



«LOS POETAS BAJARON DEL OLIMPO»: DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE LITERARIO A TRAVÉS DEL HUMOR EN LA POESÍA DE NICANOR PARRA

María del Carmen Pérez Vargas
(Universidad de Almería)

Resumen. El chileno Nicanor Parra es uno de los grandes representantes de la poesía del siglo XX en español. A sus más de cien años encarna un monumento vivo de la vanguardia y la postvanguardia, desempeñando aún un gran papel en la contemporaneidad. Desde sus inicios poéticos, profundamente relacionados con el folklore de su país; pasando por una fugaz etapa de «poesía de la claridad»; la antipoesía y los artefactos, sus labores más famosas se gestan en un mundo real, urbanizado y decadente, por el que el antipoeta se siente inevitablemente desesperanzado. Utilizando como herramientas clave la ironía y el absurdo, Parra desmitifica a los poetas. Ese es el objetivo de este trabajo: justificar la caída de los poetas del Olimpo y el consiguiente surgimiento de distintos sujetos antiheroicos cuyo frecuente patetismo puede conducir a la risa, mediante el humor como guía antipoética.

Abstract. The Chilean author Nicanor Parra is one of the most important representative of Spanish poetry in XXth century. Old than more of one hundred years, he is alive monument of vanguard and post-vanguard, and his work is very important in contemporaneity yet. Since the beginning of his poetry, related with folklore of his country; passing after along a little stage of «poetry of clarity»; antipoetry and artefacts, his most famous works, born of a real, built-up and effete world, with lack of sense makes the poet feel hopelessness. Using tools like irony and absurd, Parra debunks poets. That is the goal of this job: justify the fall of poets from the Olympus, and the consequent rise of antiheroic fellows whose usual poignancy can guide to laugh, by means of humor.

Palabras clave. Nicanor Parra, Antipoesía, Humor, Artefactos

Keywords. Nicanor Parra, Antipoetry, Humor, Artefacts

Esto no ha sido jamás poesía,
ni lo será mientras el mundo no reviente.

Hernán del Solar

1. Orígenes

Nacido en San Fabián en 1914 en el seno de una familia humilde, Nicanor Parra pasó su infancia en las reuniones literarias que su padre organizaba junto a algunos amigos. La influencia que en él ejercieron estas tertulias, fehacientes del folklore de su país, es clave para el desarrollo de su creación más original: la antipoesía. Los orígenes populares dejarán como legado el uso de la oralidad en la obra del chileno, acentuada gracias a las lecturas de los poetas anglosajones, que «ofrecieron a Parra una escritura menos abstracta, más apegada a la realidad tanto en su contenido más realista como en su lenguaje más prosaico» (Binns N. 2000: 24). Sin embargo, no es hasta 1938 cuando el autor, junto a otros escritores jóvenes, comenzó a contraponerse a la escritura poética imperante desde una reivindicación de lo popular, considerando a los maestros vanguardistas chilenos como imprescindibles pero atribuyéndoles una evidente dificultad comunicativa. Este grupo de poetas noveles, conocidos como grupo del 38, se resistían al considerable hermetismo de los poetas de la generación anterior y a su disolución de la lógica del lenguaje, lo que disminuía considerablemente al público lector. Esta empresa la emprenderían, guiados por Tomás Lago, ejecutando

una vuelta al metro, a la sintaxis normal, a las imágenes precisas e identificables en la realidad o en tradiciones poéticas anteriores a los ismos [...] [expresando] sentimientos comunes, esto es, [...] [mostrando] una vuelta a una lógica y una tópica anteriores [...] Habría que entender, sin embargo, que este retorno no era simplemente una repetición [...] se excluye la comprensión del escritor como un «poeta maldito», un expulsado de la sociedad [...] ya que se trata precisamente de integrarse en ella. (Parra N. 1971: 15)¹

Las ideas sobre el lenguaje y la integración del poeta en la cotidianidad perdurarán en la obra de Parra desde esta etapa del 38 hasta otras que suponen la total consagración de su imaginario poético, como es «Manifiesto»:

¹ Fragmento del prólogo de la edición, realizado por Federico Schopf.

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía.
[...]
Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días
No creemos en signos cabalísticos.
[...]
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
Se retractaron y se dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es una cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses.
[...]
Aceptemos que fueron comunistas
Pero la poesía fue un desastre.

