencionados...” HB, XIII), manifiestos (“Entendemos x ecologismo/ un movimiento socio-económico DBB, XXII), disquisiciones filosóficas (“La huella derridiana no es: / No es nada/ Y no puede encasillarse/ En la pregunta metafísica «qué es?»” MMP, XXXVIII), formulaciones poéticas (“Escriban lo menos posible/ Preferible sentir a verbalizar/ & solamente en el idioma patrio” DBB, XIX),

²⁷² Para este tema véanse también Robert Flacelière. *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de Hoy, 1989. 214-224 y María Dolores Gallardo López. “El simposio romano”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Vol. 7. 1974. 91-143.

poemas intervenidos (Punto uno: / tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...” MMP, XLII), antipoemas (“PAPAMOVIL/ La nueva marca de autos...” HB, XII), artefactos (“SILENCIO MIERDA// Con 2000 años de mentira basta! MMP, XXXIX), ecopoemas (“El error consistió/ en creer que la tierra era nuestra...” ASA, LVI), chistes (“EL QUE MURIÓ MÁS JOVEN FUE HUIDOBRO// A los 55 / Lihn a los 58/ La Mistral a los 68/ Neruda a los 69// Moraleja: / Los inmortales no llegan a los 70” ASA, LXII), notas de crítica literaria (“OPINIÓN PERSONAL: / Uno de los pocos poetas chilenos/ Que se deja leer de corrido” ASA: LXXIX), anécdotas (“FUMABA TANTO O MÁS QUE LA MISTRAL” MMP,X), canciones infantiles (“Los pollitos dicen/ Río Bío Bío...” DBB, XXVII), subgéneros periodísticos como la entrevista (“PERDONE SEÑOR PARRA// Si admira tanto a Rulfo/ Por qué no se escribe una novela? // Por que como su nombre lo indica...” MMP, XLIV). El texto se configura así como un gigantesco *pastiche* resultante de la yuxtaposición de variadas textualidades y registros.

Entre todos ellos, el orador ejerce como “portavoz” (*locutor*) de un discurso polifónico y metatextual que, a su vez, se inserta en la tradición de la sátira latina (<lat. *satura*= ensalada, mezcla, amalgama, revoltijo) de raíz carnalesca y teatral:

Les poètes Eupolis, Cratinus, Aristophane, et les autres qui furent les maîtres de la comédie ancienne, lorsque un homme méritait qu’on le décrîvît comme fripon, voleur, adultère, coupe-jarret, infâme de quelque manière, se donnaient, pour le flétrir, une grande liberté. C’est d’eux qui procède tout Lucilius, c’est eux qu’il a suivis, changeant seulement les pieds et les mètres (Neraudeau en Larue 229)

Como las sátiras latinas, el lenguaje de estos discursos tiende a la ligereza de la conversación, al empleo de licencias antiliterarias como la interrupción del discurso cuando al hablante le asalta una idea, a la construcción textual amorfa, sin una estructura clara, y al tratamiento de temas polémicos como la crítica de costumbres, el ataque a instituciones sociales o la exposición de las querellas literarias (Villegas Guillé. En Juvenal 13). Ha de recordarse en este punto que la sátira comparte con el simposio un origen preliterario localizado en las coplas, pantomimas, mimos, bailes y canciones más o menos improvisadas que se entonaban en bodas y banquetes (*ibíd.* 12).

Como discurso de naturaleza escénica, el *discurso de sobremesa* recuerda también a la *anaideia* (desvergüenza), la *parresia* (libertad de palabra), la *adoxia* (mala fama o impopularidad) y el *spondageloion* (mezcla de seriedad y comicidad), contrapunto cínico a las reglas de los rétores y la ética de los filósofos. El discurso cínico, además de sortear las preceptivas de unos y otros con un uso heterodoxo del lenguaje y las costumbres, tenía como característica específica, su *performatividad*: “a *chreia* with a performative

element” (Rankin 233). Más que un discurso pronunciado o escrito, el discurso cínico es un discurso “realizado”, escenificado. Como aquel, el *discurso de sobremesa* constituye una práctica heterodoxa y performativa destinada a instalarse en el espacio público con el objeto de intervenirlo críticamente.

El histrionismo del discurso cínico y su inscripción en el espacio público pervivieron durante siglos en algunas manifestaciones de la oratoria sagrada. Los frailes mendicantes recorrían los caminos profiriendo sermones a cambio de limosnas, pero su doctrina a veces heterodoxa, enfrentada con las autoridades eclesiásticas y sus acciones llegaron a ser censuradas por considerarlas perjudiciales para la propia institución²⁷³. Esta tradición justificaría la lectura de *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* como “campo de operaciones” de los *discursos de sobremesa*. La conjunción de oratoria, espectáculo y sátira estuvo en la base de la renovación del discurso público oral a lo largo del siglo XX. La actitud desafiante, polemista y desublimante de los cínicos y el carácter ritual y espectacular de la oratoria sagrada pueden rastrearse en ciertas manifestaciones de vanguardia como las veladas dadaístas en el café Zurich, “pantomimas” como *El orador* (1928) de Ramón Gómez de la Serna o capítulos específicos como la polémica conferencia de Rafael Alberti en el Lyceum Club²⁷⁴. En todas estas ocasiones se daba a entender que la oratoria era ya percibida como una práctica ajena a los nuevos valores, excesivamente reglamentada, previsible y, por tanto, retórica e impostada.

La tensión entre el modelo establecido y su versión caricaturesca, cómica y paródica va a repetirse en varias ocasiones a lo largo del siglo XX. En todas ellas, el conferenciante coincide en revelar el carácter teatral y previsible del género oratorio. De esta corriente metapoética surgieron prácticas contemporáneas como la *conferencia*

²⁷³ Sus excesos fueron retratados en multitud de obras literarias de la época. Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* escribía: “¿Qué comediante, qué sacamuelas callejero encontraríais más entretenido que estos hombres cuando en sus sermones imitan a los retóricos de una manera en extremo ridícula, aunque muy graciosa, y procuran seguir las reglas del arte de hablar que aquellos enseñaron” (77-78). La figura de estos personajes fue caricaturalmente immortalizada en la novela *Fray Gerundio de Campazas* (1757) de José Francisco de Isla. Para una descripción de la teatralidad de estas manifestaciones de oratoria, véase de Darío Velandía Onofre. “¿Teatro en el púlpito? La oratoria sagrada española del siglo XVII”. *Perifrasis* Vol. 3, n. 5. Bogotá, enero- junio 2012: 35-48.

²⁷⁴ En el año 1929, un joven Rafael Alberti fue invitado por el Lyceum Club femenino a dar una conferencia en la que, emulando a sus personajes chaplinescos, el poeta acudió vestido como ellos y haciendo una conferencia humorística. La controversia generada fue registrada por las revistas de la época (“Un suceso literario. La conferencia de Rafael Alberti”. *La Gaceta Literaria*, num. 71, 1 dic 1929). Con su actitud, el poeta desafió los estrictos protocolos de la asociación (véase Pedro G. Arias. “Una conferencia en el Lyceum Club”. *La Gaceta Literaria*, num. 90, 15 de septiembre de 1930).

performativa, propuesta híbrida entre la *performance* y la conferencia académica. Suelen señalarse como precedentes del género “Lecture on nothing” (1949) de John Cage y las seis anticonferencias - *i: six nonlectures* (1953)- del poeta E. E. Cummings. La *conferencia performativa* evolucionó hasta conformarse como un género que otorgaba un papel secundario a su función original (informativa) e incorporaba elementos de origen diverso extraídos del mundo del espectáculo, las técnicas de los contadores de cuentos, de los media, de internet e incluso de la publicidad o la comunicación política (Olveira 9). Representa la versión más sofisticada y renovadora de la oratoria.

También cercana a esta versión renovada de la oratoria habría que reconocer otra muestra también muy popular en la sociedad actual y cuyo influjo se deja sentir en estos discursos. Nos referimos a aquellos géneros de naturaleza generalmente humorística y, frecuentemente, de temática social y política como son el *spoken word* o el *stand up comedy*. Bajo la apariencia liviana del espectáculo de café, estos géneros abordan temas controvertidos mediante el humor, son herederos de las viejas sátiras y el habla desvergonzada de los cínicos, y han prosperado desde la década de los sesenta gracias al soporte de los medios de masas.

Como se comprobará con más exhaustividad en el siguiente apartado, los *discursos de sobremesa* adeudan todas estas prácticas antiguas y contemporáneas, cultas y populares, locales y universales. Son herederos de los discursos sociales, por el contexto en que se producen; de la sátira y la parresía cínica, por su carácter híbrido y la libertad en el empleo de los recursos; del “discurso huaso de sobremesa”, como instancia antipoetizante que contrarresta solemnidad e introduce un acento local e íntimo en el seno de la ceremonia pública académica; y de la *conferencia performativa*, el *spoken word* y la *stand up comedy*, como prácticas escénicas que han propiciado una renovación del género oratorio, entendido como “espectáculo” de la palabra en vivo. Así pues, constituyen una creación metatextual (un discurso sobre el discurso) y transtextual (un discurso hecho de otros discursos) que problematizan su catalogación como literatura pero también su condición exclusivamente social o circunstancial. A medio camino entre la realidad y el modelo, se inscriben dentro de ese *espacio de simulación* donde Baudrillard localizaba las expresiones genuinas de la cultura posmoderna.

4.3. La teatralidad del *discurso de sobremesa*

En el capítulo 2 se han expuesto las diferentes lecturas en torno a la noción de *teatralidad*. Se fijaba entonces el objetivo en buscar el “germe écrit” de la teatralidad al que se refiere Roland Barthes, así como observar el fenómeno en su prolongación a otras disciplinas artísticas (Larue) y de la vida social (Villegas). Bajo esta premisa, se propone a continuación un análisis de *Discursos de sobremesa* como textos teatrales conforme a tres criterios:

- se asientan en modelos textuales orientados a una puesta en escena (oratoria pública, declamación poética, *Spoken Word*)
- su textualidad está codificada para la oralidad
- responden a un protocolo (la ceremonia de los premios y homenajes literarios) cuyo componente ritual es el resultado de esa teatralización de las interacciones sociales a la que se refiere Villegas:

...me inclino a entender la “teatralidad” como un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre la representación en el teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales y artísticas. (*Para la* 61)

4.3.1. Del *encomio* a la *comedia*

Desde la *Retórica* de Aristóteles, la oratoria estuvo marcada por la sombra de lo teatral. Para el filósofo, la retórica era algo más que el ‘arte para persuadir’. Significaba un ‘arte para determinar qué es apto para persuadir’ (172). Aunque marcara distancias entre la *oratoria pública* y el arte de los actores y los poetas, reconocía la importancia de la representación (*hypocrisis*) y la influencia que ejerce sobre el ejercicio de la palabra pública: “La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral (y de tal expresión hay dos especies: la que expresa los caracteres y la que expresa las pasiones)” (549).

El *discurso de sobremesa* es, ante todo, un ejercicio retórico que versa sobre la posibilidad de erigir discursos. Así lo confirman las primeras líneas del discurso de Guadalajara (1991), donde el orador renuncia abiertamente a reproducir el modelo tipificado:

Un amigo que acaba de morir
Me sugirió la idea
De renunciar al proyecto de discurso académico
Basándose en el hecho
De que ya nadie cree en las ideas (MMP, I)

Por ello, tras tantear varias posibilidades -“el discurso patriótico”, “el discurso que se borra a sí mismo”, “el discurso huidobriano de una sola palabra”, “discursos buenos y discursos malos”- el orador termina por inclinarse por el puro ejercicio retórico vaciado de contenido: “el discurso ideal/ es el discurso que no dice nada” (MMP, II). Detrás de esta elección, se halla la sospecha –auspiciada por Macedonio Fernández- de que el discurso bien urdido sea una expresión de totalitarismo:

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 (MMP, III)

En el epígrafe anterior nos referimos a los diferentes subgéneros de discurso público oral que actúan como sustrato del *discurso de sobremesa* parriano. Entre ellos, destacábamos tres modelos: uno culto, ligado a la tradición del discurso epidíctico, el *encomio* o *panegírico*; otro local y de ascendencia popular, el “discurso huaso de sobremesa”; y uno contemporáneo, humorístico y urbano representado por aquellos subgéneros contemporáneos como el *Spoken Word* y la *Stand-up comedy*, conocido en castellano como *monólogo humorístico* (véase Castellón Alcalá).

El primer modelo con sus variantes (discurso de alabanza, de agradecimiento...) constituye el “horizonte de expectativas” de estas obras. En otras palabras, es el tipo de discurso que se asocia a este género de ceremonias sociales. El segundo modelo, sin embargo, representa una transgresión con la que el antipoeta subvierte dicho “horizonte de expectativas”, inscribiendo un subgénero de carácter familiar, local y no académico en una ceremonia pública y académica. El tercer modelo, por su parte, actúa como una fuente de recursos, inusuales y hasta contradictorios con el “horizonte de expectativas”, y es también el resultado de esa transgresión del modelo. A través de este ejercicio, el autor transforma su previsible demostración de elocuencia (*eloquentia*) en un sencillo y amable entretenimiento (*oblectamentum, ludus*)²⁷⁵.

En los *Discursos de sobremesa* se confrontan dos géneros: uno culto y tradicional frente a otro popular, aderezado con elementos de la cultura *pop* que dan como resultado

²⁷⁵ Sobre este particular, debe tenerse en cuenta la tesis de Martina Pfeiler sobre el auge de la poesía oral en espacios públicos que la autora relaciona con un contexto cultural dominado por valores como el *entretenimiento*: “The second important factor that helped the poet-performer movement was the development of a profitable system for delivering public entertainment to American cities across the continent” (Martina Pfeiler. *Sounds of Poetry: Contemporary American Performing Poets*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. 80. Cito de Martínez Cantón 388).

un tipo de oratoria humorística y en apariencia intrascendente. Para ilustrar este fenómeno, cabría evocar dos textos representativos de cada tipo. Un ejemplo emblemático de oratoria epidíctica sería el “Encomio de Helena” de Gorgias, un declarado ejercicio de estilo: “Quise escribir este discurso como un encomio de Helena y un juego de mi arte” (211). En el otro extremo, un ejemplo de discurso humorístico contemporáneo de naturaleza espectacular es “Seven words you can never say on television” (1972) del cómico estadounidense George Carlin²⁷⁶. Las razones para proponer como modelo el texto de Carlin son fundamentalmente su popularidad e influencia dentro del género así como un evidente carácter metatextual, que conecta con el espíritu paródico y deconstructivo de los *discursos de sobremesa*. Esto no significa que Nicanor Parra siguiera directamente ninguno de estos ejemplos, pero sí que ambos extremos se hibridan en él: la forma académica solemne con su correlato popular y contemporáneo desublimado. Entre ambos, el discurso huaso chileno ejerce como un molde local y da nombre al género. Para entender este trasunto textual, antes conviene evocar brevemente algunas consideraciones a tener en cuenta sobre ambas piezas:

- a) El “Encomio de Helena” ha trascendido como arquetipo de discurso de alabanza, dentro de un género superior en el que se contemplan dos extremos: el *encomio*, para ensalzar las virtudes de un personaje, y el *vituperio*, para lo contrario. El texto es una defensa de Helena contra la acusación colectiva de ser la causante de la guerra de Troya: “Yo, en cambio, quiero, poniendo algo de razón en la tradición, librarla de la mala fama de que se le acusa, tras haber demostrado que mienten quienes la censuran y, mostrando la verdad, poner fin a la ignorancia” (Gorgias 201-202). A pesar de ser una defensa, se distingue de los discursos judiciales en que este no cumple una función práctica sino puramente estética, de exhibición de cualidades oratorias. La estrategia de defensa que aplica consiste en destacar la nobleza del personaje y desmontar las acusaciones contra él. El discurso se organiza en cinco grandes bloques: 1) *exordio*, donde el orador invoca las virtudes a considerar y la necesidad de “elogiarlas” a través del discurso, 2) *narratio*, donde se presentan los hechos, se evoca la nobleza de la defendida y sus valores personales, 3) *divisio*, en la

²⁷⁶ Se trata de un género que solía publicarse en formatos de audio o audiovisual. Para seguir el texto, se recomienda <http://www.erenkrantz.com/Humor/SevenDirtyWords.shtml> 23 jul 2018.

que se exponen las causas que imputarían o eximirían de responsabilidad al personaje, 4) *refutatio*, que sirve para contrargumentar la injusticia de las acusaciones y 5) *peroratio*, donde se interpela al auditorio en forma de interrogación retórica. Esta estructura formal debía apoyarse, además, en otros rasgos como la ordenación de los elogios (primero los del alma, luego los del cuerpo y luego los de fortuna), la brevedad, sencillez y aparente espontaneidad del *exordio*, el paso sutil a la *narratio*, evitar digresiones y no abusar del humor. Este modelo de discurso, medido, contenido, solemne y donde la espontaneidad del habla se reduce a una simple apariencia, contrasta radicalmente con el discurso humorístico dominante en la sociedad actual (véase Perceval 212).

- b) El discurso del cómico estadounidense comparte con el de Gorgias una finalidad estética, pero se distingue en su componente lúdico. Al orador clásico se le juzga por su elocuencia y al contemporáneo por su sentido del humor. El texto del humorista es un metatexto en el que, a través de juegos de palabras, dobles sentidos y la vulneración de ciertos tabúes sociales, el actor expone ante el público el absurdo de determinadas normas y conductas humanas. La plataforma de difusión de este discurso, la televisión, constituirá así mismo una metáfora (“The medium is the metaphor”) pues mediatiza el objeto que censura. Durante su intervención, el humorista, a base de repeticiones y juegos de lenguaje (aliteraciones, paronomasias, dilogías) neutraliza las connotaciones asociadas al tabú reduciéndolas a un puro sonido:

Tits doesn't even belong on the list, you know. It's such a friendly sounding word. It sounds like a nickname. 'Hey, Tits, come here. Tits, meet Toots, Toots, Tits, Tits, Toots.' It sounds like a snack doesn't it? Yes, I know, it is, right. But I don't mean the sexist snack, I mean, New Nabisco Tits. The new Cheese Tits, and Corn Tits and Pizza Tits, Sesame Tits Onion Tits, Tater Tits, Yeah. Betcha can't eat just one. That's true I usually switch off. But I mean that word does not belong on the list.

El texto de Carlin comparte elementos con las viejas retóricas como son, además del empleo estético del lenguaje, la invocación a los afectos del público en el *exordio*:

I love words. I thank you for hearing my words. I want to tell you something about words that I uh, I think is important. I love... as I say, they're my work, they're my play, they're my passion. Words are all we have really.

...o la búsqueda de un final sentencioso. Además, como texto de naturaleza escénica, presupone un público. En él, los chistes finales invocan la simpatía del público mediante apóstrofes e interrogaciones retóricas:

There are double-meaning words. Remember the ones your giggled at in sixth grade? 'And the cock crowed three times. "Hey, the cock the cock crowed three times. It's in the bible.' There are some Two-way words, like it's okay for Curt Gowdy [*mis-spelled in original transcription. -ed.*] to say 'Roberto Clemente has two balls on him.' But he can't say, 'I think he hurt his balls on that play Tony, don't you? He's holding them. He must have hurt them by God.' And the other two-way word that goes with that one is prick. It's okay if it happens to your finger. Yes, you can prick your finger, but don't finger your prick. No, no.

Este discurso constituye uno de los testimonios más conocidos de *stand-up comedy*, género humorístico de transmisión oral, destinado al entretenimiento y de carácter ficcional.

El género se caracteriza por representar actos de habla que imitan actos ilocutivos, lo cual les exime de la aplicación del criterio de verdad (Castellón Alcalá 422). Otros rasgos comunes son la tendencia al *fragmentarismo*, la digresión, la yuxtaposición y la *hibridación textual*: "...se erigen, por su intención cómica, como simulacros de las formas básicas de los distintos textos, las cuales aparecen combinadas: argumentación, exposición, descripción, narración y diálogo" (*idem.* 423). Aunque las alocuciones suelen articularse en torno a un tema central, este no se desarrolla mediante argumentos lógicos sino que funciona únicamente como *leit motiv* del que se van extrayendo subtemas, no necesariamente relacionados entre sí. Priman los *enunciados asertivos* y *valorativos* con carácter hiperbólico. Por otra parte, a pesar de tratarse de un monólogo -existe solo un enunciador- el texto da entrada a diversas voces con las que el hablante principal dialoga o polemiza (*polifonía*). En este tipo de textos destacan figuras de pensamiento como la *ironía*, los *juegos de palabras*, los *dobles sentidos*, los *apóstrofes* o la alternancia de registros entre lo culto, lo coloquial y lo vulgar. Como consecuencia, el tono general de las piezas invita a la relajación, la risa y el entretenimiento.

En principio, las ceremonias sociales a las que se circunscribieron los *Discursos de sobremesa* (acto académico) y la condición social del homenajeado (autoridad literaria) presagiaban un tipo de discurso más próximo al modelo griego. Consciente de ello y como primer recurso para ganarse los afectos del público, el poeta adopta como

tema un aspecto familiar al auditorio: la figura de Juan Rulfo con motivo de la concesión del premio homónimo en Guadalajara, Shakespeare en la inauguración de un festival internacional de teatro en el día que se conmemoraba el cumpleaños del poeta inglés, Huidobro y su célebre poema *Altazor* en el centenario del poeta en Cartagena, el grado académico de doctor con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa en Concepción y la figura de Luis Oyarzún a propósito de la concesión del premio homónimo en la Universidad Austral de Valdivia, donde el escritor chileno había sido un destacado miembro académico.

Esta “decorosa” elección del tema y las formalidades asociadas (agradecimientos, elogios, reconocimientos) sirven de pretexto al orador para, a continuación y haciendo uso de su “autoridad”, producir un discurso personal y libre. Como sucede en el monólogo humorístico, el tema representa poco más que un *leit motiv* a partir del cual aprovecha para hilvanar bromas, chistes, anécdotas, juegos de palabras y *boutades* con las que el orador busca deliberadamente el entretenimiento de su auditorio. Esta actitud inusual, además de la trayectoria del poeta, explicarían que, en un primer momento, aquellas piezas fueran interpretadas como *antidiscursos*²⁷⁷.

Del mismo modo que los antipoemas sorteaban los mecanismos discursivos tradicionalmente asociados al poema: belleza, originalidad, subjetividad (Carrasco *Para leer* 102), los discursos van a prescindir de la solemnidad, el decoro, la mesura y la ostentación de elocuencia para, en su lugar, examinar ante el auditorio la solidez del género dentro de unas nuevas circunstancias sociales. La presencia del público y la producción oral del texto constituirán aspectos inseparables de la naturaleza de un género que nació para la puesta en escena.

²⁷⁷ El diario *El Mercurio* se refería al texto leído en la Estación Mapocho en 1992 como un “antidiscursos” (Antofagasta-Calama, 24 oct 1992. 4) y *La Segunda* titulaba: “Nicanor Parra leyó antidiscursos y fue homenajeado con mariachis” (23 oct 1992. 50). Años después, el género se fue afianzando y el diario *La Nación* se refiere al “Discurso del Bío Bío” en términos similares: “Antidiscursos de Nicanor Parra al ser nombrado Doctor Honoris Causa de la U. de Concepción” (9 feb 1996. 46 y 47). También ese año, la periodista Ximena Poo se refiere a él como “antidiscursos de agradecimiento” y anticipa su inscripción dentro de una serie: “tercera parte de una trilogía que empezó con los anteriores de otras épocas: Guadalajara y Caupolicán” (*La Época*, 25 de enero de 1996. 10). Igualmente, expertos en la obra del poeta como Iván Carrasco (*Nicanor Parra* 228), César Cuadra (*La antipoesía* 71), Marlene Gottlieb (“el método”, 80) o Jaime Quezada (*En la mira* 117) han empleado esta calificación.

4.3.2. Mecanismos discursivos de teatralidad en *Discursos de sobremesa*

Todo acto de habla representado por un sujeto ante un grupo dentro de unas condiciones rituales entraña una carga de *teatralidad*. Buena parte de los autores que han desarrollado teóricamente esta categoría la entienden como el resultado de una “dinámica perceptiva” entre alguien que mira y otro que desea ser mirado, que se expone y se exhibe públicamente (Arana Grajales 81). En este sentido, cualquier actividad social tipificada tiende a la “representación” y comporta una serie de elementos teatrales. En ella, los participantes adoptan la función de participantes dentro una ceremonia donde las acciones se rigen por unos protocolos instituidos a fuerza de repetición, *reproducidos* y, por ello, teatrales.

Desde estos presupuestos, el profesor Juan Villegas –destacado investigador en el campo de las artes escénicas- pronunció un discurso durante un acto de homenaje a su trayectoria académica en la Universidad de Chile²⁷⁸. A través de un ejercicio metadiscursivo, puso de manifiesto su hipótesis en torno a la noción de teatralidad aplicada a las ceremonias académicas. Tal como explicaba, este género se compone de una serie de elementos que son asimilables a los de la ceremonia teatral: un espacio atractivo y que suele ser simbólico; una distribución de los participantes en función del rol asignado, esto es, el protagonista en el centro, los dignatarios a su alrededor y el público en frente; una narrativa conformada a partir de los relatos de los participantes; elementos simbólicos que configuran una suerte de escenografía (mesas, estandartes, atriles...); y, en ocasiones, una música para reforzar la atmósfera del acto (“De teatralidad social” 26). Esta propuesta nos aproxima tangencialmente a la actitud con la que Nicanor Parra afrontaría sus homenajes públicos.

A lo largo de su trayectoria académica en la Universidad de Chile, el poeta participó con frecuencia en este género de ceremonias. El ejemplo más conocido fue el “Discurso de Bienvenida en Honor de Pablo Neruda” (1962). De acuerdo con su propuesta antipoética y la decidida apuesta por transformar la ceremonia (“Tengo orden de liquidar la poesía”) no es extraño que, llegado el momento de afrontar este trance, el poeta aprovechará para apropiarse del acto y transformarlo en una suerte de “obra

²⁷⁸ Conferencia dictada con motivo de la concesión al profesor Juan Villegas del título de Profesor Honorario de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El acto tuvo lugar el 1 de Septiembre de 1999. El texto de la conferencia está recogido en Villegas “De teatralidad social” (*vid. bibl.*).

pública” o *artefacto* en vivo. Fiel al carácter deconstructivo, desublimante y desacralizador de su poesía, la técnica consistió en exponer la ritualidad de los actos mediante una intervención paródica de los diferentes elementos asociados: agradecimientos, loas, expresiones de falsa modestia, etc. A la retórica pomposa de este género de textos, el poeta contrapuso la soltura y espontaneidad del coloquio; a las expectativas de brevedad, un discurso largo y aparentemente insustancial; a la modestia, un exhibicionismo no exento de ironía; al decoro y la medida, exabruptos, burlas, bromas, interpelaciones personales, algún chiste fácil y anécdotas.

Las estrategias retóricas empleadas revelan un género hecho para la puesta en escena más próximo al humorismo contemporáneo que a la preceptiva clásica. Estas son:

a) Fragmentarismo: una *parresía* programática

*Hablando de peras el antipoeta puede salir
perfectamente con manzanas*
“Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda”

Algunas ediciones de estos *Discursos* han reproducido estas piezas de forma parcial, en fragmentos, como si se tratara de poemas independientes²⁷⁹. Divididos en *tramos*, los textos se prestan a lecturas aleatorias y fragmentarias. Cada uno de los discursos deambula en torno a un tema central, generalmente acorde con la situación enunciativa. Como veíamos anteriormente, el tema central constituía poco más que un pretexto en torno al cual el orador hilvanaba sus “ocurrencias”. Asimismo, el discurso se prestaba a la inscripción de textos anteriores (antipoemas, artefactos, citas) como si se tratara de un *collage* cuyos jirones fueran cada uno de los tramos que lo componen. En MMP, el orador exhibía abiertamente su método de composición consistente en el ensamblaje de manuscritos:

A mi izquierda los manuscritos del último discurso malo
A mi derecha los del primer discurso bueno (MMP, III)

Mario Rodríguez afirmó que Borges era aristotélico, Neruda era platónico y Parra, cínico (Parrilla 182). Como expusimos más arriba, el discurso cínico transgredía la forma canónica instituida por filósofos y sofistas con discursos montados a base de anécdotas, proverbios, frases breves, directas y sentenciosas (llamados *chreia*), agudezas y bromas. Este tipo de discurso libre se conocía como *parresía* (=“decirlo todo”) u *oratio libera*

²⁷⁹ Véase Nicanor Parra. *Parranda larga*. Madrid: Alfabuara, 2010

(Quintiliano III: 306). “Decirlo todo” significa, entre otras cosas, no callar lo que pueda ser considerado impertinente:

...el discurso, que carece de esta virtud del orden, vendrá a parar necesariamente en confuso apiñamiento y a fluir sin rumbo de un lado a otro, y como no tiene coherencia en sí repetirá muchas cosas, pasará otras muchas por alto, como si extraviado en la noche vagara por desconocidos parajes y, al no haberse fijado un principio y una meta, seguirá más bien al azar que a un plan determinado (Quintiliano III: 12)

Como el flujo libre de conciencia o la escritura automática, la *parresía* cínica fue reivindicada por el autor de los antipoemas como el medio liberador a través del cual contrarrestar la impostura del modelo establecido:

PARRESÍA
Hablar francamente
Pan pan vino vino²⁸⁰

En *Discursos de sobremesa*, Parra rescataba esta corriente para infiltrarla en el seno de la academia. El antipoeta está convencido de su falta de destreza para construir un discurso coherente, tarea que identifica con la de los “filósofos” o los “comerciantes”:

Soy incapaz de juntar dos ideas
Es x eso que me declaro poeta
De lo contrario hubiera sido político
O filósofo o comerciante (MMP, IV)

Por esta razón, su alocución tiende al *fragmentarismo* y la digresión, dos vías para liberar el discurso de la “tiranía” de la retórica. El “Discurso de bienvenida...” apuntaba en esta dirección: “el discurso académico es un género literario que se halla casi en contradicción con el temperamento fragmentario y díscolo del antipoeta” (I: 717). En él, el orador-antipoeta se excusaba apoyándose en un propósito superior: “la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas.” (*idem.*).

El fragmentarismo del discurso cínico es uno de los rasgos heredados por el monólogo cómico contemporáneo. En él, el hablante desbroza un tema en secuencias independientes ignorando los requisitos argumentativos lógicos de la retórica aristotélica:

Es convención del género la agilidad en el cambio de tema, en la fluidez en el cambio de asuntos. El discurso en su conjunto está integrado por la yuxtaposición de secuencias equivalentes de contenido; son como los eslabones de una cadena, que se suceden, que se van ensartando, y todos son equiparables. Cada secuencia estructural puede tener un tema, un tópico, y la sucesión de todos ellos es lo que constituye el monólogo, hilvanados mínimamente con las fórmulas textuales de inicio, transición o cierre. O bien hay un tema global del monólogo, que se va desglosando en subtemas a lo largo de las distintas secuencias. (Castellón Alcalá 424)

²⁸⁰ Véase la entrevista homónima de María Teresa Cárdenas publicada en *El Mercurio. Revista de libros*, 4 sep 1994. Incluido en Cárdenas 85-99.

Los *Discursos de sobremesa* emplean fórmulas reconocibles de inicio (*exordio*) y despedida (*peroratio*, agradecimientos) que acotan el texto. Pero entre ambas, el desarrollo de los argumentos no sigue una secuencia lógica, sino discontinua y fragmentaria. Los temas se interrumpen, se solapan, son retomados o mencionados fugazmente. La impresión que provoca esta falta de estructura contrasta con la de un discurso escrito y planificado. Es así como el orador produce la impresión de urdir un texto improvisado. Así lo puso de manifiesto en la Universidad de Valdivia en 1997. El poeta subió al atril y blandió los folios de su discurso ante los espectadores al tiempo que comunicaba el título de su intervención: “Este discurso se llama *Aunque no vengo preparada*” (véase Anexo V).

En estas piezas, los tramos se suceden sin transiciones lógicas, yuxtaponiendo a veces temas, a veces ideas contrapuestas o dispares. Al prescindir de mecanismos de conexión, los diferentes tópicos son enlazados sin un orden gradual ni marcadores de discurso, lo que insinúa que el orador no establece jerarquías entre sus enunciados. El *exordio* metapoético de MMP se detiene con una brusca transición a una escena literaria en la que, de repente, la voz del orador transmuta en las voces de los personajes de *Pedro Páramo* (VI). Estas transiciones también afectan al clímax del discurso, yuxtaponiendo ideas pertenecientes a distintos planos de la realidad. Mientras elogia la “mexicanidad” de Juan Rulfo (MMP, IX) introduce un factor anecdótico del tipo: “FUMABA TANTO O MÁS QUE LA MISTRAL” (MMP, X). Del mismo modo, mientras enumera las virtudes poéticas e intelectuales de Huidobro (MMP, IV) atribuye a la madre del poeta una frase tan familiar y coloquial como “NO TE SIGAS ROMPIENDO LA CABEZA MUCHACHO/ Le solía decir su señora madre/ Las poesías no las lee nadie” (V). A veces, las transiciones de unos temas a otros se producen por una asociación arbitraria de ideas sugeridas por una palabra. Hablando de los poetas que se presentaron como candidatos a la presidencia de su país, recuerda a Macedonio Fernández (ASA, LXV), y esto sirve de excusa para introducir una anécdota humorística sobre Borges (ASA, LXVI-LXVII) que debemos suponer contada por Macedonio Fernández, pues en un discurso posterior evocaba la misma anécdota con el título de MACEDONIA (HB XV). De igual modo, al tiempo que rememora la figura del poeta y amigo Luis Oyarzún, se interrumpe con una frase coloquial que sirve de anticipo a una reflexión política:

NO QUISIERA DEJAR PASAR EL TREN

Sin recordar un artefacto

Que sigue siendo muy ilustrativo

Por obsoleto que pueda parecer a primera vista:

Todas son dictaduras amigo lindo:
Solo nos está permitido elegir
Entre la de ellos & la de nosotros (ANVP, X)

Algunas transiciones son absolutamente aleatorias. Tras unos pasajes evocando la figura del escritor mexicano Juan Rulfo -que da nombre al premio y al evento en que se pronuncia el discurso- el orador aprovecha para hablar sobre los premios literarios (XIII-XVIII), la vigencia de la poesía (XIX), hacer una advertencia (XVII), hermanarse con la figura del escritor (“Me considero/ Un drogadicto de la página en blanco/ Como lo fuera el propio Juan Rulfo”) y, llegados a este punto, referirse a la utilidad pecuniaria del premio en un gesto que, según el protocolo, se calificaría de impertinente: “QUÉ ME PROPONGO HACER CON TANTA PLATA?”.

Este fragmentarismo no afecta únicamente a las transiciones entre tramos sino que puede detectarse en el interior de algunos pasajes. Es el caso de los diálogos donde los enunciadores no están marcados (MMP, VI), las interrupciones del discurso en las que el orador inserta algunos artefactos de contenido polémico: “FRASES PA(R)RA EL BRONCE” (MMP, XXXVII), “UNA PREGUNTA AL COMPAÑERO GORBACHOV” (HB, XVII), “FRASES PARA EL BRONCE” (ASA, LIV), “CONSEJOS TEÓRICOS & PRÁCTICOS” (DBB, XIX); o aquellos tramos en los que la voz del orador se disgrega en una sucesión de frases aleatorias:

CERO PROBLEMA

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

Donde me siente yo
Está la cabecera de la mesa caramba!

+ información
En soneto que está x publicarse

No sé si me explico
Lo que quiero decir es viva Chile
Viva la Confederación Perú-boliviana (MMP, XXXII)

Esta estructura invita a mirar el texto como una secuencia de frases no planificadas, lo cual resulta contradictorio con un texto escrito de antemano. Debe entenderse, por tanto, como una solución retórica. El orador “lee” literalmente un discurso redactado donde fórmulas catafóricas del tipo “TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR” no pueden ser entendidas por su significado literal sino con un sentido figurado, como una recreación de la falta de planificación propia de la oralidad. Igualmente constituye un recurso oral

para realizar determinados pensamientos que el orador desea destacar, en este caso, la preocupación ecológica:

Ni socialista ni capitalista
Sino todo lo contrario:
Ecologista
Propuesta de Daimiel:
Entendemos x ecologismo
... (MMP, XLVI)

La coherencia textual no siempre equivale a ausencia de contradicciones. A veces, un texto es coherente a pesar de su apariencia fragmentaria, como ocurre en el monólogo de Molly Bloom de Joyce (Lozano et al. 20-21) y en tantos ejemplos de escritura automática. La fragmentariedad de estos discursos debe entenderse como una decisión estilística que busca producir un efecto de improvisación y espontaneidad. Así lo revelaba el propio poeta en el mensaje transmitido por su nieto durante el discurso de recepción del Premio Cervantes (2011): “Yo demoro seis meses en armar un discurso que se lee en 45 minutos y que parece que estuviera improvisado”. Al mismo tiempo, cumple una función instrumental, pues estos textos nacieron con vocación de constituir piezas o “jirones” (“manuscritos”) intercambiables de un discurso a otro. Por último, este fragmentarismo querría mimetizar el funcionamiento de una memoria deteriorada por la edad –la del “anciano poeta”- pero materia prima fundamental de toda oratoria.

b) El monólogo polifónico

*You had one whole man?
And I have many fragments, less worth? Less worth?
Ezra Pound, Three Cantos (1917)*

El concepto de *polifonía* fue proporcionado por Mihail Bajtin para describir la pluralidad de voces autónomas características del discurso narrativo de Dostoievski: “...l’art de Dostoievski s’est décomposé en une suite de constructions philosophiques autonomes et contradictoires, défendues par les différents personnages... comme si le héros n’était pas objet du discours de l’auteur, mais porteur autonome et à part entière de son propre discours”²⁸¹. Más adelante, el Análisis del Discurso incorpora su empleo al análisis de otros géneros no narrativos. Se entiende por “texto polifónico” aquel donde confluyen varias voces no necesariamente en conflicto pero tampoco jerarquizadas: “Para Bajtin hay una categoría de textos, y en especial los literarios, en los cuales es preciso

²⁸¹ Mikhail Bakhtine. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Editions du Seuil, 1970. 31.

reconocer la existencia de varias voces que hablan simultáneamente, y donde no hay ninguna que sea preponderante y que juzgue a los demás”²⁸². La teoría polifónica del enunciado de Ducrot propone distinguir dos niveles de enunciación:

- a) un enunciador principal (*locutor*): persona que se hace responsable del discurso. En la obra de teatro es el escritor, en un discurso político, quien lo suscribe y no necesariamente quien lo redacta.
- b) una pluralidad de *enunciadores*: voces que hablan o resuenan en la enunciación sin ser necesariamente responsables del enunciado (Gutiérrez Solís 13-14). Las citas, referencias, ironía o pasajes parafraseados crean efectos polifónicos.

Las distintas voces pueden reconocerse a través de lo que Gutiérrez Solís denomina “anclajes deícticos”, esto es, marcas textuales que informan sobre los diferentes niveles de polifonía: voz del sujeto locutor (primera persona del singular), voz de la tribu (primera persona del plural), enunciadores independientes, interlocutores (41).

El *monólogo dramático* es, dentro del paradigma del discurso teatral, lo contrario del diálogo y su aparición significa, al contrario que el *soliloquio*, no una interrupción de la acción sino la construcción de la acción dramática con una sola voz. En la escritura lírica, el monólogo dramático se introdujo como elemento nuclear de la *poética de la experiencia* cuyo sujeto no representa una realidad inmanente sino que se construye a través de su proyección en el mundo exterior (Langbaum 116). Para que haya monólogo dramático, debe existir un hablante distinto del poeta, un oyente, una circunstancia y una cierta acción recíproca entre hablante y oyente (152). Suele citarse a Eliot y Browning como iniciadores de esta poética y a Pound como aquel que introduce un elemento perturbador, las voces de otros poetas parafraseadas que convierten el texto poético en una polifonía (*ídem.* 178).

Como sucede con el monólogo dramático de Ezra Pound que “compone monólogos dramáticos parafraseando enunciaciones personales de poetas de la antigüedad, y en ellas inserta una conciencia moderna” (Langbaum 178), también es característico del monólogo humorístico incorporar voces que dialogan y rivalizan horizontalmente: “Es muy marcado el uso habitual de las formas del diálogo; se tiende a la inclusión de voces de otros enunciadores, a los que generalmente se les da réplica, en un breve intercambio de debate y controversia” (Castellón Alcalá 426). A pesar de esta

²⁸²Oswald Ducrot. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986 (1984). 175. Cito de Gutiérrez Solís 13.

coincidencia, el efecto polifónico de la poética de Pound se distingue del monólogo humorístico en las fuentes. Donde el poeta estadounidense arrastra las voces de su particular acervo cultural (poetas griegos y latinos, trovadores provenzales, poetas europeos, astrólogos, leyendas medievales, etc.), el monólogo humorístico se nutre de voces más próximas y familiares, tomadas de las hablas urbanas y otras textualidades contemporáneas: eslóganes, chistes y frases hechas que circulan por los medios de comunicación de masas. Pound se erige así como una memoria enciclopédica al nivel de un Borges bibliómano y bibliófilo. Por el contrario, los cómicos del monólogo aparecen como eventuales reporteros de la “cháchara” cotidiana y la jerga mediática.

En calidad de discurso académico, los *Discursos de sobremesa* toman como punto de partida el monólogo de una sola voz, la voz autorizada y “autoritaria” de quien detenta la atención y el turno de palabra (*skeptron*). Pero, en la transformación antipoética del género se producirá un doble efecto: por un lado, una transformación textual consistente en el paso del monólogo de una voz al monólogo polifónico (Rodríguez en Quezada *Nicanor Parra* 150) y, por otro lado, una transformación pragmática consistente en el paso del monólogo como ficción (*Sermones y prédicas...*) al monólogo como “acción poética” (Cuadra *La antipoesía* 157).

El responsable de poner voz (*locutor*) a estos discursos será el propio *autor*, un poeta octogenario, Nicanor Parra Sandoval, dignatario de un homenaje donde se reconoce su labor literaria. Pero este locutor se construirá de acuerdo con unos atributos arquetípicos como *personaje*: un “viejo y achacoso poeta laureado”, un “reservista” en palabras de Mario Rodríguez o un “vanidoso anciano hambriento de premios”, como prefiere denominarlo Niall Binns como. Esta figura se añadirá a la lista de rostros que encarnaron la poesía del autor (energúmenos, predicadores, mendigos, etc.) ejerciendo de *maestro de ceremonias*. Aquel, haciendo uso de la memoria, convocará en su discurso las voces de otras personalidades de la esfera literaria y cultural (escritores, poetas, filósofos, personajes literarios y voces anónimas) los cuales aparecen como *enunciadores* subalternos con los que dialoga y polemiza en calidad de orador. De este modo, el discurso monológico deviene un discurso dramático polifónico donde la “palabra” adquiere un papel “prot-agónico” en el sentido de principal y dialéctico. En él pueden distinguirse:

- las voces tipificadas del género oratorio que se manifiestan a través de las fórmulas estereotipadas de agradecimiento o falsa modestia que reproduce el

orador: “UN MILLÓN DE GRACIAS/ A los oradores/ Que me han precedido en el uso de la palabra/ A todos los presentes” (DBB, XXXII).

- la voz de los *enunciatarios*, sobreentendida en los apóstrofes e interrogaciones retóricas y, en ocasiones, mimetizada por el orador: “El respetable público dirá / ¿Las leo o no las leo?! -Que las lea! / -Tal vez no sea prudente” (DBB, XXIX).

Todas estas voces serán filtradas por ese *personaje*, el “viejo y achacoso poeta laureado”, poeta chileno avalado por una larga trayectoria e importantes reconocimientos (éxito de *Poemas y antipoemas*, Premio Nacional en 1969 y candidato al Nobel). El autor es un sujeto de edad avanzada (“No sé qué decir/ A los 77 años de edad/ He visto la luz/ + que la luz he visto las tinieblas, XXXV), aquejado por los problemas de salud asociados a la edad (“To P or not to P/ That is the question//Agrupación de Enfermos de la Próstata” HB, VIII) y que por ello se muestra aturdido por la omnipresencia de la muerte (“DISCURSO DE GUADALAJARA// afonía total/ Huelo + a cipreses que a laureles”). En calidad de antipoeta, su discurso es irreverente y desvergonzado: “No se diga que son mis funerales/ Olvídense/ Vivo no me pondrán en el ataúd /Al cementerio x mis propios pies”, DBB, VII), y en calidad de poeta laureado se arroga legitimidad para expresarse con absoluta libertad:

Después del escándalo del Rey Lear
¡114 funciones consecutivas a tablero vuelto!
Me considero con derecho a todo (DBB, XVIII)

La autoridad del personaje y su condición de “anciano achacoso” constituyen la máscara mediante la cual el autor en calidad de antipoeta cumple con el propósito anticipado en su discurso de 1962: “el antipoeta se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones poéticas” (I: 717).

La más cara escogida se apoya en el tópico de la locura como fuente de verdad (*encomium moriae*): “La verdad posee cierta genuina virtud de agradar... pero los dioses solo concedieron este don a los locos” (Rotterdam 48). Este tópico constituye en la tradición literaria una estrategia retórica para sortear el tabú y tiene como ejemplo paradigmático el personaje que articula el *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam. En ella, el autor ponía voz a la Locura o Estulticia para arremeter contra las instituciones de su época. A la postre, es el mismo recurso con el que Shakespeare moldea una serie de personajes, Hamlet, Macbeth, Lear o los bufones, cuya transgresión de la norma solo es tolerada de acuerdo con su condición social: “Decir la verdad está

permitido, siempre que se hable desde la locura” (Ladra 264). Los héroes trágicos shakesperianos poseen una autoridad moral y su enajenación es un pretexto para la revelación de una verdad ocultada. Los bufones, por su parte, se sirven de su máscara cómica y de la tolerancia que les confiere el rey para revelar la verdad, aunque esta sea incómoda para el poder. Este subterfugio de la locura había sido ensayado en los *Sermones y Prédicas del cristo de Elqui*, donde la enajenación del personaje enmascaraba la crítica a la dictadura. En los *Discursos de sobremesa*, la autorrepresentación degradada del personaje, así como su condición de homenajeado y autoridad literaria representan la excusa para que el hablante se exprese con absoluta libertad.

Este personaje se revela así como una mezcla shakesperiana entre el bufón (recibe un premio de la institución literaria y ejerce de maestro de ceremonias o *showman* durante el acto) y Rey Lear²⁸³ (es un “viejo achacoso” del que todos tratan de sacar partido):

¿LOCO? NO SÉ DE QUÉ SE ESCANDALIZAN TANTO

Los locos hacen menos perjuicios que los cuerdos
Unas pocas palabras verdaderas
Y buenas noches los pastores (ASA, VII)

El orador se permite por ello licencias que se amparan en dicha caracterización. En unas ocasiones se muestra falsamente modesto y desconfiado (“Creo tener bien en claro/ Lo que esta ceremonia significa: // Premio a la longevidad/ Dentro de poco cumpliré los 100” DBB, XXXI) y en otras directamente vanidoso, soberbio, ególatra (“Donde me siente yo/ Está la cabecera de la mesa caramba! MMP, XXXII), desvergonzado y materialista.

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 (MMP, XXXIII)

Y, como un anciano inconsciente o como un irreverente bufón, se permite el lujo de hacer ante las autoridades aseveraciones incómodas:

Ahora veo cómo son las cosas
Agradezco los narco-dólares
Harta falta que me venían haciendo (MMP, XXXV)

Si tuviera 20 años me iría al África

²⁸³ Recuérdese que la traducción de *Lear Rey & Mendigo* se realizó entre los años 1990 y 1992, es decir, de forma simultánea a la confección de los primeros *Discursos de sobremesa*.

A comerciar en estupefacientes (MMP, XLIX)

HAY UN MÉTODO INFALIBLE

Para hacer trabajar gratis a un viejo
Por arruinado o achacoso que esté:

Otorgándole un premio literario
Premio Luis Oyarzún por ejemplo
Que de premio no tiene + que el nombre
Se economiza plata & se cazan 2 pájaros de un tiro (ANVP, XLV)

Ello no impide que, como un oportunista, aproveche el foco de atención para arrojar ante el auditorio sus consignas ecologistas:

TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR

Ni socialista ni capitalista
Sino todo lo contrario:
Ecologista
Propuesta de Daimiel:
Entendemos x ecologismo
... (MMP XLVI)

EN RESUMEN

en síntesis
en buen romance:

Muchos los problemas
Una la solución:

Economía Mapuche de Subsistencia (DBB, XXXIII)

Por otro lado, en calidad de discurso académico, el *locutor* también convoca la voz tipificada del género reproduciendo las fórmulas ceremoniales asociadas: *captatio benevolentiae*, interrogaciones retóricas, agradecimientos, demostraciones de erudición. Consciente del alto grado de retoricismo de estas fórmulas (“Los lugares comunes de rigor/ Acuden como moscas al antipoema” (DDB, VIII), las reproduce mediante desviaciones irónicas, insertando el discurso dentro de una tradición (*architextualidad*) por la vía de la parodia²⁸⁴. Son reconocibles en los exordios la *captatio benevolentiae* como invocación a los presentes por orden de jerarquía (“SEÑORA CLARA APARICIO// Vi(u)da de Rulfo/ distinguidas autoridades/ Señores y señores” MMP, I), la

²⁸⁴ “El juego lingüístico admite, precisamente porque es un juego, es decir, una actividad regida por normas constitutivas y regulativas, que exploremos sus límites, probando la resistencia y alcance de esas normas. Hacer juegos de palabras, hablar irónicamente, manipular sonidos en lugar de sentidos, inventar diálogos posibles y, en general, ‘no hablar en serio’, son actividades que parecen desafiar las normas de cooperación lingüística, pero que realmente las presuponen y refuerzan” (Graciela Reyes. *La pragmática lingüística*. Barcelona Montesinos, 1990. 72).

falsa modestia (“QUISIERA AGRADECER// A los organizadores de este encuentro/ la oportunidad que se me da/ A mí que soy el + sospechoso de los invitados” HB, I), la mención a los oradores precedentes (“Los oradores que me han precedido en el uso de la palabra /Han dicho todo” ANVP I) y una impostada premisa de brevedad (“HASTA AQUÍ LOS DISCURSOS HAN SIDO BUENOS// Pero largos/ El mío será malo qué duda cabe/ Pero corto” DBB I). La conciencia del auditorio se expresa a través de interrogaciones retóricas y apóstrofes estereotipadas del tipo “O no dicen Uds?”, “Oremus” y “Ofrezco la palabra”. Los agradecimientos, anticipo de los aplausos, son interrumpidos por un falso final en MMP (“ÚLTIMA HORA-URGENTE”, L). En HB, sustituye el aplauso por un eslogan en el que convoca la participación del auditorio: “& 3 ceacheí x el Teatro del Globo!” (XXI). En ASA, el final es una burla del cierre de la ceremonia eucarística (“Podéis ir en paz”) sustituida por unos verso de Huidobro (“Paz sobre la constelación cantante de las aguas...” LXXXIV).

La erudición que se presupone al orador se manifiesta en una recurrente incorporación de citas sugeridas por el contexto o traídas caprichosamente a la memoria. Penetran así en el discurso las voces de otros personajes (reales, literarios o anónimos) en estilo directo o indirecto. El discurso de agradecimiento invita al ejercicio de la “memoria” y el discurso de alabanza, a la defensa de un personaje. Como consecuencia, las intervenciones están repletas de ideas ajenas que, a diferencia del modelo tipificado, no son empleadas según la norma. El orador tiende a no establecer relaciones lógicas ni jerarquizar dichas voces. Como Erasmo, entrega la voz al personaje y lo deja hablar y hasta polemizar con otras opiniones discordantes.

ALÓ!

con quién hablo?...

Con un enfermo de la duda metódica

Hamlet

Príncipe de Dinamarca a la orden

El espectro me dice que actúe

Para vengar la muerte de mi madre (HB, VII)

Este procedimiento pone de manifiesto la técnica del “método hamletiano”, una estrategia para democratizar el discurso. Las voces ensambladas se representan a sí mismas, sin ser juzgadas por la voz autoritaria del locutor. Su procedencia es diversa: académica (Bertrand Russell, Jacques Derrida, Fray Luis), política (el Ministro del ramo, la Controlaría General de la República, los ecologistas españoles), ficción literaria (Pedro Paramo, Bartolomé San Juan, Susana, Hamlet, la madre Naturaleza, el Cristo de Elqui),

voces de poetas (Rimbaud, Juan Luis Martínez, Neruda), cultura popular (Chapulín Colorado, el Papa Juan Pablo II), ámbito familiar (Clara Sandoval, madre de Nicanor Parra) o aparentemente desconocida (“Un desconocido de unos 30 años”, “Alguien”²⁸⁵, un testigo de la muerte de Jesucristo en HB, XVI). En el pasaje “Qué es poesía?”, por ejemplo, el interrogante origina la respuesta de varias entidades no marcadas (Heiddeger, Bécquer, Machado, Parra, Neruda) y, por consiguiente, tampoco jerarquizadas:

La fundación del ser x la palabra
Poesía eres tú
Todo lo que se mueve es poesía
Lo que no cambia de lugar es prosa

Pero qué es poesía
Todo lo que nos une es poesía
Solo la prosa puede separarnos

Sí pero qué es poesía
Vida en palabras
Un enigma que se niega a ser descifrado x los profesores
Un poco de verdad y una aspirina
Antipoesía eres tú (ASA, XXXVII)

El discurso se convierte así en un “mosaico de citas” que se integran por distintos procedimientos: las categorías genettianas cita, plagio y alusión (10) y otras variantes como son la paráfrasis metatextual, el autotexto (variantes de la cita) y la sermocinatio (una forma de dialogismo)²⁸⁶.

