

I. ESTUDIOS

*DISCURSOS DE SOBREMESA DE NICANOR PARRA Y CRISIS DEL CANON**

Iván Carrasco M.
Universidad Austral de Chile

En la escritura de Nicanor Parra se encuentran tres formas básicas de enfrentar la tradición literaria e intelectual de la modernidad occidental, que se alternan y se mezclan con una actitud de búsqueda de voz propia y diferenciada en la exigente y compleja situación de la literatura del siglo XX.

La primera consiste en aceptarla como una memoria poética valiosa y respetable y en continuarla mediante la reiteración de las normas de producción de textos artísticos, una escritura de la semejanza como la ha llamado Schopf (1970). La siguiente, en oponerse a ella, degradándola y desmitificándola mediante distintas estrategias textuales que incluyen su homologación aparente, su duplicación inversa y su satirización, la que ha dado origen a la antipoesía (Carrasco 1990 y 1999). La última, en sobrepasarla mediante un tipo de discurso que incluye estructuras textuales semiotizadas como poesía y antipoesía, a la vez que como textos de naturaleza distinta; en otras palabras, de un tipo de discurso que se puede leer

* Este artículo ha sido escrito en el marco del Proyecto FONDECYT 1010747 “*Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*”. Una versión más amplia fue leída como conferencia magistral en la “*Jornada de Estudio en Honor del Poeta NICANOR PARRA Galardonado con el X Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*”, el 27 de mayo de 2002 en el Aula Salinas de la Universidad de Salamanca (Edificio Histórico). La presente versión ha sido presentada como Conferencia Plenaria el 5 de septiembre de 2002 en Chillán en el XII Congreso Internacional de Estudios Literarios de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL), organizado por la Universidad del Bío-Bío, Sede Chillán.

simultáneamente como literatura (poesía y antipoesía) y como discurso social (discurso de sobremesa). El objetivo de este trabajo es proponer que el conjunto antipoético denominado “discursos de sobremesa” desarrolla la tercera posibilidad y con ello pone en crisis el canon literario contemporáneo, tal como Parra lo había hecho poco antes con los antipoemas.

La antipoesía de Parra ha realizado un profundo proceso de descanonización de la literatura a partir de sus propias reglas y estrategias de escritura y lectura, de los poetas y de sus obras clave, y de la literatura en cuanto proceso e institución. Tal vez por ello, una parte menor de la crítica literaria ha negado sistemáticamente la calidad literaria de su escritura antipoética, valorando a veces sus zonas líricas convencionales o rechazándola en bloque. Y, pese a que tempranamente distintos críticos e investigadores la habían aceptado y reconocido como una experiencia literaria válida, innovadora y trascendente, entre los que cabe destacar a Tomás Lago (1942), Alone (1954), Fernando Alegría (1962), Ignacio Valente (1967), Mario Benedetti (1967), Hugo Montes (1968) y con Mario Rodríguez (1970), Cedomil Goic (1970), entre otros, su ingreso al canon nunca fue recibido en forma unánime. Sus principales obstáculos fueron la incomprensión de los aportes de su antipoesía al proceso literario contemporáneo, la oposición abierta o sesgada de conspicuos representantes de la lírica tradicional y de circuitos académicos defensores de la estética idealista, abismados por su rechazo radical de las formas establecidas de hacer poesía en el contexto de la cultura moderna, y por la inadecuada lectura de los antipoemas como si fueran textos literarios comunes y no un nuevo género poético.

Por razones circunstanciales (¿qué poesía no lo es?...) Nicanor Parra ha debido escribir algunos textos derivados de su antipoesía que se han desarrollado entre los límites imprecisos de la prosa, el verso libre y el versículo, entre el poema, el antipoema, el discurso explicativo y el discurso oficial de alabanza o agradecimiento. Y, naturalmente, entre aquello ambiguo llamado ficción, mimesis, *imitatio*, reflejo o creación, sustento de la actividad heterogénea e imprevisible de este caleidoscopio siempre variable y siempre el mismo que llamamos poesía, antipoesía, lírica, literatura, arte verbal.

Estos textos, como *Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara, Also Sprach Altazor, Aunque no vengo preparrado*, escritos por la presión de circunstancias extratextuales específicas, han sido llamados por el autor *discursos de sobremesa*, suponiendo que conforman una especie de macrotexto (todavía tal vez inconcluso), y como tales han sido incluidos en algunas

antologías y libros sobre su producción literaria, por ejemplo, Niall Binns en el volumen *Páginas en blanco*, editado por la Universidad de Salamanca con motivo de la recepción del X Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (Parra 2001).