(Parra N. 1963: 25)

Parra se distancia así de sus maestros mediante un método revulsivo de disidencia con casi cualquier convención establecida, estrategia que se prolongará, después, hasta su última empresa: los artefactos. Desde un punto de vista lingüístico, pasando por el panorama político, social, económico y, sobre todo poético, siempre con una ironía presente, el poeta ya no está lejos de lo convencional sino que es parte de la sociedad; ni mucho menos se sitúa por encima de la realidad sino que bebe de ella. Esta idea culminará con la famosa sentencia desmitificadora «Los poetas bajaron del Olimpo». Así, con estos antecedentes, los protagonistas de los *Poemas y antipoemas* son antihéroes o, al menos, héroes muy deformados que no estarán rodeados de elementos extraordinarios (influenciado en la inclusión de elementos cotidianos, según gran parte de la crítica, por el Neruda de *Residencia en la tierra*). Así lo hace saber el autor en «Advertencia al lector»:

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.

(Parra N. 1971: 77)

2. El humor

Comienza Niall Binns su libro *Semblanzas* haciendo referencia a la poca visibilidad que la antipoesía de Nicanor Parra ha tenido en España. Para justificar este hecho propone tres ideas: la primera, que la obra de Neruda la habría eclipsado; la segunda, que el uso del lenguaje oral fuera demasiado chileno para «un oído peninsular»; y, la tercera, que el humor en la gran poesía española ha estado ausente, en general (pues quizá olvida Binns a poetas notables cargados de humor, ejemplo de los cuales es Ramón Gómez de la Serna), desde Quevedo hasta nuestros días. Si atendemos a la última premisa, es sobre la base del humor donde este crítico empieza a construir la antipoesía:

Para Nicanor Parra [...] ‘la verdadera seriedad es cómica’: la risa es un mecanismo crítico para burlarla pasividad del “tonto solemne” y para involucrar al lector en una aventura que [...] niega una separación radical entre arte y vida. (Binns N. 2000: 11)

Dentro del mapa de la poesía hispanoamericana, podríamos aventurarnos a marcar ciertos referentes de este tono en obras como *Gotas amargas*, de José Asunción Silva o, cercando el territorio chileno, en algunos poemas del primer Huidobro:

Yo nací el 10 de enero de 1893. Una vieja medio bruja y medio sabia predijo que yo sería un gran bandido o un grande hombre. ¿Por cuál de las dos cosas optaré? Ser un bandido es indiscutiblemente muy artístico. El crimen debe tener sus deliciosos atractivos. ¿Ser un grande hombre? Según. Si he de ser un gran poeta, un literato, sí. Pero eso de ser un buen diputado, senador o ministro, me parece lo más antiestético del mundo. (Huidobro V. 1989: 270)

Pero a diferencia de sus posibles antecedentes satíricos, la ironía que vemos en Parra rechaza significados literales. El antipoeta no ofrece ninguna alternativa a lo grotesco que sirva al lector como consuelo. El único remedio al desamparo es la propia risa que, amarga en los antipoemas, es crítica y catártica pues, situándose en un punto de no entendimiento del mundo debido al sinsentido que es éste, ofrece al lector una liberación en cuanto a los asuntos más serios, los cuales parecerán menos «graves».

El uso de la ironía y el humor, por tanto, serán la base para la construcción del entramado antipoético. El afán desacralizador, que el propio prefijo anti- de su antipoesía representa, se hace del todo notable y, dentro de esta tendencia satírica, podemos rescatar la propuesta de funcionamiento de un antipoema que Iván Carrasco propone en *Nicanor: la escritura antipoética*², donde se considera el antipoema como una reescritura satírica de un modelo. El proceso que dará lugar al antipoema tiene, según Carrasco, tres etapas: a la primera la llama «homologación falsa o aparente» y se corresponde con un fingimiento de ser parte del modelo al que parodiará; la segunda es una fase de contradicción al modelo que Carrasco denomina «inversión»; y la tercera se corresponde con la deformación satírica del modelo que provocará la risa del lector. En *Poemas y antipoemas* encontramos algunos ejemplos de esta teoría, como lo es «San Antonio»³:

En un rincón de la capilla
El eremita se complace
En el dolor de las espinas
Y en el martirio de la carne.
A sus pies rotos por la lluvia
Caen manzanas materiales
Y la serpiente de la duda
Silba detrás de los cristales.
Sus labios rojos con el vino
De los placeres terrenales
Ya se desprenden de su boca
Como coágulos de sangre.
Esto no es todo, sus mejillas
A la luz negra de la tarde

² Léida a través de *Semblanzas*, de Niall Binns, con referencia: Carrasco Iván, 1986, «La antipoesía y la lírica moderna», en *Estudios Filológicos*, Chile, Valdivia, n. 21, pp. 69-89.

