

Estudios sobre lengua española, traducción y enseñanza

Enrique Pato (ed.)

TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE

Nº 10 – Otoño 2008

Director

Juan C. Godenzzi

© 2008 Section d'Études hispaniques
Montréal, Université de Montréal

ISSN 1913-0473

La posición del animal y de la mujer en el contexto sociocultural de la Edad Media: El ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor*

Sara Hébert
Université de Montréal

1. Introducción

¿Es fundada la imagen que nos hacemos de la Edad Media? Los estereotipos de la época medieval que transmiten las obras literarias (y cinematográficas) de hoy en día presentan al hombre de entonces como una persona bruta que no respeta ni a las mujeres ni a los animales, a los que considera criaturas inferiores a él. La lectura del ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel despertó nuestra curiosidad por estas cuestiones y nos impulsó a conocer un poco más las posiciones que ocupaban, tanto el animal en la sociedad y la literatura, como la mujer en la vida social europea, durante la Baja Edad Media.

Este trabajo intenta dar cuenta de lo que se sabe de las dos principales corrientes de pensamiento relacionadas con los animales en esa época. Existe una abundante bibliografía al respecto, pero la información que nos ha servido para apoyar algunas de las reflexiones viene sobre todo de los trabajos de Pastoureau (1999) y Mauger (1922). Por lo que respecta a la posición de la mujer en la Edad Media, retomamos las ideas de Mackay (1993) y de Freud y Bauer (2002).

La primera parte del trabajo se centra en la cuestión de los animales. Después de exponer las dos ideologías relacionadas con el animal en la Edad Media, situaré el ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor* en una de ellas y explicaré tal decisión. La segunda parte del trabajo tratará, brevemente, de la percepción social de la mujer medieval, y se llevará a cabo desarrollando los aspectos de la idea de la imperfección de la mujer, del mito del *mal de madre* y de la hechicería, o concepto de bruja, que se elaboró en el siglo XV. Una vez definidos los conceptos, intentaré demostrar de qué manera los personajes del ejemplo de Don Juan Manuel que hemos seleccionado representan los estereotipos y las ideas medievales mencionadas.

2. El animal en la sociedad y en la literatura medieval

Tal y como nos recuerda Pastoureau (1999), todavía no se han realizado investigaciones literarias serias acerca de los animales en el mundo medieval, aunque es conocido que el animal hacía parte integrante de la vida de los hombres de la Edad Media, y que en otras disciplinas, como la antropología y la arqueología, se cuenta con trabajos sobre este aspecto.

Ya sea para ayudar al hombre en sus labores agrícolas, ya sea para alimentarse, vestirse o poder viajar, el hombre ha necesitado siempre al animal para sobrevivir. Sin olvidar que ha jugado un papel muy importante en las cuestiones espirituales. Desde el plano literario, el mismo Pastoureau (1999), explica que existían dos corrientes principales de pensamiento cristiano acerca de los animales. La primera se comprueba en el discurso de algunos autores cristianos, como san Francisco de Asís, que tienden a considerar que los animales y los hombres tienen algún parentesco biológico y *espiritual*. Esta creencia retoma proposiciones mencionadas por Aristóteles. En efecto, tal y como aparece en su obra *De anima*, se sugiere la idea de una cierta comunidad de seres vivos que une a hombres y animales. Como ejemplo de esta actitud, Pastoureau señala la polémica que se formó por la interpretación de ciertos versos de la *Epístola a los Romanos* de San Pablo: “porque también la creación misma será libertada de la esclavitud de corrupción, a la libertad gloriosa de los hijos de Dios” (Romanos 8:21).¹ Durante el siglo XIII llegó a ser muy popular el debate sobre la posibilidad de que los animales pudieran ir al cielo. Para algunos autores era evidente que, si Cristo había nacido en un establo, era para salvar también a los animales,² de modo que las criaturas participaban de la divina esencia.

Si el animal podía acceder al cielo, estaba dotado de responsabilidad moral y estaba sujeto a ser juzgado ante la justicia del hombre. De este modo entendemos que se hayan encontrado en Francia, entre 1266 y 1586, más de cien documentos legales que dan cuenta de procesos judiciales hechos a animales, pues se podía demandar en justicia a los animales domésticos, al ganado y a los pequeños animales, incluyendo los insectos (Pastoureau 1999: 18). Todo ello coincide, no podría ser de otro modo, con la metamorfosis de la Iglesia Católica en tribunal de la Inquisición. A este respecto, y como ejemplo, Mauger (1922) cuenta que, por haber matado a un niño, un cerdo fue condenado a muerte. Lo llevaron a la corte, después de haber sido encarcelado, y a la hora de la ejecución le pusieron un gorro y una túnica y lo ahorcaron delante de la familia del niño.

Lo interesante de estas prácticas es el hecho de que se aplicaran leyes estructuradas por seres humanos a criaturas animales que no tienen ni la facultad del habla ni la capacidad de reflexión moral. Y es que se castigaba a los animales que, por ejemplo, se negaban a trabajar, a los que robaban comida o a los que se rebelaban. Esta corriente de pensamiento concedía características humanas a los animales, como el sentido de responsabilidad cívica y moral.

En oposición a la primera ideología, la segunda se demuestra en las obras literarias cristianas y preconiza la completa oposición entre la bestia y el hombre. Con el fin de determinar cuáles son los comportamientos moralmente aceptables, estas obras

¹ En francés: « Car la créature elle-même sera libérée de la servitude de la corruption pour entrer dans la liberté de la gloire des enfants de Dieu ».

² Algunos miembros del clero lo declamaron en Francia entre 1230-1235 (cf. Quentin 1976: 184).

se sirven de los vicios animales para ilustrar lo que el hombre no debe hacer. La moraleja cristiana, en este caso, se funda en la comparación del hombre con el animal, enfocando en su imperfección y su impureza. Ahora no se otorga responsabilidad moral alguna a los animales, es más, se condenan las acciones humanas que imitan ciertos de sus rasgos, su carácter y su conducta. Esto es, se construye un tipo de pensamiento simbólico del animal (cf. Sperber 1983), y de este modo uno representa, por ejemplo, la codicia, otro la pereza, otro la usurpación, etc. En este orden de ideas, y para apoyar los sermones medievales, el animal y su conducta se evocan a cada rato. Como ocupan un lugar importante en la vida cotidiana de cada uno, personas de todos los estratos sociales pueden entender fácilmente las metáforas y las comparaciones que se hacen entre animales y hombres. En fin, esta ideología lleva al ser humano a pensar en los animales de manera alegórica, y en el sistema social que refleja el humano puede ser juzgado por comportarse como un animal, y no al revés. Por tanto, y contrariamente a la primera, en esta segunda ideología el animal no tiene responsabilidad moral y es primordial para el hombre diferenciarse de él en sus comportamientos.