Los procedimientos de *cita* varían entre aquellas marcadas textualmente por un anclaje deíctico de estilo indirecto: “Un amigo que acaba de morir/ *Me sugirió* la idea...”, “Alguien anda diciendo x ahí” o de estilo directo. Entre estas últimas se distinguen además aquellas introducidas por un verbo (“Dicen las minorías españolas”, “& el venerable anciano respondió”) de las marcadas por un signo de puntuación verbalizado: “Comillas”, “Palabras Textuales” o un título sugerente: “Nerudiana”. Muchas de estas citas no son literales sino que parafrasean la fuente original. Es el caso del tramo XLVI de ASA titulado “PALABRAS TEXTUALES”, título contradictorio ya que reproduce libremente las ideas parafraseadas de un conocido artículo de prensa de Vicente Huidobro²⁸⁷. Con semejante criterio, reproduce/reescribe unos versos del Canto I de *Altazor* introducidos por unas “Comillas” verbalizadas:

²⁸⁵ En ASA descubrimos que ese “Alguien” es Neruda (XXIV)

²⁸⁶ Para un análisis pormenorizado en la poética del autor, véanse Alonso y Pérez López “La autotextualidad” (*vid. bibl.*).

²⁸⁷ “Balance patriótico”. *Acción*, n. 4, Santiago, 8 ago 1925.

“Also Sprach Altazor” (Parra)

Esa rueda que sigue girando después de la catástrofe
El barco que se hunde sin apagar las luces
El eco de mi voz hace tronar el caos
Y al fondo de las olas
Un pez escucha el paso de los hombres

Altazor (Huidobro)

< “La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa” (21)
< “Como el barco que se hunde apagando las luces” (56)
= 405
= 633²⁸⁸

Esta forma de cita reproduce los mecanismos de la memoria como fuente del texto, situando la enunciación en el plano de la oralidad. Pero resulta *a priori* contradictorio que un texto escrito y preparado incluya citas “literales” que en realidad no lo son. Este hecho solo podría atribuirse bien a la pereza del escritor para cotejar sus fuentes, o bien a una voluntad estilística de producir esa apariencia de desarreglo y espontaneidad.

Además de citar fuentes ajenas, el poeta se autocita. Reutiliza pasajes anteriores a los *Discursos* aunque también los discursos anteriores se convierten en fuente. Esta manera de proceder corrobora aquella imagen del escritor “sentado al escritorio” (MMP, III), manejando textos como si fueran “útiles de escritorio” que amplifica, reescribe o reubica. La fórmula se hace evidente en pasajes que, a base de ser repetidos y reelaborados, se convierten en formas estereotipadas:

EN RESUMEN

en síntesis
En buen romance
voto x Rulfo
Decididamente que me quedo con Rulfo
(MMP, XLII)

EN RESUMEN

En síntesis
en muchas palabras
Poeta
Antipoeta
& mago
o insecto perfecto
(ASA, LX)

EN RESUMEN

en síntesis
en buen romance:
Muchos los problemas
Una la solución:
Economía Mapuche de Subsistencia
(DBB, XXXIII)

EN RESUMEN

En síntesis
En pocas palabras:
Muchos los problemas
Una la solución:
Economía Mapuche de Subsistencia:
Hay que cambiarlo todo de √
O no dicen Uds . . .
(ANVP, XXXIX)

²⁸⁸ Vicente Huidobro. *Altazor. Temblor del cielo*. Ed. René de Costa. Madrid, Cátedra, 2005 (1981). 62-82.

Lo mismo sucede con algunos textos usados como tramos “de recambio”:

CONSEJOS A S. E.

Ninguno.
Quién soy yo para andar en esos trotes

Solo recordaré que la Moneda
Se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera + provechosa posible

El Monarca Absoluto
Tiene la obligación de tratar a sus súbditos
Como si fueran miembros de la Familia Real
Más aún:
Como si fueran miembros de su propio cuerpo

Petrarca dixit
& last but not least
Nadie debe ganar + que Su Excelencia
el Presidente de la República

Ni – dijolotro
(ASA, LXIX)

CONSEJOS A SU EXCELENCIA

Ninguno
Quién soy yo para andar en esos trotes

Solo recordaré
Que La Moneda se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera + provechosa posible

El Monarca Absoluto tiene la obligación
De tratar a sus súbditos
Como si fueran miembros de la Familia Real
Más aún
Como si fueran miembros de su propio cuerpo

Petrarca dixit
& last but not least
Nadie debe ganar + que S.E. el Presidente de la
República

Ni – dijolotro
(DBB, XXII)

A menudo, la cita no está marcada textualmente sino únicamente sugerida por el contexto de la enunciación, lo que podría ser interpretado como una forma de *plagio* “figurado”. Se trataría de una forma de “apropiación” ya que la fuente no se ignora sino que se da a entender por implicatura. Es el caso del bolero de Agustín Lara “Solamente una vez” (ASA, XLVII) o el monólogo de Hamlet. El texto de Shakespeare aparece introducido por el título “W.C. PrOBleM” produciendo así una condensación intertextual donde confluyen traducción (el texto original está en inglés), autotextualidad (es un poema de *Hojas de Parra*, 1985) y apropiación como resignificación del texto (la incorporación del lema “Agrupación de Enfermos de la Próstata” interviene el significado global del texto).

La *alusión* es otro de los mecanismos de cita más habituales. En estos casos, el autor juega con las presuposiciones, es decir, con la complicidad de su auditorio. Es el caso de la paráfrasis de “Balance patriótico” en Cartagena (ASA), el juego intertextual con la novela de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, en la Feria del Libro de Guadalajara (MMP, III), el resumen de las ideas poéticas de Huidobro en “NI DADAÍSTA NI SURREALISTA” (ASA, XXX) o el resumen de *Pedro Paramo* en Guadalajara (MMP, VI).

Otra manera de introducir voces al discurso consistirá en la *sermocinatio*. El dialogismo, un recurso común de la antipoesía, se traslada a estos discursos en pasajes

donde el orador reproduce conversaciones hipotéticas entre personajes literarios (“PEDRO PÁRAMO” MMP), entre escritores (“MACEDONIA” HB, XV; “ES UD URUGUAYO DON JORGE?” ASA, LXVI) o con periodistas (“PERDONE SEÑOR PARRA” MMP, XLIV). En un pasaje de ASA, por ejemplo, el orador se desdobra en una identidad ajena al *personaje*:

ANTIPOETA VICENTE HUIDOBRO?

Chanfle!
Yo tenía entendido
Que el inventor de la antipoesía
Había sido otro

Comunista además?
Me desayuno x segunda vez

Y pobre como la rata...
Nó!
Me desayuno por tercera y última vez

Está a la vista que El Mercurio miente
No le crean a Parra ni a Valente.
(ASA, LXI)

Todas estas voces convocadas, insertadas y hasta imitadas en estos discursos (“LAZ COZAZ X ZU NOMBRE”²⁸⁹ ASA, XLIV) representan, en última instancia, un ejercicio memorialístico con el que el orador hace balance de su trayectoria literaria. Pueden interpretarse también como una parodia de la legitimación del discurso público mediante la *cita de autoridad*. La regla dice que la cita de autoridad debería ser únicamente un mecanismo para justificar una idea propia o para confrontarla. Pero en los *Discursos de sobremesa*, las citas adquieren un protagonismo específico como entidades autónomas no subordinadas a la voz del orador. En contra del uso académico, el orador apenas si expresa vagamente una impresión personal: “Una mujer descuartizada/ Viene cayendo desde hace 140 años// A mí me deja mudo” (ASA, LII) o las expone sin ningún tipo de comentario. Así ocurre cuando ilustra las divergencias entre Huidobro y Neruda en el contexto de la “guerrilla literaria”:

YO NO VEO COMO UN ARISTÓCRATA

Pueda escribir poesía
Declaró públicamente Alguien alguna vez

²⁸⁹ La “z” es una transcripción del *ceceo*, una forma de bromear con el habla del poeta chileno Pablo de Rokha cuyos registros de voz demuestran esta particularidad fonética.

A lo que el gran Huidobro retrucó:
Yo no veo que para escribir poesía
Se tenga que ser hijo de ferroviario (ASA, XXIV)

El *discurso de sobremesa* se presenta de este modo como un “tablero de elocuencia” donde una multiplicidad de voces ajenas y propias asalta al autor quien hace de intermediario entre ellas y el auditorio. Este subgénero sustituye la verticalidad del discurso autoritario y académico de una sola voz (*monológico*) por la horizontalidad de un tipo de discurso humorístico no autoritario (*polifónico*).

c) Escritura de la oralidad y performatividad del discurso

El texto es una escenografía, una puesta en escena de huellas, de estrías, de todas las modalidades posibles de una tipología del injerto: cada texto es un entramado con múltiples cabezas de lectura para otros textos. Una deriva de operaciones de desplazamiento

Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*

*Artist made dance, dancers made music.
Composers made poetry. Poets made events.*
Amy Dempsey

Lo contrario de la escritura no es la oralidad, es el silencio. Eso sugiere, al menos, este poema visual del boliviano Eugen Gomringer (1925-...):

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Desde este punto de vista, la escritura se presenta como una oralidad *diferida* o, más exactamente, una transcripción aproximada de la forma genuina del lenguaje humano: la expresión oral. La lingüística estructuralista puso buena parte de sus esfuerzos en otorgar una relevancia mayor al estudio del lenguaje hablado sobre su modalización escrita, al fin y a la postre, una *representación* de la primera (Ong 25). En el conocido lema de Juan de Valdés, “*escribo como hablo*”²⁹⁰, subyace de forma intuitiva esta sensación del habla como forma genuina del lenguaje. Durante algunos siglos, los poetas miraron con desinterés hacia las manifestaciones orales que se juzgaban como descuidadas o poco

²⁹⁰*Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra, 1982. 233.

cultas. Pero, desde mediados del siglo XX comienza un retorno a la poesía oral. Su espontaneidad y materialidad sonora revelan una verdad relegada por una retórica excesivamente apegada a la letra escrita.

Este renacer de la oralidad en el campo literario tuvo unas implicaciones particulares en las literaturas latinoamericanas. En paralelo al desarrollo de una cultura escrita, se renovó el interés por formas orales en un proceso que Ostria González calificó de “nostalgia de la palabra oral”. Esta nostalgia se corresponde con una reivindicación identitaria y la aparición de escrituras híbridas que incorporan manifestaciones de las culturales orales autóctonas (la “oralitura” del chileno Elicura Chihuailaf) o expresiones urbanas y espectaculares como el poemario *Virgenes del Sol Inn cabaret* (1987) del chileno Alexis Figueroa. Ostria González aglutina este género de composiciones bajo el calificativo de “oralidad ficticia”.

En *Discursos de sobremesa*, la antipoesía traslada su factura oral de la página al espacio público. Estos textos nacieron, de hecho, con vocación de oralidad. Como si se tratara de una *parlatura*, su escritura llevaba impresa la marca de la dicción oral. El resultado fueron piezas que recuerdan a experimentos poético-performativos como el “Lecture on nothing” (1949) de John Cage o los textos *poético-orales* de la afroamericana Sonia Sánchez (1934). Como en ambas obras, el texto de Parra invita a observar el texto y las marcas tipográficas como instrucciones para su puesta en voz.

Tratándose de piezas de oratoria, difieren del texto literario en aquello mismo que coinciden con el texto teatral. En la retórica clásica, Quintiliano equiparaba el hablar bien al escribir bien y sentenciaba que “el discurso escrito no es nada más que una nota que mantiene el recuerdo del discurso pronunciado” (IV: 395). Antes de él, Aristóteles recomendaba una escritura que disimulara el artificio de la redacción: “La forma de la expresión no debe ser ni métrica ni aritmética. Lo primero, en efecto, no resulta convincente (porque da la impresión de artificioso) y al mismo tiempo distrae, pues hace que (el oyente) esté solo pendiente de cuándo volverá otra vez la cadencia” (517); sin ignorar el ritmo del habla: “Por eso el discurso debe tener ritmo, aunque no tenga metro, pues entonces sería un poema. Tal ritmo no debe ser, con todo, exacto; y ello se conseguirá si solo lo es hasta cierto punto” (519). El texto teatral se hace para la producción oral y, por tanto, para una representación (*performance*). En ese aspecto coincide con el discurso público. La lectura pública de un discurso constituirá, en última instancia, una experiencia multimedia donde coinciden varios códigos y donde emisor y

el receptor comparten una misma situación enunciativa, aunque el segundo no intervenga directamente. En tales circunstancias habrá que hablar del discurso no solo como *puesta en voz* sino como una auténtica *puesta en escena*. Como el teatro, la oratoria pública se produce en un espacio de hibridación entre lo escrito-literario y lo hablado-oral dado que se trata de textos urdidos y planificados para parecer espontáneos.

La producción oral del texto lleva aparejadas unas consecuencias pragmáticas que afectan al discurso en su totalidad. El texto literario clásico está destinado a la lectura, actividad individual, apartada y silenciosa. En la lectura, la interacción emisor-receptor está regida por el segundo (*other-paced*), mientras que en la producción oral es el emisor quien marca el ritmo (*self-paced*) (Jahandarie 143). Eso significa que en la lectura se puede volver atrás pero no en el texto hablado, como sugiere la máxima latina “*verba volant, scripta manent*”. Los estudios sobre esta dicotomía oralidad/escritura tienden a describir ambos extremos según una serie de convenciones textuales y no como géneros de discurso específico. De modo que, si bien escritura y oralidad no pueden caracterizarse separadamente como lenguajes específicos, sí debe admitirse que las condiciones materiales de producción acaban imponiendo una serie de convenciones diferenciadoras.

En el epígrafe 2.3.2. se esbozaba una caracterización de ambos códigos según las propuestas de Antonio Briz y Enric Serra (1997) y Khosow Jahandarie (1999). Profundizando en el código oral, Bustos Tovar ha sugerido diferenciar además cuatro variantes de habla: *monologal* (de una sola voz), *medial* (la de los medios de comunicación), *conversacional* (diálogo común) y *reproducida* (transcripción del habla) (13). En calidad de producciones orales, los discursos que nos ocupan se corresponderían con la primera variante, la monologal. Pero, en calidad de texto escrito, representarían una forma de habla *reproducida*. El discurso monologal tiene como propio la conciencia implícita del alocutorio. El *yo* se dirige a un *tú* o a un *vosotros* de los que no espera reacción verbal, pero sí respuesta mediante un acto perlocutivo que manifieste su conducta o actitud. El hablante no construye sus enunciados al margen del receptor sino de acuerdo a estímulos destinados a obtener respuestas, aunque estas sean no verbales. La construcción monologal es egotista (dominada por el emisor) pero exige un buen conocimiento del receptor. Además, como todo discurso oral es procesual, no es fijo, debe tener en cuenta las reacciones que se van produciendo conforme se emite el mensaje, el cual se va modulando en función de dichas reacciones (14). Es decir, esta habla monologal se corresponde con unas condiciones de realidad e interactúa con ellas, lo que

impone tener en consideración su *performatividad*, esto es, su capacidad de influir sobre la realidad.

Algunos estudios de lingüística pragmática han propuesto diferenciar dos formas de *performatividad*. En función del tipo de enunciado, esta puede ser simulada (pronunciada en unas coordenadas de ficción) o no simulada (pronunciada en unas coordenadas reales) (Lozano et al. 178). La *performatividad simulada* se corresponde con aquello que Van Dijk denomina *actos de habla rituales*²⁹¹, es decir, “actos ilocutivos que pretenden cambiar la actitud del oyente respecto al contexto (texto, hablante, etc.)” y entre los cuales incluía obras literarias, chistes, relatos orales, canciones tradicionales... y todos aquellos textos que se incluyeran dentro del ámbito social institucionalizado al que se denomina *literatura* (Casas 287). A partir de esta distinción cabe preguntarse: ¿qué tipo de performatividad o qué tipo de acto de habla representan estos discursos que son un ejercicio retórico a la par que un acto de comunicación protocolario?

Para responderla habrá que analizar la forma escrita de estos *discursos* como *habla reproducida*. Para abordarla, han de distinguirse las *marcas discursivas* de oralidad de aquellas que son *ortográficas*.

Se entiende por *marcas discursivas* de oralidad aquellos usos que, por escrito, remiten a las convenciones del habla, esto es:

- 1) Registro coloquial: acogiéndose al arquetipo textual del “discurso de sobremesa” (huaso, familiar, popular), el orador maneja un registro de lengua relajado, conciso y directo, más próximo al desarreglo y la espontaneidad del coloquio que al barroquismo o la ornamentación retórica del discurso académico. El orador maneja expresiones coloquiales autóctonas del tipo “*quitado de bulla* (chil. = *retraído*), “el hoyo del *queque* (chil. = *pastel*)”, “no sabía la chicha/ con que se estaba *curando* (chil. = *emborracharse*)”, “BUENA ONDA LUIS OYARZÚN”; diminutivos con valor afectivo como “un poquitito de sentido común”, “pisando el palito”; transcribe soluciones fonéticas del habla “Y paré que tenía razón”; muletillas como “Como todo burgués que se respete *no+*”, “caramba”, “Qué quiere que le diga pues compadre”; y hasta expresiones vulgares: “Hay que cagar a Huidobro”.

²⁹¹ Teun A. van Dijk. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Trad. Juan Domingo Moyano. Madrid, Cátedra, 1980. 182.

A base de repetirlas, convierte expresiones como “Música maestro”, “& last but not least”, “Alabado sea el Santísimo!”, “Oremus” en muletillas propias que personalizan el discurso.

- 2) Proximidad y familiaridad: los supuestos y sobreentendidos crean una atmósfera de proximidad entre el orador y su auditorio. El poeta Luis Oyarzún es, sencillamente, “Lucho” y su condición homosexual es aludida indirectamente con un chiste que los presentes pueden descodificar: “Irradiaba una luz ultravioleta”, “No dejó descendencia/ Léase no contribuyó a la Explosión Demográfica”.

El discurso del orador convoca frecuentemente al auditorio a través de la apóstrofe: “lo que oyen sras & sres!”, “Las opiniones están divididas/ Dirán Uds”, “Por supuesto Sras & Sres”, “O no dicen ustedes”, “Ofrezco la palabra”; o las interrogaciones retóricas: “¿QUE DESTAQUE LO BUENO?// ¿Qué deje en la penumbra lo problemático?...”. Al final de HB, incluso adopta una actitud festiva invitando al público a entonar un grito colectivo: “& 3 ceacheí²⁹² por el teatro del Globo”. En DBB invita a los oyentes a cantar la canción infantil “Los pollitos dicen...”, reformulada como “Canción protesta”, a través de una fórmula que remite a un ritual engendrado en la convención: “Todos!”.

- 3) Sintaxis abierta y “espontaneidad”: el orador produce un discurso que disimula constantemente su falta de planificación. Este efecto se consigue previniendo al auditorio de que no va a producir un discurso preparado (“AUNQUE NO VENGO PREPARADO”) y reproduciendo giros que explicitan la espontaneidad del habla: suprimiendo conectores, yuxtaponiendo temas y tópicos, introduciendo ideas nuevas con fórmulas conversacionales, fingiendo reacciones del público, reformulando frases.

Para empezar, el orador finge hablar de memoria cuando reproduce “palabras textuales” y fragmentos de poemas ajenos, no literalmente sino con evidentes alteraciones. La ausencia de conectores de discurso y el ensamblaje de temas crean una sensación de apertura. Las frases se suceden como ideas que asaltan al orador sobre aspectos diversos relacionados con un tema:

²⁹² Según el *Diccionario de uso del español de Chile*: “Chil. Grito coreado que se profiere para animar a algún representante de Chile en una competencia” (Santiago. MN Editorial, 2010. 188).

SIN EMBARGO SIGUIÓ EL EJEMPLO DE CRISTO:

No dejó descendencia
Léase no contribuyó a la Explosión Demográfica

No se exilió
Vivió hasta el fin con su sra madre
Como Borges
 como Benjamín Subercaseaux
Haciéndose acreedor
Al epíteto de Hijo Modelo
No completó sus estudios de Leyes
& last but not least
Tuvo la feliz ocurrencia
De morir en Valdivia

Esta lista de peripecias personales se remata con la muerte del personaje que humorísticamente describe con una fórmula coloquial extraída de la jerga futbolística: “Gol de mediacancha!” (ANVP, XXV). Si emplea conectores, estos suelen ser los asociados con la lengua del coloquio: “Pero Huidobro/ *Como que* se lo anduvo madrugando” (150). En lugar de emplear nexos o conectores para relacionar unos tramos con otros, a veces conecta los temas mediante interrogantes sugeridos al hilo de lo mencionado, como si fueran improvisadas: “Pero no nos vengan con que eso es poesía// QUÉ ES POESÍA...” (ASA, XXVI-XXXVII), “¿TANGO DEL VIUDO?” (ASA, XVII), “¿FIN DE LA HISTORIA?” (DBB, XII). Otras veces, sencillamente arroja un pensamiento que le asalta de forma espontánea: “EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA DE DOCTORES” (DBB, V), “ALGUIEN ANDA DICIENDO X AHÍ” (ASA, XVIII; ANVP, XI), “CANCIÓN PROTESTA” (DBB, XVII).

También se relacionan con la oralidad y la espontaneidad ciertas reacciones aparentemente imprevistas, como quedarse en blanco en mitad del discurso:

PASÓ LO QUE ME TEMÍA

Los oradores que me han precedido en el uso de la palabra
Han dicho todo
Prácticamente todo lo que se puede decir al respecto
Qué se hace en un caso como éste

No sé (ANVP, I)

...recibir una información de “última hora” (MMP, L) o exteriorizar emociones imprevistas: “MENTIRÍA SI DIGO QUE ESTOY EMOCIONADO...” (MMP, XIII), “& perdonen que se me quiebre la voz”

(DBB, XXXIX), algunas reducidas a onomatopeyas (“Uf!”, “Ay”, “Huifa!”). En ASA llega incluso a fingir un arrebató de ira: “ANALFABESTIAS/ bárbaros/ Extraterrestres!/ Demolieron la casa de Huidobro...” (LXXVII).

Por último, son frecuentes las reformulaciones: “LO ÚNICO QUE SÉ// Es que estoy en deuda con Luis Oyarzún/ Y ni siquiera esto lo sé muy bien/ Estamos en deuda con Luis Oyarzún” (240), “O de ellos diremos mejor...” (108), “SE LE TILDÓ DE// Qué no se le tildó” (122), “Para no mencionar a los nerudianos” (157); los añadidos: “Algo más” (250), “COMO SI TODO ESTO FUERA POCO” (256) y los comentarios personales: “Sí, Señor”.

Todos estos recursos contribuyen a crear la apariencia de una expresividad más propia del coloquio. Así se puede observar en este tramo donde las enumeraciones se detienen espontáneamente, sin el preceptivo nexo que introduce el último elemento (“una flor/ un insecto/ cualquier cosa”), las reacciones del hablante se expresan mediante fórmulas estereotipadas del coloquio (“Sí señor”), se busca la reacción del interlocutor (“Díganme”) y la enunciación no está planificada sino que se desarrolla siguiendo los ritmos del pensamiento con añadidos (“Algo más”) o interrogaciones retóricas (“¿Modernista?”):

Solía detenerse de pronto
A examinar con lupa
Algo que le llamaba la atención
Una flor
 un insecto
 cualquier cosa
Sí señor:
Era un amante de la naturaleza
Algo más:
Un defensor de la naturaleza
Apasionado & lúcido a la vez
En una época de analfabetismo ecológico casi total

¿Esteticista?
 Pero moderado...
¿Modernista?
Como toda la gente de su tiempo
¿Yanacona?
Díganme quién no es un yanacona
y yo le regalaré una barra de chocolate (ANVP, XII)

- 4) Deixis: estos textos fueron creados con la mirada puesta en una situación real. Prueba de ello son la datación y localización de los textos (“Guadalajara/A 23 de noviembre de 1993”, “En Santiago de Chile/ A 23 de abril de 1993”, “Hoy

10 de enero de 1993”²⁹³) y el subtítulo cuyo común denominador es una referencia toponímica: “Discurso de Guadalajara”, “Discurso del Caupolicán”, “Discurso del Bío Bío”. Aparte de estas marcas que los vinculan a un evento y un lugar concretos, la recurrencia de elementos deícticos ponen de manifiesto un texto cuyos signos -como en el lenguaje teatral- están en suspensión, es decir, pendientes de resolverse en escena. Encontramos marcas deícticas personales que refuerzan la proximidad entre el emisor y el auditorio (“A los organizadores de este encuentro”, HB, I) y también deícticos temporales y situacionales, que ponen el texto en interrelación significativa con el contexto de realización: “Un 23 de abril como *este*” (HB, XIV), “gracias a *este* birrete” (DBB, XV), “Sus razones tendrán para no estar *aquí*” (DBB, XXXII), “Es que *yo* no he venido a *Valdivia*” (ANVP, XXVIII), “Sin cuyos artilugios/ *este* machitún²⁹⁴ no hubiera sido posible” (ANVP, XLVII).

- 5) Retórica del habla: el texto está redactado en versículos, una forma del verso que convencionalmente identificamos con poesía. Como no se ajusta a un patrón métrico exhaustivo tampoco tiene que recurrir a soluciones retóricas como hipérbatos, encabalgamientos o quiasmos. Todo ello beneficia una dicción directa, más concentrada en el contenido que en la forma. En su lugar, la retórica de estos discursos prioriza estrategias del habla como son la elipsis: “CAPITALISMO & SOCIALISMO”// Economicismos decimonónicos/ Anteriores al principio de Finitud/ Ni socialista ni capitalista...” (DBB, XXII), los paralelismos (“Santo Tomás Doctor Angélico/ San Agustín Doctor de la Gracia/ San Buenaventura Doctor Seráfico... DBB, IV), el asíndeton (Mientras + pensamos en ellas/ + lejanas/ + sordas/ + enigmáticas) y el polisíndeton (Ni nacional/ Ni Nobel/ Ni Municipal/ Y todavía hay gente que cree en los premios

²⁹³ ASA tiene una doble datación. Esta del texto que se corresponde con la fecha y el evento para el que fue pensado en origen el discurso, la celebración del centenario de Vicente Huidobro, y otra correspondiente a la fecha de composición –de ahí que localice el texto en la residencia del poeta y no en el acto donde se pronunció- y que aparece al final: “Las Cruces, 3 de septiembre de 1993”. Por supuesto, resulta contradictorio que la fecha de composición sea posterior. No obstante, nos da una pista sobre el uso que el poeta hacía de los manuscritos. Como se puede comprobar en el Anexo IV, durante la lectura realizada en Lo Abarca sustituyó esta frase por “El poeta más joven de Chile está cumpliendo cien años en estos momentos” y, en la versión enviada a la Universidad de Salamanca en 2001, no modifica el texto pero sí añade un paratexto, “Dedicatoria/ A S. M. la Reina Sofía” donde revela que es un texto de recambio (“antiguallas del siglo XX”) y fecha y data irónicamente la dedicatoria “En Santiago de Nueva Extremadura/ a años luz del siglo XVI”.

²⁹⁴ “(De origen mapuche). Ceremonia mapuche de sanación encabezada por un machi [...] Festín de comida” (*Diccionario de uso del español de Chile*. Santiago. MN Editorial, 2010. 534).

ASA, LVIII) que hacen más expresivas las enumeraciones. También son comunes los dobles sentidos (“SU MONUMENTO AL MARX HA ENVEJECIDO” ASA, LXXXI) y figuras de pensamiento como la ironía y el calambur con propósitos claramente humorísticos.

Son marcas *ortográficas* de oralidad aquellas que configuran un código ortográfico personal que transgrede la norma académica. La “escritura de la oralidad” que ilustramos se correspondería con lo que Bustos Tovar entiende por “texto oral reproducido”. Los especialistas en estudios dialectológicos y fonológicos suelen manejar un código normativizado²⁹⁵ para realizar esta tarea. En el caso que nos ocupa, se trata más bien de una creación personal. Los manuales de retórica sugieren prescindir de una redacción excesivamente literaria del texto para evitar la tendencia natural a la lectura. De hecho, la lectura en voz alta suele producir una sensación de monotonía que predispone negativamente el *pathos* del auditorio. En su lugar proponen emplear un borrador con anotaciones de las ideas centrales y que las ideas se organicen por líneas (Studer 113-125). Así la *actio* resultará más natural y espontánea.

En origen, los manuscritos de los *Discursos de sobremesa* debieron representar esas anotaciones que el poeta manejó, añadiendo, modificando o suprimiendo pasajes en el transcurso de la lectura en voz alta (Anexo V). Recuérdese que uno de las hojas recuperadas por Jaime Quezada titulaba el texto precisamente así: “Foul papers” (Anexo III). La edición de 2006 se dice que es una transcripción de esas notas y, no por casualidad, en ella quedaron registradas algunas marcas ortográficas de los manuscritos como:

- 1) Verbalización de signos de puntuación: a menudo, las voces ajenas son intercaladas en el discurso no mediante un verbo de dicción sino, directamente, verbalizando los signos de la escritura: “comillas”, “dos puntos”, “palabras textuales”.
- 2) Distribución del texto en *tramos*: en lugar de párrafos, los textos son un encadenamiento de tramos, cada uno de los cuales representa una idea compleja (anécdota, razonamiento, chiste, reflexión) a la par que independiente. Como unidades independientes resultan reutilizables y relocalizables: “MACEDONIA” en HB, XV es “UNA VEZ EN LA RAMBLA DE MONTEVIDEO” en ASA,

²⁹⁵ En el campo de los estudios hispánicos, los más habituales son el sistema de representación fonética de la *Revista de Filología Española* (RFE) o el Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

LXVII y “CONSEJOS A S. E” en ASA, LXIX es “CONSEJOS A SU EXCELENCIA” en DBB, XXIII. ANVP sufrió una dislocación de los tramos XXXIII-XLV entre las versiones de 1999 y 2001 y las de 2006 y 2011 (Anexo V). He aquí la razón por la cual algunas crónicas interpretaron estos discursos como una lectura de antipoemas independientes²⁹⁶.

- 3) Redacción en *versículos*: por regla general, los discursos públicos se editan en prosa aunque, como vimos anteriormente, algunos manuales proponen redactarlos en “líneas” que representen ideas simples.

En la tradición grecolatina, el verso constituye una arquitectura textual en la que el poeta demuestra su habilidad para ajustar sus ideas al ritmo y las delimitaciones silábicas del metro. En las culturas anglosajonas, sin embargo, el verso sugiere una representación escrita de los ritmos del habla. Varios estudios sobre las narrativas americanas nativas demostraban que aquellas parecían más poesía que narrativa, atendiendo a su organización en líneas de entonación (véase Chafe & Tannen, 396). Poco a poco se fueron descubriendo conexiones entre el lenguaje hablado y el verso en estas culturas, lo que llevó a la conclusión de que el verso era una transcripción del habla: “It is not that narratives or conversations are poetry but that poetry uses line and verse breaks to capture in prints qualities characteristics of speaking that are lost or mute in written prose” (*idem.*). En los trabajos poético-performativos de John Cage y Sonia Sánchez subyace esta idea así como también en la transcripción que Alexandra Álvarez hizo del discurso “I have a dream” de Martin Luther King²⁹⁷.

En *Lear Rey & Mendigo*, Nicanor Parra argumentaba haber resuelto la traslación del pentámetro yámbico shakesperiano a endecasílabos que se alargan y se acortan para reproducir la “métrica del habla”. En *Discursos de sobremesa*, cada versículo se corresponde con una frase pero también con una secuencia de voz donde las

²⁹⁶ “Y Nicanor Parra leyó unos versos -quizás antipoemas- en la estirpe de la más pura teatralidad en los que ironizó sobre lo humano y lo divino, lo terrenal y lo mágico como un hermoso Rey Lear desposeído, *ninguneado* y eterno.” (Rosa Ileana Boudet. “Festival de Teatro de Naciones en Chile”, *Latin American Theater Review*, Vol. 27, No. 1, Fall (1993): 101-105)

²⁹⁷ Alexandra Álvarez. “Martin Luther King’s “I have a dream”: The Speech Event as a Metaphor”. *Journal of Black Studies*. Vol 18, marzo de 1988. En este trabajo, su autora argumenta que la transcripción convencional de este texto en prosa es inexacta y observa que “la identificación de los párrafos con ‘unidades de ideas’ oscurece su estructura poética y la manera en que funciona como representación. Según la autora, el discurso del activista americano debería entenderse como un sermón en la tradición baptista sureña y, por este motivo, tomó la decisión de reproducirlo en versos (Leith 231-232).

ideas quedan acotadas entre las pausas de la respiración. Los versos constituyen sintagmas completos (oracional, nominal, adverbial) lo cual es sinónimo de una idea gramaticalmente completa. Figuras sintácticas como los hipérbatos o encabalgamientos son prescindibles generalmente, salvo en aquellas ocasiones en que se persigue un efecto cómico a través de la sorpresa:

Nadie debe ganar + que Su Excelencia
el Presidente de la República

Ni – dijolotro (ASA, LXIX; DBB, XXIII)

Los versículos y espacios en blanco no tienen, por tanto, una función estético-visual para el lector sino que representan figurativamente la dicción del texto. Esa dicción trataría de imitar los ritmos orgánicos del habla.

- 4) Simplificación de signos ortográficos e interferencia de códigos: la escritura de los textos reproduce el estado provisional de los textos que sirven como anotaciones manuscritas para la ejecución oral. El texto evidencia una escritura ágil, funcional y en estado provisional. Como si se tratara de un código personal para el orador, este prescinde de la puntuación, utiliza la mayúscula para indicar el inicio de los versículos, se sirve de los espacios en blanco para marcar las pausas (generalmente sustituyen a las comas y puntos) dentro de un verso y transcribe con mayúsculas los cambios en la modulación de la voz (“RETÍRATE EGÓLATRA!” ASA, XXVI). Con propósitos similares, escribe los números en cifras²⁹⁸, maneja códigos ortográficos personales como escribir “x” en lugar de “por”, “+” en lugar de “más”, “-” en lugar de “menos”, “&” en lugar de “y”, “√” en lugar de “raíz”, “sras & sres” en lugar de “señoras y señores” o “Hia” en lugar de “historia”. Algunas de estas grafías sí sugieren un doble sentido como cuando escribe “†” en lugar de “cruz”, “πano” en lugar de “piano” o “100to”, en lugar de “siento”²⁹⁹. También la transcripción de acrónimos como “FF.AA”, “N.S.M.I.C.” busca el doble sentido como expresión de agilidad escritural pero también como transcripción de palabras tabú: “Se nos podrían ofender las FF.AA. / Léase Ferrocarriles del Estado” (DBB, XXIX). Otros juegos de palabras se refuerzan en

²⁹⁸ Por una cuestión de estilo, la ortografía recomienda escribir solo en cifras las cantidades en textos de tipo científico o económico. Para pequeñas cantidades y, sobre todo, en textos literarios, periodísticos o humanísticos, se recomienda la palabra (RAE/AELE. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2010. 682-684).

²⁹⁹ Percíbese que esta grafía aparece en una transcripción de unos versos que el orador atribuye a Pablo de Rokha.

la transcripción como cuando se refiere a Neruda como “el paPablo” y transcribe el título de su obra cumbre, “pResidencia en la Tierra” (ASA, LXIV-LXV). Junto a estas transcripciones que remiten a su producción oral, existen otras soluciones gráficas como “vi(u)da de Rulfo”, “tra(i)ductor de Hamlet”, “& la Kurtura para la Clase Trabajadora”, “ridipotoculo”, “en el norte de chile↑”, “No don Augusto?*/**Augusto Parra” de difícil traslación a la oralidad que invitan a leer estas piezas en una doble dimensión, oral y escrita.

Los *Discursos de sobremesa* fueron concebidos para la producción oral pero este rasgo fue solo parcialmente reproducido en las versiones escritas. Aunque no disimulan su procedencia escrita: “Estoy sentado al escritorio”³⁰⁰, “Las Cruces, 3 de septiembre de 1996”, sí representan gráficamente su finalidad oral en la escritura. A través de esta ambivalencia, su autor pone de manifiesto la doble condición de la oratoria como ejercicio de expresión oral pública pero también como una forma teatral donde los significantes han sido programados con anterioridad a su puesta en escena. El mismo orador llega a revelarnos esta estrategia al compararse con Luis Oyarzún:

Yo quería escribir como se habla³⁰¹
En cambio él se sentía muy bien
Hablando
Como quien está leyendo un ensayo de Heidegger
(ANVP, XXXIII)

Podemos concluir por tanto que la *performatividad* del discurso de sobremesa se produce en una doble dirección, como escritura de la *performance* y como acción poética metadiscursiva.

Por una parte, el texto manuscrito que el poeta manejó en sus apariciones públicas ejerce de “guion” de la *performance*, lo que pone de manifiesto un tipo de escritura *diferida*, provisional. Aquellas anotaciones servirían años después como fuente primaria de las ediciones publicadas en 2006, pero el texto reproducido habría sido sometido a un

³⁰⁰ Este mismo juego de distracción entre la ficción oral y su planificación escrita ya lo había practicado en *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977). En mitad de su alocución ante los fieles, ficcionalizados en el texto, el orador se replegaba a la soledad de la escritura: “Distinguidos lectores: en estos momentos/ os estoy escribiendo en una enorme máquina de escribir/ desde el escritorio el una casa particular/ eso sí que ya no vestido de Cristo” (II:15)

³⁰¹ Más que un juego de palabras o una ingeniosa ocurrenciaretórica, esta declaración resume con bastante acierto la tarea a la que el poeta se encomendó en su última época. “Lo que he tratado de resolver es el problema del lenguaje... Porque yo parto de la base que el poeta es un esquizofrénico, en sentido de Lacan. Es un sujeto que tiene problemas con el lenguaje... De manera que ese es el problema que hay que resolver. Acceder al lenguaje.... Yo estoy todavía en la búsqueda de la naturalidad total en materia de habla poética. La palabra clave en todo esto es la palabra habla. El problema es cómo hablar, no cómo escribir” (*Revista de Literatura y Libros.La Época*, Santiago de Chile, 10 de noviembre de 1991. 2 y 3)

proceso de depuraciones. Como demuestran los testimonios que hemos recopilado, el poeta manejó durante sus intervenciones públicas unos manuscritos que utilizó con una manifiesta libertad de criterio, adaptándolos a las circunstancias específicas. Así lo confirmaba Jaime Quezada -testigo en la relectura del “Discurso de Guadalajara” en la Universidad de Valencia (1992)- al describir el acto: “Y Nicanor leyó, con las adaptaciones y las improvisaciones del caso, el Discurso de Guadalajara” (*tiene la* 84). La afirmación de Quezada ha sido años después corroborada por Mario Rodríguez, cuya frustrada edición se explicaría como consecuencia de este fenómeno. Los textos editados deberían leerse, por tanto, como un testimonio de los discursos pero no como la transcripción objetiva de los mismos. El fenómeno no sería una novedad sino que, de hecho, coincide con un tipo de literatura ideada por el movimiento Fluxus. Nos referimos a los denominados *event-score*, registro por escrito del contenido de una *performance* o *happening*³⁰².

Por otra parte, estos textos en los que el poeta se propone reproducir por escrito el dinamismo y las peculiaridades del habla desarrollan un juego literario de máscaras en las que el orador se manifiesta al mismo tiempo como escritor que prepara su intervención pero también como hábil y sincero orador que improvisa, se dirige amablemente a su público y se emociona. El poeta deconstruye así, frente al público, las estrategias retóricas del género, que se distingue por tomar al público no como interlocutor inmediato sino como pantalla o espejo que guía la intervención del orador:

Este tipo de discursos es el que tiene menos marcado el carácter dialéctico, pues solamente habla un orador y no existe réplica discursiva de la parte que defiende lo contrario; sin embargo, el orador en estos discursos actúa implícitamente de modo dialéctico al tener en cuenta al construirlos cuáles pueden ser los puntos objetables de su planteamiento.³⁰³

³⁰² Aunque el estudio sobre los procesos de difusión de esta forma de arte se encuentran en un estado primitivo, Edward Schieffelin ha desarrollado una hipótesis inicial al respecto. En un artículo dedicado a estas cuestiones y bajo la convicción previa de que resulta contradictorio querer fijar por escrito lo que en esencia ha sido concebido como una experiencia irreplicable (81), el autor llega a dos ideas concluyentes: la transcripción de la *performance* siempre empobrece el contenido de la misma y el texto resultante no es un guion sino más bien una ‘transcripción’ que registra una experiencia vivida: “Because a transcription records actual rather than prescribed events, it aspires to be the ultimate form of entextualization of performance” (80). Salvando las distancias, este fenómeno puede compararse con el traslado de nuestro teatro áureo de las tablas al texto. Pensado como una fiesta compuesta por varios géneros de divertimento entre loas, entremeses, etc., las investigaciones demuestran que el último capítulo de la historia de un texto se producía en el momento de su impresión, cuando se daba por agotado para las tablas (Grazia Profetti 465). La impresión del texto dramático, lejos de rescatar la viveza de la obra, la “sepultaba” entre las tapas del libro desligándola de otros paratextos y componentes de la fiesta barroca.

³⁰³ Tomás Albaladejo. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1991: 55. Cito de Ruiz de la Cierva 12.

La maniobra metadiscursiva puesta en práctica por el poeta consistió en confrontar a ese auditorio con un texto en el que la posición del público-receptor está explícitamente marcada (“O no dicen ustedes”) y, sin embargo, atropellada por la voz del orador. El orador-enunciador transgrede los códigos instituidos mediante un doble juego de espejos que pone de manifiesto el falso retoricismo de estas fórmulas tipificadas, ya sea apropiándose de la voz del público (“¿Las leo o no las leo?/ -Que las lea!/ -Tal vez no sea prudente”); ya sea fingiendo situaciones reales (“& perdonen que se me quiebre la voz”) o anticipándose a las reacciones del auditorio:

QUÉ PASA!

Veo que están bostezando:
No importa
Bienaventurados los que tienen sueño
Porque no tardarán en quedarse dormidos (DBB, XIII)

Así se explicarían también declaraciones irónicas cuya realización contradice el sentido del texto:

PERDONARÁN ESPERO

La pobreza absoluta de metáforas
Es que yo no he venido a Valdivia
A dárme las de poeta
Sino a cumplir con un deber sagrado

No se espere de mí
Literatura a expensas de un amigo

Si esa fuera la idea del jurado
Estoy dispuesto a devolver el Premio

(Aplausos) (ANVP, XXVIII)

d) La risa, contrapunto de la solemnidad

El poeta Carlos Bousoño afirmó que lo contrario de la poesía no era la prosa sino el chiste³⁰⁴. No debería sorprender, por tanto, que en un último gesto antipoetizante, Nicanor Parra transformase sus homenajes en una suerte de comedia o farsa sobre la ceremonia. Desafiando el estilo pomposo y solemne y la misma preceptiva retórica que recomienda reducir el humor a una nota amable y puntual, los *Discursos de sobremesa* despliegan una desproporcionada carga de recursos humorísticos. Practica la ironía, la parodia, la caricatura, el juego de palabras, el doble sentido, la broma inocente y la burla

³⁰⁴ Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1966. 323.

directa; elementos que, si bien aislados componen esa necesaria nota de humor, acumulados podrían ser juzgados de impertinentes. El sentido del humor y la comicidad son, sin lugar a dudas, los rasgos más sobresalientes hasta el extremo de que transmutan la solemnidad del acto en un espectáculo.

Los primeros tratados de retórica no ignoraban el humor en el discurso. Aristóteles contemplaba la risa como un medio para predisponer los afectos (*pathos*) y se remite a la propuesta de Gorgias: “echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa por medio de la seriedad” (592). Pero Aristóteles defiende el empleo de un humor sofisticado y alejado del chiste fácil: “La ironía es más propia de un hombre libre que la chocarrería, porque el irónico busca reírse él mismo y el chocarrero que se rían los demás” (*idem*. 593). Como él, Cicerón y Quintiliano apelan a la mesura en el empleo del humor, la búsqueda de la oportunidad y el decoro. El cumplimiento de estos preceptos es el que separa al orador del gracioso o bufón:

...la consideración del momento, el control y el comedimiento de las bromas y la moderación en las agudezas diferenciarán al orador del bufón, lo mismo que el hecho de que las personas hablamos con un buen motivo, no solo para que nos consideren graciosas, sino para obtener algún beneficio (Cicerón. Cito de Leith 145-146)

Por eso hay que reflexionar primeramente quien habla, en qué caso, ante quien, contra quién y que dice. De ninguna manera va bien con el orador el rostro descompuesto y unos gestos, de los que suele uno reírse en las representaciones de los actores populares (mimos). La mordacidad chocarrera cómica repugna en absoluto a este papel de orador (Quintiliano II: 344-345)

El abuso de recursos humorísticos es también una de las líneas que separa la retórica de los filósofos y los sofistas de la *parresía* cínica. Si Sócrates y su fina ironía representaron en el mundo clásico el paradigma de un humor sofisticado, Diógenes y su *anaideia* (desvergüenza) constituyen el paradigma de un humor desmesurado y sin reglas. De ahí que Platón calificara al cínico de “Sócrates enloquecido” y Carlos García Gual lo emparente con los humoristas contemporáneos:

...ataca el esprit de serieux que es burgués y respetuoso con lo tópico; y combate el intelectualismo de la filosofía establecida y elevada –como la platónica- como asaetándola con táctica de guerrillero... Esta frescura es un arma ideológica, y refleja su concepción del mundo, que no ve trágico, sino absurdo [...] Su arma no es tanto el absurdo sino las carcajadas” (59-60)

El cínico representa un sujeto que se sitúa al margen de las convenciones y ejerce de contrapunto crítico mediante el uso de la palabra en libertad. Con matices, su figura reaparece a lo largo de la historia en el bufón medieval y, más recientemente, en la figura del cómico. En las sociedades contemporáneas, el cómico es un personaje que ejerce el discurso en el espacio público desafiando las convenciones sociales. Una de sus variantes actuales más populares se corresponde con el *stand up comedy* estadounidense, un

subgénero de comedia monologal. Este se popularizó en los *nightclubs* y en la televisión como un tipo de espectáculo basado en el uso de la palabra y donde el humor sirve de pretexto para cuestionar tabúes y normas sociales. Estos humoristas comparten con los bufones medievales una misma condición socio-política: son tolerados y su ejercicio es parcialmente estimulado por las instituciones de poder. Si en las cortes medievales, el rey requería los servicios del bufón; en la sociedad del *showbusiness* son los grupos mediáticos -el “cuarto poder”- los que estimulan y fomentan este género de espectáculos. Como vimos anteriormente al ilustrar el popular monólogo de George Carlin, este género se caracteriza por una particular tendencia a la metadiscursividad y una actitud crítica que resulta en un espectáculo de masas que se ríe de la misma sociedad que lo consume desnudando su propio espectáculo (Perceval 203).

La popularidad del género se apoya en una atmósfera generalizada de las sociedades democráticas contemporáneas donde el humor representa un vehículo de comunicación cotidiana. Según Gilles Lipovetsky, la sociedad posmoderna es una sociedad humorística donde se han disuelto las fronteras entre lo serio y aquello que no lo es (137). En una sociedad que desconfía de verdades absolutas, las ideas deben seducir al oyente. Los “cuentachistes”, herederos de los bufones y los cuentacuentos, se han convertido en cronistas del día a día, registrando los acontecimientos, cuestionándolos, distanciándose de ellos y no dando nada por sentado (Perceval 212). Esta actitud relativista y no comprometida ha encontrado en los medios de masas un altavoz tiñendo de humorismo todas las expresiones que pasan por estas plataformas, desde los discursos políticos hasta los informativos. El humor ocupa un espacio central en los medios y ha impregnado la oratoria contemporánea de un estilo ligero, entregado al entretenimiento y a romper las jerarquías entre el hablante y el auditorio³⁰⁵. A diferencia de otras etapas históricas donde el humor representó un vehículo de subversión y liberación, en la nuestra el humor se ha transformado en un mecanismo de cohesión social y un lenguaje socialmente instituido. Este tipo de humor no se enfrenta directamente a las estructuras de poder sino que más bien las “relativiza”. Con él se expresan tabúes, preocupaciones y miedos compartidos en un estilo sereno y despreocupado. Por otro lado, no se puede

³⁰⁵ Con toda seguridad estamos asistiendo a una renovación “digital” de la oratoria pública. Internet y la televisión han propiciado nuevas formas de discurso público oral como las charlas TED o el auge del monólogo cómico. En ambos casos, se trata de géneros en los que el humor juega un papel central como vía de neutralización de formas de discurso egóticas, unidireccionales o impositivas, las cuales suelen ser percibidas como dogmáticas y, por ello, rechazadas por el público.

ignorar que, como experiencia social, el humor apela siempre a unos “supuestos” compartidos y genera lazos de cohesión entre los participantes.

Los *Discursos de sobremesa* de Nicanor Parra coincidieron cronológicamente con la reinstauración de la democracia en Chile. El cambio permitió una mayor libertad de expresión y favoreció el fin de la censura. Esta situación social y política está en la base de un proyecto que, desde su primer ensayo (“NO. Discurso de sobremesa”, 1988), invoca este escenario de libertad recobrada:

Vuelta a la democracia, ¿para qué?
¿para que se repita la película?
NO!
Para ver si podemos salvar el planeta:
Sin democracia no se salva nada

La democracia, entendida no como un fin sino como un medio para “salvar el planeta”, representó una de las ideas más recurrentes de estos discursos (MMP, XXXVII; HB, IX). La vuelta de la democracia había dado paso a un escenario político que debía clausurar décadas de polarización ideológica y auguraba un futuro de reconciliación:

Aprendida la lección de Huidobro
Fin al enfrentamiento
Quiero creer que ése es su mensaje
Mensaje de mensajes
Enfrentamiento
sinónimo de extinción (ASA, LXXXIII)

Como los *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, los *discursos de sobremesa* están arraigados en la tradición oratoria y hacen del humor uno de sus rasgos más característicos. Sin embargo el contexto de ambas obras fue distinto. Partiendo de la diferenciación propuesta por Bergson, quien distingue entre dos formas de comicidad de lenguaje, lo cómico (“reírse de”) y lo ingenioso (“reírse con”) (78), pueden advertirse dos enfoques humorísticos. En una sociedad sometida a la dictadura, los *Sermones* se construyen a través de un *personaje* degradado, tocado por la locura cuyos juicios y opiniones incoherentes provocan la risa y la hilaridad del auditorio que “se ríe del” sujeto más que de lo que dice. El personaje se convierte así en “máscara” para hablar de lo prohibido: “a ver a ver a que nadie se atreve/ a escupir la bandera chilena” (II: 27) y su humor tiende a lo cómico. Por el contrario, los *Discursos* corresponden a un período de recuperación de las libertades civiles, el personaje es una deformación literaria de la propia figura del hablante (*autoironía*) y la comicidad de los mismos deriva del ingenio que busca entretener a su auditorio para que “se ría con” sus divertidas ocurrencias: “La noticia del premio/ me dejó con la boca abierta/ Dudo que pueda volver a cerrarla”

(MMMP, XIII). El humor de los *Sermones* plantea un desafío al poder, practica la autocensura y se erige como un recurso subversivo de liberación del subconsciente por la vía surrealista:

...en Chile no se respetan los derechos humanos
aquí no existe libertad de expresión
aquí mandan los multimillonarios
el gallinero está a cargo del zorro
claro que yo les voy a pedir que me digan
en qué país se respetan los derechos humanos (II: 28)

Por el contrario, el humor de los *Discursos*, no se confronta directamente con el poder sino que más bien lo *relativiza* y lo discute desde la ironía:

BUENO...