La intuición de estos textos, que sobrepasan los límites de la literatura y de la antipoesía, es antigua y se inicia textualmente con el “Discurso fúnebre”, aunque este es claramente un antipoema clásico (Carrasco 1990:54, 67 y 163-66). La diferencia entre los textos que toman como base formas discursivas codificadas en la oralidad (el chiste, el sermón, el rumor, la despedida, el discurso político, etc.), con los *discursos de sobremesa*, reside en que los primeros se han desarrollado como antipoemas específicamente en el ámbito de la escritura y de la literatura, mientras que los segundos se han escrito para ser pronunciados oralmente en situaciones sociales públicas determinadas. Después de su performance, estos textos han sido conservados e incorporados en el circuito de la comunicación literaria por investigadores, críticos y por el propio autor.

La noción de “discurso” se maneja en la tradición sociocultural de Chile en relación con el hablar culto, es decir, el uso de formas superiores de manejo de la lengua que implican y confieren prestigio social, manifiestan el máximo de competencia lingüístico-comunicativa y se presentan como modelos de buen hablar. Según Claudio Wagner (1979:106-8) estas formas discursivas corresponden a situaciones formales, es decir, sometidas a un código preestablecido, una reglamentación social de tipo restrictivo que obliga a ajustar el comportamiento de las personas a normas o pautas fijas. El discurso se profiere como un elemento significativo y necesario del ritual de determinados actos públicos o semiprivados, reuniones o eventos de cierta trascendencia, de carácter social, institucional, político, celebratorio, conmemorativo, etc., diferenciándose claramente del diálogo, la exposición, el periodismo y el informe.

Los discursos de sobremesa corresponden al ritual de las comidas (almuerzos, cenas, fiestas o convivencias) de homenaje, celebración, bienvenida o despedida. Quien está a cargo de pronunciarlos es un orador reconocido por su capacidad oratoria, por su conocimiento y dominio de sus reglas y tópicos, y por su inventiva o capacidad de improvisación, o bien, a veces acompañado o sustituido por la persona que es homenajeada, con lo cual asumen la condición de discurso de agradecimiento. Son muy variados en su forma, pues permiten referirse al tema central del agasajo (alabanza, bienvenida, celebración, despedida o agradecimiento), al mismo

tiempo que a otros temas derivados o incidentales, tales como el recuerdo de amigos ausentes o la exaltación de los dueños de casa (Araya en Quezada 1999:131). En su estilo incluyen muchas frases hechas o clichés, lenguaje florido (retórico) y un léxico poco usual, selecto, por lo general artificioso y predecible, tal como en los discursos fúnebres, patrióticos o militares.

Los *discursos de sobremesa* de Nicanor Parra no reproducen, en sentido estricto, únicamente textos leídos durante cenas, sino más bien dichos en situaciones formales análogas, que exigen un texto escrito de acuerdo con normas preestablecidas por la tradición sociocultural. Desde esta perspectiva pragmática, tienen una existencia textual doble: por una parte, un modo de ser oral, mantenido en la memoria de quienes participaron en el acto en que fueron emitidos por el autor y apoyado por los medios de comunicación social que lo reproducen o comentan (reseñas periodísticas, fotografías, grabaciones, etc.). Por otra parte, tienen una existencia duplicada por la reiteración de la escritura, la que le permite superar el desgaste del tiempo y resemiotizarse literariamente en la dinámica de la comunicación cultural.

Esta diferencia de origen y motivación es la base de una diferencia mayor entre ambas clases de textos: los textos antipoéticos requieren ser leídos en un contexto poético, literario, mientras que los *Discursos de sobremesa* oscilan entre una lectura literaria y una realización como discurso social; en otras palabras, pueden realizarse como arte o como comunicación práctica, la que puede tener distintos objetivos no necesariamente estéticos.

Desde esta perspectiva, los *Discursos de sobremesa* de Parra ocupan un lugar relevante en el proceso de debilitamiento y erosión del canon literario de la modernidad al que estamos asistiendo, su pérdida de credibilidad y eventualmente su transformación intensa, es decir, aparece en las zonas de indeterminación genérica y textual propias del discurso poético contemporáneo (Cf. Carrasco 2002). Estas manifestaciones discursivas ponen en crisis no solo la estabilidad del canon de la literatura, sino también del discurso contemporáneo de las ciencias y de la filosofía, además de la propia identidad de disciplinas tradicionales como la poesía, la antropología, la historia, la filosofía. La crisis del canon literario forma parte de un cambio mayor de las teorías del conocimiento y del discurso contemporáneo, por lo tanto, de la transición hacia un nuevo paradigma global del cual se deriva una nueva noción de cultura y sociedad de índole pluralista, relativista y globalizada.

