



Fotografía: Felipe Trueta / EFE

Adiós a Nicanor Parra

JORGE EDWARDS

E

N LOS COMIENZOS de mi generación literaria el gran ausente era Vicente Huidobro, que había pasado toda su vida en París, había regresado y había fallecido hacía poco en los cerros de Cartagena. Recuerdo a Enrique Lihn

y a Jorge Sanhueza, que regresaban de Cartagena en un tren de trocha angosta, con los zapatos llenos de tierra, del entierro de pueblo en el que los sepulcros se habían extraviado y habían tardado largo rato en encontrar la tumba. A todo esto, Pablo Neruda acababa de regresar a Chile y era el padre de todos nosotros, o el padrastro, o la vaca sagrada, según el punto de vista de cada uno. Y había aparecido por ahí no

Nicanor Parra fue mucho más que el opuesto de Pablo Neruda. Desde los temas cotidianos hasta los personajes carnavalescos, entre la tradición y la modernidad, su antipoesía lo asimiló todo, incluso la gran poesía.

un padre: un hermano mayor desconcertante, medio secreto, provocativo, que se llamaba Nicanor Parra.

Conocí a Nicanor Parra en los días de la publicación de *Poemas y antipoemas*. Si no recuerdo mal, tenía una relación correcta, incluso amistosa, con Pablo Neruda, pero no pasaba de ahí. Reconocía que Neruda lo había ayudado en sus comienzos, pero el bardo épico de *Tercera residencia*, de *Canto general*, de *Las uvas y el viento*, tenía muy poca relación con el Parra de los primeros antipoemas. Era una relación forzada, destinada a deteriorarse.

El Nicanor de esos años era amigo de personas como Luis Oyarzún Peña, Jorge Millas, Teófilo Cid, Braulio Arenas. También, al menos en mi recuerdo, del pintor Carlos Pedraza, Enrique Bello, Carlos y Roberto Humeres, Tomás Lago, Eduardo Anguita.

Amigos diversos, contradictorios: surrealistas, proustianos, seguidores del grupo de Montparnasse, discípulos apasionados de Vicente Huidobro. Reviso ahora esas cosas, y me acuerdo de una voz más bien apagada, bajo una luz mortecina; de preguntas incisivas, pero desprovistas de todo dramatismo; de una actitud de antítesis permanente, seguida de alguna síntesis cautelosa, que nunca excluía la proposición contraria. A nosotros, a los jóvenes de la después llamada generación del cincuenta –Enrique Lafourcade, Armando Cassigoli, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Claudio Giaconí–, nos enseñaba a pensar y al mismo tiempo a dudar, a no estar demasiado seguros de nada. A mantener un diálogo que se ramificaba, que a cada rato se pisaba los talones. Los más cercanos a él, los más fieles participantes en la hechura del diario mural *Quebrantabuesos*, eran Lihn y Jodorowsky. Yo tenía conversaciones largas con Nicanor, pero adolecía de un pecado mayor: frecuentaba demasiado a Pablo Neruda y admiraba por encima de todo la poesía de la primera y segunda *Residencia en la tierra*, a pesar de que Neruda había renegado de ella.

Después de más de medio siglo de conversaciones, de lecturas y relecturas de su poesía, de afinidades y de una que otra diferencia, creo que puedo proponer tres o cuatro puntos de reflexión sobre la obra de Nicanor Parra.

Nosotros leíamos la revista *Pro Arte*, que entraba en definitiva decadencia, las diversas publicaciones universitarias y de la Federación de Estudiantes, los libros de la Universitaria y de Nascimento. A veces llegaba hasta nuestras costas, a precio de oro, alguna edición inglesa de James Joyce o francesa de Albert Camus, de Jean-Paul Sartre, de Franz Kafka. Y alguna detestable traducción argentina de William Faulkner. Nicanor, por su parte, había leído poesía inglesa durante sus estudios de física y de matemáticas en la Universidad de Oxford. Era, a pesar de las apariencias, un lector intenso, apasionado, disciplinado.

Nicanor se encontró en el Chile de sus años juveniles con el lenguaje torrencial, telúrico, del Neruda que había descubierto a Góngora en la España de Rafael Alberti, Dámaso Alonso y Federico García Lorca. Había escrito en Madrid y había publicado en *Caballo Verde para la Poesía* una breve arte poética que habría podido tener sentido para Nicanor: “Sobre una poesía sin pureza”. Pero Nicanor nunca fue complaciente con la poesía o la prosa de Neruda. Le prestó atención, pero no le gustaba confesarlo. Bebía “potrillos” de vino con frutillas en jardines nerudianos, pero escapaba de su órbita en forma terca, implacable.