Ahora que ya soy Doctor
Dejad que los clientes vengan a mí
Perdón
Dejad que los pacientes vengan a mí
Siempre & cuando no sean de FONASA

Me comprometo bajo palabra de honor
A no cortarle a nadie la pierna sana
En vez de la enferma

Juro x la melena del poeta
No olvidar instrumentos quirúrgicos
En las entrañas de mis parroquianos

Juro no volver a burlar el Séptimo Mandamiento
De N.S.M.I.C.
Salvo caso de extrema necesidad

Desnudar a las pacientes claro que sí
Pero solo con fines humanitarios
Alabado sea el Santísimo

Mi palabra de honor
Que no cobraré nunca x anticipado
Cheques en blanco muy de tarde en tarde
Guerra a muerte al Negocio de la Salud
Amén (DBB, XXV)

La propia experiencia de aquellas lecturas confirma estas diferencias. Si la lectura de *Sermones* en la Galería Época en 1977 produjo reacciones de estupefacción, incredulidad y miradas de extrañeza entre los asistentes; la lectura del pasaje de DBB originó una risa libre y cómplice del auditorio.

La risa y la sonrisa son los objetivos del humor y la comicidad, dos conceptos cercanos pero no necesariamente sinónimos. El *sentido del humor* representa un estado anímico subjetivo que predispone al individuo a relativizar y poner distancia sobre las cosas que nos afectan. El *humorismo* es su manifestación artística (Vigara Tauste 20).

Pero la comicidad representa un paso más allá, pues apela directamente a la risa y comporta una dimensión social o ritual: “Lo cómico, para producir su efecto exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura. Pero esa inteligencia ha de quedar en contacto con otras inteligencias... No se saborearía lo cómico si se sintiera uno aislado” (Bergson 14). De modo que lo cómico apela a la comunidad, la experiencia colectiva y a lo ritual, mientras el humor no requiere de ese componente ritual.

Bergson diferenciaba también la comicidad de las acciones de otro tipo de comicidad más concentrada en el lenguaje: el ingenio o *esprit*. El *sujeto ingenioso* será aquel capaz de manejar ideas ajenas, hacerlas dialogar entre ellas, ponerlas en escena y ponerse a sí mismo en escena (78). Esta definición bien puede aplicarse al cómico contemporáneo que emplea como único artilugio el lenguaje. En los *Discursos de sobremesa*, el orador se muestra ingenioso y emplea el sentido del humor no solo para ganarse los afectos del auditorio (entretenimiento) sino también como vía para escenificar la parodia que propone, la del “discurso ideal”. A tal efecto se sirve de recursos humorísticos como:

1) La forma importa más que el contenido (*metadiscursividad*): toda parodia supone una imitación y toda imitación implica un conocimiento detallado del objeto imitado. Para conocerlo hay que investigarlo y descubrir así sus mecanismos internos. Si esos mecanismos internos no son naturales sino repetidos por la fuerza de la costumbre, una vez desenmascarados los percibiremos como artificiosos, ridículos y, por ello, nos predispondrán a la risa. Bergson sostenía su idea de la comicidad sobre este presupuesto al afirmar:

Podría decirse que las ceremonias sociales son al cuerpo social lo que el vestido es al cuerpo individual; deben su gravedad al hecho de que, para nosotros, se identifican con el objeto serio al cual las une el uso, y pierden esa gravedad en cuanto nuestra imaginación las aísla de dicho objeto. De modo que para que una ceremonia resulte cómica baste con que nuestra atención se concentre sobre lo que tiene de ceremonioso, y que descuidemos su materia, como dicen los filósofos, para no pensar más que en su forma (39).

Los *Discursos de sobremesa* provocan un efecto humorístico al revelar ante el auditorio sus propios artificios. El exordio de MMP –primero de la serie- con una exposición ante el auditorio de la arquitectura del texto resulta claramente humorístico. El orador ilustra la elección del tema:

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: (MMP, I)

...el estilo a seguir:

El discurso ideal
Es el discurso que no dice nada
Aunque parezca que lo dice todo
Mario Moreno me dará la razón (MMP, II)

...o hasta sus fuentes (Macedonio Fernández). En un exceso de sinceridad, el orador desprestigia el género por considerarlo estereotipado (“Basta con plagiar”) y, además, totalitario (“A Hitler a Stalin al sumo Pontífice”). Además, hace partícipe al auditorio de una realidad que suele ignorarse como consecuencia de una suerte de pacto ficcional entre el orador y su público: la espontaneidad y la neutralidad son una apariencia, un juego teatral:

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? (MMP, III)

Por ello, en ocasiones intercala frases que dan cuenta de la espontaneidad de sus afirmaciones: “Quería pedir licencia para leer/ Unas notas tomadas al vuelo” o “Soy incapaz de juntar dos ideas/ Es x eso que me declaro poeta”. Se debate entre mostrarse honesto ante el público o impostar su intervención. Todo ello sin desviarse de su objetivo, “entretener” al auditorio, lo que le hace admitir abiertamente su condición de “bufón” o *showman*:

El poeta como guía turístico dirán ustedes
El poeta como maestro de ceremonias
El poeta como operador cibernético:
Tal cual (MMP, V)

- 2) Autoironía y autoparodia: el humor es distanciamiento con respecto al orden social. Lo que se cree no se puede parodiar y la parodia exige perder el respeto al objeto parodiado. Pero quien se ríe de otras cosas se expone a convertirse él mismo en objeto de mofa. Para evitarlo, el cómico suele comenzar por reírse de sí mismo, autoridiculizarse. Esta estrategia de máscara desarma al auditorio, provocando un estado de confusión que conduce a la risa.

Los cínicos estaban obligados a comportarse como sujetos amorales para legitimar su discurso contra las costumbres. Los bufones, por su parte, debían asumir conscientemente su condición de “locos” para que sus “impertinencias” pasasen

el filtro del poder. El cómico contemporáneo consigue un efecto similar a través de la autoironía, la forma más refinada en el humor del siglo XX (Perceval 188). En los discursos de Parra, el orador se representa como “viejo achacoso”, soberbio, impertinente, desvergonzado y, a veces, malhumorado. Esta caracterización le sirve de máscara para hacer declaraciones que, sin el armazón del humor y el personaje, resultarían controvertidas y polémicas. Lo inoportuno o impertinente se vuelve así divertido y tolerado: los premios son una lotería (MMP, XIV y XLVIII), el origen del dinero es corrupto (“Agradezco los narco-dólares”, MMP, XXXV) pero oportuno (“Harta falta que me venían haciendo”, *idem.*) y un premio sin asignación económica no puede considerarse como tal (“Premio Luis Oyarzún/ Que de premio no tiene + que el nombre”, ANVP, XLV). El personaje homenajeado se autodegrada representándose como un materialista, ambicioso de riquezas y sin moral. Pero, a pesar de su estado, se revela consciente de las circunstancias que rodean el acto insinuando, irónicamente, sentirse explotado por quienes le homenajean: “HAY UN MÉTODO INFALIBLE// Para hacer trabajar a un viejo/ Por arruinado o achacoso que esté: // Otorgándole un premio literario” (*idem.*).

- 3) Polifonía, sátira y heteroglosia: uno de los recursos más habituales para producir comicidad consiste en la aproximación de realidades diversas. En un estudio sobre el humorismo antipoético, Eduardo Parrilla describió la antipoesía como el resultado de un ‘hibridismo intencional’ consistente en alternar elementos opuestos o contradictorios mediante la antítesis irónica o la dialogización de la palabra ajena (126). Esta práctica se remonta a la sátira, condensación bajo un mismo marco textual de elementos de diversa procedencia, subvirtiendo el principio de decoro que rige los géneros ‘serios’. La sátira es, por tanto, la reunión de lo serio y lo cómico, lo respetable y lo ridículo, lo culto, lo popular y lo vulgar, los sentimientos nobles y los sentimientos bajos y así sucesivamente. Acorde con esta práctica, en estos discursos el orador maneja diferentes registros de lengua (heteroglosia) y reproduce la voz de diversos personajes (polifonía). Su estilo coloquial contrasta con las expectativas del género y con las fórmulas estereotipadas que emplea generalmente con intenciones paródicas: “HASTA AQUÍ LOS DISCURSOS HAN SIDO BUENOS/ Pero largos/ El mío será malo qué duda cabe/ pero corto” (DBB, I). Asimismo imita la exhibición erudita propia

del discurso académico consistente en citar fuentes de autoridad. El empleo excesivo y consciente de este recurso, al que se refería explícitamente en su discurso de Oxford (“Un poquito de namedropping/ No le hace mal a nadie”), además de la heterodoxia con que maneja las fuentes (citando por igual a filósofos que a personajes de televisión) produce efectos de comicidad.

La mezcla de referencias de distinta procedencia remite a los *chreia* cínicos quienes reproducían en su discurso frases breves, chocantes e ingeniosas que enlazaban mediante fórmulas dialógicas del tipo: “él decía que...”, “preguntado por..., contestó...”, “viendo a..., comentó...”, “siendo reprochado por..., replicó...” (García Gual 61). La eficacia cómica de esta estrategia fue notada también por Quintiliano quien la recomendaba como medio para ridiculizar las palabras ajenas: “...las puso en boca de otros como declaraciones de testigos, de suerte que, cuanto más ordinarias resultan, tanto más se hace creíble que no fueron invención del orador, sino expresiones por todas partes en curso” (II: 345). Su uso sigue vigente en el monólogo humorístico:

La aparición de varios enunciadores es sin duda una operación discursiva prototípica de los textos humorísticos. Graciela Reyes (1990: 142), de hecho, afirma que la intención irónica, para ser reconocida por el interlocutor, debe ser ostensiblemente polifónica. Es el juego de confrontar distintas voces enunciativas lo que proporciona la fuente misma para las chanzas. (Castellón Alcalá 427)

En *Discursos de sobremesa*, el autor saca provecho de esta técnica para producir efectos cómicos. Como veíamos anteriormente, el orador no juzga ni argumenta las voces que integra sino que las deja hablar con libertad, delegando en el público el juicio sobre las mismas: “ENTENDEMOS X ECOLOGISMO// Dicen las minorías españolas...” (HB, VI); “No me pidan que escriba con los pies/ Replicó/ Cuando se le tildó de cerebral” (ASA, XXIX), “Se me dirá que están en sus poemas/ A otro Parra con ese hueso/ Lo + probable es que no estén en ninguna parte” (DBB, XXXII), “Nos dedicamos a descuartizar al ausente : // Poco afectuoso con su señor padre/ Demasiado gentil con la mamá/ .../No se le conoce ninguna polola...” (ANVP, XXX).

- 4) Parodia y caricatura: estos discursos, además de parodiar el discurso formal y académico, también incluyen puntuales imitaciones que caricaturizan otros géneros y personajes. “PAPAMOVIL” (HB XII) parodia el lenguaje publicitario y “HABLA EL MINISTRO DEL RAMO” (HB, XIII), un discurso político. Muchos de los personajes evocados aparecen caricaturizados a través de una

imitación de su lenguaje. En MMP remeda el estilo de Gabriela Mistral: “Yo soy Lucila Alcayaga/ Alias Gabriela Mistral...” (V) y crea un personaje híbrido entre el escritor mexicano y su creación literaria: “Me llamo Pedro Parramo” (XI). En HB se apropia de la voz de Hamlet (VII) y reduce al absurdo el más conocido verso shakesperiano: “To P or not to P”. En ASA remeda a Vicente Huidobro, deja hablar a la madre del poeta (“Las poesías no las lee nadie/ Da lo mismo que sean buenas o malas”, V) y caricaturiza los excesos del poeta Pablo de Rokha llegando a imitar su característico *ceceo*:

Poeta soy y me llamo Pablo³⁰⁶
 Mi razón está en mi locura
 Nieto de Dios Hijo del Diablo
 Y con ganas de hacerme cura
 + Respeto - Basura
 Pienso & escribo como hablo
 Me 100to en la literatura (ASA, XL)

En DBB, al ser investido Doctor Honoris Causa, relativiza el valor del título concedido (“EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA DE DOCTORES”) y se decanta por sus acepciones cómica y coloquial: “Me quedo con el sentido/ Que le asigna la Commedia dell’Arte... En sentido burlesco: / Hola Doctor/ Hola Maestro Hola Jefe/ Tratar a alguien de Dr. en Chile/ es casi tan grave como sacarle la madre” (VI).

- 5) “Abuso” de recursos humorísticos: como con las citas, el orador emplea sin medida los recursos humorísticos predisponiendo constantemente al público al comentario jocoso y, en definitiva, a una actitud relajada abierta a la comicidad. El orador recurre a una amplia gama de variantes humorísticas: el chiste, la anécdota, el chascarrillo, la frase ingeniosa, el sarcasmo, la broma, la burla³⁰⁷. El humor, lejos de constituir un detalle o adorno para relajar al auditorio en un momento determinado (Studer 66) o una estrategia dialéctica -como proponían las viejas retóricas- se propaga por todo el discurso.

Prácticamente cada tramo incluye un giro divertido, humorístico o ingenioso. Muy probablemente, Cicerón o Quintiliano habrían considerado inmoderadas estas

³⁰⁶ El poeta juega aquí además al despiste, al doble sentido, ya que ese Pablo podría referirse tanto a Neruda como a de Rokha. Pero el contexto (en el tramo anterior acaba de referirse a Maese de Rokk) y el cierre donde remeda el ceceo característico del poeta no dejan lugar a dudas.

³⁰⁷ Véanse Vigara Tauste (24-31) y Palacios Pablos (445)

piezas de retórica y a su autor lo habrían tachado de puro “chocarrero”³⁰⁸. Pero esta tendencia al humorismo resulta profundamente contemporánea en el contexto de una sociedad entregada al entretenimiento. Las anécdotas ocupan un espacio importante: un encuentro con Rulfo en Viña del Mar (MMP, X), la imposible entrevista a Borges (HB, XV; ASA, LXVII), la *performance* de Huidobro en la Catedral (ASA, XXVI) o la particular defensa de la filosofía de su amigo Oyarzún (ANVP, XXXI).

En ocasiones, más que chistes, lo que encontramos son razonamientos breves y sarcásticos:

LOS 3

Eran admiradores de Rimbaud
Incondicionales si no me equivoco
Pero díganme Uds.
Cuál de los 3 enloqueció a Verlaine
Cuál de los 3 se hizo amputar una pierna

Ninguno que yo sepa
¡Qué discípulos + independientes! (ASA, XLIII)

Estos alternan con chascarrillos sencillos de origen popular traídos para la ocasión: “Me consolaré pensando/ Que de poeta/ de doctor/ & de loco/ Todos tenemos un poco/ Según reza la lira popular” (DBB, VIII). Son frecuentes también los dobles sentidos (“Ante mi gran amigo Carlos Ruiz-Tagle/Que cayó muerto en la vía pública/ Mientras se dirigía a su domicilio//Todos vamos en esa dirección” MMP, MMP, V; “Propongo que en vez de teatro de las Naciones/ Nos llamemos Teatro del Globo/ Dice + con – palabras” HB, XXI), juegos fonéticos (“envidioses”, “vi(u)da de Rulfo”, “Y él nos perdona todas nuestras dudas”), neologismos chistosos (“Nerudiana”) y los juegos de palabras:

Mucho se habla de derechos humanos
Poco
Nada casi de deberes humanos
Primer deber humano
Respetar los derechos humanos (MMP, XXXVII; DBB, XXIX; “Gracias muchas”)

Por otro lado, el orador se dirige al auditorio creando situaciones a medio camino entre la broma inofensiva y la burla procaz. Las interpelaciones a la sala

³⁰⁸ Una crítica a la edición de 2006 así lo hacía: “A mi entender, sus textos son de circunstancia, hechos a la medida del “cliente”, tienden al halago y facilonguismo, cometen comicidad en búsqueda del aplauso y muchas veces se desvanecen en la pachotada y la chirigota” (Ignacio Rodríguez. “Genialidad, chistolosofía y facilonguismo”. *El Mercurio. Revista de libros: El Mercurio*, 21 de Julio de 2006. 4)

problematizan la posición del auditorio al entregarle falsamente la voz (DBB, XXIX) o bromear sobre situaciones imaginarias: “Las golondrinas de Altazor/ Andan revoloteando x aquí// Ven? Ahí pasa una a ras de suelo” (ASA, LXXIV). El tono lúdico de estas bromas se transforma en burla directa cuando se dirige a una personalidad presente en el acto:

Qué nota le pondrías
Al Primer Mandatario de la Nación
Aquí presente
(silencio prolongado)

Un seis a siete...
En escala de 1 a 5 (HB, IX)

La irresponsabilidad ilocutiva de su acto de habla pasa así a confrontarse con unas condiciones de realidad que, al tiempo que refuerzan la performatividad del discurso, problematizan su interpretación en tanto se sitúa a ambos planos de la escena, dentro y fuera.

En términos generales, el humor en estos discursos surge del enfrentamiento o la condensación de planos opuestos: ficción/ realidad, poeta/ antipoeta, autor/ personaje, serio/ cómico. Aunque nuestro análisis no pretende ir más allá de los textos, cabe recordar algunas crónicas sobre las lecturas que hacen pensar incluso en una acción actoral: “...hasta ahí, todo dentro de lo esperado para una figura como Nicanor Parra [...] su genialidad brotó en los párrafos siguientes... una explosión de aplausos y risas en el teatro. Parra imperturbable”³⁰⁹. En esta descripción se adivina una técnica actoral, la *flema*, consistente en mostrar “tranquilidad excesiva. Cualidad de la persona que no se inquieta ni se excita ni se apresura aunque haya motivos para ello” (Palacios Pablos 445). Otra crónica cuenta que, en Valdivia, mientras leía el verso “Dime que no Demonio de Alas Negras”, el poeta miró fijamente a Max Neef, rector de la Universidad, y aquel escuchó contrariado, lo que provocó una reacción humorística entre los asistentes: “La audiencia se rio (mofa?) del antipoema (del rector?) y de las licencias líricas que Parra tiene para ningunear el dinero del premio y la calidad del anfitrión de la máxima autoridad universitaria”³¹⁰. El contraste entre el humor de los comentarios y la seriedad hierática del orador contribuirían a reforzar la comicidad del texto y desactivar el protocolo del acto.

³⁰⁹ En revista *Acontecer*, Talca: Chile, septiembre/diciembre 1998. 5

³¹⁰ Yanko González Cangas. *El Llenquihue*, martes 3 de febrero de 1998

Tanto la actitud del orador como el contenido cómico, crítico y satírico del discurso hacen de estas intervenciones públicas un espectáculo más cercano a la comedia que al discurso protocolario. Dicho de otro modo, la ruptura de las expectativas correspondientes al modelo instituido dentro de la propia institución que acoge el acto produce en estos discursos un efecto sorpresivo que deriva en comicidad. Como sucede con otras manifestaciones metadiscursivas contemporáneas, en *Discursos de sobremesa* el orador problematiza el modelo arquetípico apropiándose irónicamente de sus códigos y usando como canal su espacio natural de ejecución: el salón académico. Este doble efecto de transgresión y apropiación del modelo, al ser aceptado por el público, revela la vitalidad de la oratoria humorística en la sociedad del espectáculo. Se confirmaría la hipótesis de Sam Leith según la cual la antirretórica constituye, a la postre, una novedosa estrategia retórica (28).

4.3.3. La puesta en escena del testamento literario: discurso y *performance*

utere velis, totos pande sinus
Juvenal

En “La mort de l’auteur” (1968), Roland Barthes describe la performatividad de la escritura como una consecuencia de la disolución de la categoría de autor. El escritor moderno (no el autor) se somete a las condiciones de la enunciación, ni se anticipa ni sucede a la escritura y su acto de escritura es performativo: “il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et toute texte est écrit éternellement *ici et maintenant*” (493). La muerte del autor no significa la muerte del escritor sino de su construcción como figura de *autoridad*. Para la crítica formalista existen el texto como realidad material y el autor como unidad extratextual. En este esquema, el escritor y su realidad biográfica quedan relegadas a un segundo plano. En la sociedad actual, para la industria cultural y las instituciones, el *autor* sigue ocupando un lugar central. Es la encarnación del escritor ante la institución literaria (Vaillant 20). En la sociedad del espectáculo -dominada por el consumo e intercambio de mercancías- el *autor* se debe a una serie de protocolos que sostienen su imagen pública hasta transformarla, junto a la obra, en un “producto de consumo”. En las sociedades contemporáneas, el escritor detenta un rol integrado en el reparto de tareas de la vida social. Vaillant explica este proceso en el caso específico del sistema republicano francés:

...el escritor se encuentra protegido por su personaje, pues éste terminó por ser reconocido y legitimado gracias al largo trabajo de aclimatación social que se llevó a cabo, fundamentalmente,

durante la Tercera República. Las reformas sucesivas de la Instrucción pública hicieron del gran autor un símbolo cívico entregado a la admiración de colegiales y bachilleres destinados a su vez a convertirse en consumidores. Del mismo modo, los editores, convencidos ellos mismos de la excelencia de su misión, aprendieron a no arremeter contra la ceremonia de las Letras: a partir de los efervescentes años sesentas, el resplandor de la vida literaria francesa, que se manifiesta principalmente en la figura magistral del escritor comprometido, se une también a esta colisión ecuánime entre las ambiciones de los creadores de textos, forjados en el seno de la Escuela Republicana, y los intereses de los productores de libros. Allí se percibe precisamente que, si bien es cierto que el autor es un personaje, éste no podría ser el autor del rol que ocupa, ni siquiera su propio director de escena. (30)

Para ejercer este rol público, el escritor está obligado a diseñar una “imagen de autor”. Como si de un personaje literario se tratara, dicha imagen servirá al escritor para afrontar su presencia en el espacio público. En él, los premios y reconocimientos literarios otorgados por la industria y las instituciones culturales representan una vía de ingreso al canon pero también un medio de subsistencia económica. Dichos reconocimientos suelen escenificarse en ceremonias donde el uso de la palabra juega un papel central. Los organizadores presentan al homenajeado, repasan sus logros y aportaciones, evocan alguna anécdota divertida y justifican la importancia o pertinencia de su obra. Por su parte, el homenajeado tendrá que tomar la palabra para, como mínimo, agradecer el reconocimiento, trasladar sus respetos a las autoridades o instituciones que organizan el acto y, quizás, hacer una ostentación de elocuencia que justifique la distinción. En este género de discursos, es habitual que el homenajeado se muestre cauto, reste importancia a su persona o reivindique la distinción para un grupo, una generación de escritores, una lengua, etc. Este tipo de ceremonias suelen multiplicarse cuando el escritor alcanza una avanzada edad. La inminencia de la muerte y la perspectiva de los años sirven de aliciente a la crítica, la academia y la industria cultural para poner de relieve una figura literaria y, por qué no, sacar rendimiento de ella. De este modo, la sociedad rinde tributo a quienes representan la memoria viva de un país, una etapa histórica, un movimiento artístico o un idioma.

Por otro lado, la vejez es también el período de la vida en que el sujeto hace balance y trata de poner en orden su pasado. Entre los escritores que alcanzan esta etapa de la vida o afrontan una muerte inminente es habitual la producción de textos autobiográficos o de memorias. Es el caso de *La arboleda perdida* (1978-88) de Rafael Alberti, la trilogía memorialística de Carlos Barral³¹¹ o *Confieso que he vivido* (1974), obra póstuma de Pablo Neruda. Este género memorialístico se ha practicado desde la

³¹¹ Se compone de tres obras: *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988). Reunidas en el volumen Carlos Barral. Memorias. Barcelona: Península, 2001.

Antigüedad y suele cumplir con motivaciones como: satisfacer la curiosidad de los hijos, mostrar cómo se sortean los lances a lo largo de una vida, desvelar cómo se alcanzó la fama, disfrutar del gusto por evocar los propios recuerdos o incluso dar rienda suelta a la propia vanidad³¹². En ocasiones, en lugar de unas memorias, el escritor produce una obra definitiva con el ánimo de saldar cuentas con su pasado, recopilar sus últimos pensamientos o, sencillamente, legar a la posteridad unas “últimas palabras” que resuenen en el futuro, un epílogo a modo de *epitafio* donde condensar toda una trayectoria literaria. *Diario de muerte* del poeta chileno Enrique Lihn o *2666* de Roberto Bolaño pueden considerarse dos obras de carácter testamentario, escritos con urgencia, bajo la amenaza de la enfermedad y donde el autor se esfuerza por producir una última imagen de sí mismo como autor literario.

Hablar de “testamento literario” debe interpretarse en un sentido figurado en calidad de “últimas palabra del autor”. El *testamento* es, en principio, un tipo de texto administrativo cuya composición está motivada por la inminencia de la muerte de su enunciador. Como sucede con otros documentos administrativos semejantes como los *Curriculum vitae*, presupone una responsabilidad jurídica del enunciador, hace coincidir el presente de la enunciación con el pasado de la memoria y desarrolla una “textualidad discontinua y agrietada” (Gache 244-247). Ha de entenderse el testamento literario como una variante del memorialismo. Se pueden, de hecho, rastrear en el pasado las huellas de un subgénero de literatura satírico-burlesca basado en este documento legal³¹³. Era común en aquellos textos hacer desfilar a una serie de personajes relacionados con la vida del autor del testamento: médicos, escribanos, familiares... Desde un punto de vista pragmático, este subgénero se entendía como un texto secundario de la producción del autor cuya significación estaba subordinada a obras anteriores de mayor envergadura (Rubio Áquez 251).

³¹² Véase Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1996). 653.

³¹³ Para las variantes contemporáneas, véase Belén Gache (243-247). Para el género satírico, véanse Pilar García de Diego. “El testamento en la tradición popular. Testamento de víctimas”. *Revista de dialectología y Tradiciones populares*. Madrid. Tomo 9, nº4 (Jan 1, 1953): 601 y 666; Marcial Rubio Áquez. “Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular”, incluido en Pedro M. Cátedra García et al. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006. 241-251.

Los *Discursos de sobremesa* de Nicanor Parra no satirizan directamente el documento legal. Sin embargo, existen razones para abordarlos en calidad de testamento literario. Estas son:

- se localizan cronológicamente en el último período de vida del autor;
- desprenden un tono memorialístico, ajustando cuentas con personajes y personalidades extraídos de lecturas o experiencias personales;
- interactúan performativamente con unas condiciones de realidad (último testimonio, últimos pensamientos, últimos deseos) donde el autor –o’, al menos, su imagen pública- coincide el enunciador del texto;
- dependen textualmente de producciones anteriores que actúan como fuente directa de estas piezas. Nicanor Parra declaraba en sus conversaciones con Juan A. Piña que en estos discursos desembocaban todos los proyectos anteriores (45)

Así pues, si bien estos discursos constituyen una producción secundaria del poeta, las citadas declaraciones permiten tratarlos como un broche final. En ellos, el autor confeccionó, además de un texto literario, un documento público donde exteriorizó ante sus oyentes reflexiones, recuerdos, opiniones y declaraciones que apuntan a una expresión de sus “últimas voluntades” ante la institución literaria. El orador se pronuncia sobre sus ideas poéticas (afinidades literarias e intelectuales), su condición pública (la vejez y los premios) y sus preocupaciones sociales y políticas (derechos humanos y ecologismo). Estos asuntos, que habían aparecido con frecuencia en entrevistas y libros de conversaciones, quedan en acotados en estos textos dentro de un proyecto de escritura y bajo unas condiciones de enunciación específicas. Veámoslos uno por uno:

a) Poética

En Guadalajara, haciendo uso de la falsa modestia, Nicanor Parra se presentó como representante de la poesía latinoamericana. Reivindica la vigencia del género: “Ha quedado de manifiesto/ Que se le puede hacer la pelea a la prosa” (XIX), así como el auge de las letras latinoamericanas –representadas por la autoridad de Rulfo- pronunciándose contra juicios agoreros:

DE ACUERDO

Alle Kultur nach Auschwitz ist Mühl

Traduzco

Toda la cultura posterior a Auschwitz

Es...

basura

Digamos... casi toda señor Adorno (MMP, XXXVI)

En el Teatro Caupolicán de Santiago, reivindicó la vigencia de dos figuras literarias hermanadas por los calendarios –Cervantes y Shakespeare- y realizó su particular homenaje al poeta inglés y a su personaje más emblemático, Hamlet, el “enfermo de la duda metódica”:

RESUMEN DE LA MATERIA TRATADA HASTA AQUÍ

Cervantes

un principiante que promete mucho

Shakespeare

un jovencito que dará que hablar (HB, XVIII)

En Cartagena, evocó uno de los capítulos más agitados de la poesía chilena del siglo XX, la “guerrilla literaria”, a la que rebautizaba humorísticamente como “Poetomaquia”. El tema le sirvió de pretexto para hacer una declaración pública de sus afinidades y diferencias con los maestros de la poesía chilena. Entre ellos expresa su particular admiración por Vicente Huidobro a quien otorga un lugar preeminente:

Qué sería de Chile sin Huidobro
Qué sería de la chilena poesía sin este duende
Fácil imaginárselo:
Desde luego no habría libertad de expresión
Todos estaríamos escribiendo Sonetos
Odas elementales
O gemidos

Alabado sea el Santísimo! (ASA, I)

Su particular defensa del poeta de Cartagena le sirvió, además, para marcar distancias con respecto al purismo ideológico de Neruda y a la furia hiperbólica de Pablo de Rokha:

YO NO VEO COMO UN ARISTÓCRATA

Pueda escribir poesía

Declaró públicamente Alguien alguna vez

A lo que el gran Huidobro retrucó:

Yo no veo que para escribir poesía

Se tenga que ser hijo de ferroviario (ASA, XXIV)

Cuando salió la Antología

Pablo de Rokha puso el grito en el cielo

[...]

Pero Huidobro

Como que se lo anduvo madrugando

Daba vergüenza ajena

Ver al campeón de todos los pesos

Echando sangre x boca y narices (ASA, XLIV)

Parra reconoce abiertamente la maestría de Huidobro: “ME IDENTIFICO PLENAMENTE CON ÉL” (LXXII), “ME QUEDO CON HUIDOBRO” (LXXVI);

aunque con reservas: ANTIPOETA VICENTE HUIDOBRO?// Chanfle! / Yo tenía entendido/ Que el inventor de la antipoesía/ Había sido otro (LXI). En definitiva, se trata de una suerte de panegírico dedicado al poeta de *Altazor* (“Uno de los pocos poetas chilenos/ Que se deja leer de corrido”) donde profesa su admiración pero, como en *Poema y antipoema a Eduardo Frei* (1982), evitando incurrir en la idolatría (“NO SOY TAN PARRANOICO/ Como para pensar/ Que Huidobro es el hoy del queque” LXXX).

En Concepción, declaró el tránsito de la antipoesía a una nueva fase creativa. Con la perspectiva de su traducción del *Rey Lear*, el poeta se reivindicaba como “traductor” y anunciaba -¿bromeando?- una futura traducción de Shakespeare:

Me conformaré con una placa recordatoria
Que diga

En esta casa parduzca
Vive el traductor de Dante
Apúrate caminante
No sea que te traduzca (DBB, XIV)

PROYECTOS?

claro que sí!
Me propongo pasar a la reserva
Como el tra(i)ductor de Hamlet
Al mapudungun

No como poeta ni como antipoeta

Pasaron esos tiempos calamitosos
Uf!
Después del escándalo del Rey Lear
¡14 funciones consecutivas a tablero vuelto!
Me considero con derecho a todo (DBB, XVIII)

En Valdivia, el último discurso de la serie y el más personal, el poeta aprovechaba el nombre del premio, “Luis Oyarzún”, para recordar no solo al escritor sino también al compañero de estudios en el INBA y a quien fuera su primer mentor literario en la *Revista Nueva*. El discurso destila una nostalgia de la bohemia santiaguina de los años cincuenta (“Fue también un bohemio de Jornada completa”, XVII) y por él desfilan personalidades como Enrique Lafourcade, Jorge Cáceres, Carlos Pedraza, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn “& uno que otro + electrón periférico” (ANVP, V). En este discurso, el poeta revela su admiración por un escritor que, además de amigo, reivindica como una de las mentes más lúcidas de su generación (“EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO// Le decíamos con mucho cariño...” V, “Que lo diga su Diario Íntimo/ Calificado por Leonidas Morales/ como una de las grandes configuraciones/ De la literatura chilena

moderna, XIV). Y, como viene siendo habitual, la evocación del personaje sirve también para marcar distancias con él (“Demasiada facilidad de palabra/ Falta sorpresa falta disparate”, XIX; “POLOS OPUESTOS/ “Yo quería escribir como se habla/ en cambio él se sentía muy bien/ Hablando/ Como quien está leyendo un ensayo de Heidegger”, XXIII). Más que una rivalidad literaria, en estos pasajes se detecta una diferencia de criterio y revelan una influencia reconocida (“Era frecuente verlo/ Rodeado de jóvenes iconoclastas/ En los jardines del Piedragógico/ O en la Oficina del Quebrantahuesos”, VII)³¹⁴.

Junto a estas personalidades, por los discursos circulan otras figuras relevantes. Todos ellos ilustran aspectos influyentes en la poética parriana. De Jorge Luis Borges saca a relucir en dos ocasiones una anécdota en la que se representa la imagen del escritor ante la popularidad. Macedonio Fernández aparece como ejemplo de poeta críptico (“Otro punto a favor de Macedonio/ Su poesía no la entiende nadie”). Al margen de la ortodoxia católica, la figura de Cristo reaparece en estos discursos en su versión histriónica y bufonesca (Cristo de Elqui, ANVP, XLI) pero también bajo el aura de misterio o curiosidad con que suele representarse en la antipoesía:

...
Vi que estaban crucificando a un hombre
De unos 30 años
Esquelético y melenudo

Otros 2 ya habían sido crucificados

Una mujer lloraba arrodillada
Creo que se llamaba Magdalena

Me restregué los ojos y seguí mi camino

-No sintió nada fuera de lo común?
-Nada
Si me detuve algunos minutos
Fue x simple curiosidad (HB, XVI)

b) La vejez y los premios

Anteriormente nos referimos al enunciador de estos discursos como un *personaje* creado para la ocasión. Rondando los ochenta años y aquejado por problemas de salud (“To P or not to P/ That is the question/ Agrupación de enfermos de la Próstata” HB, VIII), la vejez, la imagen pública del poeta y los premios constituyeron la motivación

³¹⁴ Jaime Quezada recoge un testimonio del poeta donde reconoce la autoría de algunos de ellos: “Algunos de mis artefactos se los debo a Luis Oyarzún. Él los decía mientras caminábamos por los patios de la Universidad. Yo solo les puse mi nombre... (Nicanor Parra de 112)

principal de estos textos. El fenómeno de sus apariciones públicas cobró tal magnitud por aquellos años que los discursos llegaron a crear una expectación que trascendía lo meramente literario: "...habría que darle el premio Nobel para que hable en mapudungún en Estocolmo, para que se disfrace ante la Academia, para que desconcierte con sus paradojas verbales al mundo entero", afirmó Manuel Jofré a propósito de las postulaciones al Nobel del poeta (Zegers y Ugarte 132).

Detrás de la imagen del "viejo poeta laureado" se encuentran, por tanto, unas circunstancias reales: es un poeta octogenario de reconocida trayectoria. Pero, en sus intervenciones, el poeta se muestra desconfiado. Se refiere a los premios como "falsas dulcineas" y relativiza la credibilidad de unas ceremonias que considera formas de "hacer trabajar gratis a un viejo". En una de las múltiples entrevistas de la época, a propósito de los premios, afirmaba:

No son tantos. Podrían ser más... En realidad son premios menores. Usted sabe que solo existe un premio grande. Los demás son premiecitos. Además, no importan los premios: o terminamos nosotros con ellos o ellos terminan con nosotros. Los premios son una lotería: lo que premia un jurado no es a un autor, sino que se premian a sí mismos, su propia filosofía. No hay que concederles mucha importancia a los premios... En realidad no pienso en ellos. Los premios son como las Dulcineas: mientras más se piense en ellas, más enigmáticas y distantes son (Cárdenas 62-63).

De los premios desconfía porque percibe que restan libertad al escritor: "UNA SOLA ADVERTENCIA/ Si se trata de premiar el silencio/ Como creo que éste es el caso" (MMP, XVII) y de las ceremonias, porque menoscaban la dignidad del escritor convirtiéndolo en un sujeto espectacular: "El poeta como guía turístico/ El poeta como maestro de ceremonias" (MMP, V); "No se espere de mí/ Literatura a expensas de un amigo" (ANVP, XXVIII).

Pero, paradójicamente, la edad del poeta y los galardones son también la excusa para ejercer sin cortapisas la *libertad de palabra* y para sortear la falsa modestia requerida con un gesto de impertinencia:

NO COMETERÉ LA TORPEZA

De rechazar elogios inmerecidos
El cuero no me da para tanto

Soy humano lo reconozco
Los acepto de mil amores
Pero los considero exagerados

UNA SOLA PREGUNTA

Cuándo piensan erigirme una estatua
Ya estaría bueno

La paciencia también tiene su límite
Sin estatua me siento miserable (DBB, IX-X)

La ceremonia de los premios le sirve además para cuestionar la “competitividad” inherente a la institución literaria. Su postura ante este fenómeno pasa de la modestia:

EL QUE MURIÓ MÁS JOVEN FUE HUIDOBRO

A los 55
Lihn a los 58
La Mistral a los 68
Neruda a los 69

Moraleja:
Los inmortales no llegan a los 70 (ASA, LXII)

...al ataque frontal:

LA REPÚBLICA *HIDEAL* DEL FUTURO

Suprimirá los premios literarios
Pues no somos caballos de carrera
x un deudor feliz
Cuántos acreedores postergados... (ASA, XXVII)

...pasando por un escepticismo con el que menosprecia o relativiza el valor de los mismos:

x + que me pellizco no despierto
Me siento como alguien que se saca el gordo de la lotería
Sin haber comprado jamás un boleto (MMP, XIV)

ESPERABA ESTE PREMIO?

No
Los premios son
Como las Dulcineas del Toboso
Mientras + pensamos en ellas
+ lejanas
+ sordas
+ enigmáticas
Los premios son para los espíritus libres
Y para los amigos del jurado (MMP, XV)

Tratar a alguien de Dr. en Chile
Es casi tan grave como sacarle la madre (DBB, VI).

GRACIAS TITO TRIVIÑOS

Alguna vez me vengaré de ti

Creo tener bien en claro
Lo que esta ceremonia significa

Premio a la longevidad
Dentro de poco cumpliré los 100 (DBB, XXXI)

Y, aunque en ocasiones da muestras de una sospechosa humildad:

Alguien anda diciendo x ahí
Que el premiado no está a la altura del premio
Falta de cantidad y calidad
Hay x lo menos una docena
De candidatos muy superiores a él
Y yo le encuentro toda la razón [Arreola, Cardenal, etc., etc.]

Sé perfectamente
Que éste no es un premio para mí
Sino un homenaje a la poesía chilena
Y lo recibo con mucha humildad
En nombre de todos los poetas anónimos (MMP, XVI)

...en otros momentos se comporta como un sujeto desvergonzado e irreverente, desvelando tabúes relacionadas con el valor material de los premios o la arbitrariedad de los mismos:

QUÉ ME PROPONGO HACER CON TANTA PLATA? (MMP, XVIII)

QUÉ SE HACE EN UN CASO COMO ÉSTE
x + que me pellizco no despierto
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
Alabado sea el Santísimo
Los *envidioses* que se vayan al diablo
Y a *nosotros* que me erijan un monumento
O no dicen ustedes... (MMP, XIV)

Premio Luis Oyarzún por ejemplo
Que de premio no tiene + que el nombre
Se economiza plata & se cazan 2 pájaros de un tiro (ANVP, XLV)

A propósito del tema de los premios, son recurrentes las referencias al premio por antonomasia, el Premio Nobel, al que fue candidato en tres ocasiones. Envuelto en un debate que por aquel entonces involucró a críticos y periodistas³¹⁵, el poeta bromea

³¹⁵ En una entrevista de 2001, el poeta se mostraba escéptico y aparentemente ajeno a este galardón: “Periodista: ¿Qué tan obsesivo puede ser el hecho de haber logrado, como usted mismo dice, solo “premicitos” y no el “premio mayor”?”

Nicanor Parra: Es que respecto del Nobel no hay que hacerse la menor ilusión. José Miguel Ibáñez dice lo mismo en un libro. El Nobel es un premio geopolítico y Chile ya copó su cuota. Hay muchos países más grandotes que el nuestro y que todavía no tienen Nobel. Argentina, por ejemplo. O Perú.

P: Cambiaría todos sus premios por el Nobel?

NP: En realidad no pienso en ello. Los premios son como las Dulcineas: mientras más se piensa en ellas, más enigmáticas y distantes son. De manera que lo que se recomienda es no pensar en los premios. Algo parecido me pasó con el Premio Nacional: pensé en él durante años y años hasta que me dio rabia y dejé de pensar. Entonces, a los dos o tres años me lo dieron.

P: ¿Ha dejado de pensar en el Nobel?

desprestigiando el valor real del premio recurriendo al clásico tópico humorístico del “mundo al revés”:

Yo soy Lucila Alcayaga
Alias Gabriela Mistral
Primero me gané el Nobel
Y después el Nacional
A pesar de que estoy muerta
Me sigo sintiendo mal
Porque nunca me dieron
El Premio Municipal (MMP, V)³¹⁶

Más adelante y en el mismo discurso, utiliza otra argucia retórica con la que, al tiempo que pone en duda la fiabilidad del premio, procura la simpatía de ese auditorio específico: “Si no se lo dieron a Rulfo/ Por qué me lo van a dar a mí?” (MMP, XXXIV)

Esta actitud del orador, entre el agradecimiento y el desafío al jurado, entre la modestia y una ambición materialista, entre el orgullo personal y la autocompasión caracterizan al personaje de estos discursos como un sujeto “esquizofrénico”, emparentado con los “energúmenos” de los antipoemas. Se trata de una condición reivindicada como marca de estilo (“Mal negocio no ser esquizofrénico/ Para alguien que aspira a decir algo” ANVP, XIX). Por ello, más que declaraciones sinceras, todas estas afirmaciones deben leerse como recreaciones satírico-burlescas de los tópicos habituales del discurso de agradecimiento.

c) Ecologismo y derechos humanos

Hasta la década de 1980, Nicanor Parra se mostró remiso a adoptar un discurso ideológico reconocible. Aunque escorado en un izquierdismo cultural (“tonto de izquierda”), sus diferencias con la ortodoxia comunista -especialmente tras el capítulo de la taza de té- le permitieron mantener una posición independiente, ambigua y, en

NP: Nunca he pensado en el Nobel. La idea que tengo de ese premio es como el horizonte: uno avanza hacia él y el horizonte desaparece. No se le puede captar. Fíjese además que todos los escritores se sienten con derecho a ganarlo. Pero es una lotería.

P: ¿Se votaría a sí mismo si fuera jurado en el Nobel?

NP: No. Votaría por Ricardo Piglia. Él tiene libros insólitos. Piglia es el “super Borges”, lo que no es poco decir. Piglia es mi candidato.” (Queda Parra parra un ratito no más”. *El Mercurio*. 24 jun 2001. En Cárdenas 62-63)

³¹⁶ Estos versos irónicos que Nicanor Parra pone en la voz de Gabriela Mistral, renombrada con su nombre de pila, confrontan con sutil “desvergüenza” el prestigio de la poeta de Vicuña con el autor de los antipoemas. Mistral fue la primera poeta latinoamericana galardonada con un premio Nobel en 1945. La concesión del premio supuso un hito no solo para Chile sino también para las letras hispanoamericanas. El premio lo recibió antes del Premio Nacional, que también consiguió en 1951. En el caso de Nicanor Parra, este recibió el Premio Nacional en 1969, treinta años después de un premio menor, el de la Municipalidad de Santiago, que obtuvo por su poemario *Cancionero sin nombre* (1938). Mistral nunca había obtenido dicho premio y Parra nunca conseguirá el Nobel.

ocasiones, controvertida (véase “Acta de independencia”, 1969). Sus *Artefactos*, una exhibición de voces contradictorias, fueron la expresión más evidente de este juego de “distracción”. “Ambigüedad/ Ambigüevada”, se leía en una de las tarjetas postales. Años más tarde, los desaparecidos y los atentados de la dictadura contra los derechos humanos despertaron en el poeta una conciencia y un compromiso. Desde 1977 y a través del personaje del Cristo de Elqui, el poeta se hace eco de los excesos de la dictadura. Posteriormente, la plaquette *Ecopoemas* (1982) y la publicación de *Chistes para despistar a la (policía) poesía* (1982) recogen el testimonio de un compromiso con los derechos humanos y la denuncia de los ataques al medio ambiente bajo el signo del ecologismo. Tras el frustrado montaje de *Hojas de Parra* y dejando atrás aquella ambigüedad que tantos ataques personales le valió (“Defínete de una vez/ Ex payaso de la burguesía” II: 121), el poeta asumía un “Compromiso ecológico/ Ecompromiso” (II: 111) al tiempo que expresaba su preocupación por el drama de los desaparecidos³¹⁷ (“de aparecer apareció/ pero en una lista de desaparecidos”). Las viejas consignas de la izquierda tradicional son reformuladas en sus textos bajo una nueva ética (“dice: Proletarios del mundo uníos/ debe decir: peatones del mundo uníos” II: 103).

Nicanor Parra puso desde entonces su imagen pública y su escritura al servicio de diversas causas sociales (los derechos del niño, la causa mapuche, los derechos humanos, el ambientalismo) que –como explicaba Iván Carrasco– suponen una superación parcial de la antipoesía y la aparición de un contenido utópico. Estas preocupaciones se trasladaron al terreno de sus apariciones públicas, en las que el poeta aprovecha para llamar la atención sobre cuestiones que considera prioritarias: “TERMINARÉ POR DONDE DEBÍ COMENZAR”, declaraba en Guadalajara antes de leer su proclama ecologista.

La denuncia política no era un contenido totalmente nuevo. Había sido sutilmente esbozado en el “Discurso de bienvenida...” (1962): “el antipoeta es un francotirador. Lucha por la misma causa, pero con un método completamente distinto, sin negar al poeta soldado, colaborando con él desde lejos, aunque su método pueda parecer ambiguo.” (I: 717). Pero, desde la década de los ochenta se produce un cambio en su actitud, pasando de la indefinición a la aceptación de un credo ideológico concreto: Ni socialista ni capitalista/ Sino todo lo contrario: / Ecologista (MMP, XLVI). En los *Discursos de sobremesa*, el

³¹⁷ Véase “Violación a los derechos humanos”. En *Memoria chilena*. Web. 9 sep 2018 <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92415.html>

“francotirador” no solo se transforma en un “reservista” sino también en un “ecologista intransigente” (DBB, XXII). Para el poeta, la defensa del ecologismo está íntimamente ligada con la defensa de la democracia y los derechos humanos: “Sin democracia no se salva nada” (MMP, XXXVII; HB, IX).

El ecologismo es percibido como una “superación dialéctica” de la confrontación ideológica que protagonizaron los dos grandes proyectos ideológicos del siglo XX durante la Guerra Fría: “CAPITALISMO & SOCIALISMO// Economicismos decimonónicos/ Anteriores al Principio de Finitud” (DBB, XXII). Como contrapunto e inmerso en la defensa de la causa mapuche, el poeta postula en sus discursos un modelo socioeconómico local y ancestral como “alternativa”:

EN RESUMEN

en síntesis

En buen romance:

Muchos los problemas
Una la solución:

Economía Mapuche de Subsistencia (DBB, XXXIII)

Las cuestiones ecologistas, la defensa de los derechos humanos y la causa del pueblo mapuche, en conflicto con el Estado chileno, no llegaron a protagonizar ninguno de los discursos pero sí constituyen un elemento temático vertebrador de todos ellos. Como un activista político, el poeta interrumpía sus intervenciones para cumplir con el papel que se había asignado de “alfabetizador ecológico”. Incluso en ASA, donde bosquejaba la figura de Huidobro en el fragor de la “guerrilla literaria” y la cuestión ecológica supondría un anacronismo, Parra invita a leer al poeta de Cartagena como un ecologista *avant la lettre*:

LOS LECTORES ESCÉPTICOS

Que se resisten
A ver en él un profeta en su tierra
Podrían darse el lujo de volver a leer
Altazor

Canto I
Versículos 469-489

La dimensión ecológica de Huidobro
No se debería seguir pasando por alto así como así (ASA, LV)

A diferencia de la “Charla de Temuco”, donde argumentaba razonadamente las raíces ecologistas de su proyecto literario, en los *Discursos de sobremesa* muestra predilección por la consigna breve y directa, corroborando una de sus declaraciones de

1990: “Yo veo al poeta ahora como fabricante de pancartas” (Morales *Conversaciones*, 103). Sus proclamas ecologistas siguen el tono sintético y reiterativo del manifiesto, la consigna o el *graffiti* político. El mensaje carece de un enunciador concreto y, como un eslogan o una frase propagandística, privilegia el objeto sobre el sujeto:

Consumismo
 serpiente
Que se traga a sí misma x la cola

Mucho se habla de derechos humanos
Poco nada casi de deberes humanos
Primer deber humano
Respetar los derechos humanos (MMP, XXXVII)

Cuando cita la fuente (“dicen las minorías españolas”) esta parece sugerir algo más. De esta manera, el orador se representa como un mediador entre la calle y la academia, un “altavoz” de la causa ecologista que reproduce incansablemente sus textos programáticos. Textos como la *Propuesta de Daimiel* o la *Carta del Jefe Seattle al Presidente de los Estados Unidos* son incorporados a su repertorio y ajustados al esquema métrico del género.

Propuesta de Daimiel:
Entendemos x ecologismo
Un movimiento socioeconómico
Basado en la idea de armonía
... (MMP, XLVI; HB, VI; DBB, XXII; “No me explico...”, 5)

El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la verdad de las cosas
Es que nosotros
somos
de
la
tierra
(MMP, XLIV, ASA, LVI)

El tratamiento de los temas en estos discursos, donde alternan cuestiones de protocolo, memorias y preocupaciones personales insertas en un esquema literario hecho a la medida de los actos para los que fueron escritos, hacen de estas piezas una propuesta experimental donde los enunciados funcionan en el plano de la realidad, pero se enmascaran tras la forma literaria. La escritura del antipoeta se confronta con el discurso académico y las formalidades asociadas a este género de eventos en su faceta de poeta laureado y orador ocasional, pero transformando la ceremonia en su particular “testamento literario”.

Simultáneamente, los discursos armonizaban en un mismo espacio físico y textual las diversas tensiones que estimularon el proyecto de la antipoesía: la división entre cultura oficial y popular, la separación entre la lengua del habla y la de la escritura y el discurso poético como simulacro de lenguaje y como lenguaje en acción. Perfilaban asimismo una poética con la mirada puesta en un nuevo período histórico: “Doy por inaugurado el siglo XXI/ Fin a la siutiquería grecolatinizante/ Venga el bu/ No + mentiras piadosas/ Hay que decirle la verdad al lector... Lo demás es literatura/ Mala literatura modernista” (MMP, XLIX). En él, los antagonismos del pasado eran desechados por un espíritu de reconciliación: “Fin al enfrentamiento/ Quiero creer que ése es su mensaje/Mensaje de mensajes/ Enfrentamiento/ Sinónimo de extinción” (ASA, LXXXIII).

Mario Rodríguez había descrito esta evolución como una transición del “poeta-francotirador” al “poeta-reservista”. El “reservista” representa a un sujeto comprometido no con una opción (Socialismo/ Capitalismo) sino con un proyecto colectivo, la salvación del Planeta: “El planeta ya no da para +” (MMP, LII). El enfrentamiento del “poeta soldado” y el “francotirador” dejan paso en estos discursos al “ecologista intransigente”, al “viejo poeta laureado” y a un sentido del humor que relativiza cada una de sus declaraciones al tiempo que relaja la interacción entre el orador y su público.

Lejos queda el poeta iconoclasta de los antipoemas. Como un *showman*, el orador busca ser aceptado y reconoce que el éxito de su intervención pasa por la capacidad para seducir al auditorio:

...el ‘discurso de sobremesa’ es todo lo contrario de lo que pretenden esos poetas malditos: acá, el modelo es más bien Juan Sebastián Bach, el artista integrado de la comunidad, no en contradicción con su medio. La clave modernista está en asustar al burgués; la clave del posmodernismo –Bach, en seducirlo.

...

Lanzado entre las fieras, esta es la tarea del poeta: integrarse en la comunidad que le ha pedido que hable sin permitirse fallar ni que los asistentes al banquete le abucheen su discurso [...] Yo tengo que tocar todos los puntos neurálgicos, usando el ritmo del habla, la misma sintaxis, el mismo vocabulario y la misma semántica. ¡No es poca cosa, al fin y al cabo! (En Cárdenas 143-145).