En el campo específico de la poesía chilena e hispanoamericana, estos procesos de movilidad e indeterminación del sistema literario están provocados por el énfasis dado a los mecanismos de interdisciplinariedad e interculturalidad de origen no literario que hoy sirven de base para configurar textos étnica, social y culturalmente heterogéneos. Esto conduce a la apertura y fragmentación de los modos canónicos de acreditación literaria, estimulando la *mutación interdisciplinaria*, por ejemplo, en el caso de la “antropología poética”, del “nuevo periodismo” y de ciertas formas de ensayo contemporáneo, como asimismo del hibridaje intercultural que rompe los principios de homogeneidad característicos del canon teórico europeo y transforma al texto poético en un espacio indeterminado y variable de confluencia de distintas clases de discursos, lenguajes y códigos; esta nueva clase de texto literario interdisciplinario e intercultural altera los géneros y funciones tradicionales de la literatura, los límites con otras disciplinas e incluso los vínculos con su propia tradición.

Una visión tipológica de la literatura contemporánea permite observar que algunos géneros convencionales han perdido estabilidad, se han confundido con otros de naturaleza análoga o diferente y han aparecido géneros y textos intermedios, confusos, ambiguos, híbridos, fluctuantes, y que estos cambios se producen en interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no-literarios. Un fenómeno semejante se percibe en sectores científicos en relación con la literatura, donde estos hechos presentan rasgos de mayor intensidad y complejidad. La puesta en crisis y ruptura de los modelos canónicos de la literatura y del discurso mediante las estrategias de la parodia, la distorsión, la reproducción en serie, la mezcla, fusión o hibridaje de los textos y géneros dominantes y estables de la tradición, las variadas modalidades de transtextualidad, interculturalidad e intermedialidad, etc., han roto o debilitado la naturaleza y los tipos de los textos conocidos, han diluido los límites y abierto las fronteras entre ellos. Al mismo tiempo han puesto en duda la influencia, el sentido y la validez de conceptos como verosimilitud, realismo, ficción, referente, veracidad, y su conexión necesaria con determinadas clases de oralidad y de escritura.

Ya en 1948, antes de publicar *Poemas y antipoema*, Nicanor Parra había dado a conocer algunas ideas concordantes con lo recién expuesto:

“Huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo. Busco una poesía a base de “hechos” y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido, me siento más cerca del hombre de ciencia que

es el novelista que del poeta en su acepción restringida. /.../ Finalmente, estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético. El lenguaje periodístico de un Dostoiewski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento” (Zambelli 1948:79).

Cada día aparecen nuevos textos que pretenden ampliar, alterar o transgredir las normas de construcción verosímil de la literatura, dejando en duda si pretenden transformarla en historia, periodismo, autobiografía, ciencia, teología, filosofía, o mezclarse con ellas para crear géneros discursivos nuevos. Y, en el caso que nos ocupa, transformar la antipoesía en discurso oral.

La preocupación de Parra por el discurso entendido como uso efectivo del lenguaje en situaciones orales y diferenciado, por tanto, del poema moderno escrito y elaborado para ser leído, es antigua, como se puede establecer en una conversación en su casa de Isla Negra de hace unos veinte años, que me permitió conservar:

“NP: Lo que tú me dices, Iván, me recuerda una conversación que yo tuve hace unos cuarenta años o más, con un recitador chileno/.../ El recitaba poemas de Víctor Domingo Silva ... poemas de García Lorca, y era amigo mío, y quería recitar poemas míos, y un día se me acercó y me dijo “Nicanor, te tengo que decir una cosa, no se pueden recitar tus poemas....¿qué puedo hacer?... porque yo quiero recitarlos... Léemelos tú...”. Yo le empecé a leer los poemas. Claro, él estaba, cómo te dijera yo, en la convención de la recitación tradicional: “¡Ciudadanos!/ ¿Qué nos une en este instante, quién nos llama?...y frenéticas las manos!” , ja-ja. El trataba de llevar esa entonación, y meter un antipoema en esa entonación, y sonaba como tarro. Lo que hay que estar haciendo ahí es oscilar permanentemente... movimiento pendular entre los dos polos: tric-trac, tric-trac, tric-trac, tric-trac, o sea, ying-yang... ying-yang...

IC: Esto es interesante, porque el antipoema es más o menos como conversación ¿no es cierto?. En cambio, el otro no, porque es un discurso...

NP: ¡Un discurso, claro! ¡Monólogo!...

IC: Es cierto que algún antipoema podría haber sido un poco discurso, tal vez, piensa tú en el “Discurso fúnebre”, quizás; pero uno que otro nada más...

NP: No, no se puede, porque también tiene sus rupturas y así es antidiscurso también...