³ Este poema también será ejemplo de otro tipo de desmitificación (distinto al que buscamos aquí, que es el del héroe literario) a través de la ironía: el de la religión. Sobre este tema podemos destacar otros ejemplos como los poemas «Sinfonía de cuna» y «Desorden en el cielo», también en *Poemas y antipoemas*.

Muestran las hondas cicatrices
De las espigas genitales.
Y en las arrugas de su frente
Que en el vacío se debate
Están grabados a porfía
Los siete vicios capitales

(Parra N. 1971: 68-69)

En este poema identificamos la primera estrofa con la homologación de Carrasco pues el autor aborda un tema religioso con tono solemne y el uso de un verso de arte mayor, eneasílabos, con una rima asonante A-B-A-B: un tipo de verso clásico, un serventesio. La segunda etapa, la de inversión, comienza en la segunda estrofa, pues aparecen, en contraposición a la anterior imagen de pureza, la serpiente y la duda, símbolos bíblicos del pecado; sin embargo, el poeta mantiene, aún, el mismo tipo de estrofa. La tercera etapa se desarrollará a partir de la tercera estrofa, cuando comienza a producirse la deformación satírica en la que el vino de la misa se identifica con los placeres terrenales, aparece la sombra de lo sexual como afirmación a la duda de la segunda etapa y se concluye con la evidencia del pecado en el santo, pues lleva los siete capitales grabados en la frente, comparaciones todas estas cargadas de humor, provocando la risa con el verso final. En ésta última fase la estrofa también se deforma, algo que puede resultar representativo de una ruptura, no sólo temática sino también estética, con la realidad a la que, en principio, se acercaba el poema.

3. La desacralización

En «Advertencia al lector», Nicanor Parra ya informa a sus receptores de que la relación con el lector será distinta a lo convencional. Primero, para cumplir con la regla ya expuesta de Iván Carrasco, el antipoeta nos sitúa en una situación de complicidad con el emisor, dentro de un terreno conocido por ambos que poco a poco irá desfigurándose a través de la ironía. Esta nueva relación tendrá que ver, por supuesto, con el intento de acercamiento que Parra llevará a cabo desde su etapa más popular, pasando por la «clara», y que intentará afirmar definitivamente en la antipoesía. Pero ¿cómo llegar al lector más allá del uso de su lenguaje y de su entorno cotidiano? Parra lo hace convirtiendo al poeta un antihéroe banal. Si en «Manifiesto» la desmitificación se

dirige al resto de poetas, ésta será más bien una actitud crítica hacia su propia persona, uniéndola al humor, lo que dará lugar a escritos de definición explícita como «Autorretrato», donde el antipoeta se convierte en un proletario más cansado de su trabajo; o «Epitafio» donde, siguiendo la regla de Carrasco, Parra se presenta a sí mismo a la forma en la que debiera hacerse en el lugar que el título del poema indica y, poco a poco, entra en una degradación estética (una descripción de fealdad y mediocridad intelectual), hasta convertirse en «una mezcla/ De vinagre y de aceite de comer/ ¡Un embutido de ángel y bestia!» (Parra N. 1971: 73-74).

Otro aspecto a tener en cuenta en este terreno es que, a diferencia de lo que ocurre en la poesía más tradicional de Parra, donde el sujeto suele ser el yo poético de su propia obra y aparece en ella como un héroe, a modo de los poetas del Olimpo, en los antipoemas el protagonista es un antihéroe, un ente con un estado mental fuera de sí, por lo que no responde de sus actos. Este personaje degradado está poseído y habla a través de otra boca, con otras directrices (las de la antipoesía), haciendo explotar la realidad y la subjetividad que ha utilizado la tradición, enmascarándose en varios personajes dramáticos. De esta manera, en el antipoema, se da entre Parra y su doble antipoético una característica clara de la posmodernidad: la fragmentación del sujeto, estrategia que permitirá la distancia entre lo literario y lo real, y aunque ambos planos carezcan igualmente de sentido, el alejamiento (que no contrariedad) servirá para acentuar la ironía y segar todas las cabezas posibles. Así, «el desenmascaramiento alcanza todas las esferas de la sociedad a las que el poeta tiene acceso. Los antipoemas se transforman en una gigantesca empresa de desmitificación» (Parra N. 1971:41) que tiene como eje una crítica que, bajo un tono jocosos, juzga lo aparente y lo deforma hasta dejarlo ver como es a través de los ojos del antipoeta.