El gesto vanguardista de “épater le bourgeois” es reemplazado por una “filosofía del bufón”: “Ya no se trata de asustar al pequeño burgués/ sino que de ponerse a su servicio/ A condición de que se porte bien. / ¡A condición de que se porte bien!” (*Ídem.*) Todo gesto polémico en estos discursos queda neutralizado por una situación enunciativa donde la complicidad con el público constituye un salvoconducto para el humor, la broma y la ironía. Este deseo de reconciliación tuvo en el discurso de Valdivia un capítulo

memorable, pues cerraba una fisura entre el poeta y un sector de la sociedad. El tono irreverente y combativo de algunos *Artefactos* que atacaban directamente al depuesto presidente Salvador Allende (“Donde cantan y bailan los poetas/ No te metas, Allende, no te metas”; “BIEN/ y ahora quien nos liberará/ de nuestros liberadores”) se resuelve en un reconocimiento póstumo de su figura:

EXPLOSIÓN DEMOGRÁFICA DE DOCTORES

El Dr. Lenz
Iniciador de los estudios antropológicos en este país
El Dr. Oroz
El Dr. Salas
Candidato a la Presidencia de la República
Salas Sale Solo
El Dr. Nicolai & el Dr. Liptchuz
Enemigos políticos irreconciliables
Se garabateaban en latín
En el Salón de Honor de la U
Década del '40
Parecían 2 energúmenos del siglo XIV
Tiempos aquellos
& el Dr. Salvador Allende Gossens
El + caro de todos los Doctores (DBB, V)

El orador de estos discursos da vida al “francotirador” reconvertido en activista medioambiental, al antipoeta reciclado en traductor y al joven iconoclasta transformado en *poeta laureado*. Con estas piezas de oratoria, Nicanor Parra introdujo en el salón académico su propia trayectoria literaria y sorteó mediante el humor antipoético su desconfianza hacia el género que maneja. Su memoria ejerció como fuente de anécdotas, lecturas y acontecimientos del pasado y del presente en torno a los cuales se pronunció con una voluntad testamentaria: “Fin a la siutiquería grecolatinizante”, “Existe/ Y se llama William Shakespeare”, “Me quedo con Huidobro”, “Me propongo pasar a la reserva/ Como el tra(i)ductor de Hamlet/ Al mapudungún”, “Muchos los problemas/ Una la solución: / Economía Mapuche de Subsistencia”.

Desde un punto de vista pragmático, la particularidad de estas piezas radica en representar actos ilocucionarios simulados pero producidos bajo unas condiciones de realidad. Como si se tratara de una *performance*, los *Discursos de sobremesa* instalan la ficción del texto parodiado (el discurso académico) en el interior de la ceremonia afirmando y, al mismo tiempo, subvirtiendo los requisitos del modelo. Se produce de esta manera una interferencia entre ambos planos de significación, la ficción poética y la acción real. Inspirados en la práctica de la acción poética, difuminan la línea que separa literatura y realidad, y sirvieron al poeta para fraguar una despedida por etapas de la

escena literaria. La “farsa” se prolongó hasta su despedida en Valdivia en 1997 cuando cerró su discurso con una frase de despedida, “Última vez que me presento en público”, que escenificaba la “muerte del autor”, al menos en su condición de *personaje* público. Aunque la producción editorial continuó³¹⁸ y el poeta reapareció públicamente en varias ocasiones, aquella declaración desplazaba todas esas producciones al espacio de los “excedentes”. Los *Discursos de sobremesa* habrían significado, por tanto, el colofón del proyecto antipoético, pues en ellos desembocaban todas las tentativas por traspasar los límites de la expresión poética tradicional (antipoemas, artefactos, ecopoemas, sermones, obras públicas) y lo hacían, además, fuera del espacio de la página. Por esta razón, deben ser leídos como una de las manifestaciones más genuinas de sus *obras públicas* y una decidida puesta en escena del testamento literario del “antipoeta”, imagen pública del poeta Nicanor Parra Sandoval.

³¹⁸ En 2012, la Editorial Universidad Diego Portales publicó *Temporal*, un manuscrito recuperado de 1988 que había permanecido perdido durante décadas. Dada la fecha de composición, esta obra no formaría parte de esos excedentes.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos presentado una experiencia de oratoria contemporánea a través del último proyecto literario de Nicanor Parra, los *Discursos de sobremesa*. Estas obras fueran concebidas como un colofón donde su autor escenificó su despedida de la escena literaria. Al tratarse de obras que se gestaron para una lectura pública, hemos juzgado conveniente analizarlas en su doble condición: como un texto público y de circunstancias, hecho para cumplir con un protocolo en un lugar y un momento determinados; y como un subgénero de escritura destinada a problematizar toda una serie de cuestiones asociadas al tipo de textualidad empleada y a las circunstancias sociales en que se inscribe.

Debido al contenido biográfico y al carácter testamentario que subyace en los textos, el primer capítulo hacía un repaso en torno a la trayectoria del autor y las diferentes lecturas críticas que se han realizado de su obra en general y de los *Discursos de sobremesa* (2006) en particular. En sus apartados analizamos las relaciones entre los discursos, los acontecimientos biográficos a partir de los cuales fueron compuestos, los diferentes enfoques críticos desde los cuales ha sido abordada su escritura y la recepción específica que tuvieron en el conjunto de la producción del poeta. Fruto de este análisis concluimos en la necesidad de establecer vínculos entre los textos y los acontecimientos biográficos que propiciaron estas piezas. Se prescinde, por tanto, de un enfoque puramente formalista que impediría dar cuenta de la complejidad del fenómeno literario estudiado. Al ser concebidas como una forma de testamento literario, juzgamos oportuno

dejar constancia de los diferentes enfoques críticos desde los que ha sido observada la producción del chileno entre los cuales aparece el propio autor como un ejemplo de poeta-crítico, faceta que acabará teniendo especial protagonismo en los *Discursos de sobremesa*. Por otro lado hemos advertido cómo el género de la oratoria estaría en la base de buena parte de sus producciones anteriores y el propósito de instalar el texto en el espacio público quedaba esbozado en primitivas experiencias como los *Quebrantahuesos* y consignas estética personales: “Contra la poesía de salón/ la poesía de la plaza pública” (*Manifiesto*, 1962).

El repaso a las lecturas críticas en torno a la producción de Parra y a los *Discursos de sobremesa*, en particular, revelaba la existencia de elementos de análisis como la oralidad, el carácter dramático o teatral de los textos o la faceta “actoral” del poeta que resultaban cruciales para la comprensión de estas obras. De acuerdo con estas impresiones pero conscientes de la ambigüedad o indefinición con la que a menudo se manejan estos términos, decidimos profundizar en un análisis teórico más detallado. Nociones como oratoria, discurso público, habla pública, *performance*, *happening*, monólogo, dramaticidad, etc. rondaban en torno a nuestro objeto de estudio pero exigían ser tratadas con un cierto un cierto rigor. Fruto de este análisis se constata que:

- Si bien *retórica* y *oratoria* poseen una etimología común que justificaría el empleo indistinto de uno u otro término, en el estado de lengua actual se puede adivinar un uso diferenciado para cada una de ellas. Retórica tiende a emplearse para referir el conjunto de reglas textuales a través de las cuales se arman los textos (literarios o no). Oratoria remite al ejercicio de la palabra en público.
- El concepto de *discurso* posee distintas acepciones que, en un análisis de estas características, exigen ser discriminadas. En la lengua común designa una forma específica de *habla pública* y en el ámbito académico suele emplearse como sinónimo de “texto” o de relato ideológico. El título de estas obras, *Discursos de sobremesa*, se hace eco de su sentido coloquial aunque las otras acepciones estarán presentes entre los desafíos epistemológicos que plantea el subgénero ideado por el poeta chileno. En la actualidad asistimos a una renovación y diversificación de las técnicas y modalidades de discurso público oral. Este trabajo quiere ser también una llamada de atención sobre la necesidad de analizar el fenómeno desde

criterios lingüísticos y textuales sin ignorar sus condicionamientos sociales.

- Los vínculos que tradicionalmente han unido el uso de la palabra en público y la técnica teatral actoral sugieren observar estas relaciones bajo la óptica de la *teatralidad*. Esta categoría teórica impulsada en el campo de los estudios semióticos por Roland Barthes ha sido especialmente oportuna a la hora de abordar experiencias artísticas y culturales híbridas. A lo largo de nuestro análisis comprobamos que la lectura tradicional de la definición barthesiana reducía su definición a una frase, “le théâtre moins le text”, que no conseguía dar cuenta de la complejidad del fenómeno. Lecturas críticas posteriores como la de Anne Larue iban más allá al reconocer que, aquello a lo que se refiere Barthes no ignora radicalmente el texto sino que lo contempla como fuente de *teatralidad*. Un análisis a las diferentes lecturas del término demostraba la existencia de dos grandes corrientes de interpretación: la que se ha instalado en su comprensión como fenómeno ligado únicamente a la práctica teatral y aquella que lo extrapola al análisis de fenómenos sociales y culturales enraizados en la práctica escénica entendida como ceremonia.

Theatricality is not therefore a mode of behaviour or expression, but attaches to any kind of behaviour perceived and interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms. These others are more aware of the symbolic than of the instrumental aspect of a behaviour which they feel that they can describe as theatrical. (Burns. Cito de Villegas 59).

En paralelo se registraba una categoría, *dramaticidad*, que resulta adecuada para presentar el fenómeno de la teatralidad como una diversidad de formas de expresión entre las cuales se incluyen como una manifestación más los relatos dramáticos.

- El análisis del término *teatralidad* se producía a propósito de la constatación de prácticas artísticas contemporáneas que, sin ser estrictamente teatro dramático, sí poseen un planteamiento escénico. Entre ellas registrábamos dos géneros surgidos en el seno de la neovanguardia de los años cincuenta y especialmente productivos en la renovación de los discursos artísticos contemporáneos: *performance* y *happening*. En su práctica se daba cuenta de una especial inclinación a la hibridación y la interdisciplinariedad como la que se producirá en los *Discursos de*

sobremesa y otras formas de creación contemporánea como el *Spoken Word* o la denominada “conferencia performativa”.

- Una mirada a determinadas formas de expresión poética contemporánea nos conduce a establecer una bifurcación entre *poesía lírica* y *poesía no lírica*. En el segundo grupo incluimos todas aquellas formas de expresión que se producen en canales distintos a la página y el libro, y enfrentan la escritura no como un acto de expresión íntima destinado a la consecución de un lenguaje y una expresión esencial (*lirismo*) sino como un *acontecimiento*. Entre estas prácticas incluimos formas de expresión poética que se desarrollan en el espacio público (orales, visuales, etc.) y hacen de la experiencia poética un testimonio social o una práctica espectacular.

En definitiva, se entiende que la *teatralidad* -tal como es interpretada por autores como Elizabeth Burns, Óscar Cornago o Juan Villegas- es un rasgo común a la práctica de la poesía oral, escénica y performativa a través de las cuales se exploran las posibilidades del lenguaje en el espacio público. En el seno de una sociedad espectacular, además, su realización comportará una transgresión de ese espacio (*performance, happening*) o una legitimación del mismo (*show, espectáculo*).

Sobre esta base teórica, nos propusimos la tarea de indagar en el texto como fuente de *teatralidad* empleando la antipoesía de Parra y sus *Discursos de sobremesa* como un ejemplo paradigmático. A tal efecto, nos servimos del membrete “obras públicas” -extraído de la jerga del poeta- para crear un marco estético dentro del cual situar los *discursos* y toda una serie de experimentos orientados a la superación de la página y el libro como soporte predilecto del texto poético. Entre *Quebrantahuesos*, *Artefactos*, “Trabajos prácticos”, *Discursos de sobremesa* y determinados capítulos de la biografía del autor, donde se percibe su interés por la práctica del *happening* y su puesta en práctica, se adivinaba una vocación de instalar su obra e instalarse a sí mismo en el espacio público y provocar así una puesta en cuestión del poema como lenguaje exclusivamente lírico. Junto a ello, descubrimos la vocación dramaturgica del poeta. Intuida entre los lectores que decidieron trasladar sus textos a la escena, fue ejercida personalmente por el poeta en proyectos específicos como el montaje *Hojas de Parra* (1977), la colaboración con Raúl Palma en la representación de los monólogos del *Cristo de Elqui* o su traducción de Shakespeare para el montaje de *Lear Rey & Mendigo* (1992).

Una lectura panorámica de la producción estrictamente escrita del poeta parecía dar la razón a los actores y directores que se interesaron por su obra y explicar los fundamentos textuales que provocaban esa impresión *teatral*. En principio, la *teatralidad* estaría latente en la escritura antipoética desde el momento en que se formula el género como una vía de integrar en el discurso poética otras textualidades (narrativas, dramáticas) tradicionalmente ajenas al discurso poético (Binns *Semblanzas* 53, Carrasco *Documentos* y 190, César Cuadra *La antipoesía* 19). Si bien el discurso de la antipoesía es más narrativo que propiamente lírico, también es más teatral en la medida en que crea personajes a los que otorga autonomía y representa diálogos sin intervención del autor. A ello habría que añadir la performatividad resultante del empleo recurrente de elementos deícticos y la configuración material del texto que no aspira a su fijación sino que está abierta al cambio, a la reescritura y a la reformulación intertextual.

Las puntuales incursiones de Parra en prácticas de la neovanguardia y su interés por el lenguaje de la contracultura permiten percibir una conexión entre géneros como la *performance* y los *Discursos de sobremesa*. Este estudio pone de manifiesto dos aspectos cruciales de estos textos que, como consecuencia del deseo de encorsetar la obra a un discurso crítico establecido, han sido a menudo ignorados pero resultan cruciales para entender su complejidad:

- 1) Estos textos fueron compuestos en origen para la oralidad y una puesta en escena dentro de una ceremonia pública. Su factura escrita constituye un fenómeno posterior ligado a la construcción de la imagen del artista como escritor.
- 2) La publicación de 2006 no da cuenta de la amplitud de un fenómeno cuyas raíces pueden rastrearse en el “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (1962) y se prolongan en un singular proceso de diseminación hasta otras apariciones públicas del autor desde su retiro de Las Cruces. Conscientes de que la poética de Nicanor Parra se desarrollaba no tanto sobre la creación de obras circunscritas a una publicación específica sino como líneas de exploración en torno a arquetipos de discurso (el poema, las formulas breves y directas de las sociedades urbanas, el discurso público), a lo largo de este trabajo hemos distinguido entre dos formas de referir esta propuesta: como subgénero del proyecto literario del autor (*discursos de sobremesa*) y como una publicación específica (*Discursos de sobremesa*).

Por otro lado, en el análisis de los discursos observamos cómo estos sirvieron al poeta para afrontar su incorporación al canon literario –categoría de la que huyó en coherencia con su planteamiento antiliterario inicial- y producir un testamento literario inusual. En lugar de unas memorias al uso, el poeta aprovechó los actos a los que fue convocado desde la década de 1990 para hacer un balance general de su trayectoria literaria poniendo voz al “energúmeno” de sus antipoemas metamorfoseado en un “viejo poeta laureado”. Por esta razón, los discursos se nos antojan piezas escénicas o *performances* a través de las cuales se representa el conflicto entre el “antipoeta” y su acceso a la centralidad del “campo literario”. Con este propósito, el poeta produjo un discurso para cada ocasión pero armado con fragmentos recopilados de textos anteriores propios y ajenos, y fórmulas recurrentes del género que ponían en entredicho la sinceridad del orador. De igual modo, la expectativa de espontaneidad que se espera en este género de ceremonias es el resultado de un trabajo literario a través del cual reproducir los giros de la oralidad y anticiparse a las reacciones del público. En conjunto estos juegos de lenguaje constituirían recursos humorísticos a través de los cuales la solemnidad inherente al protocolo de la ceremonia fue perturbada por su transmutación en un espectáculo donde el orador y autoridad académica ejercía como una suerte de “bufón” que entretiene a su público.

Desde el punto de vista formal, el *discurso de sobremesa* representa un género metadiscursivo donde convergen varias textualidades propias y ajenas en torno a un marco, el “discurso académico de agradecimiento”. Su estabilidad es puesta en entredicho mediante la hibridación con otras variantes populares (el discurso huaso) y posmodernas (el discurso humorístico). Además, al tratarse de piezas hechas para una representación pública, el texto despliega una serie de recursos (fragmentariedad, polifonía, oralidad y humorismo), a través de los cuales se elabora una retórica propia. Esta coincide y se ajusta con los gustos de un modelo sociocultural, la “sociedad del espectáculo”, donde el discurso ya no funciona tanto como testimonio civil o propaganda, sino como una forma vacía de entretenimiento.

Finalmente, en estos discursos convergen la imagen pública del autor (en calidad de personaje literario) y su realidad biográfica. A través de ellos, el autor ajustó cuentas con su pasado, aprovechó la atención para exponer su particular pensamiento político volcado en la causa ecologista y entonó su despedida de la escena pública (“Última vez que me presento en público”) en un gesto que congregaba en un mismo espacio físico y

textual vida y obra literaria. Basándonos en esta declaración y en aquellas que presentaban los discursos como desencadenante último de su producción literaria, hemos propuesto una lectura de conjunto como “testamento literario escenificado”. De este modo, estas piezas conectarían con el espíritu de una neovanguardia decidida a problematizar los fundamentos que sustentan la estabilidad de los géneros así como la demarcación convencional que separa la acción del artista de la vida real. Surgidas en el seno de una sociedad entregada al entretenimiento y donde la experiencia real se transforma en *representación* (Débord), el artista elabora una respuesta consistente en transformar la *representación* en experiencia real.

Bibliografía

La presente lista incluye únicamente las obras citadas en el trabajo que han servido para la comprensión general de los asuntos tratados. Para obras que aclaran o desarrollan aspectos específicos relacionados con las argumentaciones se han empleado las anotaciones a pie de página. Los textos de Nicanor Parra se han citado siguiendo como fuente preferente las versiones de las Obras completas salvo aquellos textos y versiones no registrados en dicha publicación. La mayor parte de las referencias extraídas de publicaciones periódicas no especializadas se citan directamente dentro del texto, a excepción de aquellas que hemos considerado especialmente relevantes como las entrevistas concedidas por el poeta. En los Anexos se consignan aquellos textos del autor no editados formalmente pero referenciados en este trabajo.

Bibliografía del autor

- Brossa, Joan y Parra, Nicanor. *Dir poesía/ Mirar poesía*. Valencia: Art Gràfique Soler, 1992.
- Neruda, Pablo y Parra, Nicanor. *Discursos*. Santiago: Nacimiento, 1962.
- Parra, Nicanor. ---. “Antientrevista con Nicanor Parra: viaje por el mundo de Nicanor Parra”. Entr. Jorge Teiller. *Árbol e letra* 8 (1968): 78-80.
- . “Nicanor Parra o el artefacto con laureles”. Entr. Mario Benedetti. *Marcha*, 17 oct 1969: 13-15.
- . “Nicanor Parra. Un ejercicio respiratorio”. Entr. Alfonso Calderón. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones estéticas* 5. Santiago, 1970: 255-260.
- . *Discurso pronunciado en la SECH a propósito de David Turkeltaub y Ganymedes*. Nikomedes, 1981.
- . “Nicanor Parra: un embutido de ángel y bestia”. Entr. Ana M^a Foxley. *La Época. Suplemento Literario y de libros* 72, 27 ago 1989: 1-4.
- . *Discursos de sobremesa*. Edición de Mario Rodríguez. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997.
- . “Poeta Nicanor entrevista a Parra antipoeta”. Entr. Manuel Jofré 2000. Web *Universidad de Chile*. 31 jul 2018.
<http://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/poetanicanor.html>.
- . *Páginas en blanco*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- . *Artefactos visuales. Dirección obligada*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001.
- . “Also Sprach Altazor”. *Discursare. Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: discursos de recepción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Madrid: Patrimonio Nacional, 2002: 97-129.
- . *Poemas para combatir la calvicie*. Madrid: FCE, 2002.
- . *Discursos de sobremesa*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- . *Obras completas & algo + (1935-1972)*. I. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.
- . *Obras públicas*. Santiago: W.R.S. Ediciones, 2006.
- . *After-dinner declarations* (Trad. Dave Oliphant). Austin: Host Publications, 2009.
- . *Parranda larga*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . *Obras completas & algo + (1975-2006)*. II. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011.
- . *Temporal*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

Literatura crítica

- Aguar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986 (1972).
- Albaladejo, Tomás. “Retórica y oralidad”. *Oralia. Análisis del discurso oral* 2 (1999): 7-25.

- . "Poéticas, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo". *Acta poética* 29 (2008): 245-275.
- Alberti, Rafael. *Obras completas. I y II*. Ed. Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988.
- Alegría, Fernando. "Antiliteratura". *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. 243-258.
- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Universidad de Alicante, 1997.
- Alonso, M^a Nieves. "El espejo y la máscara de la antipoesía". *Revista Chilena de Literatura* 33 (1984): 47-60.
- Altschul, Nadia. *La literatura, el autor y la crítica textual*. Madrid: Editorial Pliegos, 2005.
- Arana Grajales, Thamer. "El concepto de teatralidad". *Artes. La revista* vol. 7 n. 13 (2007): 79-89.
- Araya, Juan Gabriel. "Sujeto e identidad en la poesía de Nicanor Parra". *Thesaurus*. Tomo IV n. 3 (1999): 843-859.
- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Antonio López Eire. Madrid: Ágora, 2002.
- . *Retórica*. Trad. de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son doublé*. París: Editions Gallimard, 1964 (1938).
- Ayala, Matías. "Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn". *Alpha* 38 (2014): 253-266.
- Aznar Almazán, Yayo y Martínez Pino, Joaquín. *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Trad. de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabosi. Barcelona: Paidós, 1981.
- Baltrusch, Burghard. "Traducir lo poético en el espacio público: algunas cuestiones hermenéuticas relacionadas con el graffiti y la performance como poesía de intervención". En Alba Cid & Isaac Lourido (eds.). *La poesía actual en el espacio público*. Binges: Editions Orbis Tertius, 2015. 23-58.
- y Lourido, Isaac (eds.). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Munich: Martin Meidenbauer, 2012.
- Barthes, Roland. "Le théâtre de Baudelaire". *Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil, 1964: 41-47.
- . "La mort de l'auteur". *Ouvres complètes II*. Paris : Editions du Seuil, 1994 (1968). 491-495.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- . *Las estrategias fatales*. Trad. de Joaquim Jordá. Barcelona: Anagrama, 1984.
- Berroeta Torres, Héctor y Vidal Moranta, Tomeu. "La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad y disputa". *Polis* 12 dic 2012. Web. 02 may 2017 <http://polis.revues.org/3612>.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973 (1972): 15-57.
- . "Las afinidades electivas de Goethe". *Obras Libro I/vol. I*. Madrid: Abada Editores, 2006. 123-216.
- . "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. 1998 (1975). 115-134.
- Benveniste, Emile. "Les relations de temps dans les verbes français". *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris: Gallimard, 1966: 237-250.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

- . *Las estrategias fatales*. Trad. de Joaquim Jordá. Barcelona: Anagrama, 1984.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Binns, Niall. “Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra”. *Revista Chilena de Literatura* 51(1997): 81-97.
- . *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad*. Berne: Lang, 1999.
- . *Semblanzas: Nicanor Parra*, Madrid: Ediciones Eneida, 2000.
- . *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- . “El escritor y su público. Del ‘Discurso al alimón’ al monólogo dramático (Lorca, Neruda, Parra)”. *Anales de Literatura Chilena* 12 (2009): 65-84.
- . “¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u. Oxford 1950”. *Taller de letras* 48(2011): 131-147.
- . “Nicanor Parra y la poesía dialogada”. *Atenea* 510 (2014): 57-72.
- . “Parra y sus personajes”. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 15 ene 2016 <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/acerca/binns.htm>.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Estudios de semiología del teatro*. Madrid: Aceña Editorial, 1988.
- Borgeson, Paul. “Lenguaje hablado/ lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía”. *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 383-389.
- Boudet, Rosa Ileana. “Festival Teatro de Naciones en Santiago de Chile”. *Latin America Theatre Review*, Vol. 27, n. 1. (1993): 101-105.
- Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Editions du Seuil, 2001.
- . “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. Trad. Desiderio Navarro. *Criterios*. La Habana 25-28 (1989-1990): 20-42. Web. 28 ago 2018 <http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>.
- Boyle, Catherine. “La transcripción del *King Lear* de Nicanor Parra: la transfiguración de la composición literaria”. *Taller de letras* 48 (2001): 149-159.
- Bravo, Luis. “La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia”. *Festival Internacional de Poesía de Medellín*, oct 2007. Web. 17 may 2017 https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/07_17_09_08.html
- . “Troveros orientales contemporáneos, nuevas escuchas y lecturas”. *Babedec*, Vol. 4, n. 7 (2014): 263-291.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 2015 (2004).
- Briz, Antonio (coord.). *Saber hablar*. Madrid: Instituto Cervantes, Aguilar, 2008.
- y Serra, Enric. “De lo oral y lo escrito y entre lo oral y lo escrito”. *Quaderns de filologia. Estudis lingüístics* 2 (1997): 1-6.
- Brogan, T. V. F.; Fleischmann, W. B. “Performance”. En *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1974.

- Bustos Tovar, José Jesús. "Organización textual y oralidad". *Quaderns de filologia. Estudis lingüístics* 2 (1997): 7-24.
- Cabrera Muñoz, Antonia Javiera. "Antipoesía em *Lear rey & mendigo* de Nicanor Parra". Tesis. Florianopolis, 2009.
- Cabrera Muñoz, Antonia Javiera. "El Rey Lear de Nicanor Parra". *Interpretextos* 10 (2013): 29-46.
- Cage, John. "Lecture on nothing". *Silence: lectures and writings*. Middletown-Conneticut: Wesleyan University Press, 1961. 109-126.
- Cárdenas, María Teresa (ed.). *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago: Aguilar, 2012.
- Carrasco, Iván. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.
- . "Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 157-170.
- . "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios Filológicos* 37. 2002: 199-210. Web *Scielo*. 08 abr 2017. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132002003700012.
- . "Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon". *Revista Chilena de Literatura* 62 (2003): 5-23.
- . *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2007.
- Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos, 1982.
- Casas, Arturo. "Pragmática y poesía". En Darío Villanueva (comp.). *Avances en Teoría de la Literatura*. Universidad de Santiago, 1994. 229-308.
- Castellón Alcalá. Heraclia. "Los monólogos. Algunas notas para su análisis". *Oralia*. vol. 11 (2008): 421-436.
- Castells, Manuel. *La era de la información. La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1997).
- Catunatic, Cecilia. "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura". *Pandora: revue d'etudes hispaniques* 8 (2008): 297-308.
- Celis Álvarez, Mauricio. "La escena expandida". *Artes* 10, Vol. 5 (2005): 3-17.
- Chafe, Wallace. y Tannen, Deborah. "The relation between written and spoken language". *Annual Review of Anthropology* 16 (1987): 383-407.
- Chamberlain, Daniel F. "Radical meeting places. Poetry and the Public Domain". *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 11, n. 3. Aug 2015. Web. 07 abr 2017 <http://liminalities.net/11-3/index.html>.
- Cicerón. *El orador*. Trad. Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. Madrid: CSIC, 1992.
- Cid, Miriam; Ross, Paula; Samaniego, José Luis. "Habla pública. Hacia un nuevo concepto". *Onomazein* 10 (2004): 179-184.
- Cid, Alba & Lourido, Isaac. "Paradigmas en movimiento: la poesía actual en el espacio público". *La poesía actual en el espacio público*. Binges: Editions Orbis Tertius, 2015. 9-20.
- Colum, Padraic. "Poetry and Oratory". *Poetry*, vol. 9, n. 4. (1917): 200-202.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". En Giorgio Agamben et al. *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-153.

- Cornago, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. *Telón de Fondo* 1(2005).
- . “La teatralidad como crítica de la modernidad”. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 15-17 (2004-2006): 191-206.
- . “Teatro postdramático: las resistencias de la representación”. *Artea* 2006. Web. 14 dic 2016.
http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf.
- Costa, René de. “Para una poética de la (anti)poesía”. *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 7-29.
- Cuadra, César. *Nicanor Parra en serio y en broma*. Santiago: Universidad de Chile, 1997.
- . *La antipoesía de Nicanor Parra: un legado para todos & para nadie*. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2012.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 (1967).
- Dempsey, Amy. *Styles, schools and movements. The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames and Hudson, 2010.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Editions du Seuil, 1967.
- . *Marges de la philosophie*. Paris : Les Editions de minuit, 1972.
- . *L'écriture et la différence*. Paris : Edition du Seuil, 1967.341-368.
- . *La dissémination*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- Droguett Alfaro, Luis. “Diálogo apócrifo con Nicanor Parra”. *Atenea* 383 (1959): 74-82. Web. 31 jul 2018
<http://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/dialogoapocrifo.html>.
- Duque, Félix. *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal, 2001.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona; Planeta-De Agostini, 1984.
- Fernández Biggs, Braulio. “Los discursos de Parra”. *Diario Financiero*. Santiago, 21 jul 2006: 46.
- Fernández Polanco, Aurora. “Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968”. *Espacio, tiempo y forma*. Serie VIII, n. 14 (2001): 321-339.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop*. Córdoba: Berenice, 2007.
- Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971: 331-347.
- Finnegan, Ruth H. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- . “The how of literature”. *Oral Tradition*. vol. 20, n. 2 (2005): 164-187
- Fischer, María Luisa. “Poesía política y política de la poesía en la obra de Nicanor Parra”. *Guaracao* 45. (2014): 70-92.
- Flores, Jorge Arturo. “Nicanor Parra y el teatro”. *Crónicas literarias*. Web. 16 ene 2016
<https://cronicasliterarias.wordpress.com/nicanor-parra-y-su-obra-teatral/>
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- . “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Dits et écrits I (1954-1988)*. Paris : Editions Gallimard, 1994. 789-821.
- . “Parresía”. Trad. Graham Burchell. *Critical Inquiry*. vol 41, n. 2. Chicago: The University of Chicago Press Journal (2015): 219-253.
- Fuente, José Alberto de la. “El postmodernismo y las anteojeras de Parra”. *Literatura y Lingüística* 7 (1994): 127-145.

- . “Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra”. *Literatura y Lingüística* 18 (2007): 35-58
- Gache, Belén. *Escrituras nómades*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- Galindo, Óscar. “Interdisciplinidades en la poesías chilena e hispanoamericana actuales”, *Estudios Filológicos* 39. (2004): 155-165. Web *Scielo*. 8 abr. 2017. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132004003900009&lng=pt&nrm=iso&tlng=es
- : “Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX”. *Estudios filológicos* 41 (2006): 81-94. Web *Scielo*. 31 jul 2018. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100007.
- . “Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena”. *Estudios filológicos* 42 (2007): 109-121. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100007
- . “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores”, *Estudios Filológicos* 44 (2009): 67-80.
- García Barrientos, José Luis. *La comunicación literaria. El lenguaje literario*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.
- García Gual, Carlos. *La secta del perro. Vidas de filósofos cínicos*. Madrid: Alianza Editorial, 2014 (1987).
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Trad. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus, 1982.
- Giménez, Diego. “Fernando Pessoa y las máscaras escritas”. *Pessoa plural* 2 (2012): 154-173.
- González, Aníbal. “Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global”. *Pasavento* vol. II, n. 2 (2014): 273-84.
- Gorgias. “Encomio de Helena”. *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Trad. de Antonio Melero Bellido Madrid: Gredos, 1996. 200-211.
- Gotoff, Harold. “Oratory. The art of illusion”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 95 (1993): 289-313.
- Gottlieb, Marlene. “Del antipoema al artefacto al...: la trayectoria poética de Nicanor Parra”. *Hispanérica* 6 (1974): 21-38.
- . *No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra*. Madrid: Colección Nova Scholar, 1977.
- . “Nicanor Parra o el método del discurso”. *Atenea* 473 (1996): 71- 49.
- (ed.). *Pablo Neruda y Nicanor Parra face to face: a bilingual and critical edition of their speeches on the occasion of Neruda’s appointment to the Faculty of the University of Chile*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1997.
- . “El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra”. *Atenea* 510 (2014): 23-39.
- Grazia Profetti, María. “La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013: 459-470.
- Gutiérrez Solís, Salvador. *Comentario pragmático de textos polifónicos*. Madrid: Arco Libros, 2003 (1997).
- Henríquez Puentes, Patricia. “Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh”. *Acta Literaria* 28 (2003): 45-62.

- Hernández, Sergio. "Nicanor Parra y sus contactos con los movimientos de vanguardia". *Millantú* 1 (1971): 17-29.
- Hernández Guerrero, José Antonio et al. (eds.). *Oratoria y literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.
- Hoffman, Tyler. *American poetry in performance: from Walt Whitman to hip hop*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.
- Huneus, Christian y Kay, Ronald (eds.). *Manuscritos* 1 (revista). Santiago: Universidad de Chile, 1975.
- Huneus, Pablo. "La noche que incendiaron la carpa de Parra". *Pablo Huneus* 5 sep 2014. Web. 9 feb 2018
www.pablo.cl/index.php?seccion=articulos&art=312.
- Hurtado, María de la Luz. "Parra traduce a Shakespeare". *Apuntes de Teatro* 103 (1991-1992): 23-35.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. "La poesía de Nicanor Parra". En Nicanor Parra. *Antipoemas*, Barcelona: Seix-Barral: 1972.
- Jahandarie, Khosrow. *Spoken and written discourse: a multi-disciplinary perspective*. Stamford: Ablex Publishing Co., 1999.
- Juvenal, Décimo Junio. *Sátiras*. Trad. Salvador Villegas Guillén. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- Jorge, Gerardo. "Traducir entre la academia, la calle y la feria. Una aproximación a Lear, Rey & Mendigo de Nicanor Parra". *Revista del Departamento de Letras* 2 (2013):112-132.
- Kazin, Alfred. "E. E. Cummings and his fathers. On *i:six non lectures* (1953)". En *E. E. Cummings and the Critics*. Ed. S. V. Baum. Michigan State University Press, 1962. 183-188.
- Ladra, David. "Graciosos, clowns, bufones y protagonistas en la comedia shakesperiana". *Revista de estudios teatrales* 11(1997):247-266.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Trad. Julián Jiménez Heffernan. Granada: Editorial Comares, 1996.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca: Anaya, 1968.
- Larue, Anne (ed.). *Théâtralité et genres litteraires*. Poitiers: UFR Langues Litteratures, 1996.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. I y II. Madrid: Gredos, 1967.
- Leith, Sam. *¿Me hablas a mí? La retórica desde Aristóteles a Obama*. Trad. de Belén Urrutia. Madrid: Taurus, 2012.
- Lepeley, Óscar. "Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar". En Heidren Adler, George Woodard (eds.). *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Madrid: Iberoamericana, 2000. 113-124.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Lyotard, Jean François: *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Lihn, Enrique. "Antipoesía o poesía integral". *El Siglo*, Santiago de Chile, 9 jun 1963. En *Proyecto Patrimonio*. Web. 30 jul 2018
<http://www.lettras.mysite.com/parra100903.htm>.
- Lord, Albert Bates. "Oral poetry". En *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. 1383.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1978 (1970).

- Lozano, Jorge et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Maingueneau, Dominique. "Auteur et image d'auteur en analyse du discours". *Argumentation et Analyse du Discours*. 2009. Web. 29 mar 2018 <http://aad.revues.org/660>.
- Maldonado Alemán, Manuel. "La crisis de la literariedad y la interpretación literaria". *Revista de Filología Alemana*, Vol. 19. (2011): 11-43.
- Malverde Disselkoe, Ivette. "El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra". *Acta literaria* 13 (1988): 83-92.
- . "La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elquí*". *Acta literaria* 10-11 (1985-1986): 77-89.
- Marras, Sergio. *Fotopoemas. Sobre textos de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- Martínez Cantón, Clara Isabel. "El auge de la poesía oral. El caso del poetry slam". *Castilla. Estudios de literatura* 3 (2012): 385-401.
- Mayoral, José Antonio. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 1999 (1987).
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Morales, Leonidas. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1972.
- . *Conversaciones con Nicanor Parra*. 1990. Santiago: Tajamar Editores, 2006.
- . "Nicanor Parra: el proyecto antipoético". *Anales de Literatura Chilena* 17, jun. 2012: 147-167.
- Nómez, Naín. "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988". *Estudios Filológicos* 42 (2007): 141-154.
- Olveira, Manuel (ed.). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: This side Up S.L, 2015.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Sherp. México: FCE, 1982.
- Orduna, Germán. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- Ostria González, Mauricio. "Literatura oral, oralidad ficticia". *Estudios filológicos* 36. 2001: 71-80. Web *Scielo*. 31 jul 2018 https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600005.
- Pacheco, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana* 106-107 (1990): 327-334.
- Palacios Pablos, Andrés. "Claves de acercamiento al distanciamiento. La interpretación del humor". En Jorge Figueroa et al. (eds.). *Estudios sobre el humor literario*. Vigo: Universidade, 2001. 443-449.
- Patricia Trapero, Ana. *Introducción a la semiótica teatral*. Baleares: Prensa Universitaria, 1989.
- Paola, Luis de. "La rebelión de los poetas de hoy". *Arbor* 446 (1983): 93- 97.
- Parrilla, Eduardo P. *Humorismo y sátira en la obra de Nicanor Parra*. Madrid: Editorial Pliegos, 1997.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Perceval, José María. *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?* Madrid: Cátedra, 2015.

- Pérez López, M. Ángeles. “La autotextualidad en Nicanor Parra: acotar/ agotar/ reciclar”. *Anales de Literatura Chilena* 4 (2003): 165-175.
- . “Las encrucijadas (anti)poéticas”. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 27 may 2014 http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/parra/acerca/perez_lopez.htm.
- . “Parra el semionauta (itinerarios en el paisaje de los signos)”. *Atenea* 510 (2014): 41-55.
- “Performance”. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Pfeiler, Martina. *Sounds of poetry. Contemporary American Performance Poets*, Tübingen: NarrBerlag, 2003.
- Piña, Juan Andrés. “Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón”. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1990: 18-51.
- Planas, Eduard. “La poesía de l’escena”. *Journal of Catalan Studies*. 2001. Web. 2 ago 2018 <http://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/planas.html>
- . *La poesía escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET, 2002.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, *Actualidad de las Artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Domingo Adame (ed.). México: Universidad Veracruzana, 2009: 116-143.
- Platón. *Gorgias*. Trad. Francisco García Yagüe. Buenos Aires: Aguilar, 1969.
- . *El banquete*. Trad. Fernando García Romero. Introd. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1989.
- Postman, Neil. *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of showbusiness*. London: Heinemann, 1986.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Catedra, 1994.
- Pujante, David. *Manual de retórica*. Madrid: Castalia Universidad, 2003.
- Quercia, Phillip. “La lectura de la oralidad: aproximación a la teoría”, *Gaceta hispánica de Madrid*. IX edición 2010. Web. 5 oct 2016 <http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2013/03/GHM9-Phillip-Quercia.pdf>.
- Quezada, Jaime. *Nicanor Parra tiene la palabra*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 2007 (1999).
- . *Nicanor Parra de cuerpo entero*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 2007.
- . *En la mira de Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Mago, 2014.
- Quintiliano de Calahorra. *Obra completa. Tomos I, II, III y IV*. Trad. Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- Rankin, H. D. *Sophists, Socratics and Cynics*, London: Croom Helm, 1983.
- Retórica a Herenio*. Trad. de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- Ricart, Nuria y Remesar, Antonio. “Reflexiones sobre el espacio público”. *On the waterfront* 25. 2013. Web 31 jul 2018 <https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/263776/351265>.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Cuarto Propio: Santiago de Chile, 1994.
- Richter, Hans. *Dadá: art and antiart*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Riesco, Amaia. “El poema escénico: un género híbrido”. *Rilce*. vol. 14 n. 1 (1998): 89-111.
- Rivas Hernández, Ascensión. *De la Poética a la Teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2005.

- Rivas Bonillo, Antonio. "Literatura y espectáculo. *El circo* (1917), de Ramón Gómez de la Serna". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013: 509-519.
- Rodríguez, Ignacio. "Genialidad, chistolosofía y facilonguismo". *El Mercurio. Revista de Libros*, 21 jul 2006: 4.
- . *Órbita de Nicanor Parra*. Concepción: Cuadernos del Bío Bío, 1996.
- Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la Locura*. Trad. Pedro Voltes Bou. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- Rubio Árquez, Marcial. "Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular". En Pedro M. Cátedra García et al. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR, 2006.
- Ruiz Tagle, Carlos. *Los antifrívulos*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1992.
- Ruiz de la Cierva, María del Carmen. "Los géneros retóricos desde sus orígenes hasta la actualidad". *Rhêtorikê* 0, (mar 2008). Web. 03 mar 2017
<http://www.rhetorike.ubi.pt/00/>
- Salvador, Álvaro. *Para una lectura de Nicanor Parra (El proyecto ideológico y el inconsciente)*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975.
- . "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad". *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n. 159 (1992): 611-622.
- Sarabia, Rosa. "Nicanor Parra: la antipoesía y sus políticas". *Poetas de la palabra hablada*, Londres: Támesis, 1997. 50-79.
- Schieffelin, Edward. "Moving Performance to Text: Can Performance be Transcribed?" *Oral Tradition* 20/1 (2005): 80-92.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1971.
- . "Las huellas del antipoema", *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 771-783.
- . "A medio siglo del antipoema". *Proyecto patrimonio*. Web. 8 sep 2016
<http://www.letras.s5.com/parra2.htm>.
- Schwartz, Lia. "Las traducciones de los clásicos". *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005. 23-64.
- Sepúlveda Eriz, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Sito Alba, Manuel. *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED, 1987.
- Sontag, Susan. "Against interpretation". New York: Anchor Books 1990 (1967).
- Soto, César. "Los libros de Nicanor Parra". *Estudios públicos* 136 (2014): 253-298.
- Studer, Jürg. *Oratoria: el arte de hablar, disertar, convencer*. Madrid: El drac, 2003.
- Todorov, Tsvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978 (1970).
- . "El origen de los géneros". En Garrido Gallardo, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988. 31-48.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Trancón, Santiago. *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . "El habla solitaria". *Acta poética* 24 (2003): 9-26.
- Valdovinos, María. "Nicanor Parra y el Teatro". *El Mercurio. Revista de Libros*. 4 ago 2001: 7.

- Vaillant, Alain. "Entre persona y personaje. El dilema del autor moderno". *Lingüística y literatura* 60 (2011): 19-33.
- Vallejo Nájera, Juan Antonio. *Aprender a hablar en público*. Barcelona: Planeta, 1990.
- Van Dijk, Teun A. "The linguistic study of discourse". *Text and context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. New York: Longman, 1989 (1977). 1-15.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "La antipoesía de Parra y el lenguaje del artefacto". *Homines.com*. 31 ago 2006. Web. 30 jul 2018 https://www.homines.com/palabras/antipoesia_parra/index.htm.
- . "La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 20, n. 1 (2011). Web *Revistas UCM*. 18 jul 2018. <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1111140285>
A.
- . "Nicanor Parra. Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Núm. Especial: América Latina (2012): 213-231.
- Vattimo, Gianni. *La Sociedad transparente*, Barcelona: Paidós, 1990.
- Velandia Onofre, Darío. "¿Teatro en el púlpito? La oratoria sagrada española del siglo XVII". *Perífrasis*, vol. 3, n. 5 (2012): 35-48.
- Vianello de Cordova, Paola et al. *Oratoria griega y oradores áticos del primer período*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2004 (1986).
- Vigara Tauste, Ana María. *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1994.
- Vilariño Picos, María Teresa y Abuín González, Anxo. "Historias multiformes en el ciberespacio. Literatura e hipertextualidad". *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros, 2006: 13-33.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinar". *Gestos* 21 (1996): 7-15.
- . *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, California: Gestos, 2014 (2000).
- . "De teatralidad social, discursos teatrales y las culturas de América Latina: la ceremonia de la distinción académica como práctica escénica". *Teatro* 6 (1999): 23-29.
- Zegers, M^a Teresa y Ugarte, Eugenio (eds.). *Antiparra productions*. Santiago: Mineduc, 2002.
- Zerán, Faride. "Nicanor Parra y la lección de Rulfo". *La Época. Literatura y libros* 187. 10 nov 1991: 1-3.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Editions de Seuil, 1983.

ANEXO I

Título	Edición o transcripción del texto	Lectura pública documentada
<i>Poetas de la claridad</i>	<p><i>Atenea</i>, año XXXV, tomo CXXXI, Nos 380-381, abril/septiembre de 1958. (n. 500, 2009: 179-183)</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas I</i>. Edición de Niall Binns e Ignacio Echevarría. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006: 705-711</p> <p>Nicanor Parra. <i>Antiprosas</i>. Santiago. Ediciones UDP: 2015</p>	1958: conferencia pronunciada en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos (Universidad de Valparaíso)
<i>Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda</i>	<p>Pablo Neruda y Nicanor Parra. <i>Discursos</i>. Santiago: Nacimiento, 1962</p> <p>Marlene Gottlieb (ed.). <i>Pablo Neruda y Nicanor Parra face to face: a bilingual and critical edition of their speeches on the occasion of Neruda's appointment to the Faculty of the University of Chile</i>. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1997</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas I</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg. 2006, págs. 713-738.</p> <p>Nicanor Parra. <i>Parranda larga</i>. Madrid: Alfaguara, 2010, págs. 447-474</p> <p>Web Universidad de Chile: http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/neruda.html</p>	1962: leído antes de la intervención de Pablo Neruda, el 30 de marzo en el Salón de Honor de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile
<i>Discurso pronunciado en la SECH a propósito de David Turkeltaub y Ganymedes</i>	Nikomedes/ Documentos (sin fecha ni lugar de edición)	1981: pronunciado el 11 de noviembre en la Sociedad de escritores de Chile durante un acto de homenaje a David Turkeltaub, editor de Ganymedes
<i>Charla de Temuco</i>	Iván Carrasco. <i>Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos</i> . Santiago. Editorial Universidad de Santiago, 2007, págs. 13-28	1982: pronunciado en noviembre en el Liceo de Niñas de Temuco, durante el Primer Encuentro Nacional de Escritores celebrado tras el Golpe militar
<i>Auténticamente parriano</i>	<p>Malu Serra. "Referendum: en vez de protesta". Revista <i>Hoy</i>, Santiago, 6-12 de jul 1983, pág. 13</p> <p>Niall Binns. <i>¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana</i>. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, págs. 164-165</p>	1983: pronunciado durante la ceremonia de clausura de las Jornadas Surrealistas organizadas por el Instituto Chileno-Francés de Cultura.
<i>No! Discurso de sobremesa</i>	<i>ABC literario</i> (Madrid), 8 de octubre de 1988, pág. XVI	No leído en un acto público, aunque sí en un encuentro entre amigos a modo de ensayo: "...hay uno [discurso de sobremesa] dedicado a Miller y Styron cuando vinieron a Chile; leí un borrador en casa de Jorge Edwards" ("Nicanor Parra: un embutido de ángel y bestia". Ana María Foxley. <i>La Época. Suplemento Literario y de libros</i> , n. 72, 27 ago 1989)
<i>Mai mai Peñi. Discurso de Guadalajara</i>	<p>Web Universidad de Chile: www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/mai.html</p> <p>Nicanor Parra. <i>Poemas para combatir la calvicie</i>. Ed. Julio Ortega. México: FCE, 1993, págs. 327-382</p>	1991: leído el 23 de noviembre durante el acto inaugural de la Quinta Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México, como respuesta a la

	<p>Nicanor Parra. <i>Discursos de sobremesa</i>. Ed. Mario Rodríguez. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997, págs. 21-74</p> <p>Jaime Quezada. <i>Nicanor Parra tiene la palabra</i>. Santiago: Alfaguara, 1999, págs. 21-77</p> <p>Nicanor Parra. <i>Discursos de sobremesa</i>. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 11-70</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 553-606</p> <p>Nicanor Parra. <i>Parranda larga</i>. Madrid: Alfaguara, 2010, págs. 359-373 (tramos II, III, XI, XV, XVII, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVIII)</p>	<p>concesión del Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo</p> <p>1992: leído el 22 de octubre durante un homenaje al poeta durante la Feria del Libro en la Estación Mapocho</p> <p>1992: leído durante el ciclo de conferencias que siguieron a la exposición <i>Dir poesía/Mirar poesía</i> junto con Joan Brossa (Universidad de Valencia)</p>
<i>Happy Birthday. Discurso del Caupolicán</i>	<p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 607-635</p> <p>Nicanor Parra. <i>Discursos de sobremesa</i>. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 11-70</p> <p>Nicanor Parra. <i>Parranda larga</i>. Madrid: Alfaguara, 2010, págs. 359-373 (tramos XIII, XV, XVI, XVIII)</p>	<p>1993: leído el 23 de abril en el Teatro de Caupolicán (Santiago de Chile) durante el acto inaugural de Festival Internacional Teatro de las Naciones</p>
<i>Also Sprach Altazor. Discurso de Cartagena</i>	<p>Diario <i>La Época</i>, domingo 12 de septiembre de 1993, págs. 7-8</p> <p><i>Discursos de sobremesa</i>. Ed. Mario Rodríguez. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997, págs. 75-135</p> <p>Web Universidad de Chile: http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/alsoaltazor.html</p> <p>Faride Zerán: <i>La guerrilla literaria</i>. Santiago. Sudamericana Chilena, 1997</p> <p>Revista <i>Pluvial</i>, n. 1, Valdivia, 2000, págs. 166-197</p> <p>VV. AA.: <i>Discursare. Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: discursos de recepción</i>, Salamanca: Universidad y Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, págs. 97-129</p> <p>Nicanor Parra. <i>Discursos de sobremesa</i>. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 105-193</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 637-723</p> <p>Nicanor Parra. <i>Parranda larga</i>, Madrid: Alfaguara, 2010, págs. 383-413 (tramos I, IV, VIII, XIII, XV, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXIX, XXXII; XXXVI; XXXVII, XLI, XLIV; XLVII, LI, LII, LVII, LXII, LXIII, LXV, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXY, LXXXVI, LXXX)</p>	<p>1993: en septiembre, en Cartagena (Chile) con motivo del centenario del nacimiento del poeta</p> <p>1995: en abril, en la XXI Feria Internacional del libro de Buenos Aires, Argentina</p>
<i>Parralabras. Discurso de la Alameda</i>	<p>Fragmentos publicados en diario <i>La Nación</i>, 1 de septiembre de 1994, pág. 53</p>	<p>1994: pronunciado el 30 de agosto en Centro Cultural Alameda durante la sesión inaugural de <i>Machitún 94</i>, ciclo de homenajes con motivo del 80 aniversario del poeta</p>
<i>Discurso del Bío Bío</i>	<p>Diario <i>El Sur</i> de Concepción, 28 de enero de 1996</p> <p><i>Discursos de sobremesa</i>. Ed. Mario Rodríguez. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997, págs. 137-174</p> <p>Web Universidad de Chile: http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/biobio.html</p>	<p>1996: leído durante el acto de imposición del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Concepción</p>

	<p>Nicanor Parra. <i>Discursos de sobremesa</i>. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 195-234</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 725-762</p> <p>Nicanor Parra. <i>Parranda larga</i>, Madrid: Alfaguara, 2010, págs. 415-428 (tramos II, VIII, X, XIII, XVI, XVIII, XXV, XXVI, XVII, XXIX, XXXIII, XXXIV)</p>	
<p><i>Aunque no vengo preparrado</i> <i>Discurso de Valdivia</i></p>	<p>Fragmentos en suplemento “Artes y Letras”. <i>El Mercurio</i>, domingo 14 de diciembre de 1997</p> <p>Revista <i>Dirty Goat</i> (ed. Dave Oliphant) Austin: Host Publications Inc., 1999.</p> <p>Web Universidad de Chile: http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/oliphant1.html</p> <p>Nicanor Parra. <i>Páginas en blanco</i>. Ed. Niall Binns. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca / Madrid : Patrimonio Nacional, 2001, págs. 409-436</p> <p>Nicanor Parra. <i>Discursos de sobremesa</i>. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, 237-287</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 763-812</p> <p>Nicanor Parra. <i>Parranda larga</i>, Madrid: Alfaguara, 2010, págs. 429-440 (tramos XIV, XV, XIX, XXI, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLVII)</p>	<p>1997: pronunciado en noviembre (según Méndez & Undurraga)/ diciembre (según Binns) en Valdivia con motivo de la recepción del Premio Luis Oyarzún</p>
<p><i>Talca, Chillán & Londres. Un discurso que está x escribirse</i></p>	<p>Revista <i>Universum</i> n. 14, Universidad de Talca, 1999, págs. 297-312. Incluye versión manuscrita del autor</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 1107-1111. Titulado “Talca, París & Londres. Un discurso que está x escribirse”</p>	<p>1998: leído el 27 de octubre en el acto de recepción de la Medalla al Mérito Juan Ignacio Molina en la Universidad de Talca, Chile</p>
<p><i>Gracias muchas. El discurso que está por escribirse</i></p>	<p>Web Universidad de Chile: http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/nomeexplico.html Titulado “No me explico Sr. Rector (Foul Papers)” (Véase ANEXO III)</p> <p>Jaime Quezada: <i>Nicanor Parra tiene la palabra</i>, Santiago de Chile, Alfaguara, 1999, págs. 149- 160</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 1113-1115</p>	<p>1999: leído el 22 de abril en la ceremonia de inauguración del año académico de la Universidad de Chile, donde fue condecorado con la Medalla Rectoral</p>
<p><i>Discurso de Oxford. Fragmentos inéditos de Un Discurso que Está x Escribirse</i></p>	<p>Recuperado de un recorte tomado del Archivo de Referencias Críticas (Biblioteca Nacional de Chile)</p>	<p>2000: no se pronunció públicamente</p>
<p><i>No me explico señor rector</i></p>	<p>Nicanor Parra. <i>Páginas en blanco</i>. Ed. Niall Binns. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca / Madrid : Patrimonio Nacional, 2001, págs. 437-442</p> <p>Nicanor Parra. <i>Obras completas II</i>. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011, págs. 1116-1118</p> <p>Web Universidad de Chile: http://www.nicanorparra.uchile.cl/discursos/nomeexplico2.html</p>	<p>2001: pronunciado el 28 de mayo en el Salón de Honor de la Universidad de Chile con ocasión de la entrega del Premio Bicentenario</p>
<p><i>Discurso para la entrega del Premio Cervantes</i></p>	<p>Web. Revista <i>Terminal</i> http://revistaterminal.cl/web/2012/04/transcripcion-del-discurso-de-nicanor-parra-premio-cervantes-2012/</p>	<p>2012: leído por Cristóbal Ugarte, nieto del poeta, el 23 de abril en el Aula Magna de la Universidad de Alcalá</p>

	Web MECD. Premio “Miguel de Cervantes”. http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=2789&prev_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es	
<i>Respuesta telefónica al Premio Pablo Neruda</i>	Texto transcrito en <i>El Mercurio</i> , Valparaíso, 8 de junio de 2012 y en <i>El Líder de San Antonio</i> , 9 de agosto de 2012, pág. 6	2012: respuesta telefónica pronunciada el 7 de junio tras la comunicación de la concesión del Premio

ANEXO II

Discursos no editados (transcripción)

*Nicanor Parra/ discurso pronun-/ ciado en la SECH/ a propósito de/ David
Turkeltaub/ Ganymedes// el 11 de noviembre de 1981¹*

**copiado de una cinta magnetofónica/la puntuación corre por cuenta del editor²*

He observado que algunos conocedores de la mitología griega fruncen el ceño cuando nos ven en compañía del hermoso Ganymedes. Una pequeña aclaración al respecto: no tienen por qué tomar al pie de la letra la leyenda cretense, descalificada ya en su tiempo por el propio Platón: quédese con el Ganymedes escanciador o copero de dioses – entre dos males el menor. Olvídense del efebo de largas pestañas raptado por Zeus y sometido a vasallaje sexual contra natura: *éto nizhy bó*. Oremus pero no nos turbemus.