IC: Claro, también, ... o “Pido que se levante la sesión”...

NP: ...La sintaxis es la sintaxis de un discurso, pero en seguida hay sorpresas adentro.

IC: Claro, porque justamente ahí está la oscilación entre el polo del discurso convencional que uno escucha en los funerales y lo que dice el antipoeta, en este momento, en su texto...”.

En otro momento, de nuevo apareció el problema de la diferencia entre antipoema y discurso, a propósito del estilo de los antipoemas:

“**NP:** Yo, ayer, en la conversación con el Martín, me quejé que las aplicaciones del estructuralismo a la literatura a mí me dejaban fuera de juego, porque simplemente son aplicaciones de lo que se entiende tradicionalmente por poesía.

IC: Claro, la noción de lenguaje poético como lenguaje especial...

NP: ¡Lenguaje especial!... Y resulta que la antipoesía no es un lenguaje especial, sí, no es un lenguaje especial... La antipoesía pretende ser el lenguaje hablado. Claro que yo tengo que “traducir” en palabras una serie de recursos expresivos que se dan en la conversación, en los gestos, el tono de voz, las levantadas de ceja, todo eso hay que incorporarlo para dar la sensación de habla. Eso se da con palabras y con sintaxis.

IC: Exacto.

NP: De manera que eso, podría decirse, en último término, entonces, tampoco la antipoesía es lenguaje hablado propiamente tal...

IC: Es la misma diferencia que hablábamos denantes. Porque tú, en el momento que aprendes ese lenguaje hablado y lo quieres llevar a un lector, ya estás pasando –lo que tú dirías, lo que conversamos anoche– por una caja negra ¿no? Y esa es escritura.

NP: Sí, y además uno tiene que dar la sensación del lenguaje hablado con menos recursos que simplemente con las palabras, en circunstancias que el lenguaje hablado es una superposición de varios lenguajes.

IC: Claro, porque tiene toda la situación que le va ayudando, tiene las cosas delante, que si uno se olvida de la palabra, muestra: estoy hablando de esto...

NP: O mueve un ojo, mueve un músculo... qué sé yo. Ahí hay varios lenguajes superpuestos ¿no? y en seguida uno tiene que dar esa impresión nada más que con palabras, con una parte del...

IC : Con una parte de un todo. Es más difícil...

NP: Es más difícil, pues. He ahí entonces donde entra lo que podría llamarse el “artificio del arte”.

No cabe duda de que Nicanor no solo estaba interesado en el problema del discurso, sino que también había hecho reflexiones serias al respecto.

Jaime Quezada ha observado que el apego a hablar en discurso está presente en casi toda la poesía de Parra, “desde *Poemas & Antipoemas* (1954), con el “atención, señoras y señores, un momento de atención”, a los *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977), “A pesar de que vengo preparado/ realmente no sé por dónde empezar”. Y de *Versos de Salón* (1962), “Pido que se levante la sesión”, a *Hojas de Parra* (1985): “Tema de mi discurso:/ Cómo Triunfar en la Carrera Eclesiástica”. Y todo sin olvidar su extenso y certero *Manifiesto*” (1999:14).

No obstante lo anterior, los *Discursos de sobremesa* conocidos hasta el momento son únicamente seis, presentados en situaciones determinadas: el *Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara (DG)*, leído en el acto inaugural de la V Feria Internacional del Libro de Guadalajara el 23 de noviembre de 1991, con motivo de la recepción del Premio Internacional de Literatura Hispanoamericana y del Caribe Juan Rulfo, editado por Mario Rodríguez en la revista *Atenea* y por Jaime Quezada en su libro *Nicanor Parra tiene la palabra*. Luego apareció *Also Sprach Altazor (DH)*, discurso en homenaje a Vicente Huidobro, leído en Cartagena en 1993, con motivo del centenario de su nacimiento, y luego en 1995 en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires; fue publicado en versión corregida por el autor en el primer número de la revista cultural *Fluvial*, dirigida por el poeta valdiviano Jorge Torres en el año 2000. Al año siguiente apareció el *Discurso del Bío Bío (DBB)*, leído en enero de 1996 en la Universidad de Concepción al recibir el Doctorado Honoris Causa. *Aunque no vengo preparado o Discurso de Valdivia (DV)* fue la respuesta a la entrega del “Premio Luis Oyarzún por la armonía con la naturaleza” de parte de la Universidad Austral de Chile, en noviembre de 1997, en el Salón Jorge Millas; apareció en *El Mercurio* y en la página web de la Universidad Austral de Chile y ha sido antologado por Niall Binns en *Páginas en blanco*. Más adelante, en octubre de 1998 Nicanor Parra leyó *Talca, Chillán y Londres (el discurso que está por escribirse)*, para agradecer la entrega de la Medalla al Mérito Juan Ignacio Molina, en la Universidad de Talca. El sexto discurso de sobremesa es *Gracias Muchas (el discurso que está x escribirse)*, que originalmente llevaba el título de *No me explico Sr. Rector*

(*Foul Papers*), con motivo de la recepción de la Medalla Rectoral de la Universidad de Chile, en su Salón de Honor, en abril de 1999, aparecida en la página web de esta universidad, en el libro de Quezada y en la antología de Binns.