4. «Montaña rusa»

Rodeado de polémica desde sus antipoemas hasta sus posteriores artefactos, precisamente por su crudo sentido del humor, Nicanor Parra ha sido un poeta decisivo para la poesía hispana. La liviandad de su empresa antipoética representa un antes y un después, sobre todo un después: el después de la vanguardia, y esto ocurre tanto en la no concepción del poeta como ser cuasi divino como en la inauguración de una poesía conversacional que, acusadamente, marcará la segunda mitad del siglo XX en Español, rescatando de entre sus practicantes figuras de la talla de Juan Gelman, José Emilio Pacheco o,

en el propio Chile, Enrique Lihn. Otro tipo de influencias ha tenido Parra en movimientos poéticos como el olvidado y adolescente Infrarrealismo, el cual fundaron Roberto Bolaño y Mario Pampasquiano y cuyo manifiesto mucho tiene en común con el antipoético.

La crítica de Parra se extiende por todos los resquicios de la sociedad y la deformación de la realidad llega hasta el propio antipoeta, obsesionado con afirmarse como un ser humano más, perdido en el mundo. Su huida de la diferencia le lleva a resaltar sus peores defectos y a vomitar sobre las más altas cumbres. Pero el antipoeta tiene una excusa para su violento hacer: sus personajes son víctimas de una realidad deforme, están bajo una enajenación consecuencia de su dolorosa e injusta existencia, lo que los lleva a una visión diferente de la realidad. La decepción por la incapacidad para descifrar el mundo es lo que comparten autor, voz poética y lector, lo que acerca a la antipoesía a cualquier habitante terrestre. A pesar de todo, gracias a la ironía, aún hay una brecha entre la perspectiva del hablante y la del poeta que es necesario descifrar para entender el antipoema. Parra ofrece los problemas pero no las soluciones, lo que crea, de manera consecuente, a un receptor activo.

Por supuesto que este uso de la ironía, violento y desacralizador, ha hecho ganar a Parra numerosos detractores en la crítica. Ejemplo de ello es la cita de Hernán del Solar que aparece al principio de este trabajo, la cual, lejos de la pretensión de su autor, es una gran definición de la obra de Nicanor: en palabras de Bolaño, una forma de «joderle la paciencia al público» (Bolaño, 2004) para hacer del lector un receptor desorientado, y por ello participante de la obra, ante una realidad incongruente, incluido el establishment, sobre todo el establishment. En efecto, Solar tiene toda la razón. Consigue Parra, pues, su objetivo de ruptura total con la tradición y la solemnidad gracias al humor: esto no es poesía, es un lugar común (que puede ser público o particular) tan crudamente distorsionado que emana la sensación de falsa poesía: anti-poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Binns Niall, *Semblanzas*, Madrid, Eneida, 2000.

Bolaño Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama., 2006.

Ferrer Rey Lorena, «'Dios hizo el mundo en una semana/ pero yo lo destruyo en un momento': la desacralización del texto bíblico en la poesía de Nicanor Parra», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, v. 32, n. especial, 2014, 139-155.

Huidobro Vicente, *Obra selecta*, Navarrete Orta Luis (compilador), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

Jaramillo María Dolores, *Thesaurus*, «Gotas amargas de José Asunción Silva», XLVIII, n.1, 1993, 153-164.

Jofré Jesús, «Bienvenido Nicanor Parra a la Universidad de Chile», en *Revista chilena de literatura*, n.70, 2007, 179-183.

Morales Toro Leónida, «Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra», en *Revista Iberoamericana*, v. XXXVIN, n. 72, 1970, <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2418/2608> (10/ 04/ 2015).

Oviedo José Miguel, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza, 2012.

Parra Nicanor, *Manifiesto*, Santiago de Chile, Nascimento, 1963.

Parra Nicanor, *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile, Nascimento, 1971.