Por un lado se encuentran, pues, los hombres que integran los animales a su mundo social, infligiéndoles sus leyes y sus castigos, y por el otro los que se sirven de las conductas “ingratas” de los animales para establecer la diferencia entre el animal y el hombre, y así estructurar las reglas de conducta moral cristiana que debe respetar el hombre. La primera ideología no dejó muchas huellas en la literatura de la época, pues sólo se ha podido conocer a través del análisis de los documentos legales que constan en los registros civiles europeos. La segunda ideología, en cambio, es la que prevaleció en los textos religiosos de este periodo de la historia medieval. Se puede entonces afirmar que el animal se presenta en la literatura de la Baja Edad Media a través de una visión religiosa. Su imagen es una herramienta metafórica útil para los autores de la época, que quieren ilustrar sus enseñanzas de carácter moral, lo cual se inscribe en la tradición didáctica de toda la producción literaria de la Edad Media.

En la obra que nos interesa estudiar, *El Conde Lucanor*, y más en concreto en el ejemplo XXXV, los animales se ponen en escena con un afán didáctico, y el lector asiste en este cuento a la masacre de un perro, de un gato y de un caballo. Muchas veces en la literatura medieval las figuras de estos animales se han utilizado para aludir a sus características propias, que son despreciables en el humano. Entre otras, la figura del perro se emplea para ilustrar la ‘codicia’ (perros que roban comida y la guardan, aunque no tengan hambre) y la ‘vergüenza’ (perros que caminan con la cola entre las patas), y la figura del caballo puede referir, por ejemplo, al ‘ardor sexual’ y a la ‘terquedad’. En esta obra, no es el caso, ni el perro ni el caballo se evocan por tales rasgos de carácter simbólico. En efecto, los animales maltratados representan esta vez el haber del marido, por lo que tienen un valor material imprescindible para dicho personaje. Su ‘destrucción’ sirve para convencer a la nueva esposa de la locura y la determinación del marido a ser respetado. En fin, tal y como sucede en el libro, los animales contribuyen en este cuento a establecer la moraleja que el autor quiere enseñar. No obstante, la lección no se apoya en los rasgos de carácter individual de los animales, sino que se subraya su incapacidad de entender el lenguaje humano y así, su inferioridad frente al hombre.

Analizado el valor del animal en el ejemplo XXXV, abordaré la cuestión de la justificación de los estereotipos que perduran hoy acerca de la Edad Media. En primer lugar, no es fácil encontrar documentos que ayuden a comprobar que los hombres de la época medieval eran crueles con los animales. Ahora bien, la descripción que se hace en este cuento, la matanza, es muy violenta y brutal. En su ‘locura’, el marido descabeza a su perro y golpea a su gato para hacerlo mil pedazos. Por si no fuera suficiente termina por cortar la cabeza de su caballo y despedazarlo por completo. Como narra Patronio, estos hechos forman la serie de sucesos que “ensangrentó toda la casa et toda la mesa et la ropa”. Estas imágenes que propone el cuento son muy fuertes, y ayudan a entender la percepción que tenemos hoy de la Edad Media como época violenta y ‘bárbara’. Por otra parte, no hay que olvidar que este ejemplo de Don Juan Manuel es un cuento, y que la historia que relata Patronio al Conde para ilustrar su moraleja, aunque parece realista, tiene aires de leyenda, y lo que busca es convencer. De este modo, el exceso de violencia que sufren los animales sirve para focalizar en la locura del marido, locura que no es señalada como un fenómeno normal dentro del relato. Además, el hecho de que la violencia del marido hacía los animales se interprete por su esposa como muestra de locura, confirma que maltratar a las bestias no es una práctica común en la época. Por otro lado, como Don Juan Manuel quiere difundir ideas de respeto a la moral cristiana, la jerarquía social y el orden establecido por Dios, atribuye estos actos violentos a un personaje de origen árabe. Quizá, por el mismo motivo, el autor quiso exagerar el carácter inhumano del personaje, haciéndolo cometer actos violentos hacía sus propios animales. En fin, la brutalidad hacía los animales evocada en este ejemplo parece que no revela las verdades sociales de la época; al contrario, se debe interpretar más bien como un medio de conmover al público y al lector.

Como ha sido señalado anteriormente, los animales (el perro, el gato y el caballo) aparecen en este ejemplo de Don Juan Manuel como símbolo de los haberes materiales del marido. No se evocan, pues, por sus rasgos característicos, aquellos que pueden ser reprobables en el ser humano, sino porque con su matanza Don Juan Manuel enfatiza en la determinación del marido ‘loco’ de hacerse respetar por la mujer ‘diablo’. Esta conclusión es la que nos lleva a estudiar también la posición de la mujer en el contexto de la Baja Edad Media. Así, analizando la moraleja que ofrece el ejemplo XXXV, por la que “el hombre tiene que imponer su autoridad a la esposa desde el principio”, nos proponemos conocer un poco mejor la posición de la mujer en esta sociedad. Como veremos, los orígenes de varias actitudes que tiene la sociedad de hoy hacía la mujer vienen directamente de la época medieval. El sexismo tiene una larga historia, así que me centraré en subrayar algunas de las ideologías que pueden explicar los motivos por los que el personaje de la esposa, en este mismo ejemplo XXXV, tiene que ser domada y dominada como un animal.

3. La mujer en la vida social europea, durante la Baja Edad Media

Trataré de esbozar algunas de las ideologías que definen a la mujer en la Edad Media, comenzando por mencionar las razones que explican, según los autores de entonces, su inferioridad frente al hombre.

Para empezar, citaré una estrofa (versos 90-94) de las *Coplas fechas por Mosén Pedro Torrellas de las calidades de las donas* (ca. 1458), recogidas en el

Cancionero de Estúñiga, que resume muy bien la idea que se tenía de la imperfección biológica de la mujer (cf. Archer 2001: 268):

Mujer es un animal
que se dice hombre imperfecto
procreado en el defecto
del buen calor natural.

No entraremos en muchos detalles. Se pensaba que las mujeres eran imperfectas por las circunstancias en las cuales se concibieron, y es que la creencia era que los seres humanos de sexo femenino se relacionaban con el semen del testículo izquierdo de su progenitor, y que luego se formaban en la parte izquierda del útero de la madre. Esta creencia confirmaba que las mujeres nacían desgraciadas, ‘sinistras’ (lat. SINISTER) e inferiores al hombre, pues se afirmaba que el ser humano de sexo masculino se relacionaba con las partes derechas de los órganos mencionados. Además de esta creencia, existía otra en la que se sostenía que el útero (o madre) era un propio animal dentro de la mujer, que tenía ganas de procrear y que hacía de la mujer una criatura que se daba fácilmente. El útero era también responsable de la histeria o *mal de madre* y provocaba crisis nerviosas crónicas, de las cuales padecían muchas mujeres, entre otras, las solteras, las viudas y las monjas. La histeria se explicaba por el exceso de semen³ que había acumulado el animal (el útero o matriz) después de que la mujer hubiera pasado mucho tiempo sin haber tenido relaciones sexuales. De esta manera se justificaba que las mujeres no pudieran acceder a la vida pública, pues la histeria hacía de ellas seres irracionales e inestables mentalmente. Puesto que representaban un peligro para la sociedad, ya que eran seres imperfectos, había que oponerlas, como animales, al hombre. La oposición que se hacía entre la irracionalidad de la mujer (provocada por su útero) y la racionalidad del hombre, justificaba que fuera él el que tuviera el poder y la autoridad sobre las demás criaturas.