Estos textos se encuentran en fases distintas de semiotización, puesto que al ser emitidos en momentos y lugares distintos, no haber sido publicados en forma de volumen —si descontamos una edición fallida de la Universidad de Concepción—, estar siendo corregidos por su autor (tarea interminable y permanente que realiza Parra con sus textos), la tendencia de la institución literaria es aceptarlos exclusivamente como textos literarios, dejando de lado su condición simultánea de textos sociales.

La teoría de los discursos de sobremesa como género discursivo la ha realizado inicialmente el propio Parra, actitud metapoética frecuente. En el discurso de Guadalajara aparece un texto que, a modo de un antiartículo de revista especializada, presenta su tipología discursiva, intención expresa desde el título: “HAY DIFERENTES TIPOS DE DISCURSOS / Qué duda cabe/ El discurso patriótico sin ir + lejos/ Otro discurso digno de mención/ Es el discurso que se borra a sí mismo:/ Mímica x un lado/ Voz y palabra x otro/ Vale la pena recordar también/ El discurso huidobriano de una sola palabra/ Repetida hasta las náuseas/ En todos los tonos imaginables/ El lector estará de acuerdo conmigo no obstante/ En que se reducen a dos/ Todos los tipos de discursos posibles:/ Discursos buenos y discursos malos/ El discurso ideal/ Es el discurso que no dice nada/ Aunque parezca que lo dice todo/ Mario Moreno me dará la razón”.

Sin duda, este texto posee las características antipoéticas propias de gran parte de la escritura de Nicanor Parra. El antipoema, como ya sabemos, es una variedad de texto poético constituido por un texto o un complejo discursivo conformado por un conjunto variable de textos y/o fragmentos textuales de variado origen y naturaleza, unificado por operaciones transtextuales de duplicación, inversión y deformación satírica de sus modelos; en otras palabras, opera a partir de dos factores: una instancia antipoetizante, el texto expreso, que mediante operaciones de reescritura (homologación falsa, inversión y satirización) actúa sobre una instancia antipoetizada, sugerida, citada o aludida, conformada por un texto, un género, un estereotipo cognitivo, un referente empírico o un conjunto homogéneo o heterogéneo de ellos (Carrasco 1990, 1999 y 2001). En este caso, se trata de la reescritura de un género prestigioso de occidente, el artículo académico de carácter teórico, que asume la forma de un poema metapoético.

El texto cumple lo que promete, pero en forma invertida y satírica, pues presenta una serie heterogénea de posibles tipos de discurso, algunos efectivos y otros ridículos o imposibles, además de ser autorizados por la opinión de un cómico mexicano, Cantinflas, famoso por su estilo oral de usar muchas, enredadas y complicadas frases, pero con escaso o nulo contenido semántico: hablar mucho para no decir nada...

Pero, al mismo tiempo, este texto se puede leer como una transcodificación escrita de un texto presentado en forma oral en la Feria del Libro de Guadalajara, por tanto, discurso social, como lo demuestra el último verso que consiste en una alusión a un personaje histórico, el actor Mario Moreno, Cantinflas. Por ello, presenta un proceso de semiotización ambivalente y fluctuante entre la antipoesía y el discurso social, que lo ubica en el ámbito de la *mutación disciplinaria*. En los *Discursos de sobremesa* no leemos únicamente un texto literario antipoético, sino también un texto social, escuchado en el momento de su performance o mediante su reproducción. Tal como ha escrito Jaime Quezada, “Sus decires /.../ han llegado a un total distender la poesía” (1999:19), ya que visto desde la literatura, este proceso representa una ampliación del canon establecido de *la literatura que incluye ya una zona antipoética*, puesto que la antipoesía como género literario ya ha sido reconocida por los escritores y críticos, teorizada, analizada e incluida en la historia de las letras y las culturas occidentales por investigadores y académicos. Pero, observado desde la perspectiva del discurso en general, el discurso de sobremesa representa una crisis en el canon de la literatura, ya que requiere una doble acreditación, en sistemas textuales diferentes, pero que confluyen en los textos de Parra.