Cuando regresamos de las honras fúnebres de estos días en la catedral de Santiago, Óscar Hahn, que es un poeta con más conciencia de su profesión, que ha

desarrollado en la cátedra un sentido crítico agudo, me dijo que si uno escribe una lista de rasgos que definen a Neruda, la lista de cualidades exactamente opuestas serviría para definir a Nicanor Parra. En materia de lenguaje, el contraste entre Neruda, Huidobro, los surrealistas chilenos, por un lado, y Parra, por el otro, es notorio. Ahora se ve esta distancia con mucho mayor claridad que antes. “Sube a nacer conmigo, hermano”, escribe Neruda en los cantos finales de “Alturas de Macchu Picchu”, y ese hermano se identifica con personajes de ficción, “Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha”, etcétera, pero también con el pueblo innumerable, anónimo. Los primeros poemas de *Canto general* son los comienzos de la década de los cuarenta del siglo pasado. Los primeros antipoemas de Nicanor Parra aparecen en revistas y antologías de fines de esa década. Los versos finales de “Los vicios del mundo moderno” dicen así: “Por todo lo cual / cultivo un piojo en mi corbata / y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.” Se podría sostener, entonces, como lo proponía Óscar Hahn, que la antipoesía es lo antinerudiano. Es una afirmación sugerente, si se quiere, pero insuficiente. En el Chile de los años cuarenta, Nicanor Parra también se encontraba con el verso de Gabriela Mistral, de un posmodernismo que podía ser válido para ella, pero se detenía en ella; con la poesía de Vicente Huidobro, que hacía su obra de “pequeño dios”, de poeta de primer día de la Creación, y con la producción torrencial de Pablo de Rokha, que algunos definían como tremendista, y que para Nicanor Parra era “poesía de toro furioso”.

En resumidas cuentas, ese “anti” de la poesía de Parra, ese invento suyo, inspirado en un libro francés olvidado, *A-Poésie*, título que divisó al pasar frente a una vitrina inglesa, tiene un sentido más amplio, más complejo, más beligerante. El poeta de esas regiones del mundo se apodera de todo, se alimenta de todo, y todo lo asimila y lo transforma. Es un artista antropófago, como sostenían los vanguardistas brasileños de los años veinte. Nicanor Parra tenía necesidad de asesinar a sus progenitores poéticos más cercanos para seguir escribiendo. En lugar de alas, de arcoíris, de invocaciones solemnes, estaba obligado a hablar de los piojos que llevaba en la ropa, de los imbéciles que bajaban de los árboles. No era, después de todo, algo tan diferente del tono propio de Rokha, pero la originalidad de Parra consistía, quizá, en utilizarlo con mesura, con una especie de equilibrio, con una sonrisa.

Según “Manifiesto”, uno de sus poemas más conocidos y mejores, los poetas tenían que bajar del Olimpo. Esto significaba, en otras palabras, que la poesía tenía que volverse prosaica. Era otra vuelta de tuerca, un asunto más complejo de lo que parecía a primera vista, una paradoja notable. La poesía tenía

que hacerse prosaica para seguir siendo poesía, para evitar la rutina, el lugar común, la grandilocuencia hueca. Tenía que ponerse a contar en lugar de cantar. Neruda, Huidobro, García Lorca, los neosurrealistas chilenos del estilo de Rosamel del Valle o de Humberto Díaz Casanueva eran líricos sin remedio. Nicanor Parra, entre otros, le torció el cuello al cisne “de engañoso plumaje”, como pedía un viejo poeta crítico del modernismo, y lo hizo sin el menor escrúpulo, riéndose de sus lectores.

Tengo una fotografía de la década de los cincuenta junto a Nicanor y a un hombre de teatro de esos años, Óscar Navarro, en una fiesta nerudiana, y me acuerdo de un detalle interesante. Los nerudólogos, profesión que ya existía entonces, junto con los amigos oficiales, se llenaban la boca con el nombre de Pablo. Decían PABLO con letras mayúsculas, con el pecho inflado, midiendo los efectos en la audiencia. Nicanor, de espaldas a la fiesta, mirando el humo del paisaje santiaguino, con las manos hundidas en los bolsillos de su abrigo, hablaba de Pablito. Con un disimulo cómico. ¿Era el Antipablo de ese Pablo inflado? Y decía por lo bajo que los mejores poemas del dueño de la casa (de Pablito) eran los de *Crepusculario*, su libro de los diecinueve años de edad: “Mariposas de otoño”, por ejemplo, o “Maestranzas de noche”. Todo esto implicaba una irreverencia solitaria, sostenida, socarrona. “Durante medio siglo / la poesía fue / el paraíso del tonto solemne”, rezan las primeras líneas de uno de los poemas de *Versos de salón*.