Por otra parte, para entender el origen de la asociación de la mujer con la brujería, durante el siglo XV, hay que relacionarlo con la “elaboración” del concepto mismo de *brujería* y de hechicería tradicional por teólogos y letrados medievales. Sin profundizar demasiado en el asunto, parece importante mencionar que el hombre fue el que creó dicho concepto, y logró convencer a la sociedad entera de que existían mujeres que formaban pactos con el diablo y que se acostaban con él para obtener poderes extraordinarios; lo que provocaría la caza de brujas, y la bula de Inocencio VIII (1484) *Summis Desiderantes*. Resulta curioso pensar que todo ello fuera elaborado por el hombre para justificar la opresión de la mujer y atribuirle ciertos vicios que la haría, de nuevo, incapaz de tener responsabilidades en los asuntos públicos y de la comunidad. Como resume Mackay (1993: 31), “el hecho era que una teología y criminología racional necesitaba una estructura social satánica de diablos y brujas para servir como un contrapeso al reino de Dios con sus ángeles y santos”. Con el tiempo, la histeria o *mal de madre* se transformará en algo satánico, sobre todo durante la Inquisición. De este modo se puede entender un poco mejor que el sexismo siga siendo un problema en la actualidad, ya que los hombres ‘letrados’ y los que tienen el poder en la sociedad han transformado la

³ Parece que Mackay (1993) emplea la palabra *semen* para designar las secreciones vaginales, retomando las explicaciones de Antonius Guainerius en *Practica. Opera medica* (1497).

imagen de la mujer para conservar su poder, oponiendo los sexos y delimitando una jerarquía provechosa.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que la mujer se consideraba socialmente un ser inferior al hombre durante toda la época medieval (y aún hoy día en muchas sociedades), parece cuando menos extraña la imagen que de ella propone la literatura del amor cortés. ¿Si la mujer es una criatura desgraciada, por qué alabarla? Es sencillo. La adoración que tiene el caballero para su dama parece, a primera vista, ir en contra de la definición de la mujer que ofrecía Mosen Pedro Torrellas; sin embargo, si nos fijamos en las cualidades de la mujer que valora el caballero, nos damos cuenta de que el género del amor cortés también presenta a la mujer como ser débil y dependiente del hombre. Efectivamente, el caballero alaba a la dama por su honestidad, su castidad, su discreción y su silencio, en fin por su *perfección*. En realidad, el caballero se enamora de un ideal creado por él mismo, y no de una “verdadera” mujer. Como menciona Mackay (1993) “la superioridad exagerada de la dama dentro del contexto del amor cortés, equivale a la inferioridad de la mujer en la realidad social”. Que los hombres ataquen los vicios de las mujeres o que elogien sus virtudes de manera idealizada, da igual, pues las dos actitudes se inscriben en un mundo de dominación patriarcal que no toma en cuenta las cualidades reales de las mujeres.

Regresando al problema principal, analizaré en qué medida estas ideologías se aplican al personaje de la esposa del ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor*. En primer lugar, la moraleja transmitida por el cuento expresa claramente que el hombre debe imponer su autoridad a su mujer desde un principio. Hasta ahí, el cuento esta en concordancia con las ideas de inferioridad del sexo femenino, pues insinúa que hay que amansar a la mujer igual que se amansan los animales. Otro hecho que hace de la mujer un ser de poco valor individual y personal es que se estipula claramente, al principio del cuento, que el hombre se quiere casar con ella por el dinero, porque le “parecía mejor seso de catar algún casamiento con que pudiese aver alguna pasada”.⁴ Así, el hombre es el que recibirá la dote cuando se case. En el ejemplo, al joven no le importa como sea la hija del amigo de su padre, no le importa que sea un diablo (el mismo padre de la novia se refiere a ella como un *diablo* y confiesa que se alegrará de que su hija se vaya de casa), porque para él significa riqueza. Parece irónica la situación, pues es el ser inferior y su dinero el que le permitirá al mozo tener un mejor estatus social. Estas alusiones al carácter diabólico de la mujer, y las comparaciones que se hacen con el diablo, se inscriben en un período histórico favorable para la institucionalización de la ideología terrible que representaba el Tribunal de la Santa Inquisición y del Santo Oficio en los siglos XII y XIII (desde 1249 en la Corona de Aragón), y lo que llegaría a representar en el siglo XV la Congregación del Santo Oficio (desde 1478-1821 en España). Quizá porque ya se utilizaba un campo léxico relacionado con el Diablo para designar ‘las cosas malas’, fuera fácil introducir el mito de la bruja y de la hechicería para condenar a las mujeres. En fin, la representación que se hace de la mujer en este cuento, contrariamente a la que se hace del animal, parece dar cuenta de una realidad que existía en la época medieval. En efecto, se encuentran hoy en día muchas obras que comprueban su infeliz posición en la sociedad medieval (cf., entre otros, los trabajos de Pastor 1986, Mackay 1993 y Serra 2006).

⁴ A este respecto, y como subraya Mackay (1993), en la baja Edad Media los hombres tenían “ventaja” sobre las mujeres, pues el ratio mujer/ hombre era de 140 por 100, aproximadamente.

4. A modo de conclusión

Por la curiosidad que inspira el ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor* hemos llegado a explorar una mínima parte de las múltiples facetas del mundo medieval, y vista la complejidad del asunto, y la distancia que nos separa de la época medieval, es evidente que el tema seleccionado daría para un trabajo mucho más amplio del que en esta ocasión hemos trazado. La violencia con la cual se describen los sucesos del ejemplo incita a conocer un poco más la posición del animal en la Edad Media. En primer lugar, la ideología medieval propone incluir al animal en el mundo humano, evocando la existencia de una cierta comunidad de seres vivos. Sobre todo llama la atención el hecho de que se persiguiera a los animales en justicia, y los procedimientos que se asociaban a tal costumbre. En segundo lugar, el proceso de oposición del hombre al animal, impuesto por la Iglesia para definir al Hombre como el ser más perfecto y parecido a Dios. En su afán de justificar su conducta hacia las demás criaturas de la Tierra, incluyendo las mujeres, el hombre europeo cristiano supo crear muchos mitos, algunos de los cuales se toman todavía hoy en día por verdades dentro de las instituciones que los crearon. Con ojos del siglo XXI, se hacen absurdas las teorías que se elaboraron acerca del útero y de las supuestas enfermedades que dicho órgano causaba en la mujer; y la difusión de creencias insólitas para justificar ciertas acciones y el rechazo de las mujeres de la vida pública. Resulta sorprendente la jerarquía social que los hombres lograron establecer, invocando, para ello, el nombre de Dios.