En el texto subsiguiente del *Mai mai peñi...* el antipoeta amplía sus proposiciones (anti)metapoéticas en forma específica al discurso de sobremesa, también en forma contradictoria y paródica, pues en lugar de definirlo prefiere ocupar más tiempo hablando de su identidad como escritor que del discurso que está explicando y defendiendo: “Señoras señores:/ Por lo común los discursos de sobremesa/ Son buenos pero largos/ El mío será malo pero corto/ Cosa/ Que no debiera sorprender a nadie/ Soy incapaz de juntar dos ideas/ Es x eso que me declaro poeta/ De lo contrario hubiera sido político/ O filósofo o comerciante” (DG). No obstante, la fuerte ironía con que compara su discurso con el de los otros y la dimensión pragmático-sintáctica elegida como punto de comparación, indica como siempre la falsedad satírica de la actitud humilde y apocada del hablante y el elevado nivel de lucidez con que Parra enfrenta la producción de sus textos.

El discurso de sobremesa no es un tipo de texto simple y homogéneo, sino más bien una especie de “complejo discursivo”, un texto extenso conformado por una serie de textos o fragmentos textuales que pueden ser leídos como unidades poemáticas independientes y como partes o elementos de un conjunto signifiante mayor, complejo y plural. Este concepto coincide en gran medida con la noción de macrotexto de Segre (1985:47-9), quien con este término se refiere a una unidad discursiva mayor de la cual forman parte los distintos poemas particulares, un conjunto de textos con total o parcial autonomía que se reagrupan en un texto más amplio.

Los discursos de sobremesa de Nicanor Parra están constituidos por unidades poemáticas, las que, a su vez, están formadas por componentes textuales de variada índole, metapoéticos, ecológicos, religiosos, chistes, crítica literaria, textos literarios distorsionados, tópicos discursivos, citas de diversos autores o del propio antipoeta, eslóganes políticos, etc., con frecuencia mezclados. Veamos algunos ejemplos del Discurso de Valdivia: “Atrasado de noticias el Sumo Pontífice:/ Le falta bibliografía:/ Si no redacta de una vez x todas/ La Encíclica de la Supervivencia/ Voy a tener que redactarla yo” (DV); “Para empezar no teníamos adonde caernos muertos/ Por algo nos llamaban los Inmortales” (DV); “Nuestro proyecto fue cambiar el mundo/ Y el mundo terminó cambiándonos a nosotros/ Los que ayer exigían la cabeza del Dictador/ Hoy se conforman con verlo mejor peinado” (DV), o este otro del discurso de Huidobro: “Publicar los poemas/ En rollos de papel higiénico/ Por supuesto Sras & Sres/ Ediciones biodegradables/ Sensacional genial elefantástico!/ Negocio redondo x donde se mire/ Pero no nos vengan con que eso es poesía” (DH).

Los títulos de los *Discursos de sobremesa* son muy significativos, porque indican su situación de elocución, por lo tanto, su condición de discursos emitidos fácticamente en una circunstancia histórica de comunicación efectiva y no en una situación enunciativa virtual, simulada o imaginaria. El *Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara*, el *Discurso del Bío Bío y Talca, Chillán y Londres* especifican el lugar donde se realizó el acto discursivo, lugares existentes en distintos países, junto con ciertas connotaciones significativas: la relevancia étnica, presente desde los inicios de su escritura y aquí en el saludo entre varones y el nombre de un río, ambos de origen mapuche, y la relevancia geográfico-cultural del último discurso correspondiente a una expresión chistosa que equiparaba tres ciudades del mundo, Talca, París y Londres, sustituida la segunda por Chillán, ciudad sagrada en la vida de Nicanor Parra. El *Also Sprach Altazor* se refiere al

personaje fundamental de la poesía de Huidobro, protagonista y hablante de varios cantos del poema homónimo y orador supuesto del discurso pronunciado por Parra; este título sitúa intertextualmente a Altazor/Huidobro en una postura nietzscheana mediante su equivalencia con Zaratustra. Los otros dos títulos apuntan a lugares comunes del discurso, tergiversando tópicos prestigiosos que se transforman en caricaturas e incluso llegando a ironizar el premio recibido. “Aunque no vengo preparado” es un cliché habitual ligado al tópico de la falsa modestia, pues sirve ambiguamente para disculpar la posibilidad de una mala intervención o para realzar una excelente pieza oratoria, además de la actitud humilde de su autor manifestada por el eufemismo; la aparente sinceridad del orador oculta la falsedad de su actitud, puesto que ya ha escrito varios capítulos de su macropoema, algunos de los cuales son definidas manifestaciones de autorreflexividad; además, está sobrecargado connotativamente con la personalidad del autor (pre-parrado). “Gracias muchas” es una forma lúdica y popular de agradecer algo, inadecuada pero antipoética para recibir una medalla universitaria en un acto académico.