Escribir poesía prosaica significa insertar elementos narrativos en la poesía. Exige mirar la vanguardia estética con una visión diferente. No solo como segunda etapa del romanticismo del siglo XIX, como Novalis y Lord Byron más Sigmund Freud. La narración en verso es tan antigua como el mundo. Adoptarla en periodos de vanguardismo dominante suponía un riesgo, un desafío, un rescate arriesgado, en el fondo, lúcido. Parra exploró, experimentó con su poesía, se desvió de los caminos centrales y consiguió resultados indiscutibles. Uno lee los *Versos de salón* con gusto, con risa, con sorpresa, con una visión que se desarrolla y adquiere substancia. Desde los antipoemas, su obra se empieza a llenar de personajes. No son exactamente heterónimos, en el sentido en que Fernando Pessoa, en esos mismos años, inventaba a poetas que eran diferentes de él mismo. En otra forma, pero con una insatisfacción parecida frente a la poesía existente, la obra de Parra se puebla de personajes ficticios, de payasos, bufones, profesores de suburbio, que cumplen funciones comparables con las de un heterónimo. Por ejemplo, el Cristo de Elqui, personaje entre loco y energúmeno que la gente de mi tiempo divisó en los barrios de la Estación y de la Quinta Normal,

predicando y dando saltos. El Cristo de Elqui es un heterónimo burlesco, delirante, de inspiración popular. Parra no pretendió actuar a lo Cristo de Elqui, pero se identificó de una manera extraordinaria con su lenguaje. Inventó las antipredicas, otra vertiente de la poesía chilena de su tiempo:

Quiénes son mis amigos
los enfermos
los débiles
los pobres de espíritu
los que no tienen dónde caerse muertos

Siempre observé a Parra de cerca, con amistad, con intensa curiosidad, con frecuente admiración, con ocasional irritación. Se dejaba contagiar por el espíritu muy chileno, derivado de nuestra debilidad crítica, de los campeones mundiales de cualquier cosa: de fútbol, de equitación, de poesía. Creo que nunca se liberó de la obsesión por Neruda y que su ansiedad por obtener el Premio Nobel fue una perfecta pérdida de tiempo. La crítica debería entender la obra de Parra como parte de una gran constelación literaria en prosa y en verso. A mí me llamaba la atención y a veces me fascinaba algo que se podría definir como creación permanente. Parra se alimentaba de poesía inglesa, de traducciones de Tolstói, de Pushkin, Dostoievski, de pensadores del socialismo utópico de comienzos de siglo XIX francés, como Proudhon, así como de alguna página de Baldomero Lillo, José Santos González Vera, Luis Oyarzún, de algún verso de Carlos Pezoa Véliz. Recogía poemas menores, pero que forman parte de la memoria chilena, y los transformaba en obra propia sin la menor advertencia al lector. Sin decir ¡agua va! O los modificaba con toques mínimos, difíciles de advertir. Podría añadir que Nicanor también se alimentaba de papeles encontrados en la calle, como el personaje de Cervantes. Una de sus diferencias esenciales con los grandes clásicos chilenos o latinoamericanos, con Neruda y Huidobro, con Jorge Luis Borges, con Octavio Paz, residía precisamente en su rechazo a todo énfasis, en un tono menor deliberado, en su capacidad de asimilar asuntos cotidianos y usarlos en su poesía: un episodio leído en un diario o un chiste escuchado en una cervecería. Yo le dije alguna vez que los prosistas trabajan cinco o seis horas al día, como los empleados públicos, y que los poetas, en cambio, sin transmitir nunca una impresión de trabajo, trabajan hasta cuando duermen. Nicanor, en medio de una conversación, sacaba una libreta de un bolsillo lleno de papeles, apuntes, lápices Faber, y escribía un verso, un epigrama, un artefacto. Tuvo un diálogo en presencia mía con mi hija Ximena, que entonces no pasaba de los diez o los once años de edad,

y lo convirtió de inmediato en artefacto: “Ximena, eres muy bonita”, dijo Nicanor. “Sí”, respondió Ximena, “pero muerdo”.