Por lo que respecta a la temática del origen de los estereotipos medievales, éstos se pueden fundar en las imágenes fuertes que evocan ciertas obras, como el ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor*, pero no hay que tomarlas por verdades universales, puesto que hay un afán por parte del autor de impresionar al público, lo que implica el uso de hipérboles. En cambio, desafortunadamente, la percepción de la mujer como ser inferior al hombre sí refleja una verdad de la época medieval. Muchos autores así lo comprueban, y todavía quedan huellas del sexismo en nuestras sociedades modernas.

Referencias bibliográficas

- Archer, Robert. 1999-2000. "Las coplas 'de las calidades de las donas' de Pere Torroella y la tradición lírica catalana". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* 47: 405-423.
- Archer, Robert. 2001. *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra.
- Freud, Sigmund y Joseph Bauer. 2002. *Études sur l'hystérie*. París: PUF.
- Mackay, Augus. 1993. "Apuntes para el estudio de la mujer en la Edad Media", C. del Moral (ed.), *Árabes, judías y cristianas: mujeres en la Europa medieval*. Granada: Universidad de Granada, 15-33.
- Mauger, Robert. 1922. *Les Justicières du Moyen-Âge et les animaux*. Le Havre: Collections de l'institut d'études Médiévales/ Micaux.
- Pagnucco, Damiana. 2002. "El Conde Lucanor de Don Juan Manuel. Reflexiones sobre el Exemplo XXXV". Milán: Cepad [documento en línea: http://cepadlab.unicatt.it/formazione/lingualettspagnola_liano/literaturame/djm.html].
- Pastor, Reyna. 1986. "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista", Y. R. Fonquerne y A. Esteban (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media*. Madrid: Casa de Velázquez/ Universidad Complutense de Madrid, 187-214.
- Pastoureau, Michel. 1999. "L'animal et l'historien du Moyen-Âge", J. Berlioz y M. A. Polo de Beaulieu (dirs.), *L'animal exemplaire au Moyen-Âge (Ve-XVe siècles)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 13-26.
- Quentin, Albrecht. 1976. *Naturkenntnisse und Naturanschauungen bei Wilhelm von Auvergne*. Hildesheim: H. A. Gerstenberg.
- Salvador Miguel, Nicasio. 1985. "La tradición animalística en las Coplas de las calidades de las donas de Pere Torrellas". *El Crotalón* II: 215-224.
- Serra, M. Verónica. 2006. "Condición femenina y orden sexual en el Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio (La mujer-Eva y la mujer-María)". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 33 [documento en línea: www.ucm.es/info/especulo/numero33/condeluc.html].
- Sperber, Dan. 1975. "Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement". *L'Homme* XV/2: 117-135.

Nicanor Parra, o la creatividad del lenguaje chileno

Pilar Gladys Ahumada
Université de Montréal

1. Introducción

Se ha dicho de Nicanor Parra que es un poeta con un profundo carácter chileno, y así fue tempranamente asumido por la crítica literaria, al punto de considerarlo como un icono de la identidad nacional. Una breve mirada a su producción literaria parece avalar dicha apreciación, sobre todo si consideramos los elementos explícitos e implícitos que en ella se encuentran, y que se consideran especialmente ‘chilenos’.

Este trabajo pretende, justamente, indicar cómo el lenguaje coloquial chileno y su creatividad son una fuente primaria de identidad en la poesía de Nicanor Parra y fundamento de la elaboración de sus textos. La idea es comprobar cómo la plenitud poética logra tener efecto en la integración del coloquio, como lenguaje poético, para después tomar algunos de sus poemas y destacar lo que aparece en ellos: modismos, expresiones y chilenismos.

2. Parra define su *antipoesía*

El propio Nicanor Parra se ha encargado de explicar en qué consiste su nueva manera poética. En mayo de 1962, en su discurso de recepción a Pablo Neruda como miembro de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, aclaraba:

La antipoesía es una lucha libre con los elementos; 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 teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona no grata. Hablando de peras, el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas, sin que por eso el mundo se vaya a venir abajo. Y si se viene abajo, tanto mejor, ésa es precisamente la finalidad última del antipoeta.

Años más tarde, en una entrevista a Página 12 revela:

Me gustaría decirle que la antipoesía en último término es no a algo: primero es no al establecimiento mapuche, y después es no al establecimiento total, porque en ese establecimiento se reproducen las mismas situaciones que en Villa Alegre, en otros planos. Siempre se está decidiendo quién es quién (aparece esa puja de Caín y Abel), de una manera más disimulada o más elegante, pero de eso se trata... En cuanto a lo que me dice usted de que era versos para oponerse a la poesía de Neruda, le contesto que eso es lo que hablan los críticos. Yo fui un gran admirador de Neruda. Me gustaba su poesía.

A este respecto, Rodríguez (1991: 30) hace un alcance global y resalta el carácter profundamente saludable de la antipoesía parriana, pues procede de un uso intelectualizado, pero internalizado, del libre juego de las posibilidades expresivas de la lengua nacional:

La antipoesía, con la excepción de algunos textos de *Poemas y antipoemas*, es una empresa de gran salud que libera a la poesía de ese campo de concentración enfermizo (donde no hay risa, humor, parodia, ironía) edificado por la “trascendencia vacua”, la “metafísica cubierta de amapolas”, propia de una parte de la poesía moderna o el construido por el compromiso político de la parte restante, que reviste de una idéntica gravedad y una moral, también, enferma.

2.1 Chilenidad o ‘chillanejidad’

La afirmación de la chilenidad o “chillanejidad”¹ de Nicanor Parra va más allá de lo meramente anecdótico. Este rasgo, que podría suponerse común a otros escritores chilenos, en el caso de Parra es el componente vertebral de su identidad, como persona y como poeta: “Parra explicita marcas identitarias, entre ellas las de procedencia local y nacional, en distintos discursos y códigos de su poesía” (Araya 2000: 69). Pero Parra no es un nacionalista, él no habla de Chile, o de Chillan, habla desde Chile o desde Chillan, como chileno y como chillanejo, usando la creatividad del coloquio chileno. Por tanto, Parra habla de sí mismo, habla con su propia voz acerca de la aldea o acerca del ancho mundo, tal y como lo hiciera Don Quijote: “yo sé quien soy [...] y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino los doce pares de Francia y aun todos los nueve de la fama” (*Quijote*: I, 5). El propio Parra así lo afirma:

Yo soy así, soy chileno, me gusta **pelar el ajo**, soy **barretero** en el norte, en el sur me llaman **huaso**...²

Puede, entonces, como chileno y chillanejo, hablar de lo que quiera o desde quién quiera, ya que como dice Yamal (1985) no hay peligro de desdibujarse, identitariamente hablando. Sin embargo, dentro de esta aparente disparidad que

¹ Relativo a Chillán, ciudad natal de Parra.