Y ahora manos a la obra. Aparte de la virtud cronológica, yo soy la persona menos indicada para ofrecer esta modesta pero sincera manifestación, como se decía en el año 20. Tengo más fama de preceptor asmático jubilado que de maestro de ceremonias: sin embargo lo hago con mucho gusto por tratarse de quien se trata. Se trata, según advierte la tarjeta de invitación, de dos acontecimientos culturales simultáneos: el tercer aniversario de Ganymedes y la presentación del título más reciente (no digamos el último) del mismo sello editorial.

Aniversario y presentación de *Códices* de David Turkeltaub: dos celebraciones en una. Primera duda que nos asalta – estarán los tiempos para celebraciones?

Silencio profundo. Veamos. ^{*3}

Nadie podría negar que la hazaña está ahí: siete libros de poesía puestos en órbita por Ganymedes en estos tres últimos años prosaicos y mercantiles, contra viento y marea. Cierto: debieron haber sido muchos más: pero también pudieron ser menos, atención! a no mediar el coraje del joven David que en estos momentos está librando su quincuagésimo round contra el gigante Goliat.

Qué satélites artificiales son esos? En orden de aparición: 1 *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* 2 *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* 3 David Turkeltaub *Hombrecito verde* 4 Enrique Lihn *A partir de Manhattan* 5 Jorge Edwards *El patio* – ilustraciones de Carlos Faz 6 *Ganymedes/6: una panorámica de la poesía chilena actual* – ilustraciones de Nemesio Antúnez 7 José Donoso *Poemas de un novelista* 8 Oscar Hahn *Mal de amor* – ilustraciones de Mario Toral 9 David Turkeltaub *Códices*, cuya aparición estamos celebrando en estos momentos. Y en preparación: 10 Gonzalo Rojas *50 poemas* – con ilustraciones de Roberto Matta.

En resumen: veintitantos poetas imperturbables y un prosista desesperado. Fuera de los artistas del pincel, como se dice en las altas esferas. Ven? Cantidad y calidad en casi todos los casos.

¹ Nota manuscrita.

² Nota manuscrita.

³ Remite a la nota sobre puntuación.

Hay o no hay motivo de celebración?

El balance no puede ser más halagüeño. Un cuerpo celeste nuevo en el firmamento de la poesía chilena: David Turkeltaub. Dos reediciones de viejos cracks: Domingo Zárate Vega y Jorge Edwards. El afianzamiento en extensión y profundidad del talento de Enrique Lihn. La maduración definitiva, a través del sufrimiento carnal, en Óscar Hahn. Felicidades, David Turkeltaub! Por abominable que te pueda parecer la palabrita. Gracias. Un millón de gracias. Que hubiera sido de nosotros sin ti – de la poesía chilena sin ti – en estos años prosaicos y mercantiles que se estiran como bolsas de material plástico no reciclable.

Sí – un fuerte abrazo para nuestro editor suicida, que no trepidó en vender su auto para financiar el cuarto volumen de la colección, en un momento de cuasi bancarrota. Lógico: sabía lo que estaba haciendo. Díganme cuando se le vio más próspero, más floreciente, más viento en popa que hoy – superando sus propios dogmas incluso, como editor a la vez que como escritor. Que se ponga de pie – bravo! un aplauso cerrado para David.

Y para los que pongan en solfa la legitimidad de este machitún, sepan que nos hemos reunido a recordar hechos bien concretos y no a golpearnos el pecho por lo que habríamos dejado de hacer, aunque lo justo pareciera ser esto último. No trataremos de barajar las acusaciones de pirulismo crónico que nos formulan nuestros lectores más impacientes. De acuerdo, señoras y señores, estamos dispuestos a aceptar incluso el epíteto de chanchos nazis que se nos cuelga desde el exterior por el delito de vivir en Chile.

Memoricemos este endecasílabo:

por el delito de vivir en Chile

Hay una objeción de fondo, no obstante, me parece a mí, que no podríamos pasar por alto sin caer en pecado mortal, y es la que se refiere a la falta de conciencia ecológica para decirlo sin eufemismos de los autores editados por Ganymedes. Salvo un poema que lleva el mismo título (y nada más que el título) del libro de Bateson *Ecología del espíritu*, la problemática de este momento histórico que vive la humanidad brilla por su ausencia. Nuestras ideas se mueven más por inercia que por gravitación. Y eso no puede ser. Eso sí que no puede ser! Cómo vamos a permanecer indiferentes ante los crímenes ecológicos que se perpetran a diario en nuestras propias narices: envenenamiento, degradación, saqueo de la naturaleza*- para no mencionar aquellos que no se pueden mencionar en nuestro país: injusticia social crónica, hambre, exilio, desaparecidos.

En una palabra la situación sigue siendo la misma de siempre, empeorada hasta los tuétanos en el mejor de los casos:

miseros peatones versus asesinos del volante.

Me estoy alargando más de la cuenta Sr. Corales

**que las generaciones venideras/ se rasquen con sus propias uñas⁴*

Terminaré haciendo votos alfa por la supervivencia de Ganymedes: a todos nos va y nos viene en esta partida. Beta, por el autofinanciamiento de Ganymedes – algo más

⁴ Nota manuscrita

problemático tal vez. Y gama, por el cambio de nombre de Ganymedes, a fin de evitar ambigüedades innecesarias. Todavía no somos maricones. Nadie puede decir de esta agua no beberé, pero para qué adelantarse a los acontecimientos.

Ofrezco la palabra

Al fantasma de Neruda, que debe andar revoloteando por aquí -

A nuestro presidente vitalicio, anfitrión y Filebo Luis Sánchez Latorre, a quien le debo el Premio Nacional de Literatura y el teléfono de mi casa particular (tengo entendido que está tramitando personalmente la derogación de la Ley Mordaza con el apoyo de todos los presentes y de la casi totalidad de los ausentes, la vuelta del judío errante y la amnistía sin limitaciones para todos los presos políticos – estoy pensando muy en particular en el estudiante Gregory Cohen) –

Ofrezco la palabra

A nuestro festejado David Turkeltaub –se rumorea insistentemente que en su último libro se pone las botas de siete leguas. Atención! Y – last but not least

Al público en general, como se decía en el año de la cocoa y se sigue diciendo todavía.

*Nicanor Parra*⁵

NIKOMEDES/ DOCUMENTOS

⁵ Firma manuscrita

Auténticamente parriano

...“pensar globalmente y actuar locamente” es el lema planetario. Y para que la acción sea eficiente hay que darla en el momento preciso. En el lugar que sea. Por ejemplo, en las muy culturales Jornadas Surrealistas convocadas por el Instituto Chileno Francés de Cultura. Al poeta le pidieron que hablara. Y habló:

*Dijo entonces*⁶:

“Qué bueno que la Francia inmortal-inmoral-inmortal, lo que sea, patrocine foros o forros hipotéticamente culturales en este último rincón del mundo. Como quien lanza serpentinas de colores a los mendigos del río Mapocho. Gracias en nombre de los afectados. Pero qué bueno sería también que el nunca bien ponderado gobierno francés se decidiera a cumplir sus compromisos nucleares y electorales con los ecologistas”.

“En otras palabras, que ponga fin inmediato a la proliferación de armas nucleares en su territorio. Segundo: que desactive las ya existentes; y tres: que suspenda la venta sucia de armas atómicas o convencionales a los milicos del Tercer Mundo. No al pragmatismo nuclear norteamericano. No al formalismo nuclear ruso y No también, caramba, al surrealismo nuclear francés. NO, NO, NO, NO, NO, NO.”

De pie, con el puño cerrado, mientras poco a poco todo el auditorio coreaba NO con él. Ahí terminaron las Jornadas surrealistas.

En revista Hoy, 6 al 12 de julio de 1983, p. 13

⁶ En cursiva, los comentarios de la redactora, Malu Sierra.

Parralabras (“Discurso de la Alameda”)

Agradezco de todo corazón esta demostración de simpatía que me brindan mis generosos lectores. Sé que no lo merezco, pero lo acepto con lágrimas en los ojos por tratarse de una broma inocente.

[...]

Me propongo llegar al 2.000 [sic] aunque sea en una silla de ruedas. La presencia de ustedes en esta sala me demuestra que estoy en mi derecho. Perdonarán la falta de presencia física. Poderosos motivos de salud se interponen esta vez entre el actor y sus heroicos lectores. Alguien debe morir en el escenario, de lo contrario, el público no aplaude.

Así como hay cuentos de loros debiera haber cuentos de viejos. Y los hay efectivamente. Vamos viendo. **Uno:** se dice que cuando nació Lao Tse, el sabio más grande de todos los tiempos, ya tenía 80 años de edad. 80 años en el vientre materno. La barba le llegaba a las rodillas. Exageración según la *Enciclopedia Británica*, 79 a todo reventar. **Dos:** los viejitos cucú son los únicos que se dan cuenta de todo. No se ría, por eso es que se lo pasan llorando. **Tres:** Cuando le presentaron a la Sofía Loren, el pobre viejo que era ya Carlitos Chaplin exclamó: “¡quién pudiera volver a los 65!”

[...]

Ser o no ser, ese es el dilema a los 80 como a los 40; a los 40 como a los 20; a los 20 como en el vientre materno. **Siete:** a la casa del poeta llega la muerte borracha/ ábreme viejo que ando buscando una oveja huacha/ estoy enfermo, después, perdóname vieja lacha/ ábreme viejo cabrón o vai a mostrar la hilacha?, por muy enfermo que estés, tenís que afilar el hacha/ déjame morir tranquilo, te digo vieja vizcacha/ mira viejo desgraciao, bigote de cucaracha antes de morir tenís que echar tu buena cacha/. La puerta se abrió de golpe/ ya, pasa, viejo cutufa/ la vieja que se empelota y el viejo que se lo enchufa.

[...]

Diez: cambia, todo cambia, antes se llamaban asilos de anciano, ahora se llaman casas de reposo; antes se llamaba vejez, hoy se conoce por 3^a edad; antes se era mayor de edad a los 21, hoy a los 18. Cambia, todo cambia, solo la dictablanda permanece.

[...]

Quince: en Chile es mal visto llegar a los 70 sin premio Nobel de Literatura. La Mistral era prácticamente una lola cuando se sacó el gordo. Neruda se veía viejo, pero era joven... ese maldito cáncer de la próstata.

[...]

Dieciocho: ¿en serio se propone llegar al año 2000? ¿Cómo va a ser tanta la mala suerte?... Una vieja de 100 años y un viejo de 102, se dieron un fuerte abrazo, dijeron gracia a Dios, exista o no exista. Más sabe Dios por viejo que por diablo.

[...]

Balance patriótico: Saldo a favor: cero. Saldo en contra: cero. Lolas por explotar: cero. Discípulos incondicionales: cero. Dientes delanteros: cero. Premio Nobel: cero. Potencia sexual: cero. Total: cero. Perdonen señoras y señores. Un peso muerto para l sociedad. [...] Para decirlo todo de una vez, una hazaña llegar a los 80. Hay que tener el cuero bien duro, compadre.

NO. Discurso de sobremesa

Vuelta a la democracia ¿para qué?
¿para que se repita la película?

NO!

Para ver si podemos salvar el planeta:
sin democracia no se salva nada.

¿QUÉ PUEDO DECIR YO?
Los degollados tienen la palabra

CRISTO DE ELQUI DISPARA SOBRE EL PIANISTA (1)

y con sobrada razón
no queremos más circo
pan es lo que queremos

y libertad

Ud. no sabe lo que pasa aquí
infórmese Maestro

o se van con la música a otra parte.

ACÚSOME padre de haber leído a Miller y Styron (2)

esto no se puede perdonar fácilmente
me consuelo pensando
que ellos tampoco me han leído a mí

Lo más escandaloso de todo
¿quién ha leído al dueño de casa?

a Cervantes

a Whitman

al poeta Barata

Nadie:

los pasamos por alto
como si fuera pelo de cola

Nos separan abismo
no dicen ustedes...
el idioma

el idioma, la CIA

las amenazas contra Nicaragua
para no mencionar
el temible Canal de Panamá

Algo hay sin embargo
(que creo yo) que nos une
más allá de las pícaras apariencias
(y esto no es un saludo a la bandera)
Algo hay que nos une, repito
fuera de nuestro común amor a la democracia
de lo contrario no estamos aquí

los contertulios me darán la razón
estoy pensando en la sonrisa de Marilyn Monroe (3)
que es la sonrisa de la poesía
antes de ser tocada por el hombre
esa sonrisa a mí me dice más
que la propia palabra “democracia”
y no sé si estoy pasándome de listo
muy superior a la doctrina Monroe

Celebro la presencia de estos grandes autores
eso sí que no oculto la verdad
aún tenemos miedo, ciudadanos
el que sea valiente que nos escuche

lo que quiero decir es lo siguiente
gracias por acordarse de este país
no se vayan

 escriban
 manden fruta
Y un encarguito para el tío Sam
si no es mucha molestia
que conteste la carta del pielroja

Nicanor Parra

-
1. [Claudio] Arrau.
 2. Escritores norteamericanos adversos a la dictadura que estuvieron en Chile semanas antes del Plebiscito.
 3. Casada con Arthur Miller.⁷

En ABC literario (Madrid), 8 de octubre de 1988, p. XVI
TEXTO CON MOTIVO DEL HONORARY FELLOW DE OXFORD (2000)

⁷ Transcribo las notas tal como aparecen en el documento, que no especifica si son notas del autor o de quien transcribió el documento.

Fragmentos inéditos de Un Discurso que Está x Escribirse

Se demostró lo que siempre se supo
Oxford se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera + provechosa posible.

Claro que entre Newton & Shakespeare
(Un poquito de namedropping
No le hace mal a nadie)
Yo tuve la osadía de matricularme
Contra viento & marea se comprende
Con el imperdonable Príncipe de Dinamarca
Un tropezón cualquiera da en la viuda

A riesgo de que se me tilde de arterioesclerótico
Lo que no debe sorprender a nadie
Dentro de poco cumplo los 100
Me permitiré leer un antipoema
Que tuvo la suerte de ser traducido al inglés
Antes
De que yo lo escribiera en mi idioma patrio
Por un playboy isabelino
De cuyo nombre no quiero acordarme

Tiene la palabra Hamlet
El Parranoico por derecho propio
Tan enderezador de entuertos
Como el que +
Incluido
El Caballero de la Triste Figura

Ser o no ser He ahí el dilema
Qué será preferible me pregunto
Soportar los caprichos del destino funesto
O rebelarse contra ese mar de tribulaciones
Y terminar con ellas para siempre
Morir
Dormir
no+.

Discurso para la entrega del Premio Cervantes (2012)

“Sus Altezas Reales, Príncipes de Asturias, Autoridades presentes, Señoras y Señores:
A propósito del discurso de agradecimiento al premio Miguel de Cervantes, mi abuelo me ha encargado que pida prórroga de mínimo un año, del 23 de Abril del año 2012 al 23 de Abril de 2013, para así poder pergeñar un discurso medianamente plausible.

Él mismo dijo, hace algunos años: “He llegado a la siguiente conclusión: hay que hablar por escrito. Yo demoro seis meses en armar un discurso que se lee en 45 minutos y que parece que estuviera improvisado”.

Y a mí me dijo, hace unas pocas horas: “Don Quijote no cabe en un fin de semana”.

Lo cierto es que dejé a mi abuelo en su casa de Las Cruces, en la costa chilena, rodeado de libros. La mayoría de ellos son versiones y estudios del Quijote, pero hay también algunos libros de la biblioteca de Don Quijote, como, por ejemplo, los seis tomos de La araucana, de Alonso de Ercilla. Y hay varias enciclopedias abiertas sobre las mesas y los sillones, con las páginas más importantes señaladas con bolsitas de té en reciclaje.

Para esta ocasión, voy a leer algunos de los poemas y antipoemas de mi abuelo, ya que por de pronto fueron estos los que merecieron la cariñosa atención del jurado, para considerarlo acreedor al llamado “Nobel de las Letras Hispanas”.

Gran parte de esos poemas y antipoemas fueron redactados en esta máquina de escribir, que está hoy con nosotros.

¿ESPERABA ESTE PREMIO?

No

Los premios son

Como las Dulcineas del Toboso

Mientras + pensamos en ellas

+ lejanas

+ sordas

+ enigmáticas

Los premios son para los espíritus libres

Y para los amigos del jurado

Chanfle

No contaban con mi astucia

(Cristóbal Ugarte procede a la lectura de una serie de poemas y antipoemas escogidos por el poeta):

“SOLILOQUIO DEL INDIVIDUO”.

Yo soy el Individuo.

Primero viví en una roca

(Allí grabé algunas figuras).

Luego busqué un lugar más apropiado.

Yo soy el Individuo.

Primero tuve que procurarme alimentos,

Buscar peces, pájaros, buscar leña,

(Ya me preocuparía de los demás asuntos).

Hacer una fogata,

Leña, leña, dónde encontrar un poco de leña,

Algo de leña para hacer una fogata,

Yo soy el Individuo.

Al mismo tiempo me pregunté,

Fui a un abismo lleno de aire;

Me respondió una voz:
Yo soy el Individuo.
Después traté de cambiarme a otra roca,
Allí también grabé figuras,
Grabé un río, búfalos,
Grabé una serpiente
Yo soy el Individuo.
Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía,
El fuego me molestaba,
Quería ver más,
Yo soy el Individuo.
Bajé a un valle regado por un río,
Allí encontré lo que necesitaba,
Encontré un pueblo salvaje,
Una tribu,
Yo soy el Individuo.
Vi que allí se hacían algunas cosas,
Figuras grababan en las rocas,
Hacían fuego, ¡también hacían fuego!
Yo soy el Individuo.
Me preguntaron que de dónde venía.
Contesté que sí, que no tenía planes determinados,
Contesté que no, que de allí en adelante.
Bien.
Tomé entonces un trozo de piedra que encontré en un río
Y empecé a trabajar con ella,
Empecé a pulirla,
De ella hice una parte de mi propia vida.
Pero esto es demasiado largo.
Corté unos árboles para navegar,
Buscaba peces,
Buscaba diferentes cosas,
(Yo soy el Individuo).
Hasta que me empecé a aburrir nuevamente.
Las tempestades aburren,
Los truenos, los relámpagos,
Yo soy el Individuo.
Bien. Me puse a pensar un poco,
Preguntas estúpidas se me venían a la cabeza.
Falsos problemas.
Entonces empecé a vagar por unos bosques.
Llegué a un árbol y a otro árbol;
Llegué a una fuente,
A una fosa en que se veían algunas ratas:
Aquí vengo yo, dije entonces,
¿Habéis visto por aquí una tribu,
Un pueblo salvaje que hace fuego?
De este modo me desplazé hacia el oeste
Acompañado por otros seres,
O más bien solo.

Para ver hay que creer, me decían,
Yo soy el Individuo.
Formas veía en la obscuridad,
Nubes tal vez,
Tal vez veía nubes, veía relámpagos,
A todo esto habían pasado ya varios días,
Yo me sentía morir;
Inventé unas máquinas,
Construí relojes,
Armas, vehículos,
Yo soy el Individuo.
Apenas tenía tiempo para enterrar a mis muertos,
Apenas tenía tiempo para sembrar,
Yo soy el Individuo.
Años más tarde concebí unas cosas,
Unas formas,
Crucé las fronteras
y permanecí fijo en una especie de nicho,
En una barca que navegó cuarenta días,
Cuarenta noches,
Yo soy el Individuo.
Luego vinieron unas sequías,
Vinieron unas guerras,
Tipos de color entraron al valle,
Pero yo debía seguir adelante,
Debía producir.
Produje ciencia, verdades inmutables,
Produje tanagras,
Di a luz libros de miles de páginas,
Se me hinchó la cara,
Construí un fonógrafo,
La máquina de coser,
Empezaron a aparecer los primeros automóviles,
Yo soy el Individuo.
Alguien segregaba planetas,
¡Árboles segregaba!
Pero yo segregaba herramientas,
Muebles, útiles de escritorio,
Yo soy el Individuo.
Se construyeron también ciudades,
Rutas
Instituciones religiosas pasaron de moda,
Buscaban dicha, buscaban felicidad,
Yo soy el Individuo.
Después me dediqué mejor a viajar,
A practicar, a practicar idiomas,
Idiomas,
Yo soy el Individuo.
Miré por una cerradura,
Sí, miré, qué digo, miré,

Para salir de la duda miré,
Detrás de unas cortinas,
Yo soy el Individuo.
Bien.
Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,
A esa roca que me sirvió de hogar,
Y empiece a grabar de nuevo,
De atrás para adelante grabar
El mundo al revés.
Pero no: la vida no tiene sentido.

“LA SERIEDAD CON EL CEÑO FRUNCIDO”

Es una seriedad de solterona.
La seriedad con el ceño fruncido
es una seriedad de juez de letras.
La seriedad con el ceño fruncido
es una seriedad de cura párroco
La verdadera seriedad es otra:
la seriedad de Kafka,
la seriedad de Carlitos Chaplin,
la seriedad de Chejov,
la seriedad del autor del Quijote,
la seriedad del hombre de gafas
(Érase un hombre a una nariz pegado
Érase una nariz superlativa)

Yo sostengo y defiando
La seriedad del Cuerpo de Bomberos,
La seriedad de la Iglesia Católica,
La seriedad de las Fuerzas Armadas
(Érase un hombre a una nariz pegado
Érase una nariz superlativa),
La seriedad de la Bomba de Hidrógeno,
La seriedad del presidente Kennedy.
La seriedad de frac
Es una seriedad de panteonero:
La verdadera seriedad es cómica.

“SOMOS DOS ESTUDIANTES DE PEDAGOGIA”

Al profesor no se le entiende nada
Sáquenos de la duda don Nicanor
¿En qué se distingue la prosa del verso?
-¿Diferencia? ¡Ninguna!
Es cuestión de costumbre solamente
Los poetas escriben para abajo
Los prosistas escriben para el lado

En un lugar de la Mancha

(octasílabo)
De cuyo nombre no quiero acordarme
(endecasílabo)

“EXISTE”
Y se llama William Shakespeare
Marlowe
o Bacon
o Perico de los Palotes
Hay 40 maneras distintas
De pronunciar esta palabra sagrada

Lo mismo que pasa con la palabra Cervantes
El propio Don Miguel se firmó muchas veces
con zeta y con belarga
Ya lo dijo mi tía
Shakespeare
El Cervantes Inglés
Cervantes
El Shakespeare español
El mismo hombre con distintos nombres
Si no existiera habría que inventarlo

Para empezar ambos murieron el mismo día*

*Nota al pie:
Un 23 de abril como éste
Si pasamos X alto
La teoría de los calendarios

“EN QUE QUEDAMOS ENTONCES”
Amigo Zerbantes
Hay o no hay caballeros andantes?

“LA NEUROSIS NO ES UNA ENFERMEDAD”
es una concentración de energía psíquica
que debemos saber aprovechar.
Un neurótico bien administrado
rinde el doble o el triple que un sujeto normal.
Tomen el caso de Napoleón Bonaparte
de don Miguel de Cervantes Saavedra
de don Alfonso de Ercilla y Zúñiga
de Cristóbal Colón
del portugués Hernando de Magallanes

el primero que dio la vuelta al mundo
y de tantos otros genios inconmensurables.

Quién va a poner en duda
La grandeza de todos estos hombres
Y sin embargo todos eran neuróticos.

“AUTORRETRATO”

Considerad, muchachos,
Este gabán de fraile mendicante:
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).
¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué les sugieren estos zapatos de cura
Que envejecieron sin arte ni parte.
En materia de ojos, a tres metros
No reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? -¡Nada!
Me los he arruinado haciendo clases:
La mala luz, el sol,
La venenosa luna miserable.
Y todo ¡para qué!
Para ganar un pan imperdonable
Duro como la cara del burgués
Y con olor y con sabor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
Si nos dan una muerte de animales!
Por el exceso de trabajo, a veces
Veo formas extrañas en el aire,
Oigo carreras locas,
Risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan.
¡Estas negras arrugas infernales!
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven, lleno de bellos ideales
Soñé fundiendo el cobre
Y limando las caras del diamante:
Aquí me tienen hoy
Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales.

“EL HOMBRE IMAGINARIO”.

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario
De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios
Todas las tardes tardes imaginarias
sube las escaleras imaginarias
y se asoma al balcón imaginario
a mirar el paisaje imaginario
que consiste en un valle imaginario
circundado de cerros imaginarios
Sombras imaginarias
vienen por el camino imaginario
entonando canciones imaginarias
a la muerte del sol imaginario
Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpitar
el corazón del hombre imaginario

(Fin de las lecturas).

“En estos momentos y a la distancia, mi abuelo se formula la siguiente pregunta:

¿SE CONSIDERA UD. ACREEDOR AL PREMIO CERVANTES?

- Claro Que sí.
- Por qué
- X un libro que estoy X escribir”.

(Fin del discurso).

En Web *MECD. Premio Cervantes.*

http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do;jsessionid=027621FE6290B10E5EA25CDF3775B4BB?idDocumento=2789&prev_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es 11 jun 2017

Respuesta telefónica al premio Pablo Neruda

No me explico rector, las razones que pudo tener el jurado para premiarme a mí, que soy el último de la lista de este premio tan contundente como inmerecido. Hay por lo menos una docena de candidatos, que con razón se sienten postergados. Las irregularidades como estas no deberían volver a repetirse. Yo, por mi parte, me querellaré contra los que resulten responsables. Hay una sola explicación posible, el estado precario de salud de este anciano decrépito. Este es un premio a la longevidad.

En *El Líder de San Antonio*, 9 de agosto de 2012. 6

ANEXO III
Manuscritos

GRACIAS MUCHAS*
(el discurso que está x escribirse)
~~No me explico Sr. Rector~~
~~(Foul Papers)~~

L> Entre la Isla Negra & Cartagena

* Gracias muchas
Cuando mate qui chomcha
Le dice la capucha

EN RESUMEN

En síntesis en muchas palabras

Poeta
Anti poeta
Imago

o Insecto Perfecto

Lo que es un ser y pres
& lo de + sería lo de

Una sola pregunta
Al autor de Adios Poeta
Cuándo pausa escribir
Buenos Dias Anti poeta
Ya estára bueno
La paucera también tiene su límite

Lo que siempre
dejan
Nunca me acuerdo que he poeise a lo de

79
75
53
24
39
32

LA EPE 89

OPINION PERSONAL
HI OPINION PERSONAL? → *acordar*

HI OPINION PERSONAL

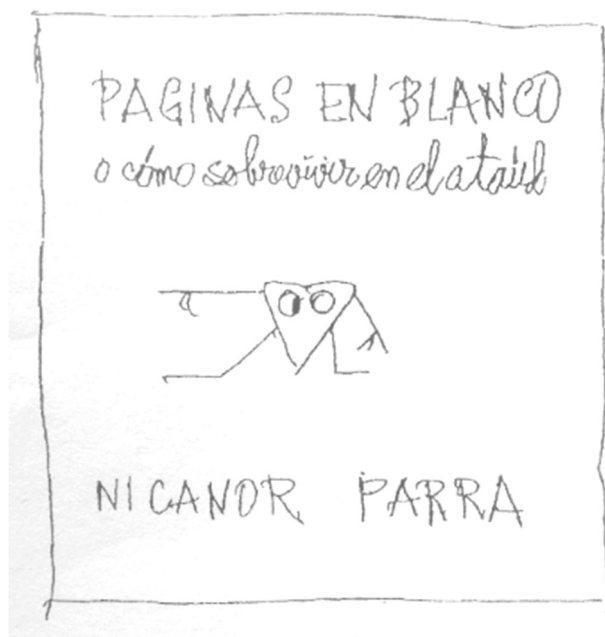
UNO DE LOS POCOS POETAS CHILENOS
uno de los pocos poetas chilenos
uno de los pocos poetas chilenos
que se puede leer de corrido

Se le declara gloria nacional

Lo que sucede
Con la gran mayoría de los otros literatos
Es una breva breva historia
Segun la fonética del Alberto Lira:

Hoy que leer de atrás para adelante
De lo contrario no sucede nada
mucho

104
71
43
62
44
37
30



DEDICATORIA
A S.M. la Reyna Sofía
Ateutamente
Desusasallo Q.S.M.B.
A sus pies
Estas antiguallas del siglo XVI
(PAGINAS EN BLANCO
O cómo sobrevivir en el ataúd)
En represalia
Por haberme sacado del amonismo
Capitanía General de Chile
Con humildad & jurisperidencia mapuche
En Santiago de Nueva Extremadura
A años-luz del siglo XVI

Hoja añadida a la versión de "Also Sprach Altazor" enviada a la Universidad de Salamanca con motivo de la concesión del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2001. En *Discursare. Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: discursos de recepción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Madrid: Patrimonio Nacional, 2002. 128-129.

ANEXO IV

Reproducimos las cinco versiones del discurso “Also Sprach Altazor”. A pesar de las diferencias, hemos procurado respetar los espacios en blanco, que consideramos significativos, a excepción de la versión de La Época, en la que no existía división entre tramos. Para facilitar la visualización de las variantes hemos organizado los pasajes conforme a coincidencias textuales.

La Época, 1993 /Zerán, 1997 Rodríguez, 1997 / Web U. Chile *Pluvial*, 2000 *Salamanca*, 2002 Méndez & Undurraga, 2006/
Alfaguara, 2010¹/ Binns, 2011

El poeta más joven de Chile está cumpliendo cien años en estos momentos.
Abran quincha, abran cancha,
a su salud, una caña de vino Santa Rita para iniciar las festividades,
a ver si se nos ocurre algo que valga medianamente la pena ante su tumba abierta de par en par. En serio que me trague la tierra si miento.
Dicho sea de paso, le deseamos una larga vida, ¡salud!

Una sola pregunta para poner las cosas en su punto:
¿Qué sería de este país sin Huidobro?
¿Qué sería de la poesía chilena sin este duende?
Desde luego no habría libertad de expresión.
Todos estaríamos escribiendo sonetos, odas

ANTES DE COMENZAR UNA SOLA PREGUNTA:
¿Qué sería de Chile sin Huidobro?
¿Qué sería de la chilena poesía sin este duende?
Fácil imaginárselo: [Ø] todos estaríamos escribiendo
Sonetos
Odas elementales
O gemidos
Alabado sea el Santísimo

ANTES DE COMENZAR
Una pregunta:
¿Qué sería de Chile sin Huidobro?
¿Qué sería de la chilena poesía sin este duende?
Fácil imaginárselo: [Ø] todos estaríamos escribiendo
Sonetos
Odas elementales
O gemidos
Alabado sea el Santísimo!

ANTES DE COMENZAR
Una pregunta:
¿Qué sería de este país sin Huidobro?
¿Qué sería de la chilena poesía sin este duende?
Fácil imaginárselo:
Desde luego no habría libertad de expresión
Todos estaríamos escribiendo
Sonetos
Odas elementales

Título del original en inglés:
HAY QUE CAGAR A HUIDOBRO

ANTES DE COMENZAR
Una pregunta:
¿Qué sería de Chile sin Huidobro?
¿Qué sería de la chilena poesía sin este duende?
Fácil imaginárselo:
Desde luego no habría libertad de expresión
Todos estaríamos escribiendo
Sonetos
Odas elementales

¹ Esta versión no incluye el texto completo. El subrayado representa los fragmentos reproducidos en ella.

elementales o gemidos.
¡Alabado sea el
Santísimo!

**¿QUÉ DIREMOS DE ÉL HOY
10 DE ENERO DE 1993**

A 100 años de su nacimiento
O de ellos digamos mejor
Porque Huidobros hay en
cantidades
Tantos como géneros literarios
Y más
Además de los personajes reales
están los ficticios
En particular ese náufrago que nos
sonríe
Desde su paracaídas
Altazor
Un precursor del teniente Bello
La simpatía personificada

QUIERO DEJAR EN CLARO

Que sin el maestro no hubiere sido
Posible el discípulo
Prácticamente todo lo aprendí de
Huidobro [...]
Incluidas algunas malas costumbres
Esa es la verdad de las cosas
Las fallas del discípulo no se
explican sin
Las genialidades del maestro

Quiero dejar en claro que
sin el maestro no hubiera
sido posible el discípulo.
Prácticamente todo lo
aprendí de Huidobro.
Gracias.
Incluidas algunas malas
costumbres, esa es la
verdad de las cosas.
Las fallas del discípulo
no se explican sin las
genialidades del maestro.
¿Qué diremos de él, o de
ellos digamos mejor?
Porque Huidobros hay en
cantidades
Tantos, como géneros
literarios y más
Además de los
personajes reales están
los ficticios
y sobre todos ellos, uno
solo, que nos sonrío
desde
su paracaídas *Altazor*: un

QUÉ DIREMOS DE ÉL

Hoy 10 de enero de 1993
A 100 años de su nacimiento
O de ellos digamos mejor
Porque Huidobros hay en cantidades
Tantos como géneros literarios
Y más
Además de los personajes reales
Están los ficticios
En particular ese náufrago
Que nos sonrío desde su paracaídas
Altazor
Un precursor del teniente Bello
La simpatía personificada

QUIERO DEJAR EN CLARO

Que sin el maestro no hubiera sido
Posible el discípulo
Prácticamente todo lo aprendí de
Huidobro
Gracias
Incluidas algunas malas costumbres
Esa es la verdad de las cosas
Las fallas del discípulo no se
explican
sin las genialidades del maestro

O gemidos
Alabado sea el Santísimo!

QUÉ DIREMOS DE ÉL

Hoy 10 de enero de 1993
A 100 años de su nacimiento
O de ellos digamos mejor
Porque Huidobros hay en
cantidades
Tantos como géneros literarios
Y más
Además de los personajes reales
Están los ficticios
En particular ese náufrago
Que nos sonrío desde su paracaídas
Altazor
Un precursor del teniente Bello
La simpatía personificada

QUIERO DEJAR EN CLARO

Que sin el maestro no hubiera sido
Posible el discípulo
Prácticamente todo lo aprendí de
Huidobro
Gracias
Incluidas algunas malas
costumbres
Esa es la verdad de las cosas
Las fallas del discípulo no se
explican
sin las genialidades del maestro

O gemidos
Alabado sea el Santísimo!

QUÉ DIREMOS DE ÉL

Hoy 10 de enero de 1993
A 100 años de su nacimiento
O de ellos digamos mejor
Porque Huidobros hay en cantidades
Tantos como géneros literarios
y más
Además de los personajes reales
Están los ficticios
En particular ese náufrago
Que nos sonrío desde su paracaídas
Altazor
Un precursor del teniente Bello
La simpatía personificada

QUIERO DEJAR EN CLARO

Que sin el maestro no hubiera sido
posible el discípulo
Prácticamente todo lo aprendí de
Huidobro
Gracias
Incluidas algunas malas costumbres
Esa es la verdad de las cosas
Las fallas del discípulo no se
explican
Sin las genialidades del maestro

precursor del Teniente Bello, la simpatía personificada.

ALTAZOR EL ESPOSO DE MANUELA PORTALES
El confidente de Teresa de la Cruz
El raptor de Ximena Amunátegui
Suma y sigue
El antinivio de Blanca Luz Brum
El otro yo de Raquel Señoret

EL GALÁN ABSOLUTO SEGÚN PROPIA DECLARACIÓN
El mejor cocinero del planeta
El campeón de los 100 metros planos
El primer metafísico del Mapocho
Tal cual
El que dejó callado a Pablo de Rokha

Hazaña mayor imposible
El aviador extraviado en la niebla.
No te sigas rompiendo la cabeza muchacho
Le solía decir su señora madre
Las poesías no las lee nadie
Da lo mismo que sean buenas o malas
Reconozco que tengo más plata
De la que se puede gastar en Chile
Es por eso que me lo paso viajando
Talento poético nulo
Mi único mérito consiste en saber
Reconocer mis errores
En algo sí que soy intransigente
La poesía contemporánea comienza
Conmigo
Yo soy un aristócrata polaco
Ni una gota de sangre plebeya
Siempre estoy a la altura del azar
He publicado múltiples poesías
En revistas chilenas y extranjeras
A plena satisfacción de los amigos lectores
Y a plena satisfacción de la crítica más exigente
Que la verdad no quede sin ser

ALTAZOR
El esposo de Manuela Portales
El confidente de Teresa de la +
El raptor de Ximena Amunátegui
Tal cual
El antinivio de Blanca Luz Brum
El otro yo de Raquel Señoret
El galán absoluto según propia declaración
El mejor cocinero del planeta
El campeón de los 100 metros planos
El primer metafísico del Mapocho
Tal cual
El que dejó callado a Pablo de Rokha
Hazaña mayor imposible

El aviador extraviado en la niebla.
NO TE SIGAS ROMPIENDO LA CABEZA
muchacho
le solía decir su señora madre
las poesías no las lee nadie
da lo mismo que sean buenas o malas

COMILLAS
Reconozco que tengo + plata
De la que se puede gastar en Chile
Es x eso que me lo paso viajando
Talento poético nulo
Mi único mérito consiste en saber
Reconocer mis errores
En algo sí que soy intransigente
La poesía contemporánea comienza
Conmigo

ALTAZOR
El esposo de Manuela Portales
El confidente de Teresa de la Cruz
El raptor de Ximena Amunátegui
Tal cual
El antinivio de Blanca Luz Brum
El otro yo de Raquel Señoret
El galán absoluto según propia declaración
El mejor cocinero del planeta
El campeón de los 100 metros planos
El primer metafísico del Mapocho
Tal cual
El que dejó callado a Pablo de Rokha
Hazaña mayor imposible

El aviador extraviado en la niebla.
NO TE SIGAS ROMPIENDO LA CABEZA
Muchacho
Le solía decir su señora madre
Las poesías no las lee nadie
Da lo mismo que sean buenas o malas

COMILLAS
Reconozco que tengo + plata
De la que se puede gastar en Chile
Es por eso que me lo paso viajando
Talento poético nulo
Mi único mérito consiste
En saber reconocer mis errores
En algo sí que soy intransigente:
La poesía contemporánea comienza
conmigo
[Ø]

ALTAZOR
El esposo de Manuela Portales
El confidente de Teresa de la +
El raptor de Ximena Amunátegui
Tal cual
El antinivio de Blanca Luz Brum
El otro yo de Raquel Señoret
El galán absoluto según propia declaración
El mejor cocinero del planeta
El campeón de los 100 metros planos
El primer metafísico del Mapocho
Tal cual
El que dejó callado a Pablo de Rokha
Hazaña mayor imposible

El aviador extraviado en la niebla.
NO TE SIGAS ROMPIENDO LA CABEZA MUCHACHO
Le solía decir su señora madre
Las poesías no las lee nadie
Da lo mismo que sean buenas o malas

COMILLAS
Reconozco que tengo + plata
De la que se puede gastar en Chile
Es x eso que me lo paso viajando
Talento poético nulo
Mi único mérito consiste en saber
Reconocer mis errores
En algo sí que soy intransigente
La poesía contemporánea comienza
Conmigo
Yo soy un aristócrata polaco
Ni una gota de sangre plebeya
Siempre estoy a la altura del azar
He publicado múltiples poesías

"No te sigas rompiendo la cabeza muchacho", le solía decir su señora madre
"Las poesías no las lee nadie da lo mismo que sean buenas o malas".
"Reconozco que tengo más plata de la que se pueda gastar en Chile
Es por eso que me lo paso viajando
Talento poético nulo.
Mi único mérito consiste en saber reconocer los errores;
en esto sí que soy intransigente.
La poesía contemporánea comienza conmigo".

dicha

**¿LOCO? NO SÉ DE QUÉ SE
ESCANDALIZAN TANTO**

Los locos hacen menos perjuicios
que los cuerdos
Unas pocas palabras verdaderas
Y buenas noches los pastores
En cambio los señores sensatos
Nos amargan la vida con sus
guerras
Con sus idilios con sus ecuaciones
Alabado sea el Santísimo
Mil veces malo de la cabeza ¡qué
profesor

O padre de la patria!

Nada de transacciones académicas
Sus opiniones no pecaron nunca de
moderadas

**HASTA EL MOMENTO NO HA
HABIDO**

Ningún poeta propiamente tal en el
mundo.

Incluso llegó a atreverse a
enmendarle

La plana al propio Homero

Que no debió haber dicho jamás
según él

Las nubes se alejan como un rebaño
de ovejas

Sino lisa y sencillamente
las nubes se alejan balando

Y paré' que tenía razón

**JUEGOS FLORALES A LA
HORA DE LOS POSTRES**

Siempre salía ganador el dueño de

Nada de transacciones
comerciales.

Sus opiniones no
pecaron nunca de
moderadas.

"Hasta estos momentos
no ha habido ningún
poeta propiamente tal en
el mundo"

Incluso llegó a atreverse
a enmendarle la plana al
propio Homero

que no debió haber dicho
jamás, según él,

"las nubes se alejan
como un rebaño de
ovejas",

sino lisa y llanamente
"las nubes se alejan
balando"

Y parece que tenía razón.

¿Católico? Apostólico
romano

**NADA DE TRANSACCIONES
ACADÉMICAS**

Sus opiniones no pecaron nunca de
moderadas.

Hasta estos momentos no ha habido
ningún poeta

Propiamente tal en el mundo

Incluso llegó a atreverse a
enmendarle la plana al propio

Homero

Que no debió haber dicho jamás,
según él,

Las nubes se alejan como un rebaño
de ovejas

Sino lisa y llanamente

Las nubes se alejan balando

Y parece que tenía razón

JUEGOS FLORALES

a la hora de los postres

Siempre salía ganador el dueño de
casa

En revistas chilenas y extranjeras
A plena satisfacción de los amigos
lectores

Y a plena satisfacción de la crítica +
exigente

Que la verdad no quede sin ser
dicha

**¿LOCO? NO SÉ DE QUÉ SE
ESCANDALIZAN TANTO**

Los locos hacen menos perjuicios
que los cuerdos

Unas pocas palabras verdaderas

Y buenas noches los pastores

En cambio los señores sensatos

Nos amargan la vida con sus guerras

Con sus idilios con sus ecuaciones

Alabado sea el Santísimo

Mil veces malo de la cabeza

..¡qué profesor O padre de la patria!

**NADA DE TRANSACCIONES
ACADÉMICAS**

Sus opiniones no pecaron nunca de
moderadas.

Hasta el momento no ha habido
ningún poeta

Propiamente tal en el mundo

Incluso llegó a atreverse

A enmendarle la plana al propio

Homero

Que no debió haber dicho jamás,
según él.

Las nubes se alejan como un rebaño
de ovejas

Sino lisa y llanamente

Las nubes se alejan balando

Y paré que tenía razón

JUEGOS FLORALES

a la hora de los postres

Siempre salía ganador el dueño de
casa

¿Estudios? Teología.
¿Cumple con los diez mandamientos? Tarde, mal y nunca.
¿Comulga regularmente? Sí, pero sin pasar por esa lata de la confesión.
¿Casado o soltero Hago vida sexual con una monja.
¿Qué opina del Papa? Con el Papa ni a misa.
¿Qué laya de católico es usted?
Apostólico Romano. Permite que me sonría.

¿Se creía la muerte en bicicleta?
No más que Nietzsche, bastante menos que Stirner en todo caso, cuya plataforma de lucha ya no nos llama tanto la atención.
Recuperación del Yo, completa amoralidad y el club de los ególatras

Es un error muy grande tomar al mundo en serio. Vale la pena recordar, eso sí, que no se queda nunca donde está. Pronto se pronunció por una poesía estética de sí misma. Hasta llegó a dárselas de comunista. Lo fue efectivamente:

casa
Primero Huidobro segundo desierto
Tercero Braulio Arenas
Un expoeta joven de la época

Altazor un poema que empieza varias veces
Y no termina nunca de empezar
Una majestuosa catedral inconclusa
La obra gruesa de una catedral

SE CREÍA LA MUERTE EN BICICLETA

No más que Nietzsche
Bastante menos que Stirner en todo caso
Cuya plataforma de lucha ya no nos llama
Tanto la atención
Recuperación del yo completa amoralidad
Y al club de los ególatras
El automóvil club de los ególatras
"Der Einzige und sein Eigentum"

ES UN ERROR MUY GRANDE

Tomar el mundo en serio
La verdadera seriedad es cómica
Trascendencia divina no hay en Huidobro
Trascendencia vacía tampoco
Su inspiración no viene de lo alto
Como muy bien advierte Federico Schopf
Vale la pena recordar eso sí
Que no se queda nunca donde está

Primero Huidobro
Segundo desierto
Tercero Braulio*

Chismología mandragoriana
amenidades del diario morir
*Arenas
movedizas según Huidobro
el discípulo más ventajado

ALTAZOR

Un poema que empieza varias veces
Y no termina nunca de empezar
Una majestuosa catedral inconclusa
La obra gruesa de una catedral
En opinión de Tirios y Troyanos

¿SE CREÍA LA MUERTE EN BICICLETA?

No + que Nietzsche
Bastante menos que Stirner en todo caso
Cuya plataforma de lucha
Ya no nos llama tanto la atención

Recuperación del yo
Completa amoralidad
Y al Club de los Ególatras
El Automóvil Club de los Ególatras
DER EINSIGE UND SEIN EIGENTUM

Es un error muy grande tomar el mundo en serio
La verdadera seriedad es cómica
Trascendencia divina no hay en Huidobro
Trascendencia vacía tampoco
Su inspiración no viene de lo alto
Como muy bien advierte Federico Schopf

VALE LA PENA RECORDAR ESO SÍ

Que no se queda nunca donde está

Primero Huidobro
Segundo desierto
Tercero Braulio Apenas
Un expoeta joven de la época
Chismología mandragoriana
amenidades del diario morir

ALTAZOR

Un poema que empieza varias veces
Y no termina nunca de empezar
Una majestuosa catedral inconclusa
La obra gruesa de una catedral
En opinión de Tirios y Troyanos

¿SE CREÍA LA MUERTE EN BICICLETA?

No más que Nietzsche
Bastante menos que Stirner en todo caso
Cuya plataforma de lucha ya no nos llama
Tanto la atención

Recuperación del yo
Completa amoralidad
Y el Club de los Ególatras
El Automóvil Club de los Ególatras
"Der Einzige und sein Eigentum"

Es un error muy grande
Tomar el mundo en serio
La verdadera seriedad es cómica
Trascendencia divina no hay en Huidobro
Trascendencia vacía tampoco
Su inspiración no viene de lo alto
Como muy bien advierte Federico Schopf

VALE LA PENA RECORDAR ESO SÍ

Que no se queda nunca donde está

VALE LA PENA RECORDAR ESO SÍ

Que no se queda nunca donde está

ver *Elegía a la muerte de Lenin*.

Inconmensurable, total.

También tuvo tiempo para girar en 180 grados en el último tramo de su trayectoria,

convencido de que por ahí no iba la cosa
¿Lucidez y presencia de ánimo?

Palabras textuales:
"Quien haya estudiado a fondo el mundo actual no puede dejar de hacerse comunista

Quien haya estudiado bien el Partido Comunista

no puede dejar de hacerse anarquista.
No ser idealista a los 20 años

es no tener corazón;
seguir siéndolo a los 40 es no tener cabeza."

Quiso decir, con humor y paciencia
Cambiaremos el curso de la historia

PRONTO SE PRONUNCIÓ POR UNA POESÍA

Escéptica de sí misma
Hasta llegó a dárselas de comunista
Lo fue efectivamente
Ver "Elegía a la muerte de Lenin")
Inconmensurable

Total
Entre broma y broma
Algunas verdades amargas
Y también tuvo tiempo
Para girar en ciento ochenta grados
En el último tramo de su trayectoria
Convencido que por ahí no iba la cosa

LUCIDEZ Y PRESENCIA DE ÁNIMO

Palabras textuales: Quien haya estudiado
A fondo el mundo actual
No puede dejar de hacerse comunista

Quien haya estudiado a fondo el partido comunista
No puede dejar de hacerse anarquista
Believe me

No ser idealista a los 20
Es no tener corazón
Seguir siéndolo a los cuarenta
Es no tener cabeza

Dice
Eli Eli Lama Sabagthani
Debe decir

Con humor y paciencia
Cambiaremos el curso de la historia

Pronto se pronunció por una poesía escéptica de sí misma
Hasta llegó a dárselas de comunista
Lo fue efectivamente
Ver Elegía a la muerte de Lenin
Inconmensurable

Total
Entre broma y broma
Algunas verdades amargas
Y también tuvo tiempo
Para girar en 180°
En el último tramo de su trayectoria
Convencido que x ahí no iba la cosa
Lucidez y presencia de ánimo

PALABRAS TEXTUALES

Quien haya estudiado a fondo
El mundo actual
No puede dejar de hacerse comunista

Quien haya estudiado a fondo
El partido comunista
No puede dejar de hacerse anarquista

No ser idealista a los 20
Es no tener corazón

Seguir siéndolo a los 40
Es no tener cabeza

BORRÓN Y CUENTA NUEVA

Dijo
Eli Eli lama sabachtani

Debe decir
Con humor y paciencia
Cambiaremos el curso de la Historia

Pronto se pronunció
Por una poesía escéptica de sí misma
Hasta llegó a dárselas de comunista

Lo fue efectivamente
Ver Elegía a la muerte de Lenin
Inconmensurable

Total
Entre broma y broma
Algunas verdades amargas
Y también tuvo tiempo
Para girar en 180°
En el último tramo de su trayectoria
Convencido que x ahí no iba la cosa
Lucidez y presencia de ánimo

PALABRAS TEXTUALES

Quien haya estudiado a fondo
El mundo actual
No puede dejar de hacerse comunista

Quien haya estudiado a fondo
El partido comunista
No puede dejar de hacerse anarquista

No ser idealista a los 20
Es no tener corazón

Seguir siéndolo a los 40
Es no tener cabeza

BORRÓN Y CUENTA NUEVA

Dijo
Eli Eli Lama Sabacthani

Quiso decir
Con humor y paciencia
Cambiaremos el curso de la Historia

Pronto se pronunció por una poesía escéptica de sí misma
Hasta llegó a dárselas de comunista
Lo fue efectivamente
Ver Elegía a la muerte de Lenin
Inconmensurable

Total
Entre broma y broma
Algunas verdades amargas
Y también tuvo tiempo
Para girar en 180°
En el último tramo de su trayectoria
Convencido que x ahí no iba la cosa
Lucidez y presencia de ánimo

PALABRAS TEXTUALES

Quien haya estudiado a fondo
El mundo actual
No puede dejar de hacerse comunista

Quien haya estudiado a fondo
El partido comunista
No puede dejar de hacerse anarquista

Believe me
No ser idealista a los 20
Es no tener corazón

Seguir siéndolo a los 40
Es no tener cabeza

BORRÓN Y CUENTA NUEVA

Dice
Eli Eli Lama Sabachtani

Debe decir
Con humor y paciencia
Cambiaremos el curso de la historia

En la nomenclatura de Emerson.