A pesar de la precisa indicación del tipo de discurso emitido, el cuerpo del texto en muchos casos es incoherente con respecto a su título en diversos aspectos, sobre todo en relación con su condición misma de discurso público formal y solemne; esto se puede inferir de la observación de la actitud lúdica, irreverente, irónica y hasta insolente del orador: en dos casos señala que su discurso no es tal, ya que de hecho no existe, pues está por escribirse; se burla abiertamente del homenajeado, como en el caso de Huidobro a quien trata de esclavista, “Prefiero descender de mi abuelo/ Que trajo esclavos replicó/ A descender como Uds./ De los esclavos que trajo mi abuelo”, de tacaño, “CÁCERES LO TENÍA POR AVARO/ No nos dejaba tocar la victrola/ So pretexto de que los discos se rayan/ Y Lafourcade sostiene que el infarto/ Se produjo x no pagar un taxi/ De la estación de Cartagena a su casa/ Que está en la punta del cerro” (DH), entre otras cosas. El orador usa un lenguaje inadecuado a la situación, plagado de modismos, de alusiones variadas, de chistes y trabalenguas, como el que sigue “Lo que es yo me declaro/ Rulfiólogo de jornada completa/ Mucho cuidado sí/ Con confundir rulfiólogo con rulfista/ Rulfista con rulfiano/ Rulfiano con rulfófilo/ Rulfófilo con rulfómano/ Rulfómano con rulfópata/ Rulfópata con rulfófobo/ Sí/ Se ruega no confundir rulfófobo con rulfófago”, de términos comunes, a veces pseudoneologismos como “Los *envidioses* que se vayan al diablo”, otras veces atrevidamente vulgares: “SILENCIO MIERDA/ Con 2000 años de mentira basta!” (DG).

Más que discursos de homenaje o agradecimiento, estos discursos de sobremesa son ocasiones de entretención del antipoeta a costa de sus invitantes, que deben soportar con buena cara todo lo que les dice el invitado, dada la especial situación jerárquica en que se encuentra durante el acto y la absoluta necesidad de contar con su presencia. Por tales motivos, hasta se da el lujo de ofender a quienes le han otorgado la distinción, tratándolos de narcotraficantes (*DG*) o de explotadores: “HAY UN MÉTODO INFALIBLE/ Para hacer trabajar gratis a un viejo/ Por arruinado o achacoso que esté:/ Otorgándole un premio literario/ Premio Luis Oyarzún por ejemplo/ Que de premio no tiene + que el nombre/ Se economiza plata/ & se cazan dos pájaros de un tiro/ La vanidad lo devuelve a la vida/ Díme que no Demonio de Alas negras” (*DVI*).

El sujeto que sostiene el discurso podría ser uno más de los múltiples hablantes de la escritura antipoética, como el orador del “Discurso fúnebre”, por ejemplo, o el de la “Advertencia al lector” o de los “Poemas del Papa”. Pero, este ha sobrepasado el nivel escritural para asumir a fondo la oralidad del discurso.

Desde esta perspectiva, en la obra de Parra el antecedente más directo de los *Discursos de sobremesa* es la serie de *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*, paso intermedio entre los antipoemas puramente literarios y los *Discursos de sobremesa* fluctuantes, más cercanos a la oratoria que a la antipoesía, pues, aunque los textos viven en la escritura, el personaje Cristo de Elqui corresponde a Domingo Zárate Vega, personaje curioso que Nicanor Parra conoció en Santiago mientras aquel predicaba (Cf. Zárate 1948). Por lo tanto, el sujeto enunciativo de esos textos tiene un correlato efectivo en la existencia fáctica cotidiana, como la de los sujetos históricos, pero los enunciados de los textos parrianos constituyen reelaboraciones antipoéticas de *La Promesa y la Vida* de Zárate, además del discurso de Clara Sandoval, la mamá de los Parra, como lo ha dicho el autor más de una vez.

Esta relación con los discursos reales de sobremesa ha sido reconocida por Mario Rodríguez, a quien le recuerdan los discursos de borrachos de Chillán, y los considera un discurso profundamente chileno, porque está unido a una forma de nacionalidad (en Quezada 1999:109 y ss.); además, Rodríguez enfatiza que los *Discursos de sobremesa* están escritos de acuerdo con el modo de trabajo de las modistas de trastienda, oficio de la Sra. Clara Sandoval, la mamá de Nicanor, usando retazos, remendando, uniendo. De este modo, Parra invierte la retórica de los lenguajes imperantes

para describir la novedad del “otro lado”, recupera un lenguaje no anquilosado que conserva intacto sus poderes, para rechazar cínicamente, como Diógenes, carnavalescamente mediante la burla y el humor, los valores dominantes; pasando del discurso monológico, de la única voz autoritaria, que no tolera más discurso que el suyo, al discurso polifónico, de las múltiples voces que dialogan, se niegan, polemizan, se ponen de acuerdo (1991: 143 y 140-1).