² *Pelar el ajo*: hacer el amor; *barretero*: operario de las minas de carbón; *huaso*: campesino.

encontramos en la poesía de Parra, se advierte un aspecto, el más importante, que asegura su unidad y su funcionamiento como sistema cultural, nos referimos al lenguaje. En efecto, a través de la lengua castellana, tal como se ha desarrollado en Chile, Parra es Parra, y en ella encuentra su centro cultural y su individualidad. Malverde (1985-1986) ha profundizado al respecto, señalando que los textos parrianos, coloquiales y aparentemente orales, de hecho son textos de un poeta culto que es consciente de lo que hace, consciente de que sus verdaderos destinatarios son lectores, es decir, personas cultas que entienden que se trata de una especie de juego oralidad/ escritura. La autora lo resume del siguiente modo:

La polaridad se resuelve en el texto, cuyo discurso evoca la palabra hablada, en el que la cultura popular se introduce en el espacio de la cultura oficial por vía de la escritura que, por así decirlo, la formaliza (Malverde 1985-1986: 88).

Por lo tanto, como se ha dicho ya, Nicanor Parra culto y refinado, enraíza de manera voluntaria su conocimiento lingüístico en la tradición viva, es decir, con la lengua oral, con lo coloquial. La oralidad se transforma así, en un componente esencial pero consciente. Una vez más, Morales (1973: 40) lo explica así:

Junto con tomar conciencia del oficio de poeta y darse cuenta de su ubicación en el mundo como sujeto histórico, el modelo de su lenguaje histórico: el lenguaje hablado, se eleva a la categoría de un principio estético.

De aquí podemos deducir que el elemento clave de su poesía, se da en la lengua castellana, es decir, en la tradición viva. Además tiene nombre y apellido: Chillan. Este espacio expresado en castellano, es el núcleo vital de la identidad del poeta. Sólo usando la creatividad del lenguaje chileno, del castellano chilensis³ y desde Chillan, Nicanor Parra puede ser Nicanor Parra, esté donde esté. Con esto podemos plantear que la identidad del autor va estrechamente unida a sus orígenes y la vive y la expresa en el lenguaje, en su coedición de hablante de la lengua chilensis. En ese momento, en el despertar de la “antipoesía”, Nicanor Parra pudo decir para siempre “yo sé quien soy”. Por tanto, la noción de “antipoesía” es clave para entender el proceso de elevación que vive la identidad vía lenguaje en Parra. El antipoema, según ha establecido Carrasco (1990), resulta ser, por sobre todas las cosas, una construcción de lenguaje, donde la incorporación internalizada de la lengua coloquial, como contraparte de la retórica culta tradicional, es componente de la fibra íntima del texto:

El antipoema es... una imagen inversa del poema, pero no regida por una ley total de simetría, sino, al parecer, por una fuerza asimétrica (transformadora, desintegradora, deformante) de particular intensidad.

Resulta relevante considerar que Parra no llegó a tal concepción poética de un día para otro. La antipoesía fue el resultado de un proceso de maduración, en la cual sus raíces natales y su condición de hablante arraigado de la lengua castellana

³ *Chilensis* es una expresión popular que significa ‘chileno(a)’.

chilena fueron fundamentales. El mismo poeta explica este proceso en una entrevista dada a la revista *Babad*, el 2 mayo de 2000:

Entrevistador: ¿En qué sentido relaciona la esquizofrenia con la poesía?

Nicanor Parra: Qué bueno que me preguntes esto, porque yo estuve cuatro años afónico. ¡Fueron cuatro años de esquizofrenia! Fue antes de publicar *Poemas y Antipoemas*. Y ahora sé que era porque no podía acceder al reino del lenguaje, ¿te fijas? Naturalmente ahora puedo ver que no había un lenguaje que valiera la pena abordar, ni el de Huidobro, ni el de Neruda, ni García Lorca me parecían plausibles. Ahí me dí cuenta que el único lenguaje que a mí me parecía digno de consideración era *el habla de la comunidad...* por eso estaba afónico. Al no poderme desarrollar poéticamente me quedé sin voz.

E: ¿Cuál fue la salida del atolladero?

NP: Tuve que hacerme un psicoanálisis. Y te puedo decir que fue gracias a él que fueron posibles los *Poemas y Antipoemas*. Fue en ese momento cuando la crítica empezó a decir que había nacido un “nuevo lenguaje poético”.

Con estas palabras, Nicanor Parra evidencia sin duda alguna la relevancia que tuvo abordar un lenguaje único que identificara a ‘toda la comunidad’. Y en esa comunidad esta incluido el poeta, desde Chillan-Chile y desde su propio lenguaje, que también es chileno. Con esto podemos concluir que el lenguaje es el poeta mismo, su mismo mundo, que se reconoce, se delimita y se expresa. En ese momento sale de la esquizofrenia, recupera la voz y viene el despertar de la “antipoesía”, transformándose en la voz de todos los chilenos. En las composiciones de su libro el antipoeta, según la visión de Rein (1991), es todo menos un visionario, es, por fin, “el hombre de la calle” a quien le pasan cosas, es el hombre de hoy y de ayer, el hombre de medio siglo que ve lo ‘absurdo’, lo ‘feo’ y lo ‘brutal’ de todo lo que le rodea y que es existencialmente incapaz de darle sentido al caos. Su poesía fluye, más que otra, de la audición de lo que todos dicen. No tiene el poeta oído para el discurso académico ni ojos para la lectura del clásico; poesía, al parecer, de la vida diaria y trivial, de lo cotidiano. Parra se abstiene del arrullo de la rima neurótica y perfecta, él busca la simplicidad, llegar al lector y estremecerlo, proyectar su propia verdad, para que se reconozca y a su vez reconozca el mundo en que vive. Pero esto lo lleva a cabo de manera irónica, usando el humor popular. Como él mismo dijera: “yo no permito que nadie me diga que no comprende los antipoemas. Todos deben reír a carcajadas. Para eso me rompo la cabeza, para llegar al alma del lector”. En definitiva, su antipoesía surge como intento de acercar de modo radical vida y poesía, nuestra vida, la de nuestro país, la de nuestro continente. El mismo Parra lo explica cuando dice que los antipoemas

salen de mi aburrimiento frente a la poesía de ese momento. Era un momento en que no me convencía ningún poema que leía. Parecía que había una gran distancia entre la vida y la poesía, entre lo que corría por el mundo y lo que decían los poetas. Yo sospechaba que se hacía indispensable acercar los dos planos, hacerlos coincidir en lo posible.

2.2 Poemas y Antipoemas

En 1954 irrumpe en las letras chilenas con fuerza inusitada un libro distinto: *Poemas y Antipoemas*. Fue todo un éxito. Aplausos, discusiones, negaciones. En este libro, la temática de muchos poemas es voluntariamente nacional y aun local. La presencia de la picardía y la creatividad del coloquio chileno no es ya un tema tangencial, sino un elemento primordial. Nadie dejó de hablar de él, a pesar de que su autor, en el poema “Advertencia al lector”, aclaraba lo contrario:

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque **le pese**

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:

La palabra *arco iris* no aparece en él en ninguna parte,

Menos aún la palabra *dolor*.

La palabra *torcuato*.

Sillas y mesas sí que figuran **a granel**.