Un cobarde que huye para adelante, eso fue Vicente Huidobro.

Cumple con lo que se espera de él
Héroe en todo el sentido de la palabra
Se le tildó, ¿de qué no se le tildó?

De noctámbulo, de payaso, de pije, de rastacueros.

Todos los epítetos imaginables incluido el más ofensivo de todos:

Hay que borrarlo como sea del mapa, léase, hay que cagar a Huidobro.

No sé, estamos en Chile, faltan palabras en el diccionario.

Claro que él sabía defenderse.

Pobre del quiltro o del perro de raza que le saliera a ladrar al camino (ver *La guerrilla literaria* de nuestra compatriota Faride Zerán).

EN LA NOMENCLATURA DE EMERSON

Un cobarde que huye para adelante
Ese fue Vicente Huidobro

Cumple con lo que se espera de él
Es un héroe en toda la extensión de la palabra

Se le tildó de qué no se le tildó
De noctámbulo de payaso de pije
De rastacuero todos los epítetos imaginables

Incluido el más ofensivo de todos
Hay que borrarlo como sea del mapa

Léase hay que cagar a Huidobro

NO SE ESTAMOS EN CHILE

Faltan palabras en el Diccionario

¿Tango del viudo?

Para tangos me quedo con Gardel

Alguien anda diciendo por ahí

Que cuando Vicencito se pone insolente

Cosa que ocurre bien a menudo

Poco se gana con bajar la voz

Arriba los corazones

Ha llegado la hora del recto al mentón

Ojos en tinta dientes de menos

Y vamos viendo qué es la poesía

Cada mafia tenía sus matones

Diego Muñoz

..... Tomás

.....Orlando

Oyarzún

Y Cía. ilimitada

EN LA NOMENCLATURA DE EMERSON

Un cobarde que huye para adelante
Ese fue Vicente Huidobro

Cumple con lo que se espera de él:

Es un héroe en toda la extensión de la palabra

SE LE TILDÓ DE

qué no se le tildó

.....de noctámbulo

de payaso

.....de pije

.....de rastacuero

Todos los epítetos imaginables

Incluido el + ofensivo de todos

Hay que borrarlo como sea del mapa

Léase

Hay que cagar a Huidobro

No sé

Estamos en Chile

Faltan palabras en el Diccionario

¿TANGO DEL VIUDO?

¡Para tangos me quedo con Gardel!

ALGUIEN ANDA DICIENDO X AHÍ

Que cuando Vicencito se pone insolente

Cosa que ocurre bien a menudo

Poco se gana con bajar la voz

Arriba los corazones

Ha llegado la hora del recto al mentón

OJOS EN TINTA

Dientes de menos

Y vamos viendo qué es la poesía

Cada maffia tenía sus matones

EN LA NOMENCLATURA DE EMERSON

Un cobarde que huye para adelante
Ese fue Vicente Huidobro

Cumple con lo que se espera de él:

Es un héroe en todo el sentido de la palabra

SE LE TILDÓ DE

qué no se le tildó

.....de noctámbulo

de payaso

.....de pije

.....de rastacuero

Todos los epítetos imaginables

Incluido el + ofensivo de todos

Hay que borrarlo como sea del mapa

Léase

Hay que cagar a Huidobro

No sé

Estamos en Chile

Faltan palabras en el Diccionario

¿TANGO DEL VIUDO?

¡Para tangos me quedo con Gardel!

ALGUIEN ANDA DICIENDO X AHÍ

Que cuando Vicencito se pone insolente

Cosa que ocurre bien a menudo

Poco se gana con bajar la voz

Arriba los corazones

Ha llegado la hora del recto al mentón

OJOS EN TINTA

Dientes de menos

Y vamos viendo qué es la poesía

Cada maffia tenía sus matones

.

EN LA NOMENCLATURA DE EMERSON

Un cobarde que huye para adelante
Ése fue Vicente Huidobro

Cumple con lo que se espera de él:

Es un héroe en toda la extensión de la palabra

SE LE TILDÓ DE

Qué no se le tildó

.....de noctámbulo

De payaso

.....de pije

.....de rastacuero

Todos los epítetos imaginables

Incluido el + ofensivo de todos

Hay que borrarlo como sea del mapa

Léase

Hay que cagar a Huidobro

No sé

Estamos en Chile

Faltan palabras en el Diccionario

¿TANGO DEL VIUDO?

Para tangos me quedo con Gardel

ALGUIEN ANDA DICIENDO X AHÍ

Que cuando Vicencito se pone insolente

Cosa que ocurre bien a menudo

Poco se gana con bajar la voz

Arriba los corazones

Ha llegado la hora del recto al mentón

OJOS EN TINTA

Dientes de menos

Y vamos viendo qué es la poesía

Cada maffia tenía sus matones

Diego Muñoz

..... Tomás

.....Orlando

Oyarzún
Y Cía. ilimitada .

Una vez le enrostraron
que su abuelo, el
Marqués de Casa Real,
se había hecho rico
durante la Colonia
comerciendo en esclavos
"Prefiero descender de
mi abuelo que trajo
esclavos", dijo, "a
descender como ustedes
de los esclavos que trajo
mi abuelo".

NERUDIANA
Huidobro está a la cabeza de una
maniobra
Internacional anti Neruda
Pero voy a dejar caer todo mi
poder
Que es muy grande
En la cabeza del señor Huidobro
Dicho y hecho
Lástima que el pobre Neruda
Haya terminado pisando el palito
No tenía perno para esa tuerca
Era poeta lírico no dramático
No sabía pelear a puño limpio
No manejaba bien la margarita
Se veía mejor en la penumbra

DEMASIADAS ESTRELLAS
Al Creador se le pasó la mano
Con la mitad hubiera habido de
sobra
Claro que él sabía defenderse
sobre del quiltro o del perro de raza
Que le saliera a ladrar al camino
Ver *La guerrilla literaria* de Faride
Zerán
Una vez le enrostraron que su
abuelo
El marqués de Casa Real
Se había hecho rico durante la
Colonia
Comerciendo en esclavos
Prefiero descender de mi abuelo
Que trajo esclavos -replicó-
A descender como uds.
De los esclavos
Que trajo mi abuelo

NERUDIANA
Huidobro está a la cabeza
De una maniobra internacional anti
Neruda
Pero yo voy a dejar caer todo mi
poder
Que es muy grande
En la cabeza del Sr. Huidobro

Dicho y hecho

LASTIMA QUE NERUDA
Haya terminado pisando el palito
No tenía perno para esa tuerca
Era poeta lírico
.....no dramático
No sabía pelear a puño limpio
No manejaba bien la margarita

Se veía mejor en la penumbra

DEMASIADAS ESTRELLAS
Al Creador se le pasó la mano
Con la mitad hubiera habido de
sobra

**CLARO QUE ÉL SABÍA
DEFENDERSE**
Pobre del quiltro o del perro de raza
Que le saliera a ladrar al camino
Ver *La poetomaquia* de Faride
Zerán

Una vez le enrostraron
Que su abuelo el marqués de Casa
Real
Se había hecho rico durante la
colonia
Comerciendo en esclavos

Prefiero descender de mi abuelo
Que trajo esclavos replicó

NERUDIANA
Huidobro está a la cabeza
De una maniobra internacional anti
Neruda
Pero yo voy a dejar caer todo mi
poder
Que es muy grande
En la cabeza del Sr. Huidobro

Dicho y hecho

LASTIMA QUE NERUDA
Haya terminado pisando el palito
No tenía perno para esa tuerca
Era poeta lírico
.....no dramático
No sabía pelear a puño limpio
No manejaba bien la margarita

Se veía mejor en la penumbra

DEMASIADAS ESTRELLAS
Al Creador se le pasó la mano
Con la mitad hubiera habido de
sobra

**CLARO QUE ÉL SABÍA
DEFENDERSE**
Pobre del quiltro o del perro de
raza
Que le saliera a ladrar al camino
Ver *La poetomaquia* de Faride
Zerán

Una vez le enrostraron
Que su abuelo el marqués de Casa
Real
Se había hecho rico durante la
colonia
Comerciendo en esclavos

Prefiero descender de mi abuelo

NERUDIANA
Huidobro está a la cabeza
De una maniobra internacional anti
Neruda
Pero yo voy a dejar caer todo mi
poder
Que es muy grande
En la cabeza del señor Huidobro!

Dicho y hecho

LASTIMA QUE NERUDA
Haya terminado pisando el palito
No tenía perno para esa tuerca
Era poeta lírico
.....no dramático
No sabía pelear a puño limpio
No manejaba bien la margarita

Se veía mejor en la penumbra

DEMASIADAS ESTRELLAS
Al Creador se le pasó la mano
Con la mitad hubiera habido de
sobra

**CLARO QUE ÉL SABÍA
DEFENDERSE**
Pobre del quiltro o del perro de raza
Que le saliera a ladrar al camino
Ver *La poetomaquia* de Faride
Zerán

Una vez le enrostraron
Que su abuelo el marqués de Casa
Real
Se había hecho rico durante la
colonia
Comerciendo en esclavos

Prefiero descender de mi abuelo
Que trajo esclavos replicó

"Yo no veo cómo un aristócrata puede escribir poesías", declaró públicamente alguien, una vez, a lo que Huidobro retrucó "Yo no veo que para escribir poesía se tenga que ser hijo de ferroviario". Las historietas, falsas o verdaderas se multiplican a más no poder. En todas ellas sale victorioso "Se me tilda de ególatra" habría dicho una vez, "porque me defiendo como gato de espaldas". En mi sagrado derecho que estoy. Que me *choreen* el reloj, perfecto, mi billetera, la corbata de seda natural. Sé que les hace falta ¡Pero que me respeten los calzoncillos! Cierta vez tuvo la ocurrencia de disfrazarse de mendigo y se puso a pedir limosna en la puerta de la Catedral. Pronto se le acercó el sacerdote mayor en persona, agitando en el aire una moneda de plata que Huidobro rechaza

YO NO VEO COMO UN ARISTÓCRATA
Pueda escribir poesía
Declaró públicamente Nefalí Reyes alguna vez
A lo que García Huidobro retrucó:
Yo no veo que para escribir poesía Se tenga que ser hijo de ferroviario
Las historietas falsas o verdaderas Crecen en progresión geométrica
En casi todas sale victorioso

SE ME TILDA DE AVARO
-Habría dicho una vez-
Porque me defiendo como gato de espaldas
En mi sagrado derecho que estoy
Que me choreen el reloj en buena hora
La billetera no me preocupa sé que les hace falta [...]
Pero que me respeten la camisa

CIERTA VEZ
Tuvo la ocurrencia
De disfrazarse de mendigo
Y se puso a pedir limosna en la puerta de la catedral
Pronto se le acercó el sacerdote mayor en persona
Agitando en el aire una moneda de plata
Que Huidobro rechaza dignamente
Con una frase lapidaria que se hará

A descender como uds.
De los esclavos que trajo mi abuelo

YO NO VEO COMO UN ARISTÓCRATA
Pueda escribir poesía
Declaró públicamente Alguien alguna vez
A lo que Huidobro retrucó:
Yo no veo que para escribir poesía Se tenga que ser hijo de ferroviario

LAS HISTORIETAS FALSAS O VERDADERAS

Crecen en progresión exponencial
En casi todas sale victorioso
Se me tilda de ególatra
Habría dicho una vez
Porque me defiendo como gato de espaldas

En mi sagrado derecho que estoy
Que me choreen el reloj
.....en buena hora
La billetera?
.....no me preocupa!
Sé que les hace falta
Pero que me respeten la camisa
No?

CIERTA VEZ TUVO LA OCURRENCIA

De disfrazarse de mendigo
Y se puso a pedir limosna
En la puerta de la catedral
Pronto se le acercó
El sacerdote mayor en persona
Agitando en el aire una moneda de plata

Que trajo esclavos replicó
A descender como uds.
De los esclavos que trajo mi abuelo

YO NO VEO COMO UN ARISTÓCRATA
Pueda escribir poesía
Declaró públicamente Alguien alguna vez
A lo que Huidobro retrucó:
Yo no veo que para escribir poesía Se tenga que ser hijo de ferroviario

LAS HISTORIETAS FALSAS O VERDADERAS

Crecen en progresión geométrica
En casi todas sale victorioso
Se me tilda de ególatra
Habría dicho una vez
Porque me defiendo como gato de espaldas

En mi sagrado derecho que estoy
Que me choreen el reloj
.....en buena hora
La billetera?
.....no me preocupa!
Sé que les hace falta
Pero que me respeten la camisa
No?

CIERTA VEZ TUVO LA OCURRENCIA

De disfrazarse de mendigo
Y se puso a pedir limosna
En la puerta de la catedral
Pronto se le acercó
El sacerdote mayor en persona
Agitando en el aire una moneda de plata

A descender como Uds.
De los esclavos que trajo mi abuelo

YO NO VEO COMO UN ARISTÓCRATA
Pueda escribir poesía
Declaró públicamente Alguien alguna vez
A lo que el gran Huidobro retrucó:
Yo no veo que para escribir poesía
Se tenga que ser hijo de ferroviario

LAS HISTORIETAS FALSAS O VERDADERAS

Crecen en progresión geométrica
En casi todas sale victorioso
Se me tilda de ególatra
Habría dicho una vez
Porque me defiendo como gato de espaldas

En mi sagrado derecho que estoy
Que me choreen el reloj
.....en buena hora
La billetera?
.....no me preocupa!
Sé que les hace falta
Pero que me respeten la camisa
No?

CIERTA VEZ TUVO LA OCURRENCIA

De disfrazarse de mendigo
Y se puso a pedir limosna
En la puerta de la catedral
Pronto se le acercó
El sacerdote mayor en persona
Agitando en el aire una moneda de plata

dignamente, con una frase lapidaria que se hará célebre
"¡Retírate, ególatra!"
El director de un diario le sugirió una vez que se pusiera un seudónimo como los otros grandes de Chile si se creía realmente alguien.
"No tengo nada que ocultar", exclamó.
"Que se cambien de nombre los sospechosos Yo desciendo directamente de *El Cid*".

célebre:
Retírate ególatra

SEUDÓNIMO

No tengo nada
Que ocultar exclamó
Que se cambien de nombre los sospechosos
Yo desciendo directamente del Cid Campeador y sabio don Vicente Como buen tataranieta de don Alfonso
En efecto fuera de las cabezas que cortó
Resolvió dos problemas insolubles:
El de la curvatura del círculo (ver *Horizon carré*)
Y el problema del movimiento perpetuo:
Nunca se estableció en ninguna parte.
Tres efectivamente ya que como se dijo
Más arriba
Goza de juventud inalterable

TODO BAJO CONTROL

El problema del vellocino de oro
Ya lo había resuelto su abuelito
Dueño de medio Chile
De la Plaza de Armas por lo muy menos
Así era Huidobro
No me pidan que escriba con los pies
-Replicó cuando se le tildó de cerebral-
El rigor verdadero reside en la cabeza
Que Neruda se haga cargo de las

Que Huidobro rechaza dignamente
Con una frase lapidaria que se hará célebre:

RETÍRATE EGÓLATRA!

PSEUDÓNIMO?

No tengo nada que ocultar exclamó
Que se cambien de nombre los sospechosos
Yo desciendo directamente del Cid

CAMPEADOR & SABIO DON VICENTE

Como buen tataranieta de don Alfonso
En efecto
Fuera de las cabezas que cortó
Resolvió 2 problemas insolubles:
El de la Cuadratura del Círculo ver *Horizon carré*
Y el Problema del Movimiento Perpetuo:

Nunca se estableció en ninguna parte.

3 efectivamente
Ya que como se dijo más arriba
Goza de Juventud Inalterable
Todo bajo control
El problema del vellocino de oro
Ya lo había resuelto su abuelito

ASÍ ERA HUIDOBRO

No me pidan que escriba con los pies
Replicó
Cuando se le tildó de cerebral
El rigor verdadero reside en la

Que Huidobro rechaza dignamente
Con una frase lapidaria que se hará célebre:

RETÍRATE EGÓLATRA

PSEUDÓNIMO?

No tengo nada que ocultar exclamó
Que se cambien de nombre los sospechosos
Yo desciendo directamente del Cid

CAMPEADOR & SABIO DON VICENTE

Como buen tataranieta de don Alfonso
En efecto
Fuera de las cabezas que cortó
Resolvió 2 problemas insolubles:
El de la Cuadratura del Círculo ver *Horizon carré*
Y el Problema del Movimiento Perpetuo:

Nunca se estableció en ninguna parte.

3 efectivamente
Ya que como se dijo en otro capítulo
Goza de Juventud Inalterable
Todo bajo control
El problema del vellocino de oro
Ya lo había resuelto su abuelito

ASÍ ERA HUIDOBRO

No me pidan que escriba con los pies
Replicó
Cuando se le tildó de cerebral
El rigor verdadero reside en la

Que Huidobro rechaza dignamente
Con una frase lapidaria que se hará célebre:

RETÍRATE EGÓLATRA!

PSEUDÓNIMO?

No tengo nada que ocultar exclamó
Que se cambien de nombre los sospechosos
Yo desciendo directamente del Cid

CAMPEADOR & SABIO DON VICENTE

Como buen tataranieta de don Alfonso
En efecto
Fuera de las cabezas que cortó
Resolvió 2 problemas insolubles:
El de la Cuadratura del Círculo ver *Horizon carré*
Y el Problema del Movimiento Perpetuo:

Nunca se estableció en ninguna parte.

3 efectivamente
Ya que como se dijo + arriba
Goza de Juventud Inalterable
Todo bajo control
El problema del vellocino de oro
Ya lo había resuelto su abuelito
Dueño de medio Chile
De la Plaza de Armas por lo muy menos

ASÍ ERA HUIDOBRO

No me pidan que escriba con los pies
Replicó
Cuando se le tildó de cerebral
El rigor verdadero reside en la

empleadas domésticas
Esta es una poesía para príncipes
Ni dadaísta ni surrealista
Ni futurista ni mundonovista
Ni masoquista ni social realista
Creacionista mujer por Dios
El poeta es un pequeño dios
Un pequeño demonio
C'est la même chose

Ni dadaísta, ni
surrealista, ni futurista,
ni mundonovista,
ni masoquista, ni social
revisiónista
¡Creacionista, mujer por
Dios!
El poeta es un pequeño
Dios, un pequeño
Demonio es la misma
cosa
Conste que yo no tengo
nada contra tí.
Eres una viejita
encantadora, pero
déjame hacer mis
propios ríos
mis propios árboles, mis
propios volcanes,
tal como tú pariste los
tuyos.
Tengo tanto derecho
como tú, soy tu hijo, tu
nieto, lo reconozco,
pero ya llegué a mi
mayoría de edad.
Chao, lo siento mucho,
te quiero mucho: madre
Naturaleza, abuelita
Naturaleza, no te enojas
conmigo.

**CONSTE QUE YO NO TENGO
NADA CONTRA TI**
Eres una viejita encantadora
Pero déjame hacer mis propios ríos
mis propios
Arboles mis propios volcanes
Tal como tú pariste los tuyos
Tengo tanto derecho como tú
Soy tu hijo tu nieto lo reconozco
Pero ya llegué a mi mayoría de
edad
Chao lo siento mucho te quiero
mucho
Madre naturaleza te quiero mucho
Abuelita naturaleza no te enojas
conmigo

cabeza
Que Neruda se haga cargo de las
empleadas domésticas
Esta
Es una poesía para príncipes

NI DADAISTA NI SURREALISTA

Ni futurista
.....ni mundonovista
Ni masoquista
.....ni socialrealista
Creacionista mujer x Dios
El poeta es un pequeño dios
Un pequeño demonio
c'est la même chose

Conste
Que yo no tengo nada contra tí
Eres una viejita encantadora
Pero déjame hacer mis propios ríos
Mis propios Arboles
.....mis propios volcanes
Tal como tú pariste los tuyos
Tengo tanto derecho como tú
Soy tu hijo
.....tu nieto
.....lo reconozco
Pero ya llegué a mi mayoría de
edad
Chao
.....lo siento mucho
.....te quiero mucho
Madrenaturaleza
.....Abuelitanaturaleza
No te enojas conmigo

ORDEN DEL DÍA

Hay que liberarse
De ese peso muerto llamado realidad
El vacío!
.....La nada!

cabeza
Que Neruda se haga cargo de las
empleadas domésticas
Esta
Es una poesía para príncipes

NI DADAISTA NI SURREALISTA

Ni futurista
.....ni mundonovista
Ni masoquista
.....ni social realista
Creacionista mujer x Dios
El poeta es un pequeño dios
Un pequeño demonio
c'est la même chose

Conste
Que yo no tengo nada contra tí
Eres una viejita encantadora
Pero déjame hacer mis propios ríos
Mis propios Árboles
.....mis propios volcanes
.....Tal como tú pariste los tuyos
.....Tengo tanto derecho como tú
.....Soy tu hijo
.....tu nieto
.....lo reconozco
Pero ya llegué a mi mayoría de
edad
Chao
.....lo siento mucho
.....te quiero mucho
Madrenaturaleza
.....Abuelitanaturaleza
No te enojas conmigo

ORDEN DEL DÍA

Hay que liberarse
De ese peso muerto llamado
realidad
El vacío!

cabeza
Que Neruda se haga cargo de las
empleadas domésticas

Ésta es una poesía para príncipes

NI DADAISTA NI SURREALISTA

Ni futurista
.....ni mundonovista
Ni masoquista
.....ni social realista
Creacionista mujer x Dios
El poeta es un pequeño dios
Un pequeño demonio
c'est la même chose

Conste
Que yo no tengo nada contra tí
Eres una viejita encantadora
Pero déjame hacer mis propios ríos
Mis propios árboles
.....mis propios volcanes
Tal como tú pariste los tuyos
Tengo tanto derecho como tú
Soy tu hijo
.....tu nieto
.....lo reconozco
Pero ya llegué a mi mayoría de
edad
Chao
.....lo siento mucho
.....te quiero mucho
Madrenaturaleza
.....Abuelitanaturaleza
No te enojas conmigo

.....El vértigo de la nada...

.....La nada!

.....El vértigo de la nada...

**SE LE CONDENA
ARBITRARIAMENTE**

Sin haberlo leído por supuesto
O
Lo que es igualmente reprochable
Se le celebran gracias que no tiene

**SE LE CONDENA
ARBITRARIAMENTE**

Sin haberlo leído por supuesto
O
Lo que es igualmente reprochable
Se le celebran gracias que no tiene

**¿QUIÉN ES PRIMERO EL
HUEVO O LA GALLINA?**

Problema metafísico de
proporciones
¿Huidobro o Reverdy Carlos Díaz o
Pablo de Rokha
Neruda o Rabindranath Tagore?
Ofrezco la palabra
Pido la palabra
Tiene la palabra Volodia perdón
Bonlodía
Vincent Huidobro
Par lui même poète français
Né au Chili

**QUIÉN ES PRIMERO EL
HUEVO O LA GALLINA**

Problema metafísico de
proporciones
Huidobro o Reverdy
Carlos Díaz o Pablo de Rokha
Neruda o Rabindranath Tagore
Ofrezco la palabra

**QUIÉN ES PRIMERO EL
HUEVO O LA GALLINA**

Problema metafísico de
proporciones
Huidobro o Reverdy
Carlos Díaz o Pablo de Rokha
Neruda o Rabindranath Tagore
Ofrezco la palabra

**QUIÉN ES PRIMERO EL
HUEVO O LA GALLINA**

Problema metafísico de
proporciones
Huidobro o Reverdy
Carlos Díaz o Pablo de Rokha
Neruda o Rabindranath Tagore
Ofrezco la palabra

VINCENT HUIDOBRO

Par lui même
Poète français
Né au Chili

VINCENT HUIDOBRO

Par lui même
Poète français
Né au Chili

VINCENT HUIDOBRO

Par lui même
Poète français
Né au Chili

**DEMIURGO GENIO
MALÉFICO QUE CREO EL
MUNDO**

Contra la voluntad de Dios
Según el canon Valentinista
Con el objetivo siniestro de parcelar
el alma universal
Enciclopédico
.....Hispanoamericano
Me pregunto, si Huidobro...
Completen uds. mismos la frase.
Yo diría que no de todos modos
Se hace acreedor a un buen
tironcito de orejas
De parte de nuestra Santa Madre
Iglesia Católica
Por esas ínfulas de pequeño dios
0 demiurgo
Oremos

DEMIURGO

Genio maléfico que creó el mundo
Contra la voluntad de Dios
Según el canon Valentinista
Con el objetivo siniestro
De parcelar el alma universal

(Enciclopédico Hispanoamericano)

Me pregunto, si Huidobro
Puntos suspensivos
Completen Uds. mismos la frase

Yo diría que no
De todos modos se hace acreedor
A un buen tironcito de orejas
De parte de N.S.M.I.C.
Por esas ínfulas de Pequeño Dios
o Demiurgo

DEMIURGO

Genio maléfico que creó el mundo
Contra la voluntad de Dios
Según el canon Valentinista
Con el objetivo siniestro
De parcelar el alma universal

(Enciclopédico Hispanoamericano)

Me pregunto, si Huidobro
Puntos suspensivos
Completen Uds. mismos la frase

Yo diría que no
De todos modos se hace acreedor
A un buen tironcito de orejas
De parte de N.S.M.I.C.
Por esas ínfulas de Pequeño Dios
o Demiurgo

DEMIURGO

Genio maléfico que creó el mundo
Contra la voluntad de Dios
Según el canon valentinista
Con el objetivo siniestro
De parcelar el alma universal

(Enciclopédico Hispanoamericano)

Me pregunto, si Huidobro...
Completen Uds. mismos la frase

Yo diría que no
De todos modos se hace acreedor
A un buen tironcito de orejas
De parte de N.S.M.I.C.
Por esas ínfulas de Pequeño Dios
o Demiurgo

Non Serviam ¿Aló?
Nos despedimos del pasado remoto
Fin al arte de la reproducción ahora
viene
El Creacionismo o poesía
propia tal
¿Palabras en libertad? ¿álgebra de
metáforas?
Un galimatías sin pies ni cabeza
Jerigonza más fácil de escribir que
de leer
En opinión de Genaro Prieto

Oremos
NON SERVIAM
¿Aló?
Nos despedimos del pasado remoto
Fin a la mimesis
A la catharsis
A la capacidad negativa
Al espejo que se pasea por el paisaje
Good bye to all that
Ahora viene el Creacionismo
o poesía propiamente tal
Huifa!

¿PALABRAS EN LIBERTAD?
¿Álgebra de metáforas?
¡Un galimatías sin pies ni cabeza!
Jerigonza
+ fácil de escribir que de leer
En opinión de Genaro Prieto

**RENUNCIAR A LA MÉTRICA Y
A LA RIMA**
Reemplazar la cámara fotográfica x
el caleidoscopio
No mirar para atrás
Hacer subir una vaca x el arco iris
El volantín como medio de
locomoción
Orinar en un tarro parafinero
Negocio redondo por donde se mire
Publicar los poemas
En rollos de papel higiénico
Por supuesto sras & sres
Ediciones biodegradables
Sensacional
.....genial
.....elefantástico!
Negocio redondo x donde se mire
Pero no nos vengan con que eso es
poesía

Oremos
NON SERVIAM
¿Aló?
Nos despedimos del pasado
remoto
Fin a la mimesis
A la catharsis
A la capacidad negativa
Al espejo que se pasea por el
paisaje
Good bye to all that
Ahora viene el Creacionismo
o poesía propiamente tal
Huifa!

¿PALABRAS EN LIBERTAD?
¿Álgebra de metáforas?
¡Un galimatías sin pies ni cabeza!
Jerigonza
+ fácil de escribir que de leer
En opinión de Genaro Prieto

**RENUNCIAR A LA MÉTRICA Y
A LA RIMA**
Reemplazar la cámara fotográfica
x el caleidoscopio
No mirar para atrás
Hacer subir una vaca x el arco iris
El volantín como medio de
locomoción
Orinar en un tarro parafinero
Negocio redondo por donde se
mire
Publicar los poemas
En rollos de papel higiénico
Por supuesto sras & sres
Ediciones biodegradables
Sensacional
.....genial
.....elefantástico!
Negocio redondo x donde se mire
Pero no nos vengan con que eso es
poesía

Oremus
NON SERVIAM
Aló?
Nos despedimos del pasado remoto
Fin a la mimesis
A la catharsis
A la capacidad negativa
Al espejo que se pasea por el paisaje
Good bye to ALL THAT
Ahora viene el Creacionismo
o poesía propiamente tal
Huifa!

¿PALABRAS EN LIBERTAD?
¿Álgebra de metáforas?
¡Un galimatías sin pies ni cabeza!
Jerigonza
+ fácil de escribir que de leer
En opinión de Genaro Prieto

**RENUNCIAR A LA MÉTRICA Y
A LA RIMA**
Reemplazar la cámara fotográfica x
el caleidoscopio
No mirar para atrás
Hacer subir una vaca x el arco iris
El volantín como medio de
locomoción
Orinar en un tarro parafinero
Negocio redondo por donde se mire
Publicar los poemas
En rollos de papel higiénico
Por supuesto sras & sres
Ediciones biodegradables
Sensacional
.....genial
.....elefantástico!
Negocio redondo por donde se mire
Pero no nos vengan con que eso es
poesía

¿QUÉ ES POESÍA?

La fundación del ser por la palabra
Todo lo que se mueve es poesía
Lo que no cambia de lugar es prosa
¿Pero qué es poesía? Todo lo que nos une es poesía
Sólo la prosa puede separarnos
Sí ¿pero qué es poesía?
Vida en palabras
Un enigma que se niega a ser descifrado
Por los profesores
Un poco de verdad y una aspirina
Antipoesía eres tú

PARA COMPLICAR OTRO POCO LAS COSAS

Conviene tener presente que también
Hay un Huidobro convencional
Admirador sincero de un Modernismo de segundo orden
Un promotor apasionado de Pedro Antonio González
El poeta de Chile según él
Lo que oyen señoras y señores
¿Y Magallanes y Pezoa Véliz? nos preguntamos nosotros
Con rabia
Como si nunca hubieran existido Conchas y caracoles del poeta
Completísima la colección acota Taguá de Rokha
Sólo le falta la de la mamá

¿QUÉ ES POESÍA?

La fundación del ser x la palabra
Poesía eres tú
Todo lo que se mueve es poesía
Lo que no cambia de lugar es prosa

Pero qué es poesía
Todo lo que nos une es poesía
Sólo la prosa puede separarnos

Sí pero qué es poesía
Vida en palabras
Un enigma que se niega a ser descifrado x los profesores

PARA COMPLICAR OTRO POCO LAS COSAS

Conviene tener presente
Que también hay un Huidobro convencional
Admirador sincero
De un Modernismo de 2º orden
Un promotor apasionado de... Pedro Antonio González
El poeta de Chile según él

Lo que oyen sras & sres!

¿Y Magallanes y Pezoa Véliz?
Nos preguntamos nosotros con rabia
¡Como si nunca hubieran existido!

CONCHAS Y CARACOLES DEL POETA

Completísima la colección
Acota Maese de Rokk

Sólo le falta la de la mamá

¿QUÉ ES POESÍA?

La fundación del ser x la palabra
Poesía eres tú
Todo lo que se mueve es poesía
Lo que no cambia de lugar es prosa

Pero qué es poesía
Todo lo que nos une es poesía
Sólo la prosa puede separarnos

Sí pero qué es poesía
Vida en palabras
Un enigma que se niega a ser descifrado x los profesores

PARA COMPLICAR OTRO POCO LAS COSAS

Conviene tener presente
Que también hay un Huidobro convencional
Admirador sincero
De un Modernismo de 2º orden
Un promotor apasionado de... Pedro Antonio González
El poeta de Chile según él

Lo que oyen sras & sres!

¿Y Magallanes y Pezoa Véliz?
Nos preguntamos nosotros con rabia
¡Como si nunca hubieran existido!

CONCHAS Y CARACOLES DEL POETA

Completísima la colección
Acota Maese de Rokk

Sólo le falta la de la mamá

QUÉ ES POESÍA

La fundación del ser x la palabra
Poesía eres tú
Todo lo que se mueve es poesía
Lo que no cambia de lugar es prosa

Pero qué es poesía
Todo lo que nos une es poesía
Sólo la prosa puede separarnos

Sí pero qué es poesía
Vida en palabras
Un enigma que se niega a ser descifrado x los profesores
Un poco de verdad y una aspirina
Antipoesía eres tú

PARA COMPLICAR OTRO POCO LAS COSAS

Conviene tener presente
Que también hay un Huidobro convencional
Admirador sincero
De un Modernismo de 2º orden
Un promotor apasionado de... Pedro Antonio González!
El poeta de Chile según él

Lo que oyen sras & sres!

¿Y Magallanes y Pezoa Véliz?
Nos preguntamos nosotros con rabia
¡Como si nunca hubieran existido!

CONCHAS Y CARACOLES DEL POETA

Completísima la colección
Acota Maese de Rokk

Sólo le falta la de la mamá

W. C. POEM

Poeta soy y me llamo Pablo

Mi razón está en mi locura
Nieto de Dios Hijo del Diablo
Y con ganas de hacerme cura
+ Respeto - Basura
Pienso & escribo como hablo
Me 100to en la literatura

NO CONDENAR A PRIORI LA VIOLENCIA

Determine primero de qué tipo de violencia se trata
Justa e injusta
Porque cuando la violencia es justa
¿Qué quiere que le diga pues compadre?
Es simplemente justa la violencia
1935 Pablo de Rokha le declara la guerra a muerte
Problemas fronterizos una guerra perdida de antemano
Como toda guerra que se respete
Pobre mulato Taguá no sabía la chicha con que se estaba curando

LOS TRES ERAN ADMIRADORES DE RIMBAUD

Incondicionales si no me equivoco
Pero díganme ustedes cuál de los tres enloqueció a Verlaine
Cuál de los tres se hizo amputar una pierna
Ninguno que yo sepa
¡Qué discípulos más independientes!
Y la pregunta de millón de dólares
¿Cuál de los tres se hizo el Harakiri
Cuál de los tres dejó de escribir a los 20?
Yo comienzo a leer a los 80

NO CONDENAR A PRIORI LA VIOLENCIA

Determine primero
De qué tipo de violencia se trata
Porque cuando la violencia es justa
Qué quiere que le diga pues compadre

Es simplemente justa la violencia

1935

Pablo de Rokha
Le declara la guerra a muerte

Problemas fronterizos
Una guerra perdida de antemano
Como toda guerra que se respete

Pobre mulato Taguá
No sabía la chicha con que se estaba curando

LOS 3

Eran admiradores de Rimbaud
Incondicionales si no me equivoco
Pero díganme Uds.
Cuál de los tres enloqueció a Verlaine
Cuál de los tres se hizo amputar una pierna

Ninguno que yo sepa
¡Qué discípulos + independientes!

Y la pregunta de millón de dólares
Cuál de los 3 se hizo el Harakiri
Cuál de los 3 dejó de escribir a los

NO CONDENAR A PRIORI LA VIOLENCIA

Determine primero
De qué tipo de violencia se trata
Porque cuando la violencia es justa
Qué quiere que le diga pues compadre

Es simplemente justa la violencia

1935

Pablo de Rokha
Le declara la guerra a muerte

Problemas fronterizos
Una guerra perdida de antemano
Como toda guerra que se respete

Pobre mulato Taguá
No sabía la chicha con que se estaba curando

LOS 3

Eran admiradores de Rimbaud
Incondicionales si no me equivoco
Pero díganme Uds.
Cuál de los tres enloqueció a Verlaine
Cuál de los tres se hizo amputar una pierna

Ninguno que yo sepa
¡Qué discípulos + independientes!

Y la pregunta de millón de dólares
Cuál de los 3 se hizo el Harakiri
Cuál de los 3 dejó de escribir a los

NO CONDENAR A PRIORI LA VIOLENCIA

Determine primero
De qué tipo de violencia se trata
Justa o injusta
Porque cuando la violencia es justa
Qué quiere que le diga pues compadre

Es simplemente justa la violencia

1935

Pablo de Rokha
Le declara la Guerra a Muerte

Problemas fronterizos
Una guerra perdida de antemano
Como toda guerra que se respete

Pobre mulato Taguá no sabía la chicha
.....con que se estaba curando

LOS 3

Eran admiradores de Rimbaud
Incondicionales si no me equivoco
Pero díganme Uds.
Cuál de los 3 enloqueció a Verlaine
Cuál de los 3 se hizo amputar una pierna

Ninguno que yo sepa
¡Qué discípulos + independientes!

Y la pregunta de millón de dólares

Cuál de los 3 se hizo el harakiri
Cuál de los 3 dejó de escribir a los

Las cosas por su nombre

20

20

20

Yo comienzo a leer a los 80

Yo comienzo a leer a los 80

Yo comienzo a leer a los 80

**CUANDO SALIÓ LA
ANTOLOGÍA**

Pablo de Rokha puso el grito en el
cielo

Le pareció que se le subestimaba no
pudo más

Acusó de *eminencia gris* a
Huidobro

¡Pobre pollo! se le fueron las
plumas a la cabeza
Brabuconada o subida de tono
golpes bajos

A diestra y siniestra hasta que
Huidobro perdió la paciencia

Y fue el comienzo de la
poetomaquia

Muy ingenioso muy escandaloso
pero Huidobro lo dejó callado

Desparpajo mayor imposible

¡pero Huidobro lo dejó callado!

Sensacional genial ¡eres fantástico!

Pero Huidobro como que se lo
anduvo madrugando

Daba vergüenza ajena ver al
campeón de todos los pesos

Echando sangre por boca y narices

En privado y en público le sacaron
la madre varias veces

No le quedaba otra que partir o
matar

O pegarse un tiro

LAZ COZAZ X ZU NOMBRE

Cuando salió la Antología

Pablo de Rokha puso el grito en el
cielo

Le pareció que se le subestimaba
[Ø]

Acusó de *eminencia gris* a
Huidobro

¡Pobre pollo!

Se le fueron las plumas a la cabeza
Bravuconadas subidas de tono

Golpes bajos a diestra y siniestra
Hasta que Huidobro perdió la

paciencia

Y fue el comienzo de La
Poetomaquia

Muy ingenioso

.....muy escandaloso

Pero Huidobro lo dejó callado

Sensacional

.....genial -

.....elefantástico

Pero Huidobro

Como que se lo anduvo madrugando

Daba vergüenza ajena

Ver al campeón de todos los pesos

Echando sangre x boca y narices

EN PRIVADO & EN PÚBLICO

Le sacaron la madre varias veces

No le quedaba otra que partir

O matar

O pegarse un tiro

PALABRAS TEXTUALES

Este país no tiene remedio

Saben que son imbéciles y sonríen

LAZ COZAZ X ZU NOMBRE

Cuando salió la Antología

Pablo de Rokha puso el grito en el
cielo

Le pareció que se le subestimaba
[Ø]

Acusó de *eminencia gris* a
Huidobro

Pobre pollo

Se le fueron las plumas a la
cabeza

Bravuconadas subidas de tono
Golpes bajos a diestra y siniestra

Hasta que Huidobro perdió la
paciencia

Y fue el comienzo de La
Poetomaquia

Muy ingenioso

.....muy escandaloso

Pero Huidobro lo dejó callado

Sensacional

.....genial -

.....elefantástico

-.....elefantástico

Pero Huidobro

Como que se lo anduvo

madrugando

Daba vergüenza ajena

Ver al campeón de todos los pesos

Echando sangre x boca y narices

EN PRIVADO & EN PÚBLICO

Le sacaron la madre varias veces

No le quedaba otra que partir o

matar

O pegarse un tiro

PALABRAS TEXTUALES

Este país no tiene remedio

Saben que son imbéciles y sonríen

LAZ COZAZ X ZU NOMBRE

Cuando salió la Antología

Pablo de Rokha puso el grito en el
cielo

Le pareció que se le sub estimaba
[Ø]

Acusó de *Eminencia Gris* a
Huidobro

Pobre pollo

Se le fueron las plumas a la cabeza
Bravuconadas subidas de tono

Golpes bajos a diestra y siniestra
Hasta que Huidobro perdió la

paciencia

Y fue el comienzo de La
Poetomaquia

Muy ingenioso

.....muy escandaloso

Pero Huidobro lo dejó callado

Sensacional

.....genial -

.....elefantástico

Pero Huidobro

Como que se lo anduvo madrugando

Daba vergüenza ajena

Ver al campeón de todos los pesos

Echando sangre x boca y narices

EN PRIVADO & EN PÚBLICO

Le sacaron la madre varias veces

No le quedaba otra que partir

O matar

O pegarse un tiro

PALABRAS TEXTUALES

Este país no tiene remedio

Saben que son imbéciles y sonríen

**ESTE PAÍS NO TIENE
REMEDIO**

Saben que son imbéciles y sonríen
Palabras de Huidobro palabras textuales
Se llamaba esto balance patriótico
Saben que son imbéciles y sonríen satisfechos los pobres infelices
Tropa de sifilíticos alcohólicos
Por un hombre de buenos sentimientos un millón de huasos macucos

ÉSA ES LA PROPORCIÓN

Especialistas en herir al prójimo por la espalda
Nunca atacan de frente los cobardes
La puñalada siempre por la espalda
Pero a mí no me van a destruir estos mediocres
Tengo alas sras & sres
A París
.....a Madrid
.....adonde sea
Lo + lejos posible
.....para siempre
No me quedo ni un día + aquí
Música maestro!...

UNA SOLA PREGUNTA

¿Se acostó o no se acostó con la Teresa de la Cruz?
Solamente una vez
Se ama en la vida
Con la dulce y total renunciación
Una vez nada más en la vida brilló la esperanza
La esperanza que alumbró el camino de mi soledad
Está a la vista que se sobregiraban los muchachos
Ímpetus juveniles o algo por el estilo
Se creían la muerte en bicicleta
¡Qué lástima! ¡happy birthay! ¡any way!

Está a la vista que se sobregiraba
¿Verdad?, ¿ímpetu juvenil? O algo por el estilo.
Se creía la muerte en

Satisfechos
.....Los pobres imbéciles
Tropa de sifilíticos alcohólicos
Por un hombre de buenos sentimientos
Un millón de huasos macucos
Esa es la proporción
Especialistas
En herir al prójimo x la espalda
Nunca atacan de frente los cobardes
La puñalada siempre x la espalda
Pero a mí no me van a destruir
Estos mediocres
..... estos alacranes
Estos reptiles de ojos vidriosos
Tengo alas sras & sres
A París
.....a Madrid
.....adonde sea
Lo + lejos posible
.....para siempre
No me quedo ni un día + aquí
Música maestro!...

UNA SOLA PREGUNTA

Se acostó o no se acostó
Con la Teresa de la +
Solamente una vez
Se ama en la vida
Con la dulce y total renunciación
Una vez nada + en la vida brilló la esperanza
La esperanza que alumbró el camino de mi soledad
ESTA A LA VISTA
Que se sobregiraban los muchachos
Ímpetus juveniles
.....o algo x el estilo
Se creían la muerte en bicicleta
Qué lástima

Satisfechos
.....Los pobres imbéciles
Tropa de sifilíticos alcohólicos
X un hombre de buenos sentimientos
Un millón de huasos macucos
Esa es la proporción
Especialistas
En herir al prójimo x la espalda
Nunca atacan de frente los cobardes
La puñalada siempre x la espalda
Pero a mí no me van a destruir
Estos mediocres
..... estos alacranes
Estos reptiles de ojos vidriosos
Tengo alas sras & sres
A París
.....a Madrid
.....adonde sea
Lo + lejos posible
.....Para siempre
No me quedo ni un día + aquí
Música maestro!...

UNA SOLA PREGUNTA

Se acostó o no se acostó
Con la Teresa de la Cruz?
Solamente una vez
Se ama en la vida
Con la dulce y total renunciación
Una vez nada + en la vida brilló la esperanza
La esperanza que alumbró el camino de mi soledad
ESTÁ A LA VISTA
Que se sobregiraban los muchachos
Ímpetus juveniles
.....o algo x el estilo
Se creían la muerte en bicicleta

Satisfechos
.....los pobres infelices
Tropa de sifilíticos alcohólicos
Por un hombre de buenos sentimientos
Un millón de huasos macucos
Esa es la proporción
Especialistas
En herir al prójimo x la espalda
Nunca atacan de frente los cobardes
La puñalada siempre x la espalda
Pero a mí no me van a destruir
Estos mediocres
..... estos alacranes
Estos reptiles de ojos vidriosos
Tengo alas sras & sres
A París
.....a Madrid
.....adonde sea
Lo + lejos posible
.....para siempre
No me quedo ni un día + aquí
Música maestro!...

UNA SOLA PREGUNTA

Se acostó o no se acostó
Con la Teresa de la +
Solamente una vez
Se ama en la vida
Con la dulce y total renunciación
Una vez nada + en la vida brilló la esperanza
La esperanza que alumbró el camino de mi soledad
ESTÁ A LA VISTA
Que se sobregiraban los muchachos
Ímpetus juveniles
.....o algo por el estilo
Se creían la muerte en bicicleta
Qué lástima

bicicleta, qué lástima
Happy birtdhay, anyway
Pausa comercial, no se
retiren, volveremos a
estar con ustedes en un
abrir y cerrar de ojos.
*Al horitaña de la
montazonte
la violondrina y el
goloncelo
se descolgaban esta
mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la
golondrina
ya viene viene la
golonsina
ya viene la golondrina
ya viene la goloncima
Ya viene la golonchina
Ya viene la golonprima
Ya viene la golonrisa,
etc., etc.*
*Adiós. Hay que decir
adiós
A Dios
Hay que decir a Dios
Entonces el huracán
destruido por la luz de la
lengua
se reparte en arpegios
circulares.
Aparece la luna seguida
de algunas gaviotas
y sobre el camino un
caballo
que se va agrandando a
medida que se aleja.
Darse prisa, darse prisa.
Están prontas las
semillas
esperando una orden
para florecer
Paciencia, ya luego*

**QUISIERA DEDICAR ESTA
NOTA**

Si ustedes me lo permiten
A la memoria de Ángel Cruchaga
por la primera estrofa de este
poema
Que nos sabemos todos de
memoria:
En mi silencio azul lleno de barcos
sólo tu rostro
Vive / en el mar de la tarde
El día duerme / eres más bella
cuando estoy más triste
Parece el joven Neruda ¿no?
Pero es el viejo Ángel Cruchaga
Santamaría
Se da la casualidad de que también
está de centenario
Como Teresa de la Cruz como
Pedro Siena como Álvaro Yánez
El inconmensurable Juan Emar
Faltan coronas para tantos muertos

Happy birthay anyway

**QUISIERA DEDICAR ESTA
NOTA**

[Ø]
A la memoria de Ángel Cruchaga
Por la primera estrofa de este
poema
Que nos sabemos todos de memoria:
En mi silencio azul lleno de barcos
Sólo tu rostro vive
En el mar de la tarde el día duerme
Eres más bella cuando estoy más
triste

Parece el joven Neruda no?
Pero es el viejo Ángel Cruchaga
Santamaría
Se da la casualidad
De que también está de centenario
Como Teresa de la +
.....Como Pedro Sienna
Como Álvaro Yánez
El inconmensurable Juan Emar
¡Faltan coronas para tantos muertos!

**NO SON POCOS LOS
CRÍTICOS**

Que lo sitúan x encima de todo
Para muchos
El autor de Altazor
Es el poeta máximo del nuevo
mundo
Las opiniones estás divididas
Dirán Uds.

Qué lástima
Happy birthay anyway

**QUISIERA DEDICAR ESTA
NOTA**

[Ø]
A la memoria de Ángel Cruchaga
X la primera estrofa de este
poema
Que nos sabemos todos de
memoria:
En mi silencio azul lleno de barcos
Sólo tu rostro vive
En el mar de la tarde el día duerme
Eres más bella cuando estoy más
triste

Parece el joven Neruda no?
Pero es el viejo Ángel Cruchaga
Santamaría
Se da la casualidad
De que también está de centenario
Como Teresa de la Cruz
.....Como Pedro Sienna
Como Álvaro Yánez
El inconmensurable Juan Emar
¡Faltan coronas para tantos
muertos!

**NO SON POCOS LOS
CRÍTICOS**

Que lo sitúan x encima de todo
Para muchos
El autor de Altazor
Es el poeta máximo del nuevo
mundo
Las opiniones estás divididas
Dirán Uds.

Happy birthay anyway

**QUISIERA DEDICAR ESTA
NOTA**

Si ustedes me lo permiten
A la memoria de Ángel Cruchaga
Por la primera estrofa de este
poema
Que nos sabemos todos de memoria:
En mi silencio azul lleno de barcos
Sólo tu rostro vive
En el mar de la tarde el día duerme
Eres más bella cuando estoy más
triste

Parece el joven Neruda no?
Pero es el viejo Ángel Cruchaga
Santamaría
Se da la casualidad
De que también está de centenario
Como Teresa de la +
.....como Pedro Sienna
Como Álvaro Yánez
El inconmensurable Juan Emar
¡Faltan coronas para tantos muertos!