La creación parriana de personajes, exigida por el prosaísmo narrativo de su poesía, me lleva a recordar algunos conceptos de la teoría literaria contemporánea: la noción de polifonía, de voces diferentes, divergentes, contradictorias, corales, y la de lo carnavalesco. Mijaíl Bajtín aplicó esa idea a la obra de François Rabelais. En nuestra lejana periferia, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, exámenes de juventud, enemigos declarados y beligerantes en sus años maduros, coincidían en pensar que eran rabelaisianos. Eran los autores de “Apogeo del apio” y del “Estatuto del vino”, de un canto épico de alabanza de “las comidas y las bebidas de Chile”. Y eran a su modo, aunque no conocieron o no se interesaron para nada en la teoría correspondiente, carnavalescos, pero les faltaba bajar de sus Olimpos respectivos. La idea de lo carnavalesco es aplicable a gran parte de la poesía de Nicanor Parra, a sus bufones, sus santones, sus filósofos callejeros. En los carnavales medievales, el mundo se ponía al revés durante un tiempo determinado. En sociedades altamente jerarquizadas, era una liberación necesaria, una explosión colectiva ritual. Los mendigos se transformaban en reyes durante un breve plazo y los reyes en mendigos. En el caso de Parra se podría pensar en un elemento añadido: la poesía suya, con sus fuertes elementos burlescos, con sus predicadores más o menos dementes y sus personajes que descubren de la noche a la mañana que han sido ungidos como papas, se transforma casi por definición, de una manera natural, en antipoesía. Lo carnavalesco de la poesía, a diferencia de lo que ocurre en la prosa narrativa, reside en su carácter reversible, en su ambivalencia profunda. Los personajes parrianos se ponen máscaras diversas a la vuelta de cada página. De esta manera, el poeta, solitario, arrinconado, se da el lujo de tomarles el pelo a los pomposos, a los olímpicos, a los pretendidamente poderosos. Les da una patada en el trasero y pasa a otro asunto.

Estuve de acuerdo casi siempre con Nicanor, en largas conversaciones, en los más diversos lugares de este mundo, y nos reímos a menudo a carcajadas. Había inventos repetidos, adoptados, cultivados, que alimentaban la conversación: el Antiniño, que tenía respuestas para todo; el Instituto de la Maleza, que se extendía por laderas contiguas a su casa de La Reina; el Club Gagá de Chile, cuya membresía aumentaba a cada rato, pero cuyo presidente honorario y perpetuo, por decisión nuestra, era Benjamín Subercaseaux, con sus capas españolas y sus invitaciones a tomar el té, junto a una bandera chilena, a académicos de todos los países del mundo. Y conversar con Nicanor de temas

menos fantasiosos, de William Shakespeare, por ejemplo, sobre todo en el *Rey Lear* y en *Hamlet*, era una fiesta permanente.

Algunos profesores de provincia se han quedado intensamente preocupados después de su muerte porque nunca le dieron el Premio Nobel de Literatura. Pues bien, era difícil que los miembros de la Academia de Suecia se fijaran en un poeta extravagante, melencólico, escondido en el pueblo costero de Las Cruces. Piensen ustedes en el siguiente “detalle”: Marcel Proust publicó el primer tomo de la *Recherche* en 1913. Tres meses después de esa publicación en la editorial Grasset de París, Henry James, que vivía en Londres, ya sabía que Proust era uno de los grandes novelistas del siglo xx. La Academia sueca no alcanzó a enterarse en más de nueve años. Proust murió en 1922 sin haber ganado el premio. Y Londres y París quedan mucho más cerca de Estocolmo que Las Cruces y El Tabo.

En mi balance final, personal, la poesía de Nicanor Parra es irregular, siempre interesante, casi siempre divertida, nunca aburrida. Tiene momentos de gran invención, en los que se vislumbran aspectos esenciales del mundo moderno. Es arcaica, arcaizante, y hace pensar en el paso del romancero español a los cancioneros populares de Hispanoamérica. Algo esencial de la obra de Nicanor era su atención puesta en lo medieval, lo popular, lo arcaico, y a la vez en la poesía y el pensamiento más refinados. Para decirlo en dos palabras: John Donne y Newton, T. S. Eliot y Einstein. La antipoesía lo llevaba a menudo al prosaísmo y a la poesía menor. Y a veces ocurría lo siguiente: la poesía, la gran poesía, se infiltraba en la antipoesía. Entraba de contrabando en forma imprevista, o solo prevista a medias, en los umbrales de la conciencia del poeta. Como esa sorprendente “muchacha rodeada de espigas” en el poema “Manifiesto”. “Yo soy mercader / indiferente a las puestas del sol... / ¡Qué me importan a mí los arreboles!” Pero de repente la poesía “poética”, la de un lirismo en estado puro, le tocaba a la puerta, y él la dejaba entrar con una inclinación respetuosa. El poeta medieval, campesino, chillanejo tenía la capacidad de transformarse de pronto en un renacentista. Aprendió esto con notable soltura, sin arrugarse, y continuó bailando su cueca larga. Parece que hubo cuecas en estos días en el interior de la catedral de Santiago, iglesia de gusto italianizante, toesquina, con angelillos idénticos en algunos de sus portales escondidos a los de San Giovanni in Laterano, y no está mal que las hubiera. Era un sincretismo que avanzaba a una síntesis posible. —

JORGE EDWARDS es escritor y diplomático chileno. En 1999 recibió el Premio Cervantes. Su último libro es *Esclavos de la consigna* (Lumen, 2018).