¡*Ataúdes!* ¡*Útiles de escritorio!*

Lo que me llena de orgullo

Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:

"¡Las risas de este libro son falsas!", argumentarán mis detractores.

"Sus lágrimas, ¡artificiales!"

"En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"

"Se patalea como un niño de pecho"

"El autor se da a entender **a estornudos**"⁴

[...]

El cambio de lenguaje es imprescindible en esta nueva cruzada popular. Contra la poética visionaria, oscura lengua de Neruda, aparece el lenguaje de todos los días, y se incluyen en él términos que hasta ese instante habían sido excluidos del lenguaje poético. Evidentemente, en la poesía de Parra las cosas ‘reales’ van desplazando a las idealizaciones de la poesía solemne; visión mordaz del mundo frente a la visión consagrada por “los doctores de la ley”. Como explica Rodríguez (1991), todo queda justificado con un cliché apropiado “porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos”. De este modo, se pone de manifiesto que el lenguaje elevado no tiene razón de ser en medio del derrumbamiento del mundo y de los valores supremos. Hay que buscar una lengua poética que traduzca, de manera más auténtica, el habla de todos los días, hay que desacralizar la lengua de la poesía solemne. No en vano, Pablo Neruda comentó:

Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia.

⁴ A duras penas.

Un ejemplo de ello es *La cueca larga* (1958), obra distinta que consta de cuatro poemas chilenísimos en los que “se aprecia la gracia improvisadora de los viejos payadores y la tosca sensualidad de las cantoras pueblerinas” (Carrasco 1999). En ellos, especialmente en el que da nombre al libro, el poeta “**zapatea con punta y taco**”⁵, enreda sus palabras en las cuerdas del arpa, transforma en verso y canto su honda raigambre popular y maneja con soltura “la burla socarrona del campo y el genio equívoco de la ciudad”. En este poema, que conoceremos a continuación, el alma ancestral de Chile aflora entera desde el inicio, y allí es donde

el poeta trata de asir las costumbres de su país y para lograrlo no encuentra nada mejor que condicionar el sesgo de la suya a la poesía popular. Quien ha podido realizar esta acción de manera tan noble parece estar animado por el sabor nacionalista de su país, aquel que viene desde los tiempos más antiguos (Carrasco 1999).

La cueca larga es un libro que se enmarca en el contexto popular y que incorpora el habla del pueblo, de la tribu, como el mismo poeta dijo.

LA CUECA LARGA

Voy a cantarme una cueca
 Más larga que sentimiento
 Para que mi **negra**⁶ vea
 Que a mí no **me cuentan cuentos**

Los bailarines dicen
Por armar boche⁷
 Que si les cantan, bailan
 Toda la noche

Toda la noche, sí
 Flor de zapallo
 En la **cancha**⁸ es adonde
Se ven los gallos⁹
 [...]
 Esta es la cueca larga
 De los **Meneses**

De los Meneses, sí
 Catorce, quince
 Esos **ñatos**¹⁰ que bailan
 Son unos **linces**¹¹

Son unos linces, mi alma
 Mueven los brazos

⁵ Es el mejor estilo de zapateo que un bailarín de cueca (baile nacional) puede ejecutar.

⁶ Su amada.

⁷ Armas líos, provocar pelea.

⁸ Pista.

⁹ Los buenos, los capaces.

¹⁰ Hombres.

¹¹ Bravos, buenos bailarines.

Y a la **mejor potranca**¹²
L'echan el lazo¹³
 [...]

En los tres poemas que la conforman, el poeta-payador da cuenta de la gracia criolla, mezclando aires populares y cultos para mostrar al hombre de la tierra su saber popular, su ingenio y sus preocupaciones sociales. La cueca larga, nuestro baile nacional, es un elogio al campesino y a sus costumbres, y en ella se homenajea al vino, portador de fraternidad viril y también de la melancolía que entraña la conciencia del devenir, de la visión de la muerte y la trascendencia. Estas coplas, finalmente, remueven la tradición folclórica y la estructura de la poesía popular. Lo popular está siempre presente en la poesía parriana, es el pilar de su poesía, mezclado a menudo con lo culto. El propio poeta así lo declaró, respondiendo sobre posibles influencias en su obra: “Alguna vez declaré que mis estrellas fijas son los humoristas trascendentales: Aristófanes, Chaucer, Rabelais, Cervantes, Kafka, Chaplin. Otros me ven próximo a Prévert, a Apollinaire, a Maiakovski. Una gran ensalada rusa¹⁴, como usted ve”.

2.3 Otras obras

Un libro bastante posterior como los *Sermones y predicaciones del Cristo del Elqui* (desde 1977), ahonda en la cultura tradicional desde una voz netamente popular. Ya en plena vertiente antipoética, aparece de modo muy explícito el tema urbano, conteniendo un lenguaje culto-e inculto-informal chileno, aspecto que se agudizaba en *Artefactos* (1972).

ARTEFACTOS
 [...]
 Primer cometido
 del energúmeno
 revolucionar
 a los revolucionarios
 obligarlos a que
se suelten las trenzas¹⁵
 Hombre Nuevo
 HAMBRE NUEVA
 REVOLUCIÓN
 REVOLUCIÓN
 cuántas contrarrevoluciones
 se cometen en tu nombre
 Que quede bien en claro
 que ni la propia
 unidad popular¹⁶
 me hará arrear la bandera
 de la unidad popular

¹² La joven más linda.

¹³ La cazan, la conquistan.

¹⁴ Como expresión chilena, quiere señalar una “mezcla de todo un poco”.

¹⁵ Se saquen la máscara.

¹⁶ Movimiento que apoyó al Presidente Salvador Allende, derrocado por la dictadura en 1973.

HASTA CUANDO
 SIGUEN **FREGANDO LA CACHIMBA**¹⁷
 Yo no soy derechista ni izquierdista
 yo simplemente rompo con todo
 PERDONA LA FRANQUEZA
 Hasta la estrella de tu boina
 "Comandante" me parece dudosa
 y sin embargo se me caen las lágrimas
 BIEN
 y ahora ¿quién
 nos liberará
 de nuestros liberadores?
 USA
 Donde la libertad
 es una estatua
 [...]

Y no podemos obviar el “discurso de sobremesa”, que en los últimos años, el poeta ha convertido en verdadero género literario (pasando por lo poético, satírico y didáctico). Los dos casos más notables son el *Discurso de Guadalajara* (1990) y el *Discurso del Bio-bio*¹⁸ (1996), manifestación de la cultura tradicional semi-urbana y semi-pueblerina, y de una retórica plenamente chilena y que de paso sitúa al poeta como uno de los grandes escritores nacionales.

Discurso de Guadalajara (Al recibir el premio Juan Rulfo)
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 astucia¹⁹

Esta retórica parriana, como dice Carrasco (1990), arraigada en la versión chilena de la lengua castellana, verdadera “lengua nacional”, es una construcción cultural tremendamente compleja. Por su parte Rodríguez (1991: 13-14) lo resume así:

La lengua nacional para Parra es un “corredor de voces... una mezcla que no se puede reducir a la mistificación de un solo registro. En este sentido, en el de la hibridez de la lengua. Parra es nuestro gran poeta nacional, por encima de Huidobro, que desnacionaliza la lengua y Neruda que, preferencialmente, la usa en sus registros mayores.