**NO SON POCOS LOS
CRÍTICOS**

Que lo sitúan x encima de todos
Para muchos
El autor de Altazor
Es el poeta máximo del nuevo
mundo
Las opiniones estás divididas
Dirán Uds.

crecerán
y se irán por los
senderos de las savias,
con su escalera
personal.
Un momento de
descanso, antes del viaje
al cielo del árbol.
El árbol tiene miedo de
alejarse demasiado
Tiene miedo y vuelve los
ojos angustiados.
La noche lo hace
temblar
La noche y su
licantropía.
La noche que afila sus
garras en el viento
y aguza a los oídos de la
selva.
Tiene miedo, digo, tiene
miedo el árbol de
alejarse de la tierra.
No hay tiempo que
perder.
Los iceberg que flotan en
los ojos de los muertos,
conocen su camino.
Ciego sería el que
llorara las tinieblas del
féretro sin límites,
las esperanzas abolidas,
los tormentos cambiados
en inscripción de
cementerios.
Aquí yace Carlota, ojos
marítimos, se le rompió
un satélite.
Aquí yace Matías, en su
corazón dos escualos se
batían.
Aquí yace Marcelo, mar
y cielo en el mismo
violoncello.
Aquí yace Susana,

1993 A POCOS METROS DEL TERCER MILENIO

Temor e incertidumbre
Una de las pocas cosas que
podemos decir a ciencia cierta
Es que los años pasan a favor de
Huidobro
Se le celebra en todas sus
humoradas
Y él nos perdona todas nuestras
deudas
Hay una frase de Vicente Huidobro
que siempre me llamó la atención
No creo que haya otra más
enigmática más sobrecogedora
Más terrible en todo el reino de las
bellas letras:
Una mujer descuartizada viene
cayendo desde hace 140 años
Otra: Las amapolas que comemos
hablan por nosotros
Las frases para el bronce vengan o
no vengan al caso
Se multiplican hasta el infinito
La idea parece consistir en
sorprender a esa mujer
Llamada realidad en sus momentos
de descuido

Ese lugar le corresponde a Ezra
Pound
A Whitman
.....A Vallejo
.....A Drummond de Andrade
Para no mencionar a los nerudianos
Que fueron siempre los más
poderosos
El oro de Moscú pues
Y la Mistral?
.....Insondable misterio
El modernismo sigue en el poder
Señala Habermas
A pesar de que ya se desintegró
Como manera de pensar el mundo

1993

A pocos metros del tercer milenio
Temor e incertidumbre
Una de las pocas cosas
Que podemos decir a ciencia cierta
Es que los años pasan a favor de
Huidobro
Se le celebra en todas sus
humoradas
Y él nos perdona todas nuestras
deudas

HAY UNA FRASE HUIDOBRO

Que siempre me llamó la atención
No creo que haya otra más
enigmática
Más sobrecogedora
más terrible
En todo el reino de las Bellas
Letras:
Una mujer descuartizada
Viene cayendo desde hace 140 años
A mí me deja mudo

Ese lugar le corresponde a Ezra
Pound
A Whitman
.....A Vallejo
.....A Drummond de Andrade
Para no mencionar a los
nerudianos
Que fueron siempre los más
poderosos
El oro de Moscú pues
Y la Mistral?
.....Insondable misterio
El modernismo sigue en el poder
Señala Habermas
A pesar de que ya se desintegró
Como manera de pensar el mundo

1993

A pocos metros del tercer milenio
Temor e incertidumbre
Una de las pocas cosas
Que podemos decir a ciencia
cierta
Es que los años pasan a favor de
Huidobro
Se le celebra en todas sus
humoradas
Y él nos perdona todas nuestras
deudas

HAY UNA FRASE DE HUIDOBRO

Que siempre me llamó la atención
No creo que haya otra más
enigmática
Más sobrecogedora
más terrible
En todo el reino de las Bellas
Letras:
Una mujer descuartizada
Viene cayendo desde hace 140
años

A mí me deja mudo

Ese lugar le corresponde a Ezra
Pound
A Whitman
.....A Vallejo
.....A Drummond de Andrade
Para no mencionar a los nerudianos
Que fueron siempre los más
poderosos
El oro de Moscú pues
Y la Mistral?
.....Insondable misterio
El modernismo sigue en el poder
Señala Habermas
A pesar de que ya se desintegró
Como manera de pensar el mundo

1993

A pocos metros del tercer milenio
Temor e incertidumbre
Una de las pocas cosas
Que podemos decir a ciencia cierta
Es que los años pasan a favor de
Huidobro
Se le celebra en todas sus
humoradas
Y él nos perdona todas nuestras
dudas

HAY UNA FRASE HUIDOBRO

Que siempre me llamó la atención
No creo que haya otra más
enigmática
Más sobrecogedora
más terrible
En todo el reino de las Bellas
Letras:
Una mujer descuartizada
Viene cayendo desde hace 140 años
A mí me deja mudo

*cansada de pelear contra el olvido.
Aquí yace Teresa, esa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada con su cuerpo.
Aquí yace Angélica, en el puente de sus brazos.
Aquí yace Rosario, ríos de rosas hasta el infinito.
Aquí yace Raimundo, raíces del mundo son sus venas.
Aquí yace Clarisa, clara risa enclaustrada en la luz.
Aquí yace Alejandro, antro alejado ala adentro.
Aquí yace Gabriela, rotos los diques, suben en las savias hasta el sueño, esperando resurrección.
Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura.
Aquí yace Vicente, antipoeta y mago.
Desde el litoral central, en vivo y en directo para toda la Región Metropolitana.
No son pocos los críticos que lo sitúan por encima de todo.
Para muchos el autor de *Altazor* es el poeta más grande del Nuevo Mundo.
Las opiniones están divididas, dirán ustedes, ese lugar le corresponde a Pablo de Rokha, a*

Que son los momentos en que ella se deja penetrar
Hasta verte Cristo mío

ESA RUEDA QUE SIGUE GIRANDO

Después de la catástrofe
El barco que se hunde sin apagar las luces
El eco de mi voz hace tronar el caos
Y al fondo de las olas un pez escucha el paso de los hombres
Los lectores escépticos que se resisten a ver en él un profeta en su tierra
Podrían darse el lujo de volver a leer *Altazor* canto primero
Versículo del 469 al 489

LA DIMENSIÓN ECOLÓGICA DE HUIDOBRO

No debiera seguir
Pasándose por alto
Total cero todo se redujo a nada
Y de la nada va quedando poco

OTRA

Las amapolas que comemos
Hablan por nosotros

FRASES PARA EL BRONCE

Vengan o no vengan al caso
Se multiplican hasta el infinito

La idea parece consistir
En sorprender
A esa mujer llamada Re- llamada Re- Realidad
Esa puta llamada Realidad
En sus momentos de descuido
Que son los momentos
En que ella se deja penetrar
Hasta verte Cristo mío

COMILLAS

Esa rueda que sigue girando después de la catástrofe
El barco que se hunde sin apagar las luces
El eco de mi voz hace tronar el caos
Y al fondo de las olas
Un pez escucha el paso de los hombres

LOS LECTORES ESCÉPTICOS²

Que se resisten
A ver en él un profeta en su tierra
Podrían darse el lujo de volver a leer
.....*Altazor* canto I
.....Versículos del 469 al 489
La dimensión ecológica de Huidobro
No se debería seguir pasando por alto

OTRA

Las amapolas que comemos
Hablan por nosotros

FRASES PARA EL BRONCE

Vengan o no vengan al caso
Se multiplican hasta el infinito

La idea parece consistir
En sorprender
A esa mujer llamada Re- llamada Re- Realidad
Esa puta llamada Realidad
En sus momentos de descuido
Que son los momentos
En que ella se deja penetrar
Hasta verte Cristo mío

Comillas:

Esa rueda que sigue girando después de la catástrofe
El barco que se hunde sin apagar las luces
El eco de mi voz hace tronar el caos
Y al fondo de las olas
Un pez escucha el paso de los hombres

LOS LECTORES ESCÉPTICOS

Que se resisten
A ver en él un profeta en su tierra
Podrían darse el lujo de volver a leer
.....*Altazor* canto I
.....Versículos del 469 al 489
La dimensión ecológica de Huidobro
No se debería seguir pasando por alto

OTRA

Las amapolas que comemos
Hablan x nosotros

FRASES PARA EL BRONCE

Vengan o no vengan al caso
Se multiplican hasta el infinito

La idea parece consistir
En sorprender
A esa mujer llamada Re- llamada Re- Realidad
Esa puta llamada Realidad
En sus momentos de descuido
Que son los momentos
En que ella se deja penetrar
Hasta verte Cristo mío

Comillas:

Esa rueda que sigue girando después de la catástrofe
El barco que se hunde sin apagar las luces
El eco de mi voz hace tronar el caos
Y al fondo de las olas
Un pez escucha el paso de los hombres

LOS LECTORES ESCÉPTICOS

Que se resisten
A ver en él un profeta en su tierra
Podrían darse el lujo de volver a leer
.....*Altazor* canto I
.....Versículos 469-489
La dimensión ecológica de Huidobro
No se debería seguir pasando por alto así como así

² Este tramo aparece después de “odiaba a los pájaros/ que se ponían a cantar en sus ramas” en 1993.

Vallejo, para no
mencionar a los
nerudianos, que fueron
siempre los más
poderosos.
¿Y la Mistral?
Insondable misterio.
El modernismo sigue en
el poder,
a pesar de que ya se
desintegró como manera
de pensar el mundo,
lo que ya dice el hombre
de la calle.
Los demás me parecen
excelentes, pero no me
enloquecen no, en
absoluto.
¡Chi, chi, chi, le, le, le!
¡Vi—cen—te Hui—do—
bro!

Desautorizados por
anacrónicos
Los que vieron en él un
petimetre de la plaza
Vendôme (sic)
Puestos en su lugar
quienes lo estigmatizaron
de vendepatria, de
sobrador y piola, de
canchero,
de narciso, de pije, de
picaflor.
Hay que tomarlo en
serio, no queda otra,
por escasa que sea la
confianza que inspira,
según el solitario crítico
dominical.
Hoy por hoy no
prevalece ninguna duda,
hasta los bolcheviques se
matriculan con él.
Desfile de estudiantes en

Oremus
El error consistió en creer que la
tierra era nuestra
Cuando la realidad de las cosas es
que nosotros somos de la tierra

**DESAUTORIZADOS POR
ANACRÓNICOS**
Los que vieron en él un petimetre
de la Place Vandôme (sic)
Puestos en su lugar quienes lo
estigmatizaran de yanacona
De Narciso de pije de vendepatria
Hay que tomarlo en serio no queda
otra
Por escasa que sea la confianza que
inspira
Según el solitario crítico dominical
Alone (1)
Hoy por hoy no nos merece
ninguna duda
Hasta los bolcheviques se
matriculan con él

TOTAL CERO
Todo se redujo a nada
Y de la nada va quedando poco
Oremus
El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la realidad de las cosas
Es que nosotros somos
.....de
.....la
.....tierra

**DESAUTORIZADOS X
ANACRÓNICOS**
Los que vieron en él
Un petimetre de la Place Vendôme

Puestos en su lugar
Quienes lo estigmatizaran de
Yanacona
de Narciso
.....de pije
.....de vendepatria
Hay que tomarlo en serio
.....no queda otra
Por escasa que sea la confianza que
inspira
Según el solitario crítico dominical*

Hoy por hoy no nos merece ninguna
duda
Hasta los bolcheviques se
matriculan con él
*Alone (Hernán Díaz Arreta)

TOTAL CERO
Todo se redujo a nada
Y de la nada va quedando poco
Oremus
El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la realidad de las cosas
Es que nosotros somos
.....de
.....la
.....tierra

**DESAUTORIZADOS X
ANACRÓNICOS**
Los que vieron en él
Un petimetre de la Place Vendôme

Puestos en su lugar
Quienes lo estigmatizaran de
Yanacona
de Narciso
.....de pije
.....de vendepatria
Hay que tomarlo en serio
.....no queda otra
Por escasa que sea la confianza
que inspira
Según el solitario crítico
dominical*

Hoy por hoy no nos merece
ninguna duda
Hasta los bolcheviques se
matriculan con él
*Alone (Hernán Díaz Arreta)

TOTAL CERO
Todo se redujo a nada
Y de la nada va quedando poco
Oremus
El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la realidad de las cosas
Es que nosotros somos
.....de
.....la
.....tierra

**DESAUTORIZADOS POR
ANACRÓNICOS**
Los que vieron en él
Un petimetre de la Place Vendôme

Puestos en su lugar
Quienes lo estigmatizaran de
Yanacona
De narciso
.....de pije
.....de vendepatria
Hay que tomarlo en serio
.....no queda otra
Por escasa que sea la confianza que
inspira
Según el solitario crítico dominical*

Hoy por hoy no nos merece ninguna
duda
Hasta los bolcheviques se
matriculan con él
*Alone (Hernán Díaz Arreta)

la Alameda, septiembre de 1925.

¡Se siente, se siente,
Huidobro Presidente!

Personaje difícil de encasillar el Huidobro. Recuerda a ese caballo que se agranda a medida que se aleja No respeta la ley de la perspectiva ¿Cómo se explica, señor Alcalde, que no se le haya erigido una estatua? Aunque él se reía de las estatuas. Una calle, un museo, cualquier cosa. Hasta cuándo vamos a seguir ninguneándolo. ¿Por qué no se reeditan sus obras completas? Ediciones populares no hay. ¿Cómo se explica señor presidente de la Sociedad de Escritores de Chile que no le den el Premio Nacional so pretexto de que está muerto? Ojalá los amigos sepultureros estuvieran tan vivos como él. ¡Qué vergüenza más grande! Ni Nacional, ni Nobel, ni siquiera Municipal. Y todavía hay gente que cree en los premios. Otra imagen de lo que representa Huidobro la da ese árbol que tenía miedo de distanciarse mucho de

PERSONAJE DIFÍCIL DE ENCASILLAR ES HUIDOBRO

Recuerda a ese caballo que se agranda a medida que se aleja No respeta la ley de la perspectiva ¿Cómo se explica señor alcalde que no se le haya erigido una estatua? Aunque él se reía de las estatuas ¿Una calle Un museo Cualquier cosa? ¿Hasta cuándo vamos a seguir ninguniándolo? ¿Por qué no se reeditan sus Obras Completas?

EDICIONES POPULARES NO HAY

¿Cómo se explica señor presidente de la Sociedad De Escritores de Chile Que no le den el Premio Nacional so pretexto de que está muerto? Ojalá los amigos sepultureros estuvieran tan vivos como él ¡Qué vergüenza más grande! ¡ni Nacional ni Nobel! ¡Ni siquiera Municipal Todavía hay gente que cree en los premios

PERSONAJE DIFÍCIL DE ENCASILLAR EL HUIDOBRO

Recuerda a ese caballo Que se agranda a medida que se aleja

No respeta la ley de la perspectiva

Cómo se explica Sr. alcalde Que no se le haya erigido una estatua! Aunque él se reía de las estatuas Una calle

un museo cualquier cosa

Hasta cuándo vamos a seguir ninguniándolo! Por qué no se reeditan sus Obras Completas!

Ediciones Populares no hay! Cómo se explica Sr. Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile Que no le den el Premio Nacional So pretexto de que está muerto!

Ojalá los amigos sepultureros Estuvieran tan vivos como él Qué vergüenza + grande Ni NacionalNi NobelNi siquiera Municipal Y todavía hay gente que cree en los premios!

OTRA IMAGEN DE LO QUE REPRESENTA HUIDOBRO

La da ese árbol que tenía miedo De distanciarse mucho de la tierra Pánico

PERSONAJE DIFÍCIL DE ENCASILLAR ES HUIDOBRO

Recuerda a ese caballo Que se agranda a medida que se aleja

No respeta la ley de la perspectiva

Cómo se explica Sr. alcalde Que no se le haya erigido una estatua! Aunque él se reía de las estatuas Una calle

un museo cualquier cosa

Hasta cuándo vamos a seguir ninguneándolo! Por qué no se reeditan sus Obras Completas!

Ediciones Populares no hay! Cómo se explica Sr. Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile Que no le den el Premio Nacional So pretexto de que está muerto!

Ojalá los amigos sepultureros Estuvieran tan vivos como él Qué vergüenza + grande Ni NacionalNi NobelNi siquiera Municipal Y todavía hay gente que cree en los premios!

OTRA IMAGEN DE LO QUE REPRESENTA HUIDOBRO

La da ese árbol que tenía miedo De distanciarse mucho de la tierra Pánico

PERSONAJE DIFÍCIL DE ENCASILLAR EL HUIDOBRO

Recuerda a ese caballo Que se agranda a medida que se aleja

No respeta la ley de la perspectiva

Cómo se explica Sr Alcalde Que no se le haya erigido una estatua! Aunque él se reía de las estatuas Una calle

un museo cualquier cosa

Hasta cuándo vamos a seguir ninguniándolo! Por qué no se reeditan sus Obras Completas!

Ediciones Populares no hay! Cómo se explica Sr Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile Que no le den el Premio Nacional So pretexto de que está muerto!

Ojalá los amigos sepultureros Estuvieran tan vivos como él

Qué vergüenza + grande Ni NacionalNi NobelNi siquiera Municipal Y todavía hay gente que cree en los premios!

OTRA IMAGEN DE LO QUE REPRESENTA HUIDOBRO

La da ese árbol que tenía miedo De distanciarse mucho de la tierra Pánico

la tierra,
pánico de separarse
mucho de la tierra.
Le dolían las hojas y las
raíces.
Odiaba a los pájaros que
venían a cantar en sus
ramas.
Los lectores escépticos
que se resistan a ver en él
un profeta en su tierra
podrían darse el lujo de
volver a leer *Altazor*,
canto primero, versículos
del 469 al 489.
Veinte líneas que bastan
para muestra.
La intención ecológica
de Huidobro no debiera
seguir pasándose por alto
Después de mi muerte,
un día, el mundo será
pequeño a la gente
plantarán continentes
sobre los mares, se harán
islas en el cielo.
Habrá un gran puente de
metal en torno a la tierra
como los anillos
construidos en Saturno.
Habrá grandes ciudades,
como un país:
gigantescas ciudades del
porvenir
en donde el hombre-
hormiga será una cifra un
número que se mueve y
baila.
Un poco de amor a veces
como un arpa que hace
olvidar la vida
sandías y tomates y
repollo
parques públicos
plantados de árboles

De separarse mucho de la tierra
Le dolían las hojas y las raíces
Odiaba a los pájaros
Que se ponían a cantar en sus ramas

De separarse mucho de la tierra
Le dolían las hojas y las raíces
Odiaba a los pájaros
Que se ponían a cantar en sus
ramas

De separarse mucho de la tierra
Le dolían las hojas y las raíces
Odiaba a los pájaros
Que se ponían a cantar en sus ramas

frutales
 No hay carne que comer,
 el planeta es estrecho
 Las máquinas mataron el
 último animal.
 Árboles frutales en todos
 los caminos.
 Aprovechable, sólo lo
 aprovechable.
 ¡Ah la hermosa vida que
 preparan las fábricas, la
 horrible indiferencia de
 los astros sonrientes
 refugios de la música que
 huye de las manos de los
 últimos ciegos!

En resumen, en síntesis,
 en muchas palabras.
 Poeta, antipoeta y mago
 o insecto perfecto.
 Lo que oyen señoras y
 señores, y lo demás sería
 lo de menos.
 Una sola pregunta al
 autor de Adiós Poeta:
 ¿Cuándo piensa escribir,
Buenos días antipoeta?
 Ya estaría bueno, la
 paciencia también tiene
 su límite.

¿Antipoeta Vicente
 Huidobro? No.
 Yo tenía entendido que
 el inventor de la
 antipoesía era otro.
 Me desayuno con esa
 noticia que me parece
 bien escandalosa
 para decirselo con
 palabras suaves.
 Está a la vista que *El*
Mercurio miente.
 No le crean a Parra ni a
 Valente.

**EN RESUMEN EN SÍNTESIS
 EN MUCHAS PALABRAS**

Poeta antipoeta y mago o insecto
 perfecto
 Lo que oyen señoras y señores
 ¿Y lo demás? sería lo de menos
 Una sola pregunta al autor de *Adiós*
poeta
 ¿Cuándo piensa escribir *Buenos*
días antipoeta?
 Ya estaría bueno
 La paciencia también tiene su límite

**¿ANTIPOETA VICENTE
 HUIDOBRO?**

Chanfle
 Yo tenía entendido que el inventor
 de la antipoesía
 Había sido otro
 ¿Comunista además?
 Me desayuno por segunda vez
 ¿Y pobre como la rata?
 No
 Me desayuno por tercera y última
 vez

EN RESUMEN

En síntesis
en muchas palabras
 Poeta
 Antipoeta
 Imago
o insecto perfecto
 Una sola pregunta
 Al autor de Adiós Poeta
 Cuándo piensa escribir
 Buenos Días Antipoeta
 Ya estaría bueno
 La paciencia también tiene su límite

**ANTIPOETA VICENTE
 HUIDOBRO?**

Chanfle!
 Yo tenía entendido
 Que el inventor de la antipoesía
 Había sido otro
 Comunista además?
 Me desayuno x segunda vez
 Y pobre como la rata...
 Nó!

EN RESUMEN

En síntesis
en muchas palabras
 Poeta
 Antipoeta
 Imago
o insecto perfecto
 Una sola pregunta
 Al autor de Adiós Poeta
 Cuándo piensa escribir
 Buenos Días Antipoeta
 Ya estaría bueno
 La paciencia también tiene su
 límite

**ANTIPOETA VICENTE
 HUIDOBRO?**

Chanfle!
 Yo tenía entendido
 Que el inventor de la antipoesía
 Había sido otro
 Comunista además?
 Me desayuno x segunda vez
 Y pobre como la rata...
 Nó!

EN RESUMEN

En síntesis
en muchas palabras
 Poeta
 Antipoeta
 & mago
o insecto perfecto
 Lo que oyen señoras y señores
 & lo de + sería lo de -
 Una sola pregunta
 Al autor de Adiós Poeta
 Cuándo piensa escribir
 Buenos Días Antipoeta
 Ya estaría bueno
 La paciencia también tiene su límite

**ANTIPOETA VICENTE
 HUIDOBRO?**

Chanfle!
 Yo tenía entendido
 Que el inventor de la antipoesía
 Había sido otro
 Comunista además?
 Me desayuno x segunda vez
 Y pobre como la rata...
 Nó!

**ESTÁ A LA VISTA QUE EL
MERCURIO MIENTE**

No le crean a Parra ni a Valente.
El que murió más joven fue
Huidobro a los 55
Lihn a los 58 la Mistral a los 68
Neruda a los 69
Moraleja: los inmortales no llegan a
los 70
Me pregunto qué hubiera pasado
con él
De no mediar el accidente fatal
Ofrezco la palabra
Pólvora le quedaba para rato
El reloj de Caronte se adelanta más
de la cuenta

**DESDE EL BALCÓN DE MI
CASA VEO LA TUMBA**

De Vicente Huidobro
Resplandecer al otro lado de la
bahía
De la mañana a la noche percibo
Las señales eléctricas del poeta
Amanece y se pone con el sol

**DOS VECES EN LA HISTORIA
DE CHILE**

La tercera será la vencida
Un poeta mayor ha sido candidato a
la Presidencia de la República
Huidobro en 1925 con el apoyo de
la Federación de Estudiantes
Se siente ¡Vicente Vicente!

Me desayuno por tercera y última
vez
Está a la vista que El Mercurio
miente
No le crean a Parra ni a Valente.

**EL QUE MURIÓ MÁS JOVEN
FUE HUIDOBRO**

A los 55
Lihn a los 58
La Mistral a los 68
Neruda a los 69

Moraleja:
los inmortales no llegan a los 70

Me pregunto qué hubiera pasado con
él
De no mediar el accidente fatal

Ofrezco la palabra
Pólvora le quedaba para rato
El reloj de Caronte se adelanta + de
la cuenta

**DESDE EL BALCÓN DE MI
CASA**

Veo la tumba de Vicente Huidobro
Resplandecer al otro lado de la
bahía

De la mañana a la noche percibo
Las señales eléctricas del poeta

Amanece y se pone con el sol

**DOS VECES EN LA HISTORIA
DE CHILE***

Un poeta mayor ha sido candidato
A la Presidencia de la República
Huidobro en 1925
Con el apoyo de la Federación de
Estudiantes
Se siente Vicente

Me desayuno por tercera y última
vez
Está a la vista que El Mercurio
miente
No le crean a Parra ni a Valente.

**EL QUE MURIÓ MÁS JOVEN
FUE HUIDOBRO**

A los 55
Lihn a los 58
La Mistral a los 68
Neruda a los 69

Moraleja:
los inmortales no llegan a los 70

Me pregunto qué hubiera pasado
con él
De no mediar el accidente fatal

Ofrezco la palabra
Pólvora le quedaba para rato
El reloj de Caronte se adelanta +
de la cuenta

**DESDE EL BALCÓN DE MI
CASA**

Veo la tumba de Vicente
Huidobro
Resplandecer al otro lado de la
bahía

De la mañana a la noche percibo
Las señales eléctricas del poeta

Amanece y se pone con el sol

**DOS VECES EN LA HISTORIA
DE CHILE***

Un poeta mayor ha sido candidato
A la Presidencia de la República
Huidobro en 1925
Con el apoyo de la Federación de
Estudiantes
Se siente Vicente

Me desayuno por tercera y última
vez
Está a la vista que El Mercurio
miente
No le crean a Parra ni a Valente.

**EL QUE MURIÓ MÁS JOVEN
FUE HUIDOBRO**

A los 55
Lihn a los 58
La Mistral a los 68
Neruda a los 69

Moraleja:
Los inmortales no llegan a los 70

Me pregunto qué hubiera pasado
con él
De no mediar el accidente fatal

Ofrezco la palabra
Pólvora le quedaba para rato
El reloj de Caronte se adelanta + de
la cuenta

**DESDE EL BALCÓN DE MI
CASA**

Veo la tumba de Vicente Huidobro
Resplandecer al otro lado de la
bahía

De la mañana a la noche percibo
Las señales eléctricas del poeta

Amanece y se pone con el sol

**DOS VECES EN LA HIA [Hª] DE
CHILE***

Un poeta mayor ha sido candidato
A la Presidencia de la República
Huidobro en 1925
Con el apoyo de la Federación de
Estudiantes
Se siente Vicente

¡Huidobro Presidente!
Y el Pablo en 1970 candidato de la
hoz y el martillo
Con ayuda o sin ayuda triunfaremos
con Neruda
De suceder lo que no sucedió
Nos hubiéramos economizado la
dictadura tal vez
Y la matanza del Seguro Obrero
¿O no dicen ustedes?

.....Huidobro Presidente
& Neruda en 1970
Candidato de la hoz y el martillo
Con ayuda o sin ayuda
.....Triunfaremos con Neruda
De suceder lo que no sucedió
Nos hubiéramos economizado la
Dictadura talvez
Y la matanza del Seguro Obrero

O no dicen Uds...?
*La Tercera será la vencida

.....Huidobro Presidente
& Neruda en 1970
Candidato de la hoz y el martillo
Con ayuda o sin ayuda
.....Triunfaremos con
Neruda
De suceder lo que no sucedió
Nos hubiéramos economizado la
Dictadura tal vez
Y la matanza del Seguro Obrero

O no dicen Uds...?
*La Tercera será la vencida

.....Huidobro Presidente
& el paPablo en 1970
Candidato de la hoz y el martillo
Con ayuda o sin ayuda
.....Triunfaremos con Neruda
De suceder lo que no sucedió
Nos hubiéramos economizado la
Dictadura tal vez
Y la matanza del Seguro Obrero

O no dicen Uds...?
*La Tercera será la vencida

NADA DEL OTRO MUNDO
Macedonio también fue candidato
A la Presidencia de la República
Claro que en broma
Huidobro lo fue en serio
lamentablemente
Tan en serio o más que el autor
de *Presidencia en la Tierra*

Otro punto a favor de Macedonio
Su poesía no la entiende nadie
Perdoná che pero yo no pienso ser
uruguayo
De uruguayo no tengo más
Que el haber nacido en Buenos
Aires
Es lo que dice mi señora madre
Única autoridad en la materia
¿Qué querés que te diga che
papusa?
Cumplidos los nueve meses
No me quedó otra cosa que nacer
En Buenos Aires no en
Montevideo
Macedonio Fernández a la orden
Hijo de padres ricos pero honrados
Argentino total hasta la muerte
No sé no sé
Yo pertenezco a un mundo que se
fue
Yo soy uno de esos ancianos

NADA DEL OTRO MUNDO
Macedonio también fue candidato
A la Presidencia de la República
Claro que en broma
Huidobro lo fue en serio
lamentablemente
Tan en serio o + que el autor
de Presidencia en la Tierra
No?

Otro punto a favor de Macedonio
Su poesía no la entiende nadie

NADA DEL OTRO MUNDO
Macedonio también fue candidato
A la Presidencia de la República
Claro que en broma
Huidobro lo fue en serio
lamentablemente
Tan en serio o + que el autor
de Presidencia en la Tierra
No?

NADA DEL OTRO MUNDO
Macedonio también fue candidato
A la Presidencia de la República
Claro que en broma
Huidobro lo fue en serio
lamentablemente
Tan en serio o + que el autor
de pResidencia en la Tierra
No?
Otro punto a favor de Macedonio
Su poesía no la entiende nadie

**¿ES UD URUGUAYO DON
JORGE?**
Déjate de pavadas conmigo che:
De uruguayo no tengo
+ que el haber nacido en Buenos
Aires
Hijo de padres ricos... pero honrados
Argentino total hasta la muerte

memorables
Que confundieron el ser con el ente
No te rías de mí che papusa

UNA VEZ EN LA RAMBLA DE MONTEVIDEO

Un joven periodista cree reconocer a Borges
Perdone señor ¿es usted Borges?
Y el venerable anciano respondió "A veces"
Otra vez alguien tocó el timbre de su departamento
Se trata de un señor de unos 30 años
Le informa Norman Giovanni quien en esos días era su secretario
¿Cómo? replica Borges
¿Que todavía queda gente de 30 años?
Así era Borges
Una vez alguien se le acerca
Intempestivamente
Mientras se paseaba por Florida
Perdone señor Borges ¿le podría hacer una pregunta?
Ya la hizo
Respondió el venerable anciano
Y apuró el paso

HIJO MÍO DEFRAUDAS A TU MADRE

Fue para rey que te engendró tu padre, no para presidente
Déjate de pamplinas si no fueras tan loco
Te aseguro que ya serías el monarca absoluto

¿Consejos a Su Excelencia?

HIJO MÍO

defraudas a tu madre
Fue para Rey que te engendró tu padre
No para Presidente
.....déjate de pamplinas
Si no fueras tan loco te aseguro
Que serías ya el Monarca Absoluto
Emperador o nada por favor!

CONSEJOS A S. E.

HIJO MÍO

Defraudas a tu madre
Fue para Rey que te engendró tu padre
No para Presidente
.....déjate de pamplinas
Si no fueras tan loco te aseguro
Que serías ya el Monarca Absoluto

CONSEJOS A S. E.

UNA VEZ EN LA RAMBLA DE MONTEVIDEO

Un joven periodista cree reconocer a Borges
Perdone señor ¿es usted Borges?
Y el venerable anciano respondió A veces...

Otra vez alguien tocó el timbre de su departamento
Se trata de un señor de unos 30 años
Le informa Norman Thomas di Giovanni
Que en esos días era su secretario

¿Cómo? replica Borges
¿Que todavía queda gente de 30 años?

Así era Borges

Alguien alguna vez se le acercó
Mientras se paseaba por Florida
Perdone señor Borges
¿Yo le podría hacer una pregunta?

¡Ya la hizo!
Respondió el venerable anciano
Y apuró el paso

HIJO MÍO

defraudas a tu madre
Fue para Rey que te engendró tu padre
No para presidente
.....déjate de pamplinas
Si no fueras tan loco te aseguro
Que ya serías el Monarca Absoluto
Emperador o nada por favor!

CONSEJOS A S. E.

Ninguno.
¿Quién soy yo para andar en esos trotes?
Sólo recordaré que la Moneda se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera más provechosa posible
El monarca absoluto
Tiene la obligación de tratar a sus súbditos
Como si fueran miembros de la familia real
Más aún, como si fueran miembros de su propio cuerpo
Petrarca dixit y last but not last
Nadie debe ganar más que Su Excelencia el Presidente
.....de la República
Ni menos

QUERIDA MAMACITA

No importa que te hayas muerto
Estoy seguro que volveremos a vernos
Y que volveré a mamar de tu leche
Soy tu hijo ¿verdad?
Y seguiré siéndolo
Mientras no se demuestre lo contrario

CÁCERES LO TENÍA POR AVARO

No nos dejaba tocar la vitrola
So pretexto de que los discos se rayan
Y Lafourcade sostiene que el infarto
Se produjo por no pagar un taxi
De la estación de Cartagena a su casa

Ninguno.
Quién soy yo para andar en esos trotes
2
Sólo recordaré que la Moneda se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera + provechosa posible
3
El Monarca Absoluto
Tiene la obligación de tratar a sus súbditos
Como si fueran miembros de la Familia Real
Más aún:
Como si fueran miembros de su propio cuerpo
& last but not least
Nadie debe ganar + que Su Excelencia
Ni -

QUERIDA MAMACITA

No importa que te hayas muerto
Estoy seguro que volveremos a vernos
Y que volveré a mamar de tu leche
Soy tu hijo verdad?
y seguiré siéndolo
Mientras no se demuestre lo contrario

CÁCERES* LOTENÍA POR AVARO

No nos dejaba tocar la vitrola
So pretexto de que los discos se rayan
Y Lafourcade sostiene que el infarto
Se produjo x no pagar un taxi
De la estación de Cartagena a su

1
Ninguno.
Quién soy yo para andar en esos trotes
2
Sólo recordaré que la Moneda se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera + provechosa posible
3
El Monarca Absoluto
Tiene la obligación de tratar a sus súbditos
Como si fueran miembros de la Familia Real
Más aún:
Como si fueran miembros de su propio cuerpo
& last but not least
Nadie debe ganar + que Su Excelencia
Ni -

QUERIDA MAMACITA

No importa que te hayas muerto
Estoy seguro que volveremos a vernos
Y que volveré a mamar de tu leche
Soy tu hijo verdad?
y seguiré siéndolo
Mientras no se demuestre lo contrario

CÁCERES* LO TENÍA POR AVARO

No nos dejaba tocar la vitrola
So pretexto de que los discos se rayan
Y Lafourcade sostiene que el infarto
Se produjo x no pagar un taxi
De la estación de Cartagena a su

Ninguno.
Quién soy yo para andar en esos trotes
Sólo recordaré que la Moneda se hizo para perder el tiempo
Claro que de la manera + provechosa posible
El Monarca Absoluto
Tiene la obligación de tratar a sus súbditos
Como si fueran miembros de la Familia Real
Más aún:
Como si fueran miembros de su propio cuerpo
Petrarca dixit
& last but not least
Nadie debe ganar + que Su Excelencia
.....el Presidente de la República
Ni - dijolotro

QUERIDA MAMACITA

No importa que te hayas muerto
Estoy seguro que volveremos a vernos
Y que volveré a mamar de tu leche
Soy tu hijo verdad?
y seguiré siéndolo
Mientras no se demuestre lo contrario

CÁCERES* LOTENÍA POR AVARO

No nos dejaba tocar la vitrola
So pretexto de que los discos se rayan
Y Lafourcade sostiene que el infarto
Se produjo x no pagar un taxi
De la estación de Cartagena a su

Que está en la punta del cerro
Me identifico plenamente con él
Hay que cuidar los discos y la salud
Imprescindible caminar un poco todos los días
A media noche tanto mejor
En lo posible con la cruz a cuestras

NO ERA NINGÚN ATLETA
Hay que imaginárselo físicamente débil
Y de no muy elevada estatura
Cargando como burro con sus maletas
A mediodía bajo un sol infernal enero 1948
Pero lo que es más grave de cuello y corbata
De terno gris y de sombrero negro
Última hora, urgente: las golondrinas de Altazor
Andan revoloteando por aquí
¿Ven? ahí pasa una a ras de suelo
Tuvo razón el búho cuando dijo
Que no podemos seguir bostezando
Como si Huidobro no hubiera existido
Basta mirar los títulos de sus escritos múltiples en francés
Para ver los puntos que calza
Tour Eiffel
.....*Horizon carré*
.....*Tout à coupe* etc. etc.

Bromas aparte, basta mirar los títulos de sus escritos múltiples en francés para ver los puntos que calza.
Se le moteja de extranjerizante por el delito de haber sido bilingüe, como todo burgués que

casa
Que está en la punta del cerro *Jorge
ME IDENTIFICO PLENAMENTE CON ÉL
Hay que cuidar los discos
Y la salud

Imprescindible
Caminar un poco todos los días

A media noche tanto mejor
En lo posible con la + a cuestra

NO ERA NINGÚN ATLETA
Hay que imaginárselo físicamente débil
Y de no muy elevada estatura
Cargando como burro con sus maletas
A mediodía bajo un sol infernal Enero 1948
Pero lo que es más grave
.....De cuello y corbata
De terno gris y de sombrero negro

ÚLTIMA HORA-URGENTE
Las golondrinas de Altazor
Andan revoloteando x aquí
Ven? ahí pasa una a ras de suelo!

TUVO RAZÓN EL BÚHO CUANDO DIJO
Que no deberíamos seguir bostezando
Como si Huidobro no hubiera existido
Basta mirar las tapas
De sus escritos múltiples en francés
Para ver los puntos que calza
Tour Eiffel
.....Horizon carré
.....Tout à coupe
Etc. etc.

casa
Que está en la punta del cerro *Jorge
ME IDENTIFICO PLENAMENTE CON ÉL
Hay que cuidar los discos
Y la salud

Imprescindible
Caminar un poco todos los días

A media noche tanto mejor
En lo posible con la cruz a cuestras

NO ERA NINGÚN ATLETA
Hay que imaginárselo físicamente débil
Y de no muy elevada estatura
Cargando como burro con sus maletas
A mediodía bajo un sol infernal Enero 1948
Pero lo que es más grave
.....de cuello y corbata
De terno gris y de sombrero negro

ÚLTIMA HORA-URGENTE
Las golondrinas de Altazor
Andan revoloteando x aquí
Ven? ahí pasa una a ras de suelo!

TUVO RAZÓN EL BÚHO CUANDO DIJO
Que no deberíamos seguir bostezando
Como si Huidobro no hubiera existido
Basta mirar las tapas
De sus escritos múltiples en francés
Para ver los puntos que calza
Tour Eiffel
.....Horizon carré
.....Tout à coupe

casa
Que está en la punta del cerro *Jorge
ME IDENTIFICO PLENAMENTE CON ÉL
Hay que cuidar los discos
Y la salud

Imprescindible
Caminar un poco todos los días

A media noche tanto mejor
En lo posible con la + a cuestras

NO ERA NINGÚN ATLETA
Hay que imaginárselo físicamente débil
Y de no muy elevada estatura
Cargando como burro con sus maletas
A mediodía bajo un sol infernal Enero 1948
Pero lo que es más grave
.....De cuello y corbata
De terno gris y de sombrero negro

ÚLTIMAHORA-URGENTE
Las golondrinas de Altazor
Andan revoloteando x aquí
Ven? Ahí pasa una a ras de suelo!

TUVO RAZÓN EL BÚHO CUANDO DIJO
Que no deberíamos seguir bostezando
Como si Huidobro no hubiera existido
Basta mirar los títulos
De sus escritos múltiples en francés
Para ver los puntos que calza
Tour Eiffel
.....Horizon carré
.....Tout à coupe
Etc. etc.

se respete no más.
Lo terrible del caso es
que resultó ser el más
chileno de todos.
Algo que no debiera
sorprender a nadie
por la sencilla razón de
que escribe
prácticamente como se
habla.
A pesar de su propia
teoría, que no podría ser
más vanguardista, en
todo el sentido de la
palabra
piedras preciosas, ni
regaladas.
Imposible proeza mayor.
Estoy pensando en sus
mejores poemas,
sus famosos últimos
poemas,
y también en su texto
autobiográfico
que solamente puede
compararse con la
segunda carta del vidente
léase Vicente.
Prosa acerca del porvenir
de la poesía.
Lo que yo digo es que
hay que hacerse vidente.
El poeta se hace vidente
Vicente, vigente, por un
total y sistemático
descuajeringamiento de
todos los sentidos.

CLARO

Se le moteja de extranjerizante
Por el delito
De haber sido bilingüe
Como todo burgués que se respete
no más
Lo terrible del caso
Es que resultó ser el más chileno de
todos
Algo que no debiera sorprender a
nadie
Por la sencilla razón de que escribe
prácticamente como se habla
A pesar de su propia teoría
Que no podía ser más vanguardista
En el peor sentido de la palabra
Piedras preciosas ni regaladas

Estoy pensando en sus mejores
poemas
En sus famosos últimos poemas
Y también en su texto
autobiográfico
Que sólo puede compararse
Me parece a mí
Con la segunda carta del vidente
Léase Vicente
Me quedo con Huidobro
Declara la Contraloría General de la
República
Los demás me parecen excelentes
Pero no me enloquecen en absoluto

COMIENZA MAL PERO

TERMINA BIEN

Ningún niño prodigio
otros hacen el recorrido al vésre:
Puede que empiecen bien
pero terminan como las berenjenas

ANALFABESTIA

Antropófagos
Bárbaros
Extraterrestres

Claro

Se le moteja de extranjerizante
Por el delito de haber sido bilingüe
Como todo burgués que se respete
no +
Lo terrible del caso
Es que resultó ser el + chileno de
todos
Algo
Que no debiera sorprender a nadie
Por la sencilla razón
De que escribe prácticamente como
se habla
A pesar de su propia teoría
Que no podía ser más vanguardista
En el peor sentido de la palabra

Estoy pensando en sus mejores
poemas
En sus famosos Últimos Poemas
Y también en su texto
autobiográfico
Que sólo puede compararse me
parece a mí
Con la Segunda Carta del Vidente
Léase Vicente

ME QUEDO CON HUIDOBRO

Declara la Contraloría General de la
República
Los demás me parecen excelentes
Pero no me enloquecen en absoluto
Comienza mal
.....pero termina bien
Ningún niño prodigio
Otros hacen el recorrido al vésre:
Puede que empiecen bien
Pero terminan como las berenjenas

ANTROPÓFAGOS

bárbaros
.....analfabestias

Etc. etc.

Claro
Se le moteja de extranjerizante
X el delito de haber sido bilingüe
Como todo burgués que se respete
no +
Lo terrible del caso
Es que resultó ser el + chileno de
todos
Algo
Que no debiera sorprender a nadie
X la sencilla razón
De que escribe prácticamente
como se habla
A pesar de su propia teoría
Que no podría ser más
vanguardista
En el peor sentido de la palabra
Estoy pensando en sus mejores
poemas
En sus famosos Últimos Poemas
Y también en su texto
autobiográfico
Que sólo puede compararse me
parece a mí
Con la Segunda Carta del Vidente
Léase Vicente

ME QUEDO CON HUIDOBRO

Declara la Contraloría General de
la República
Los demás me parecen excelentes
Pero no me enloquecen en
absoluto
Comienza mal
.....pero termina bien
Ningún niño prodigio
Otros hacen el recorrido al vésre:
Puede que empiecen bien
Pero terminan como las berenjenas

ANTROPÓFAGOS

bárbaros
.....analfabestias

Claro

Se le moteja de extranjerizante
Por el delito de haber sido bilingüe

¡Como todo burgués que se respete
no +!

Lo terrible del caso
Es que resultó ser el + chileno de
todos

Algo
Que no debiera sorprender a nadie
Por la sencilla razón
De que escribe prácticamente como
se habla

A pesar de su propia teoría
Que no podía ser más vanguardista
En el peor sentido de la palabra
Piedras preciosas ni regaladas
Estoy pensando en sus mejores
poemas

En sus famosos Últimos Poemas
Y también en su texto
autobiográfico

Que sólo puede compararse me
parece a mí
Con la Segunda Carta del Vidente
Léase Vicente

ME QUEDO CON HUIDOBRO

Declara la Contraloría General de la
República
Los demás me parecen excelentes
Pero no me enloquecen en absoluto
Comienza mal

.....pero termina bien

Ningún niño prodigio
Otros hacen el recorrido al vésre:
Puede que empiecen bien
Pero terminan como las berenjenas

ANALFABESTIAS

bárbaros
Extraterrestres!

Demolieron la casa de Huidobro

**SOY Y ESTOY CON TODOS
LOS CANDIDATOS**

En general
Y con cada uno de ellos en particular
Ánimo
que triunfen todos!
Que triunfen todos
Los candidatos en general y cada uno de ellos
Esa es mi filosofía política
No me pidan que firme por uno solo
Salvo que se llame Carlos Ibáñez del Campo

OPINIÓN PERSONAL:

Uno de los pocos poetas chilenos
Que se puede leer de corrido
Lo que no sucede con la gran mayoría de los literatos
Es una vieja historia
Según la fonética del maestro Isaías
Hay que leer de atrás para adelante
De lo contrario no sucede mucho

**NO SOY TAN PARRANOICO
COMO PARRA PENSAR**

Que Huidobro es el hoyo del queque
Perro me consta que es autor imprescindible
En la bibliografía de todo poeta joven
Y de todo lector que se respete
Parra decirlo todo de una vez
Su monumento al Marx ha envejecido
Lo sé gracias a los buenos oficios del consumismo

Demolieron la casa de Huidobro...

SOY

Y estoy con todos los candidatos en general
Y con c/u de ellos en particular
Ánimo
que triunfen todos! [Ø]
Esa es mi filosofía política!
No me pidan que firme por uno solo
Salvo que se llame Carlos Ibáñez del Campo

OPINIÓN PERSONAL

Uno de los pocos poetas chilenos
Que se deja leer de corrido
Lo que no sucede
Con la gran mayoría de los literatos
Es una bieja bieja historia
Según la fonética del maestro Isaías:
Hay que leer de atrás para adelante
De lo contrario no sucede mucho

**NO SOY TAN PARRANOICO
COMO PARRA PENSAR**

Como parra pensar
Que Huidobro es el hoyo del queque
Pero me consta que es autor imprescindible
En la bibliografía de todo poeta joven
Y de todo lector que se respete
Parra decirlo todo de una vez

**SU MONUMENTO AL MARX
HA ENVEJECIDO**

Lo sé

Demolieron la casa de Huidobro...

SOY

Y estoy con todos los candidatos en general
Y con c/u de ellos en particular
Ánimo
que triunfen todos! [Ø]
Esa es mi filosofía política!
No me pidan que firme por uno solo
Salvo que se llame Carlos Ibáñez del Campo

OPINIÓN PERSONAL

Uno de los pocos poetas chilenos
Que se deja leer de corrido
Lo que no sucede
Con la gran mayoría de los plumíferos
Es una bieja bieja historia
Según la fonética del maestro Isaías:
Hay que leer de atrás para adelante
De lo contrario no sucede mucho

**NO SOY TAN PARRANOICO
COMO PARRA PENSAR**

Como parra pensar
Que Huidobro es el hoyo del queque
Pero me consta que es autor imprescindible
En la bibliografía de todo poeta joven
Y de todo lector que se respete
Parra decirlo todo de una vez

**SU MONUMENTO AL MARX
HA ENVEJECIDO**

Lo sé

Demolieron la casa de Huidobro...

SOY

Y estoy con todos los candidatos en general
Y con c/1 de ellos en particular
Ánimo
que triunfen todos! [Ø]
Ésa es mi filosofía política!
No me pidan que firme x uno solo
Salvo que se llame Carlos Ibáñez del Campo

OPINIÓN PERSONAL

Uno de los pocos poetas chilenos
Que se deja leer de corrido
Lo que no sucede
Con la gran mayoría de los plumíferos
Es una bieja bieja historia
Según la fonética del maestro Isaías
Cabezón:
Hay que leer de atrás para adelante
De lo contrario no sucede mucho

**NO SOY TAN PARRANOICO
COMO PARRA PENSAR**

Que Huidobro es el hoyo del queque
Perro me consta que es autor imprescindible
En la bibliografía de todo poeta joven
Y de todo lector que se respete
Para decirlo todo de una vez

**SU MONUMENTO AL MARX
HA ENVEJECIDO**

Lo sé

Mi opinión personal: uno de los pocos poetas chilenos que se puede leer de corrido.
Lo que sucede con la gran mayoría de los literatos.
Es una vieja, vieja historia según la fonética del maestro Isaías.
Hay que leer de atrás para adelante, de lo contrario no sucede nada.

Su *Monumento al mar* ha envejecido gracias a los buenos oficios del

consumismo.
No tanto como las
Églogas de Garcilaso,
por suerte.
Puras corrientes aguas
cristalinas.
El mar de Cartagena aún
se sigue estrellando
contra los arrecifes de la
costa,
contaminado, pero mar al
fin.
En fin,
él fue quien puso la
primera piedra
como también la
antepenúltima
de ese edificio llamado
poesía chilena nueva
cuando Neftalí Reyes
aún no se había
cambiado de nombre.
Eran los días de la
Primera Guerra Mundial.
Y eran las noches de la
Segunda Guerra
Mundial.
Él bajó de su torre de
marfil, él dijo nones
a toda forma de
totalitarismo
que lo diga el teléfono de
Hitler
Una sola pregunta:
¿Qué hora es?
Pasaron esos tiempos,
hoy estamos de vuelta de
todos los archipiélagos.
O de casi todos, el
respetable público dirá
aprendida la lección de
Huidobro.
Los centenarios cuando
no dan vida, matan.
Sin amedrentamientos,

No tanto como las *Églogas* de
Garcilaso por suerte:
Puras corrientes aguas cristalinas
El mar de Cartagena aún se sigue
estrellando
Contra los arrecifes de la costa
Contaminado
pero mar
al fin
En fin él fue quien puso la primera
piedra
Como también la antepenúltima de
ese edificio
Llamado poesía chilena nueva
Cuando Neftalí Reyes aún no se
había cambiado de nombre

ERAN LOS DÍAS DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Eran las noches de la segunda
guerra mundial
Él bajó de su torre de marfil
Él dijo Nones a toda forma de
totalitarismo
Que lo diga el teléfono de Hitler
Pasaron esos tiempos vinieron otros
peores
Hoy estamos de vuelta de todos los
archipiélagos
O de casi todos
El respetable público dirá
Aprendida la lección de Huidobro
Los Centenarios cuando no dan
vida matan

FIN AL ENFRENTAMIENTO

Quiero creer que ése es su mensaje
Mensaje de mensajes
Enfrentamiento sinónimo de
extinción

Gracias
A los buenos oficios del
consumismo
No tanto como las *Églogas* de
Garcilaso x suerte:
(Puras corrientes aguas cristalinas)
El marx de Cartagena aún se sigue
estrellando
Contra los arrecifes de la costa
Contaminado
pero mar al fin

EN FIN

Él fue quien puso la primera piedra
Como también la antepenúltima
De ese edificio llamado Poesía
Chilena Nueva
Cuando Neftalí Reyes
Aún no se había cambiado de
nombre
Eran los días de la Primera Guerra
Mundial
Eran las noches de la Segunda
Guerra Mundial
Él bajó de su torre de marfil
Él dijo nones
A toda forma de totalitarismo
Que lo diga el teléfono de Hitler

PASARON ESOS TIEMPOS

Vinieron otros peores
Hoy estamos de vuelta de todos los
archipiélagos
O de casi todos
El respetable público dirá
Aprendida la lección de Huidobro
Los Centenarios cuando no dan vida
matan
Fin al enfrentamiento
Quiero creer que ése es su mensaje
Mensaje de mensajes
Enfrentamiento
sinónimo de extinción

Gracias
A los buenos oficios del
consumismo
No tanto como las *Églogas* de
Garcilaso x suerte:
(Puras corrientes aguas cristalinas)
El marx de Cartagena aún se sigue
estrellando
Contra los arrecifes de la costa
Contaminado
pero mar al fin

EN FIN

Él fue quien puso la primera
piedra
Como también la antepenúltima
De ese edificio llamado Poesía
Chilena Nueva
Cuando Neftalí Reyes
Aún no se había cambiado de
nombre
Eran los días de la Primera Guerra
Mundial
Eran las noches de la Segunda
Guerra Mundial
Él bajó de su torre de marfil
Él dijo nones
A toda forma de totalitarismo
Que lo diga el teléfono de Hitler

PASARON ESOS TIEMPOS

Vinieron otros peores
Hoy estamos de vuelta de todos los
archipiélagos
O de casi todos
El respetable público dirá
Aprendida la lección de Huidobro
Los Centenarios cuando no dan
vida matan
Fin al enfrentamiento
Quiero creer que ése es su mensaje
Mensaje de mensajes
Enfrentamiento
sinónimo de extinción

Gracias
A los buenos oficios del
Consumismo
No tanto como las *Églogas* de
Garcilaso x suerte:
(Puras corrientes aguas cristalinas)
El marx de Cartagena aún se sigue
estrellando
Contra los arrecifes de la costa
Contaminado
pero mar al fin

EN FIN

Él fue quien puso la primera piedra
Como también la antepenúltima
De ese edificio llamado Poesía
Chilena Nueva
Cuando Neftalí Reyes
Aún no se había cambiado de
nombre
Eran los días de la Primera Guerra
Mundial
Eran las noches de la Segunda
Guerra Mundial
Él bajó de su torre de marfil
Él dijo nones
A toda forma de totalitarismo
Que lo diga el teléfono de Hitler

PASARON ESOS TIEMPOS

Vinieron otros peores
Hoy estamos de vuelta de todos los
archipiélagos
O de casi todos
El respetable público dirá
Aprendida la lección de Huidobro
Los Centenarios cuando no dan vida
matan
Fin al enfrentamiento
Quiero creer que ése es su mensaje
Mensaje de mensajes
Enfrentamiento
sinónimo de extinción
Paz sobre la constelación cantante

quiero creer que ese es
su mensaje.
*Paz sobre la constelación cantante
de las aguas
entrechocadas como los hombros
de la multitud
Paz en el mar a las olas de buena
voluntad
Paz sobre la lápida de los
naufragios
paz sobre los tambores del orgullo
y de las pupilas tenebrosas.
Y si yo soy el productor de las olas.
Paz también sobre mí.*

Paz sobre la constelación cantante
de las aguas
Entrechocadas como los hombros
de la multitud
Paz en el mar a las olas de buena
voluntad
Paz sobre la lápida de los
naufragios
Paz sobre los tambores del orgullo
y las pupilas tenebrosas
Y si yo soy el traductor de las olas
Paz también sobre mí

Las Cruces, 3 de septiembre de 1993

Las Cruces, 3 de septiembre de 1993

**PAZ SOBRE LA
CONSTELACIÓN CANTANTE
DE LAS AGUAS**
Entrechocadas como los hombros
de la multitud
Paz en el mar a las olas de buena
voluntad
Paz sobre la lápida de los
naufragios
Paz sobre los tambores del orgullo
y las pupilas tenebrosas
Y si yo soy el traductor de las olas
Paz también sobre mí

Las Cruces, 3 de septiembre de 1993

de las aguas
Entrechocadas como los hombros de
la multitud
Paz en el mar a las olas de buena
voluntad
Paz sobre la lápida de los
naufragios
Paz sobre los tambores del orgullo y
las pupilas tenebrosas
Y si yo soy el traductor de las olas
Paz también sobre mí

Las Cruces, 3 de septiembre de 1993

ANEXO V

“Aunque no vengo preparrado” (1997): reproducción de las tres versiones disponibles.

Audio 1997 (transcripción según las pausas prosódicas de la lectura oral)

(*Oliphant 1997*) / Binns, 2001

Méndez & Undurraga, 2006/ Alfaguara, 2010¹/ Binns, 2011

Este discurso se llama “Aunque no vengo preparrado”

AUNQUE NO VENGO PREPARRADO

AUNQUE NO VENGO PREPARRADO

PASÓ LO QUE ME TEMÍA

Los oradores que me han precedido en el uso de la palabra
Han dicho todo
Prácticamente todo lo que se puede decir al respecto
¿Qué se hace en un caso como éste?
No sé

PASÓ LO QUE ME TEMÍA

Los oradores que me han precedido en el uso de la palabra
Han dicho todo
Prácticamente todo lo que se puede decir al respecto
Qué se hace en un caso como éste
No sé

PASÓ LO QUE ME TEMÍA

Los oradores que me han precedido en el uso de la palabra
Han dicho todo
Prácticamente todo lo que se puede decir al respecto
Qué se hace en un caso como éste

No sé

LO ÚNICO QUE SÉ

Es que estoy en deuda con Luis Oyarzún
Y ni siquiera esto lo sé muy bien
Estamos en deuda con Luis Oyarzún
El ensayista fuera de serie
El Decano Perpetuo de Bellas Artes
El Director Vitalicio
De la Sociedad de Escritores de Chile
El Viajero Total
El Ministro de Fé de su generación
El Orador Académico por excelencia

LO ÚNICO QUE SÉ

Es que estoy en deuda con Luis Oyarzún
Y ni siquiera esto lo sé muy bien
Estamos en deuda con Luis Oyarzún

El ensayista fuera de serie
El Decano Perpetuo de Bellas Artes
El Director Vitalicio
De la Sociedad de Escritores de Chile
El Viajero Total
El Ministro de Fé de su generación
El Orador Académico por excelencia

LO ÚNICO QUE SÉ

Es que estoy en deuda con Luis Oyarzún
Y ni siquiera esto lo sé muy bien
Estamos en deuda con Luis Oyarzún

El ensayista fuera de serie
El Decano Perpetuo de Bellas Artes
El Director Vitalicio
De la Sociedad de Escritores de Chile
El Viajero Total
El Ministro de Fé de su generación
El Orador Académico por excelencia

LA PRIMERA IMAGEN QUE SE NOS VIENE A LA MENTE

Cuando decimos Luis Oyarzún
Es la del Pensador de Rodin

LA PRIMERA IMAGEN QUE SE NOS VIENE A LA MENTE

Cuando decimos Luis Oyarzún
Es la del Pensador de Rodin

ERA CAPAZ DE HABLAR DE CUALQUIER COSA

Hasta de fútbol
Si el momento histórico lo requería
Con pleno conocimiento de causa
Hasta con elocuencia parlamentaria
Con un sentido del humor filosófico
Que desarmaba al interlocutor:

ERA CAPAZ DE HABLAR DE CUALQUIER COSA

Hasta de fútbol
Si el momento histórico lo requería
Con pleno conocimiento de causa
Hasta con elocuencia parlamentaria
Con un sentido del humor filosófico
Que desarmaba al interlocutor:

¹ Véase nota Anexo IV.

Hamlet
Príncipe de Dinamarca en persona
Claro que con algunos Kilos de sobrepeso

EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO

Le decíamos con mucho cariño
Pues no era muy alto de estatura

La verdad es que sabía + que todos nosotros juntos
Incluído el mismísimo Jorge Millas
A pesar de ser el + joven del grupo
Que contaba además
Con el pintor impresionista Carlos Pedraza
Con el Dr. Hermann Niemeyer
El ingeniero Raúl Montecinos
Especialista en Aguas Subterráneas
Héctor Casanova
Que llegó a Secretario General
De esta Universidad si no me equivoco
& uno que otro + electrón periférico

Para no mencionar a Jorge Cáceres
Que se cortó las venas en el baño

INBA

Sto. Domingo 3535
Década del 30
Costado norte de la Quinta Normal
Edificio grandote de 2 y 3 pisos
Matucana
Mapocho

todo eso...
Será posible hoy tanta belleza?

Para empezar no teníamos adónde caernos muertos

Por algo nos llamaban los Inmortales

Y COMENZARON A PASAR LAS COSAS

Dictadura de Ibáñez
República Socialista de los 100 días
Frente Popular

Era frecuente verlo

Hamlet
Príncipe de Dinamarca en persona
Claro que con algunos Kilos de sobrepeso

EL PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO

Le decíamos con mucho cariño
Pues no era muy alto de estatura

La verdad es que sabía + que todos nosotros juntos
Incluído el mismísimo Jorge Millas
A pesar de ser el + joven del grupo
Que contaba además
Con el pintor impresionista Carlos Pedraza
Con el Dr. Hermann Niemeyer
El ingeniero Raúl Montecinos
Especialista en Aguas Subterráneas
Héctor Casanova
Que llegó a Secretario General
De esta Universidad si no me equivoco
& uno que otro + electrón periférico

Para no mencionar a Jorge Cáceres
Que se cortó las venas en el baño

INBA

Sto. Domingo 3535
Década del 30
Costado norte de la Quinta Normal
Edificio grandote de 2 y 3 pisos
Matucana
Mapocho

todo eso...

Será posible hoy tanta belleza?

Para empezar no teníamos adónde caernos muertos

Por algo nos llamaban los Inmortales

Y COMENZARON A PASAR LAS COSAS

Dictadura de Ibáñez
República Socialista de los 100 días
Frente Popular

Era frecuente verlo

INBA

Sto. Domingo 3535
Década del 30
Costado norte de la Quinta Normal
Edificio grandote de 2 y 3 pisos
Matucana
Mapocho

todo eso...
Será posible hoy tanta belleza?
Para empezar no teníamos adónde caernos muertos
Por algo nos llamaban los Inmortales

Y COMENZARON A PASAR LAS COSAS

Dictadura de Ibáñez
República Socialista de los 100 días
Frente Popular
Era frecuente verlo rodeado de jóvenes iconoclastas
En los jardines del Piedragógico

O en la Oficina del Quebrantahueso:
Tengo orden de liquidar la poesía
Vaca perdida aclara su actitud frente a vaca encontrada
Alza del pan provoca otra alza del pan

SUS AMIGOS DEL ALMA

Lafourcade, Jodorowsky, Lihn
Uno se prendaba de él a primera vista
Pero su sombra fue Roberto Humeres
El pintor, el flâneur, el dandy
Que acababa de volver de París:
Roberto Humeres Solar
El Fantasma del Buque de Carga
Corruptor de menores & mayores

EN MATERIA POLÍTICA

Se le recuerda x sus ideas eclécticas
Era un hombre común & corriente
En el buen sentido de la palabra
Lo tiene:
Sin ilusiones de grueso calibre
Fifty fifty según sus amigos chinos
¿Independiente?
Sería injusto decir que cayó
En el escepticismo acomodaticio
De los intelectuales
Autodenominados liberales
Habrà alguien en Chile me pregunto
Más sexual democracia que él?
Importante!

NO QUISIERA DEJAR PASAR EL TREN

Sin recordar un artefacto
Que sigue siendo muy ilustrativo
Por obsoleto que pueda parecer a primera vista:

Rodeado de jóvenes iconoclastas
En los jardines del Piedragógico
O en la Oficina del Quebrantahueso:

Tengo orden de liquidar la poesía
Vaca perdida aclara actitud frente a vaca encontrada
Alza del pan provoca otra alza del pan

SUS AMIGOS DEL ALMA

Lafourcade
Jodorowsky
Lihn
Uno se prendaba de él a primera vista
Pero su sombra fue Roberto Humeres
El pintor
el flâneur
el dandy
Que acababa de volver de París:
Roberto Humeres Solar
El Fantasma del Buque de Carga
Corruptor de menores & Mayores

EN MATERIA POLÍTICA

Se le recuerda x sus ideas eclécticas
Era un hombre común & corriente
En el buen sentido de la palabra
Lo tiene:
Sin ilusiones de grueso calibre
Fifty fifty según sus amigos chinos
¿Independiente?
Sería injusto decir que cayó
En el escepticismo acomodaticio
De los intelectuales
Autodenominados liberales
¿Habrà alguien en Chile me pregunto
Más sexual democracia que él?
¡Importante!

NO QUISIERA DEJAR PASAR EL TREN

Sin recordar un artefacto
Que sigue siendo muy ilustrativo
Por obsoleto que pueda parecer a primera vista:

Rodeado de jóvenes iconoclastas
En los jardines del Piedragógico
O en la Oficina del Quebrantahueso:

Tengo orden de liquidar la poesía
Vaca perdida aclara su actitud frente a vaca encontrada
Alza del pan provoca otra alza del pan

SUS AMIGOS DEL ALMA

Lafourcade
Jodorowsky
Lihn
Uno se prendaba de él a primera vista
Pero su sombra fue Roberto Humeres
El pintor
el flâneur
el dandy
Que acababa de volver de París:
Roberto Humeres Solar
El Fantasma del Buque de Carga
Corruptor de menores & Mayores

EN MATERIA POLÍTICA

Se le recuerda x sus ideas eclécticas
Era un hombre común & corriente
En el buen sentido de la palabra
Lo tiene:
Sin ilusiones de grueso calibre
Fifty fifty según sus amigos chinos
¿Independiente?
Sería injusto decir que cayó
En el escepticismo acomodaticio
De los intelectuales
Autodenominados liberales
¿Habrà alguien en Chile me pregunto
Más sexual democracia que él?
ATENCIÓN IMPORTANTE!!

NO QUISIERA DEJAR PASAR EL TREN

Sin recordar un artefacto
Que sigue siendo muy ilustrativo
Por obsoleto que pueda parecer a primera vista:

Todas son dictaduras amigo lindo:
Sólo nos está permitido elegir
Entre la de ellos & la de nosotros

ALGUIEN ANDA DICIENDO POR AHÍ

Que en la biblioteca de Luis Oyarzún
Hay un hoyo negro:
Falta Zaratustra
Ein Buch für Alles und Keinen
Un libro para todos y para nadie
Tal vez esa sea la causa
De la penumbra que lo desperfila
Pero díganme Ustedes con toda franqueza
¿Qué escritor chileno de aquella época
Se hizo presente en los funerales de Dios?
En serio
Todos estábamos en la cárcel
Escribiendo poemas incendiarios
Contra la sanguijuela capitalista
Algo que hacía sonreír a Nietzsche
Cuya filosofía social
Parece resumirse en ese viejo proverbio
Que no pasa de moda
Der Wille Zur Macht
La Voluntad de Poder:
Independientemente del sistema
Los de arriba se sientan en los de abajo

ADMIRADOR INNATO DEL CERRO SAN CRISTÓBAL

Lo remontaba y lo bajaba a pie
En un abrir y cerrar de ojos
Le gustaban los muebles antiguos
Las librerías de segunda mano
Las excursiones a Puchuncaví
Solía detenerse de pronto a examinar con lupa
Algo que le llamaba la atención
Una flor, un insecto, cualquier cosa
Sí señor:
Era un amante de la naturaleza
Algo más:

Todas son dictaduras amigo lindo:
Sólo nos está permitido elegir
Entre la de ellos & la de nosotros

ALGUIEN ANDA DICIENDO POR AHÍ

Que en la biblioteca de Luis Oyarzún
Hay un hoyo negro:
Falta Zaratustra
Ein Buch für Alles und Keinen
Un libro para todos & para nadie
Tal vez esa sea la causa
De la penumbra que lo desperfila
Pero díganme Uds. con toda franqueza
Qué escritor chileno de aquella época
Se hizo presente en los funerales de Dios
En serio
Todos estábamos en la cárcel
Escribiendo poemas incendiarios
Contra la sanguijuela capitalista
Algo que hacía sonreír a Nietzsche
Cuya filosofía social
Parece resumirse en ese viejo proverbio
Que no pasa de moda
Der Wille Zur Macht
La Voluntad de Poder:

Independientemente del sistema
Los de arriba se sientan en los de abajo

ADMIRADOR INNATO DEL CERRO SAN CRISTÓBAL

Lo remontaba y lo bajaba a pie
En un abrir (*abatir*) & cerrar de ojos
Le gustaban los muebles antiguos
Las librerías de segunda mano
Las excursiones a Puchuncaví
Solía detenerse de pronto
A examinar con lupa
Algo que le llamaba la atención
Una flor
un insecto

Todas son dictaduras amigo lindo:
Sólo nos está permitido elegir
Entre la de ellos & la de nosotros

ALGUIEN ANDA DICIENDO POR AHÍ

Que en la biblioteca de Luis Oyarzún
Hay un hoyo negro:
Falta Zaratustra
Ein Buch für Alles und Keinen
Un libro para todos & para nadie
Tal vez esa sea la causa
De la penumbra que lo desperfila
Pero díganme Uds. con toda franqueza
Qué escritor chileno de aquella época
Se hizo presente en los funerales de Dios
En serio
Todos estábamos en la cárcel
Escribiendo poemas incendiarios
Contra la sanguijuela capitalista
Algo que hacía sonreír a Nietzsche
Cuya filosofía social
Parece resumirse en ese viejo proverbio
Que no pasa de moda
Der Wille Zur Macht
La Voluntad de Poder:

Independientemente del sistema
Los de arriba se sientan en los de abajo

ADMIRADOR INNATO DEL CERRO SAN CRISTÓBAL

Lo remontaba y lo bajaba a pie
En un abrir & cerrar de ojos
Le gustaban los muebles antiguos
Las librerías de segunda mano
Las excursiones a Puchuncaví
Solía detenerse de pronto
A examinar con lupa
Algo que le llamaba la atención
Una flor
un insecto

Un defensor de la naturaleza
Apasionado y lúcido a la vez
En una época de analfabetismo ecológico casi total
¿Esteticista?
Pero moderado...
¿Modernista?
Como toda la gente de su tiempo
¿Yanacona?
Díganme quién no es un yanacona
y yo le regalaré una barra de chocolate
Que levanten la mano
Los pobladores propiamente tales
Escepciones las hay pero no muchas

SE MOLESTABA

Se ponía rojo como tomate
Cuando sus desalmados condiscípulos
Le canturreaban en sus propias barbas
Todo chico crece
Todo chico crece
Pero el Chico Oyarzún nó
Todo chico crece
Todo chico crece
Pero el Chico Oyarzún nó
Oh Susana, Oh Susana
Que bella es la vida
Oh Susana, Oh Susana
Que bella es la vida no (cantado)

TIEMPOS AQUELLOS

Todos andábamos como locos
Buscándole la quinta pata
Al gato encerrado:
Lucho fue el único que se la encontró
Que lo diga su Diario Íntimo
Calificado por Leonidas Morales
Como una de las grandes configuraciones
De la literatura chilena moderna

cualquier cosa

Sí señor:
Era un amante de la naturaleza
Algo más:
Un defensor de la naturaleza
Apasionado & lúcido a la vez
En una época de analfabetismo ecológico casi total

¿Esteticista?
Pero moderado...
¿Modernista?
Como toda la gente de su tiempo
¿Yanacona?
Díganme quién no es un yanacona
y yo le regalaré una barra de chocolate

Que levanten la mano
Los pobladores propiamente tales
Escepciones las hay pero no muchas

SE MOLESTABA

Se ponía rojo como tomate
Cuando sus desalmados condiscípulos
Le canturreaban en sus propias barbas
[:Todo chico crece:]
Pero el Chico Oyarzún nó
[:Todo chico crece:]
Pero el Chico Oyarzún nó
[:Oh Susana
Que bella es la vida nó:]

Qué compañeros + despistados
Hasta el Teniente Bello queda pálido

TIEMPOS AQUELLOS

Todos andábamos como locos
Buscándole la quinta pata
Al gato encerrado:
Lucho fue el único que se la encontró
Palabras textuales
Que lo diga su Diario Íntimo
Calificado por Leonidas Morales
Como una de las grandes configuraciones

cualquier cosa

Sí señor:
Era un amante de la naturaleza
Algo más:
Un defensor de la naturaleza
Apasionado & lúcido a la vez
En una época de analfabetismo ecológico casi total

¿Esteticista?
Pero moderado...
¿Modernista?
Como toda la gente de su tiempo
¿Yanacona?
Díganme Uds quién diablo no es un yanacona
y yo le regalaré una barra de chocolate

Que levanten la mano
Los pobladores propiamente tales
Escepciones las hay pero no muchas

SE MOLESTABA

Se ponía rojo como tomate
Cuando sus desalmados condiscípulos
Le canturreaban en sus propias barbas
[:Todo chico crece:]
Pero el Chico Oyarzún nó
[:Todo chico crece:]
Pero el Chico Oyarzún nó
[:Oh Susana
Que bella es la vida nó:]

Qué compañeros + despistados
Hasta el Teniente Bello queda pálido

TIEMPOS AQUELLOS

Todos andábamos como locos
Buscándole la quinta pata
Al gato encerrado:
Lucho fue el único que se la encontró
Palabras textuales
Que lo diga su Diario Íntimo
Calificado por Leonidas Morales
Como una de las grandes configuraciones

Fuera de Enrique Lihn naturalmente

CUANDO NOS ACERCÁBAMOS A FELICITARLO

Porque sus profecías se cumplían

Él contestaba sin inmutarse

Qué le vamos a hacer

Soy infalible:

Erijanme un monumento

& verán cómo me hago famoso

ASÍ ERA LUIS OYARZÚN

Peña por la madre

El primer metafísico del Mapocho

Que es el verdadero nombre de Santiago de Chile

La Mistral lo quería como a un hijo

Nos deslumbraba con sus ocurrencia

Canta como es debido

Pero desde el interior de una jaula

Tiene más de terrestre que de extraterrestre

Su perfección marmórea lo perjudica

De la literatura chilena moderna

Fuera de Enrique Lihn naturalmente

CUANDO NOS ACERCÁBAMOS A FELICITARLO

Porque sus profecías se cumplían

Él contestaba sin inmutarse

Qué le vamos a hacer

..... Soy infalible:

Erijanme un monumento

& verán cómo me hago famoso

ASÍ ERA LUIS OYARZÚN

Peña x la madre

El primer metafísico del Mapocho

Que es el verdadero nombre de Santiago de Chile

La Mistral lo quería como a un hijo

Nos deslumbraba con sus ocurrencia

COMO SI TODO ESTO FUERA POCO

Fué también un Bohemio de Jornada Completa

Que lo digan los muchachos del Bosco

Los soñadores del Café Iris

Los insomnes del Parque Forestal

& muy en particul(i)ar

Los incorregibles noctámbulos madrugadores

De la Posada del Corregidor

Entre los cuales nos contamos todos

SONETOS EN COLABORACIÓN

Uno de sus deportes favoritos

¿REPAROS?

Uno que otro:

No era un esquizofrénico

Mal negocio no ser esquizofrénico

Para alguien que aspira a decir algo

No sé si me explico:

De la literatura chilena moderna

Fuera de Enrique Lihn naturalmente

CUANDO NOS ACERCÁBAMOS A FELICITARLO

Porque sus profecías se cumplían

Él contestaba sin inmutarse

Qué le vamos a hacer

..... Soy infalible:

Erijanme un monumento

& verán cómo me hago famoso

ASÍ ERA LUIS OYARZÚN

Peña x la madre

El primer metafísico del Mapocho

Que es el verdadero nombre de Santiago de Chile

El nombre que tenía

A la llegada de los invasores

La Mistral lo quería como a un hijo

Nos deslumbraba con sus ocurrencia

COMO SI TODO ESTO FUERA POCO

Fué también un Bohemio de Jornada Completa

Que lo digan los muchachos del Bosco

Los soñadores del Café Iris

Los insomnes del Parque Forestal

& muy en particul(i)ar

Los incorregibles noctámbulos madrugadores

De la Posada del Corregidor

Entre los cuales nos contamos todos

SONETOS EN COLABORACIÓN

Uno de sus deportes favoritos

¿REPAROS?

Uno que otro:

No era un esquizofrénico

Mal negocio no ser esquizofrénico

Para alguien que aspira a decir algo

No sé si me explico:

Demasiada facilidad de palabra
Falta sorpresa falta disparate
Todo está en el lugar que le corresponde
Canta como es debido
Pero desde el interior de una jaula

Tiene + de terrestre que de extraterrestre

Su perfección marmórea lo perjudica

CLARO QUE

Todo cambiaba como x encanto
Cuando nos poníamos a divagar
Alrededor de una botella de vino
Ni Su Santidad el Obispo de Roma
Escapaba a sus bromas sangrientas

Comillas:

Atrasado de noticias el Sumo Pontífice:

Le falta bibliografía:

Si no redacta de una vez x todas

Le Encíclica de la Supervivencia

Voy a tener que redactarla yo

¿QUE DESTAQUE LO BUENO?

¿Que deje en la penumbra lo problemático?

¿La basura debajo de la alfombra?

¿Realismo socialista otra vez?

Habría que pensarlo 2 veces

Y SEGUÍA PASANDO LA PELÍCULA

Radiactividad & Explosión Demográfica

Mariposas en vías de extinción

Narcotráfico

Sida

Genocidio

Basurales que llegan a la luna

Con excepción de la Torre de Pisa

Todos los monumentos se venían abajo

RUSOS & YANKEES

Economicismos decimonónicos

Anteriores al Principio de Finitud

Demasiada facilidad de palabra
Falta sorpresa falta disparate
Todo está en el lugar que le corresponde
Canta como es debido
Pero desde el interior de una jaula

Tiene + de terrestre que de extraterrestre

Su perfección marmórea lo perjudica

CLARO QUE

Todo cambiaba como x encanto
Cuando nos poníamos a divagar
Alrededor de una botella de vino
Ni Su Santidad el Obispo de Roma
Escapaba a sus bromas sangrientas

Comillas:

Atrasado de noticias el Sumo Pontífice:

Le falta bibliografía:

Si no redacta de una vez x todas

Le Encíclica de la Supervivencia

Voy a tener que redactarla yo

¿QUE DESTAQUE LO BUENO?

¿Que deje en la penumbra lo problemático?

¿La basura debajo de la alfombra?

¿Realismo socialista otra vez?

Habría que pensarlo 2 veces

Y SEGUÍA PASANDO LA PELÍCULA

Radiactividad & Explosión Demográfica

Mariposas en vías de extinción

Narcotráfico

Sida

Genocidio

Basurales que llegan a la luna

Con excepción de la Torre de Pisa

Todos los monumentos se venían abajo

RUSOS & YANKEES

Economicismos decimonónicos

Anteriores al Principio de Finitud

Y SEGUÍA PASANDO LA PELÍCULA

Radiactividad & Explosión Demográfica

Mariposas en vías de extinción

Narcotráfico

Sida

Genocidio

Basurales que llegan a la luna

Con excepción de la Torre de Pisa

Todos los monumentos se venían abajo

RUSOS & YANKEES

Economicismos decimonónicos

Anteriores al Principio de Finitud

NACIÓ LLAMÁNDOSE LUIS OYARZÚN

Nombre que lo marcó toda la vida
Hasta el momento mismo de su muerte
Más allá de la muerte también

OTRA HAZAÑA DE LUCHO

Posiblemente la mayor de todas:
Se libró de los cuernos
Gracias
A una genialidad sin precedentes:

Nó a la libreta de matrimonio:
Otra alternativa no hay:

Imposible librarse de los cuernos
Único requisito ser casado
Salvo que uno sea el Rey de Itaca

Para no ir demasiado lejos
Tomemos el caso de Adán & Eva

PERDONARÁN ESPERO

La pobreza absoluta de metáforas
Es que yo no he venido a Valdivia
A dármeles de poeta
Sino a cumplir con un deber sagrado

No se espere de mí
Literatura a expensas de un amigo

Si esa fuera la idea del jurado
Estoy dispuesto a devolver el Premio

(Aplausos)

TAREA PARA LA CASA

Árbol genealógico de Luis Oyarzún
Él era bien estricto en esa materia

Muchos de sus parientes
Acostumbraban a veranear en Las Termas
Según expresa & reiterada declaración
Ánimo!

Presidentes no hay en la familia

NACIÓ LLAMÁNDOSE LUIS OYARZÚN

Nombre que lo marcó toda la vida
Hasta el momento mismo de su muerte

+ allá de la muerte también

OTRA HAZAÑA DE LUCHO

Posiblemente la mayor de todas:
Se libró de los cuernos
Gracias
A una genialidad sin precedentes:

Nó a la libreta de matrimonio:
Otra alternativa no hay:

Imposible librarse de los cuernos
Único requisito ser casado
Salvo que uno sea el Rey de Itaca

Para no ir demasiado lejos
Tomemos el caso de Adán & Eva

PERDONARÁN ESPERO

La pobreza absoluta de metáforas
Es que yo no he venido a Valdivia
A dármeles de poeta
Sino a cumplir con un deber sagrado

No se espere de mí
Literatura a expensas de un amigo

Si esa fuera la idea del jurado
Estoy dispuesto a devolver el Premio

(Aplausos)

TAREA PARA LA CASA

Árbol genealógico de Luis Oyarzún
Él era bien estricto en esa materia

Muchos de sus parientes
Acostumbraban a veranear en Las Termas
Según expresa & reiterada declaración

Ánimo!

OTRA HAZAÑA DE LUCHO

Posiblemente la mayor de todas:
Se libró de los cuernos

Gracias a una genialidad sin precedentes:
Nó a la libreta de matrimonio:
Otra alternativa no hay:

Imposible librarse de los cuernos
Único requisito, ser casado
Salvo que uno sea el Rey de Itaca

Para no ir demasiado lejos
Tomemos el caso de Adán & Eva

PERDONARÁN ESPERO

La pobreza absoluta de metáforas
Es que yo no he venido a Valdivia a dármeles de poeta
Sino a cumplir con un deber sagrado
No se espere de mí literatura a expensas de un amigo
Si esa fuera la idea del jurado
Estoy dispuesto a devolver el Premio

TAREA PARA LA CASA

Árbol genealógico de Luis Oyarzún
Él era bien estricto en esa materia

Muchos de sus parientes
Acostumbraban a veranear en Las Termas
Según expresa y reiterada declaración

¡Ánimo!
Presidentes no hay en la familia

Pero Primeras Damas claro que sí
Médicos, Arzobispos, Ingenieros

Pero Primeras Damas claro que sí
Médicos
Arzobispos
Ingenieros

Presidentes no hay en la familia
Pero Primeras Damas claro que sí
Médicos
Arzobispos
Ingenieros

ÁGAPE EN CASA DE DON ANTONIO OYARZÚN

Ex profesor de Inglés del Barros Arana
Tío bastante crítico del sobrino
Que por supuesto no figuraba entre los invitados
O nos dejó esperando
no recuerdo
Imposible evitar la tentación
Nos dedicamos a descuartizar al ausente:

Poco afectuoso con su señor padre

Demasiado gentil con la mamá

Ha publicado poco últimamente

No se le conoce ninguna polola

No se sabe con mucha exactitud dónde pasa los fines de semana

Sospechosamente lampiño

Le convendría dejarse bigote

Debiera terminar sus estudios de Leyes

PARA QUÉ SIRVE LA FILOSOFÍA

La preguntaron una vez sus alumnos del Piedragógico
y el profeta en su tierra respondió:
Para hacer clases de Filosofía

Se gana poco
pero se sobrevive

CHILE ES UN PAÍS DE PELOTARIS

Advierte Luis Oyarzún en su Diario
Más en lo cierto no se puede estar:

ÁGAPE EN CASA DE ANTONIO OYARZÚN

Ex profesor de Inglés del Barros Arana
Tío bastante crítico del sobrino
Que x supuesto no figuraba entre los invitados
O nos dejó esperando
no recuerdo

Imposible evitar la tentación
Nos dedicamos a descuartizar al ausente:

Poco afectuoso con su señor padre
Demasiado gentil con la mamá
Ha publicado poco últimamente
No se le conoce ninguna polola
No se sabe con mucha exactitud
Dónde pasa los fines de semana
Sospechosamente lampiño
Le convendría dejarse bigote
Debería terminar sus estudios de Leyes

PARA QUÉ SIRVE LA FILOSOFÍA

La preguntaron una vez sus alumnos del Piedragógico
& el profeta en su tierra respondió:

Para hacer clases de Filosofía

Se gana poco
pero se sobrevive

CHILE ES UN PAÍS DE PELOTARIS

Advierte Luis Oyarzún en su Diario

ÁGAPE EN CASA DE DON ANTONIO OYARZÚN

Ex profesor de Inglés del Barros Arana
Tío bastante crítico del sobrino
Que x supuesto no figuraba entre los invitados
O nos dejó esperando
no recuerdo

Imposible evitar la tentación
Nos dedicamos a descuartizar al ausente:

Poco afectuoso con su señor padre
Demasiado gentil con la mamá
Ha publicado poco últimamente
No se le conoce ninguna polola
No se sabe con mucha exactitud
Dónde pasa los fines de semana
Sospechosamente lampiño
Le convendría dejarse bigote
Debiera terminar sus estudios de Leyes

PARA QUÉ SIRVE LA FILOSOFÍA

La preguntaron una vez sus alumnos del Piedragógico
& el profeta en su tierra respondió:

Para hacer clases de Filosofía

Se gana poco
pero se sobrevive

CHILE ES UN PAÍS DE PELOTARIS

Advierte Luis Oyarzún en su Diario

Hágase futbolista. compadre
De lo contrario no le dan pelota

POLOS OPUESTOS

Yo quería escribir como se habla
En cambio él se sentía muy bien hablando
Como quien está leyendo un ensayo de Heidegger
Voz impostada decimos ahora
Pero era el espíritu de la época
cincuenta años de lucha fratricida

UNA VEZ SE AGARRARON A COSCACHOS

A raíz de la siguiente consideración
Hecha por uno de los contrincantes:

Cristo es un robot
En cambio Lenin es un ser humano

Lucho ganó batalla tras batalla
Pero terminó perdiendo la guerra

Fuimos a dar a la Asistencia Pública
Donde le practicaron respiración boca a boca

Nombre del campeón:
Enrique Lafourcade

TE PARECES A DIOS

Le decía Luis Oyarzún
Al interlocutor indeseable:
Estás en todas partes
y nadie te puede ver

+ en lo cierto no se puede estar:
Hágase futbolista compadre
De lo contrario no le dan pelota

POLOS OPUESTOS

Yo quería escribir como se habla
En cambio él se sentía muy bien
Hablando
Como quien está leyendo un ensayo de Heidegger

Voz impostada decimos ahora
Pero era el espíritu de la época

50 años de lucha fratricida

UNA VEZ SE AGARRARON A COSCACHOS

A raíz de la siguiente consideración
Hecha x uno de los contrincantes:

Cristo es un robot
En cambio Lenin es un ser humano

Lucho ganó batalla tras batalla
Pero terminó perdiendo la guerra

Fuimos a dar a la Asistencia Pública
Donde le practicaron respiración boca a boca

Nombre del campeón:
Enrique Lafourcade

TE PARECES A DIOS

Le decía Luis Oyarzún
Al interlocutor indeseable:
Estás en todas partes
& nadie te puede ver

CUANDO MURIÓ JORGE MILLAS

Escribí lo siguiente

Después de una larga y escandalosa persecución
Ha dejado de existir en este país
El profesor Jorge Millas
El orador

+ en lo cierto no se puede estar:
Hágase futbolista compadre
De lo contrario no le dan pelota

POLOS OPUESTOS

Yo quería escribir como se habla
En cambio él se sentía muy bien
Hablando
Como quien está leyendo un ensayo de Heidegger

Voz impostada decimos ahora
Pero era el espíritu de la época

50 años de lucha fratricida

UNA VEZ SE AGARRARON A COSCACHOS

A raíz de la siguiente consideración
Hecha x uno de los contrincantes:

Cristo es un robot
En cambio Lenin es un ser humano

Lucho ganó batalla tras batalla
Pero terminó perdiendo la guerra

Fuimos a dar a la Asistencia Pública
Donde le practicaron respiración boca a boca

Nombre del campeón:
Enrique Lafourcade

TE PARECES A DIOS

Le decía Luis Oyarzún
Al interlocutor indeseable:

Estás en todas partes
& nadie te puede ver

CUANDO MURIÓ JORGE MILLAS

Escribí lo siguiente

Después de una larga y escandalosa persecución
Ha dejado de existir en este país
El profesor Jorge Millas
El orador

El poeta
El filósofo Jorge Millas Jiménez
Conceptuado x moros & cristianos
Como el hombre + lúcido de Chile
El + humilde
El + desinteresado
Como también + insobornable
Motivo x el cual
La Dictadura lo privó de su cátedra
Condenándolo a muerte prematura
Por asfixia
 por hambre
 por insomnio
La dignidad en Chile es un delito

Jorge era un búho que no podía vivir
Sino en la caverna de las ideas platónicas

No podemos expresar en palabras
El dolor que nos causa su vía crucis

Hasta cuándo sras y sres!

Y la impotencia para alzar la voz
Y la vergüenza
De no atrevernos a seguir su ejemplo

Sus alumnos de toda la vida
Sus amigos que nunca lo olvidarán

RIDÍCULO VERDAD?

Todas as cartas de amor sao
Ridículas

Nao seriam cartas de amor se nao fôssem
Ridículas

As cartas de amor, se há amor
Têm de ser
Ridículas

UDS SE PREGUNTARÁN

Qué pasó con los otros Inmortales
Prácticamente todos bajo tierra

El poeta
El filósofo Jorge Millas Jiménez
Conceptuado x moros & cristianos
Como el hombre + lúcido de Chile
El + humilde
El + desinteresado
Como también + insobornable
Motivo x el cual
La Dictadura lo privó de su cátedra
Condenándolo a muerte prematura
Por asfixia
 por hambre
 por insomnio
La dignidad en Chile es un delito

Jorge era un búho que no podía vivir
Sino en la caverna de las ideas platónicas

No podemos expresar en palabras
El dolor que nos causa su vía crucis

Hasta cuándo sras y sres!

Y la impotencia para alzar la voz
Y la vergüenza
De no atrevernos a seguir su ejemplo

Sus alumnos de toda la vida
Sus amigos que nunca lo olvidarán

RIDÍCULO VERDAD?

Todas as cartas de amor sao
Ridículas

Nao seriam cartas de amor se nao fôssem
Ridículas

As cartas de amor, se há amor
Têm de ser
Ridículas

LO QUE OYEN SRAS & SRES

Oyarzún era un ecólogo de infantería
No predicaba

. Sólo practicaba:

RIDÍCULO VERDAD?

Todas as cartas de amor so
Ridículas

Nao seriam cartas de amor se nao fôssem
Ridículas

As cartas de amor, se há amor
Têm de ser
Ridículas

UDS SE PREGUNTARÁN

Qué pasó con los otros Inmortales
Prácticamente todos bajo tierra

Si no fuera tan tarde
-¿Qué hora tienen Ustedes...?
Pediría un minuto de silencio
Por estos buenos muchachos tan olvidados
Bastante merecido que se lo tienen
Casi todos son Premios Nacionales
Perros Guardianes del Establecimiento
Vergüenza + grande no hay
Nuestro proyecto fue cambiar el mundo
Y el mundo terminó cambiándonos a nosotros
Los que ayer exigían la cabeza del Dictador
Hoy se conforman con verlo mejor peinado

Para llorar a mares

Terminaré pegándome un balazo

HAY UN MÉTODO INFALIBLE

Para hacer trabajar gratis a un viejo
Por arruinado o achacoso que esté:
Otorgándole un premio literario
Premio Luis Oyarzún por ejemplo
Que de premio no tiene más que el nombre
Se economiza plata
y se cazan dos pájaros de un tiro
La vanidad lo devuelve a la vida
Dime que nó Demonio de Alas Negras

Si no fuera tan tarde
(Qué hora tienen Uds...)
Pediría un minuto de silencio
Por estos buenos muchachos tan olvidados

Bastante merecido que se lo tienen
Casi todos son Premios Nacionales
Perros Guardianes del Establecimiento
Vergüenza + grande no hay
Nuestro proyecto fue cambiar el mundo
Y el mundo terminó cambiándonos a nosotros

Los que ayer exigían la cabeza del Dictador
Hoy se conforman con verlo mejor peinado

Para llorar a mares

Terminaré pegándome un balazo

HAY UN MÉTODO INFALIBLE

Para hacer trabajar gratis a un viejo
Por arruinado o achacoso que esté:
Otorgándole un premio literario
Premio Luis Oyarzún por ejemplo
Que de premio no tiene + que el nombre
Se economiza plata
& se cazan 2 pájaros de un tiro
La vanidad lo devuelve a la vida
Dime que nó Demonio de Alas Negras

LA HISTORIA LO ABSOLVERÁ

De acuerdo
Pero la geografía lo dudo

¿QUÉ PASARÁ EN EL PRÓXIMO SIGLO?

Vuestro Señor Jesucristo de Elqui no + lo sabe:

La vida humana se duplicará
Cada hombre tendrá 7 mujeres
Se legalizará la pasta base
Pan & cebollas para todo el mundo
Conquistaremos el Santo Sepulcro
Fin a los ataúdes personales
Mínimo 2 cadáveres x tumba
Sursum corda

Nunca lo vi manejando un vehículo

Se desplazaba a pie x el paisaje
Con su mochila de color temblor

Hasta la bicicleta
Le parecía un crimen contra natura

No sé qué pensarán ustedes
A mí me llama mucho la atención

Nadie menos Padre Gatica que él

EN RESUMEN

En síntesis
En pocas palabras:

Muchos los problemas
Una la solución:

Economía Mapuche de Subsistencia:

Hay que cambiarlo todo de √

O no dicen Uds . . .

LA HISTORIA LO ABSOLVERÁ

De acuerdo
Pero la geografía lo dudo

¿QUÉ PASARÁ EN EL PRÓXIMO SIGLO?

Vuestro señor Jesucristo de Elqui no + lo sabe

La vida humana se duplicará
Cada hombre tendrá 7 mujeres
Se legalizará la pasta base
Pan & cebollas para todo el mundo
Conquistaremos el Santo Sepulcro
Fin a los ataúdes personales
Mínimo 2 cadáveres por tumba
Sursum corda

Sauces en el Desierto de Atacama
Cristó de Elqui Presidente de Chile

EN QUÉ QUEDAMOS ENTONCES

Esa pregunta ya la contesté
Escribir como hablan los lectores
& punto

PERO VOLVAMOS A LUIS OYARZÚN 1920-1972

Vivió 52 años
Igual que Shakespeare
16 años + que la Princesa Diana
40 menos que la Madre Teresa

LO QUE OYEN SRAS & SRES

Oyarzún era un ecólogo de infantería
No predicaba

Sólo practicaba:
Nunca lo vi manejando un vehículo

Se desplazaba a pie x el paisaje
Con su mochila de color temblor
Hasta la bicicleta
Le parecía un crimen contra natura

No sé qué pensarán ustedes
A mí me llama mucho la atención

Nadie menos Padre Gatica que él

EN RESUMEN

En síntesis
En pocas palabras:

Muchos los problemas
Una la solución:

Economía Mapuche de Subsistencia:
Hay que cambiarlo todo de raíz
O no dicen Uds . . .

¡Sauces en el desierto de Atacama!
¡¡Cristo de Elqui Presidente de Chile!!

EN QUÉ QUEDAMOS ENTONCES

Esa pregunta ya la contesté
Escribir como hablan los lectores
& punto

PERO VOLVAMOS A LUIS OYARZÚN 1920-1972

Vivió 52 años
Igual que Shakespeare
16 años + que la Princesa Diana
40 menos que la Madre Teresa

UDS SE PREGUNTARÁN

Qué pasó con los otros Inmortales
Practicamente todos bajo tierra

Si no fuera tan tarde
(Qué hora tienen uds...)
Pediría un minuto de silencio
Por estos buenos muchachos olvidados

Bastante merecido que se lo tienen
Casi todos son Premios Nacionales
Perros Guardianes del Establecimiento
Vergüenza + grande no hay
Nuestro proyecto fue cambiar el mundo
Y el mundo terminó cambiándonos a nosotros

Los que ayer exigían la cabeza del Dictador
Hoy se conforman con verlo mejor peinado

Para llorar a mares

Terminaré pegándome un balazo

HAY UN METODO INFALIBLE

Para hacer trabajar gratis a un viejo
Por arruinado o achacoso que esté:

Otorgándole un premio literario
Premio Luis Oyarzún por ejemplo

PERO VOLVAMOS A LUIS OYARZÚN 1920-1972

Vivió 52 años
Igual que Shakespeare
16 años más que la Princesa Diana
40 menos que la Madre Teresa

LO QUE OYEN SEÑORAS & SEÑORES

Oyarzún era un ecólogo de infantería
No predicaba, sólo practicaba:

Nunca lo vi manejando un vehículo
Se desplazaba a pie x el paisaje
Con su mochila de color temblor
Hasta la bicicleta
Le parecía un crimen contra natura

EN RESUMEN

en síntesis,
en pocas palabras:

Muchos los problemas
Una la solución:

Economía Mapuche de Subsistencia:
Hay que cambiarlo todo de raíz

¿O no, dicen Ustedes...?.

BUENA ONDA LUIS OYARZÚN

Irradiaba una luz ultravioleta

SALUDEMOS EN ÉL AL ARTISTA PRECOZ

Al adolescente de la Plaza Brasil
Al funcionario de cuello & corbata
Al Agregado Cultural de lujo
Pulcro
Conocedor de varios idiomas
Al Eximio Guarén de Biblioteca
Al exégeta de Lastarria
Al fundador de Universidades
Y no se diga que es un mal poeta
Luis Oyarzún es un gran escritor
(Un gigante disfrazado de Pulgarcito}
Sin cuyos artilugios
Este machitún no hubiera sido posible
Es un honor muy grande para mí
Gracias por este premio
Tan contundente como inmerecido
Chao, Buenas Noches
Última vez...
(no puedo leer el último verso)
Última vez que me presento en público

BUENA ONDA LUIS OYARZÚN

Irradiaba una luz ultravioleta

SALUDEMOS EN ÉL AL ARTISTA PRECOZ

Al adolescente de la Plaza Brasil
Al funcionario de cuello & corbata
Al Agregado Cultural de lujo
Pulcro
Conocedor de varios idiomas
Al Eximio Guarén de Biblioteca
Al exégeta de Lastarria
Al fundador de Universidades

& no se diga que es un mal poeta
Luis Oyarzún es un gran escritor
(Un gigante disfrazado de Pulgarcito}
Sin cuyos artilugios
Este machitún no hubiera sido posible

Es un honor muy grande para mí
Gracias x este premio
Tan contundente como inmerecido
Chao Buenas Noches
Última vez que me presento en público

Que de premio no tiene + que el nombre
Se economiza plata
& se cazan 2 pájaros de un tiro
La vanidad lo devuelve a la vida
Dime que nó Demonio de Alas Negras

BUENA ONDA LUIS OYARZÚN

Irradiaba una luz ultravioleta

SALUDEMOS EN ÉL AL ARTISTA PRECOZ

Al adolescente de la Plaza Brasil
Al funcionario de cuello & corbata
Al Agregado Cultural de lujo
Pulcro
Conocedor de varios idiomas
Al Eximio Guarén de Biblioteca
Al exégeta de Lastarria
Al fundador de Universidades

& no se diga que es un mal poeta
Luis Oyarzún es un gran escritor
(Un gigante disfrazado de Pulgarcito}
Sin cuyos artilugios
Este machitún no hubiera sido posible

Es un honor muy grande para mí
Gracias x este premio
Tan contundente como inmerecido
Chao Buenas Noches
Última vez que me presento en público

ANEXO VI

Entrevista a José Miguel Gallardo Hurtado, director de *Parricidio* (2002)

El Autor: ¿Actividad profesional?

José Miguel Gallardo Hurtado: Actor, profesor de teatro y comunicación, director teatral.

EA: ¿En qué montaje teatral basado en textos de NP participó y con qué compañía (si la hubiera)?

JMGH: Fui director teatral de la obra adaptada por mí sobre textos de Nicanor Parra titulada *Parricidio* con la compañía TIIT (Taller Independiente de Investigación Teatral).

EA: ¿Recuerda cuándo y dónde se realizaron las representaciones?

JMGH: Corporación cultural de Balmaceda, 1215.

EA: ¿Qué función desempeñó en el montaje: actor, director de escena, adaptación del texto...?

JMGH: Director teatral y adaptación del texto.

EA: ¿Qué recuerda del montaje: argumento, estilo, duración, localización...?

JMGH: La obra trataba de lo que pasaría después de un desastre nuclear pero del alma de la sociedad donde los personajes eran sobrevivientes y desde esa perspectiva hacían una crítica social explícita y profunda utilizando los textos y antipoemas de Nicanor Parra.

EA: Diría que el montaje consistió en:

- a. representar (dramatizar) los textos del autor
- b. construir un texto dramático con fragmentos del autor
- c. integrar textos o fragmentos del autor en otro texto dramático

JMGH: Todas las alternativas.

EA: Durante la preparación del montaje, ¿mantuvieron alguna comunicación con NP? Si la respuesta es sí, ¿qué sugerencias o aportaciones les hizo el autor?

JMGH: No.

EA: ¿Qué recepción diría que tuvo la obra? ¿Recuerda cuantas representaciones llegaron a realizar?

JMGH: Realizamos más de 10 funciones. La recepción del público fue muy buena tanto porque se entendió el mensaje como la buena actuación e integración de los textos.

EA: ¿Qué le(s) motivó a trasladar los textos de NP al teatro?

JMGH: Los textos de Nicanor Parra tienen gran potencial en sí mismos y, a la vez, son tremendamente dramáticos y nos transportan a un mundo que puede ser representado por

todas las artes. No obstante aquello, el teatro logra aunar al resto de las artes con el trabajo del dramaturgo y actores bajo una correcta dirección teatral.

EA: ¿Qué rasgo destacaría como el más característico de la *antipoesía* de NP?

JMGH: Lo onírico y el lenguaje directo al corazón de cualquier problemática social.

EA: ¿Conoce otras adaptaciones de la poesía de NP al teatro? ¿Cuáles?

JMGH: La obra *Hojas de Parra*

EA: ¿Existe algún otro aspecto sobre esta materia que le gustaría compartir?

JMGH: Es necesario seguir indagando en la poesía como material para hacerlo representable en el teatro para ayudar así a la difusión y promover la lectura de nuestros autores nacionales.

EA: Si conserva algún ejemplar del guion con el que montaron la pieza o alguna documentación de interés, ¿sería tan amable de compartirlo conmigo? Me comprometo a utilizarlo EXCLUSIVAMENTE como parte de la investigación que estoy llevando a cabo para la realización de mi tesis doctoral.

JMGH: No tengo por ahora el texto. Fue escrito el año 2001 y representado el 2002.

Entrevista a Rodrigo Malbrán Conte, director de *Parranda* (1994)

El Autor: ¿Actividad profesional?

Rodrigo Malbrán Conte: Director de la Escuela Internacional del Gesto y La Imagen La Mancha y Director de la Compañía de Teatro La Mancha.

EA: ¿En qué montaje teatral basado en textos de NP participó y con qué compañía (si la hubiera)?

RMC: La Compañía de teatro La Mancha. Montaje: Parranda (estrenado en 1994).

EA: ¿Recuerda cuándo y dónde se realizaron las representaciones?

RMC: Se realizaron a partir de 1994 en el salón Fresno, lugar donde fuimos censurados. También lo mostramos en el INJ, en la Estación Mapocho, una gira nacional, y en el Festival de Teatro de Costa Rica. Estuvimos también en un programa de televisión conducido por Antonio Skármeta.

EA: ¿Qué función desempeñó en el montaje: actor, director de escena, adaptación del texto...?

RMC: Director

EA: ¿Qué recuerda del montaje: argumento, estilo, duración, localización...?

RMC: El espectáculo duraba una hora y veinte minutos, eran 21 actores en escena, hecho en el estilo de bufón. Esta era una obra hecha para representar parte de la anti-poesía de Nicanor Parra.

EA: Diría que el montaje consistió en:

- a. representar (dramatizar) los textos del autor
- b. construir un texto dramático con fragmentos del autor
- c. integrar textos o fragmentos del autor en otro texto dramático

RMC: a. representar (dramatizar) los textos del autor

EA: Durante la preparación del montaje, ¿mantuvieron alguna comunicación con NP? Si la respuesta es sí, ¿recuerda qué sugerencias o aportaciones les hizo el autor?

RMC: Tuvimos reuniones (aunque no muchas) y fue muy respetuoso en no interferir a menos que fuese necesario.

EA: ¿Qué recepción diría que tuvo la obra? ¿Recuerda cuantas representaciones llegaron a realizar?

RMC: Tuvo una excelente recepción con anécdotas de censura en el salón Fresno donde querían censurar dos poemas de él y a un bufón de la banda de bufones. Estas censuras surgieron a raíz de que se pensó que era un ataque contra la iglesia.

La obra [tuvo] aproximadamente 152 presentaciones y la vieron más de 68412 personas.

EA: ¿Qué le(s) motivó a trasladar los textos de NP al teatro?

RMC: El mundo irónico y bufonesco de NP, y también su humor.

EA: ¿Qué rasgo destacaría como el más característico de la *antipoesía* de NP?

RMC: Su humor.

EA: ¿Conoce otras adaptaciones de la poesía de NP al teatro? ¿Cuáles?

RMC: Lamentablemente no conozco otras.

EA: ¿Existe algún otro aspecto sobre esta materia que le gustaría compartir?

RMC: Me gustaría compartir un montón de cosas, pero es para sentarse a conversar horas. Si quieres podemos tener una reunión por Skype.

EA: Si conserva algún ejemplar del guion con el que montaron la pieza o alguna documentación de interés, ¿sería tan amable de compartirlo conmigo? Me comprometo a utilizarlo EXCLUSIVAMENTE como parte de la investigación que estoy llevando a cabo para la realización de mi tesis doctoral.

RMC:

AGRADECIMIENTOS

Dicen que la tesis doctoral es la culminación de una larga peripecia académica y vital. Por ello, quisiera empezar echando la vista atrás y traer a la memoria a mis primeros maestros: Juan Manuel Leal González, mi abuelo, maestro de escuela y estudiante salmantino, quien me transmitió desde una edad temprana la curiosidad por los libros y por todas aquellas cosas que están fuera de ellos; Juan Ruano León, quien me abrió generosamente las puertas de la gran poesía con un *redoble* que aún resuena en mi *conciencia*; y Pedro Ruiz Pérez, con quien mis compañeros y yo tuvimos el enorme privilegio de aprender a pensar y amar los clásicos con libertad y responsabilidad, sin temor ni afectación.

Renglón aparte, vaya mi infinita gratitud a mi directora de tesis, María Ángeles Pérez López, sin cuyo apoyo, meticulosas correcciones, visiones, revisiones y sugerencias este trabajo no habría sido posible.

Permaneciendo en el ámbito de lo estrictamente académico, a lo largo de esta peripecia fueron decisivas las aportaciones desinteresadas de varias personas: Jaime Quezada, Federico Schopf, César Cuadra, Paula Miranda, Mario Osvaldo Rodríguez Fernández, Catherine Boyle, Luis Bravo, Rosa Sarabia, Francisca Noguerol, Niall Binns (faro y memoria viva del antipoeta), José Miguel Gallardo Hurtado, Rodrigo Malbrán y, claro está, los anónimos pero determinantes bibliotecarios de las universidades de Córdoba, Salamanca y Sheffield, de la Biblioteca Hispánica de Madrid y de la Biblioteca Nacional de Chile quienes amable y profesionalmente siempre nos acompañan en esta hermosa tarea de perseguir datos y palabras. Asimismo, no puedo dejar de recordar, en calidad de cariñoso “antiagradecimiento”, a Leyla, de la revista *Universum* (Universidad de Talca), con quien un desafortunado malentendido “e-pistolar” me privó a mí de revisar la versión manuscrita del discurso de 1999 y a ella de recibir mi sincero agradecimiento en aquella ocasión.

En lo vital, durante todos estos años en los que anduve por este planeta paseando dudas, interrogantes, papeles y anotaciones a bordo de un ordenador que siempre amenazaba con fundirse a negro, fueron muchas las personas que se cruzaron conmigo. Todos ellos contribuyeron, a menudo inconscientemente, con su particular grano de arena a la composición de este trabajo. Es de rigor, por tanto, que sus nombres queden aquí reflejados: Astrid, Claudia, Gustavo y Carolina (mis anfitriones en Santiago), Jaime C. Pons Alorda, Enrique José Grez López, María G. Moral, Mari Laan, Mari Kruse, Klaarika, Jüri Talvet, Muriel, Xiana, Alfonso, Adela, David, Manolo Marcos (poeta necesario), Delaina, los compañeros de la Sheffield University Drama Society y de Lombó Teatro, Luis, Inma, Miriam, Ismael, Daniel, Geth, Jaime y, como no, Luis María, Fran, Manuel, Alfonso y Rafa, amigos sin pronombres ni apellidos.

Para terminar, quisiera dedicar un agradecimiento muy especial a Sofia Granados Aparici (*dona estrangera* sin fronteras) por la confianza, el apoyo, el cariño, la paciencia, la compañía, el amor y un interminable etcétera de gratitudes.

Olomouc (República Checa), 10 de diciembre de 2018