¹⁷ Molestando, insistiendo.

¹⁸ Bío-Bío es la VIII región de Chile.

¹⁹ Vaya/ no esperaban esa respuesta. Ambas expresiones populares mexicanas fueron extraídas del personaje de TV “El chapulín colorado”.

Otra de las características importantes de sus poemas y antipoemas es la autorreflexividad. *Autorretrato* y *Advertencia al lector* son, tal vez, los mejores ejemplos de este rasgo de la antipoesía. En el primero de ellos, la propia persona del poeta configura una imagen desidealizada y algo brutal de su oficio de profesor. Es evidente que en este poema Parra nos narra una realidad colectiva a partir de su experiencia de vida; y desde su verdad, nos cuenta la realidad de un profesor chileno.

AUTORRETRATO

Considerad, muchachos,
 Este **gabán** de fraile **mendicante**
 Soy profesor en un liceo oscuro,
 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**²⁰.
 [...]
 Soy profesor en un liceo oscuro,
 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!
 [...]
 En materia de ojos, a tres metros
 No reconozco ni a mi propia madre.
 ¿Qué me sucede? -¡Nada!
 Me los he arruinado haciendo clases:
 [...]
 Y todo ¡para qué!
 Para ganar un pan imperdonable
 Duro como la cara del burgués
 Y con olor y con sabor a sangre.
 [...]
 Aquí me tienen hoy
 Detrás de este mesón inconfortable
 Embrutecido por el sonsonete
 De las quinientas horas semanales.

Aquí estamos frente a una imagen completamente opuesta a la que encontramos en todos los retratos de profesores y en toda la poesía pedagógica que se ha escrito en Chile. Este es el retrato de un profesor hecho por un ojo que está mirando otras cosas, tal como decía Carrasco (1982), que está mirando lo que no se decía, que está mostrando lo que no nos atrevíamos a ver o no nos atrevíamos a decir. Y eso es en gran parte lo que quiere Parra, mostrar a través de su antipoesía

²⁰ Sin culpa alguna.

el reverso del retrato. Su poesía nace de lo que todos hablan. Poesía de la vida trivial, poesía de lo cotidiano. En ella se emplean “las frases hechas, las muletillas, los tópicos, los convencionalismos del decir. Bordea el arte “pop” de títulos de diarios, de eslóganes repetidos hasta el infinito” (Carrasco 1982). Pero, sobre todo, emplea el lenguaje chileno. Sin embargo, a pesar de lindar a menudo con el mal gusto, “los poemas salen airosos y dejan en el lector la sensación de peligro superado, que agrada y hace sonreír ligeramente” (Carrasco 1982). A partir de esta percepción comienza a aflorar la preocupación ecológica del poeta, naciendo *Los eco-poemas*. En hojas impresas que se difunden en las calles (*Hojas de Parra y Eco-poemas*), el autor ha ido denunciando los problemas del hombre contemporáneo en relación con el profundo drama de una naturaleza devastada por su inconsciencia. Con ingeniosos juegos de palabras, alusiones irónicas y el habla coloquial de siempre, lenguaje de la tribu, según él dice, golpea y llama a la reflexión.

LOS ECOPOEMAS

No veo para qué tanta **alharaca**²¹
 A mí me hace bien el smog.
 O, más radical aún:
 Ojo, peligro a cero metros.
 Buenas Noticias:
 la tierra se recupera en un millón
 de años
 Somos nosotros los que desaparecemos

Los siguientes versos extraídos del himno nacional, son una evidente ironía a la realidad medioambiental actual chilena:

Puro Chile es tu cielo azulado
 chiste ecológico
 puras brisas te cruzan también
 ¿**vai**²² a seguir?

El siguiente es un llamado a proteger nuestra fauna en extinción:

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**²³
 a lo que venga:
 la poesía nos dará las gracias

Ellos traen consigo una clara denuncia no sólo a la solemne prosa anterior, sino también al mundo, a sus gobernantes, a su falta de conciencia frente a la

²¹ Exageración.

²² Vas.

²³ A puñetazos.

destrucción del planeta. Sus eco-poemas, son el vivo reflejo de esta afirmación, y en ellos hace un llamado de atención desesperado para rescatar y proteger el medio ambiente, el chileno y el del mundo entero. Lo hace de manera irónica, usando el humor popular, pero al estilo culto de Parra. No son frases sueltas, son versos cargados de angustia y desesperación.

Según los grandes estudiosos de la poesía de Parra, podría imaginarse que el autor se pone a la vera del camino o en la esquina más concurrida y escucha a los que pasan: hombres, mujeres y niños. Alude lo característico del decir en su memoria y, con ligeras pinceladas, casi siempre irónicas, lo pone en verso. Así se puede apreciar también en otro de sus antipoemas llamado *La venganza del minero*. Al leerlo, lo primero que se nos viene a la mente es a Parra allá, en el fondo de las minas, observando a cada uno de los que allí trabajan, memorizando cada detalle de lo que ellos dicen para luego tomar su pluma y ponerle verso. Las expresiones populares que en él abundan son tan auténticas que, sin lugar a dudas, la voz que de él fluye es la de un auténtico minero.

LA VENGANZA DEL MINERO

Bajé de la mina un día
con una **güena tucá**²⁴
iba a cumplir mi palabra
de ver a la **pior es ná**²⁵
y de casarme con ella
con **toa seguridá**
la noche estaba más clara
quel agua de la **queurá**²⁶
los grillos hacían cuic
y los guarisapos cuac

Cuando pregunté por ella
me salen **con la empaná**²⁷
de que se había **metío**
con un **julano**²⁸ de tal
claro que no dije **ná**
pero juré por mi **maire**²⁹
seguirles la **churretá**³⁰
[...]

En su libro *Obra Gruesa*, incluye por primera vez su famoso *Manifiesto*, que hasta entonces aún no formaba parte de un libro, sino estaba en la sección de *Otros Poemas* (1950-1968).

MANIFIESTO

Señores y señoras
Ésta es nuestra última palabra

²⁴ Mucho dinero.

²⁵ La novia.

²⁶ Quebrada.

²⁷ Novedad.

²⁸ Fulano.

²⁹ Madre.

³⁰ Pista.

Nuestra primera y última palabra-
 Los poetas bajaron del Olimpo
 Para nuestros mayores
 La poesía fue **un objeto de lujo**
 A diferencia de nuestros mayores
 -Y esto lo digo con todo respeto-
 Nosotros sostenemos
 Que el poeta no es un alquimista
 El poeta es un hombre como todos
 Un albañil que construye su muro:
 Un constructor de puertas y ventanas.
 Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días,
 no creemos en signos cabalísticos
 [...]

En estas estrofas hay una conciencia evidente de las diferencias que separan a Parra de “los mayores”, es decir, de la generación de Neruda. Rodríguez (1991) ha manifestado que esta conciencia se funda en la convicción de que el poeta se ha desprendido de su carácter de ser fantástico o extraño (*alquimista* dice en el poema), para mostrarse igual a todos, haciendo que su poesía se transforme en una paciente construcción, algo así como el trabajo de un artesano honrado (*albañil que construye su muro*), cuya inspiración proviene de la tierra, de su tierra, no del cielo. Es evidente que Parra se abstiene del arrullo de la rima neurótica y perfecta, él busca la simplicidad, llegar al lector y estremecerlo, proyectar su propia verdad, para que se reconozca y a su vez reconozca el mundo en que vive. Pero esto lo lleva a cabo de manera irónica, usando el humor popular. Como él mismo pensara: “yo no permito que nadie me diga que no comprende los antipoemas. Todos deben reír a carcajadas. Para eso me rompo la cabeza, para llegar al alma del lector”.

Esto explica el motivo de que la irrupción del verbo callejero, sin bien ya había probado suerte en la pluma de otros atrevidos, con Parra encontrara un caudal inagotable de creatividad. Y repercute de tal manera que su antipoesía pronto prende camino en Latinoamérica, y hoy en día ya es imposible no conocerla. Aunque las antiparras oscuras protejan y filtren la subversión lingüística, la obra de Nicanor Parra funda un estilo lírico que, cada vez con más fuerza, hecha raíces en las nuevas letras (cf. Carrasco 1999).

Por último, otro libro, llamado como las anteriores publicaciones sueltas y volanderas, *Hojas de Parra*, apareció en 1985, conformado por poemas escritos entre 1969 y la fecha de publicación. Humor, cierta ternura, nostalgia. Poemas increíbles, como *Los cuatro sonetos del Apocalipsis*; poemas perfectos, como *El hombre imaginario*. Para los gustos más distintos. Con razón, en una de las composiciones, se advierte: “El poeta nos habla a todos, sin hacer diferencia”.

3. A modo de conclusión

Cada obra de Parra es una sorpresa, un giro inesperado, una perspectiva distinta y original. Sin embargo, y con modestia, aunque reciba importantes

premios, distinciones y doctorados *Honoris causa* en diversos países y se mencione como candidato al Premio Nobel, Parra se limita a decir:

No se espere nada concreto de mí.
Yo no he venido a poner en solfa la Biblia
ni a pintarle bigotes a la Gioconda.
Con hacer explotar una media docena de
guatapiques³¹ me conformo.

Parra es el gran revolucionario de la lengua poética de los últimos tiempos. Recordemos las palabras de Unamuno sobre tal ‘revolución’:

Revolucionar la lengua es la más honda
revolución que puede hacerse; sin ella, la
revolución en las ideas no es más que
aparente. No caben, en punto a lenguaje,
vinos nuevos en viejos odres.

Lo más importante es que Parra aún no ha guardado silencio, a sus 94 años publica en 2006 el primer tomo de sus obras completas. Allí se puede rastrear la pre-historia del maestro de la antipoesía, un autor irreductible que, más que en los libros, ha encontrado lo poético en las canciones, los telegramas, los chistes y los periódicos, en las cosas simples de la vida. El primer tomo circula por las librerías, y convertido en Chile en un *best-seller*, ejércitos de adolescentes, y no tanto, gastan sus últimos ahorros: “Hay Parra para rato”.

³¹ Bolsas de agua que usan los niños para reventar.

Referencias bibliográficas

- Alonso, María Nieves. 2001. "El espejo y la máscara de la antipoesía", *Retablo de literatura chilena, Nicanor Parra, Estudios*. Santiago: Universidad de Chile [en línea: www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/espejo.html#v3].
- Alonso, María Nieves y Gilberto Triviños. 1989. "Prólogo", *Chistes parra desorientar a la poesía*. Madrid: Visor.
- Araya, Juan Gabriel. 2000. *Nicanor en Chillan*. Concepción: Ediciones Universidad del Bio-Bio.
- Barros, Daniel. 1972. "Apuntes para la poesía de Nicanor Parra", *Poesía sudamericana actual*. Madrid: Editorial Miguel Castellote, 89-96.
- Benedetti, Mario. 1967. "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad", *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 77-87.
- Borges, Jorge Luis. 1996. *Discurso*. Buenos Aires: Emecé.
- Campaña, Antonio. 1995. *Poesía y situación de Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones del Instituto de Estudios Poéticos.
- Carrasco, Iván. 1982 "La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva". *Estudios Filológicos* 17, 67-76.
- Carrasco, Iván. 1990. *Nicanor Parra. La escritura antipoética*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Carrasco, Iván. 1999. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones Universidad Andrés Bello/ Cuarto Propio.
- Cuadra, César. 2000. "Shakespeare, antipoeta (Fragmentos de conversaciones con Nicanor Parra)". *Babab* 2 [en línea: www.babab.com/no02/nicanor_parra.htm].
- Flores, Ángel y Dante Medina. 1991. *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara: EDUG.
- Gabrieli, Rolando. 2006. "Nicanor Parra: La última cena". *Scanner Cultural* 86 [en línea: www.escaner.cl/escaner86/gabrielli.html].
- Malverde, Ivette. 1985. "El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra". *Acta Literaria* 13, 83-92.
- Morales, Leonidas. 1973. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago: Andrés Bello.
- Parra, Nicanor. 1937. *Cancionero sin nombre*. Santiago: Nascimento.
- Parra, Nicanor. 1954. *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento.
- Parra, Nicanor. 1958. *La cueca larga*. Santiago: Universitaria.
- Parra, Nicanor. 1962. *Versos de Salón*. Santiago: Nascimento.
- Parra, Nicanor. 1963. *Manifiesto*. Santiago: Nascimento.
- Parra, Nicanor. 1969. *Obra gruesa*. Santiago: Universitaria.
- Parra, Nicanor. 1977. *Artefactos*. Santiago: Nueva Universidad.
- Parra, Nicanor. 1977. *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganymedes.
- Parra, Nicanor. 1982. *Ecopoema de Nicanor Parra*. Valparaíso: Gráfica Marginal.
- Parra, Nicanor. 1982. *Chistes para desorientar a la Poesía*. Santiago: Galería Epoca.
- Parra, Nicanor. 1985. *Hojas de Parra*. Santiago: Ganymedes.
- Parra, Nicanor. 2006. *Obras completas I & algo + (1935-1972)*. Santiago: Galaxia Gutenberg.
- Parra, Nicanor. 2006. *Discursos de Sobremesa*. Santiago: Atenea.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE.

- Rein, Mercedes. 1991. "Nicanor Parra y la antipoesía", A. Flores y D. Medina, *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara: EDUG, 97-129.
- Rodríguez, Mario. 1991. "Nicanor Parra, destructor de mitos", A. Flores y D. Medina, *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara: EDUG, 47-55.
- Schopf, Federico. 1972. "Introducción a la antipoesía", *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento, 7-52.
- Yamal, Ricardo. 1985. *Sistema y Visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia: Ediciones Albatros.