En la escritura de Parra, los *Discursos de sobremesa* mantienen como unidad estructural la impronta del antipoema, pues a pesar de que se pronuncian en forma pública, en ceremonias formales de homenaje y agradecimiento, usan el estilo característico de la antipoesía, por lo cual dejan de ser discursos de homenaje o agradecimiento para ser antihomenajes, antiagradecimientos, antidiscursos de sobremesa. Pero, al mismo tiempo, son textos mayormente referidos a la oralidad formalizada en los discursos públicos que a la literatura, y como están conformados por fragmentos de antipoemas, clichés propios del discurso formal, citas literarias y de personajes, crítica literaria, avisos, noticias, chistes, anécdotas, etc., pueden ser considerados un género fluctuante entre la literatura (antipoesía) y el discurso propiamente tal.

Como ha observado Quezada, en estos textos “Parra altera las convencionalidades del discurso oratorio, del discurso académico, del discurso arenga” (1999:17), pues resulta evidente que son imitaciones paródicas del modelo oral y público del discurso de sobremesa; por eso, en lugar de concentrarse en el objetivo de la reunión, el orador prefiere destacar elementos metatextuales de su discurso, lo que no es normal en esta clase de comunicación social; así, estos textos destacan las circunstancias y matices de la situación de discurso, usan variados registros verbales, establecen la metalengua que los fundamenta como discurso, manejan con frecuencia sobreentendidos y presuposiciones que delatan la presencia de personas en el acto de hablar, además de formas permanentes de apelación al público que está en la sala: “Vi(u)da de Rulfo/ Distinguidas autoridades/ Señoras y señores” (*DG*); “Los oradores que me han precedido en el uso de la palabra/ Han dicho todo/ Prácticamente todo lo que se puede decir al respecto/ Qué se hace en un caso como éste/ No sé” (*DI*) o en este otro: “PERDONARÁN ESPERO/ La pobreza absoluta de metáforas/ Es que yo no he venido a Valdivia/ A dárme las de poeta/ Sino a cumplir con un deber sagrado/ No se espere de mí/ Literatura a expensas de un amigo” (*DI*). Pero también el orador rompe las expectativas del discurso habitual

de sobremesa, porque en lugar de hacer afirmaciones elogiosas para el sujeto celebrado, prefiere interrogar al público que acude a escuchar: “ANTES DE COMENZAR/ Una pregunta:/ Qué sería de este país sin Huidobro/ Qué sería de la poesía chilena sin este duende”. Y, para no dejar dudas de que no ha transformado su exposición en un diálogo, y su interés es dejar frustrado al público, luego de consultarle algo, se contesta él mismo: “Fácil imaginárselo/ Desde luego no habría libertad de expresión/ Todos estaríamos escribiendo Sonetos/ Odas Elementales/ o Gemidos/ Alabado sea el Santísimo!” (DH).

PARA TERMINAR

La escritura literaria de Nicanor Parra puede compararse con un largo viaje desde los márgenes de la lírica chilena hasta el centro del canon contemporáneo de la poesía, desde *Cancionero sin nombre* hasta los *Discursos de sobremesa*, pasando por *Poemas y antipoemas*, *Artefactos*, *Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*, en su permanente deseo de expresar la vida a través de los textos. Alejándose de una poesía que por descubrir nuevos ámbitos se enredó en la tela de araña de la magia del lenguaje y la fantasía más exuberante, Parra debió internarse en los extramuros de la literatura, en la bodega de los cachivaches, y con esos elementos en desuso, iniciar un largo proceso de ensayo y error, como un obrero albañil de la literatura. Uno de sus resultados, la antipoesía, significó la síntesis inversa y satírica de la lírica convencional y vanguardista y del discurso de occidente, una magistral selección de materias guiada por su memoria fabulosa y su vertiginosa intuición textual, pero, al mismo tiempo, su transgresión y su declaración de inutilidad, en otras palabras, su proyecto de descanonización.

Con los *Discursos de sobremesa*, Nicanor Parra ha dado un paso más delante de todos, sobrepasando su propio discurso antipoético y poniendo en crisis el canon literario contemporáneo del cual ya forma parte distinguida, mediante la producción de estos textos mutantes, que oscilan entre la literatura y el discurso social, entre la ficción y la realidad, entre la escritura y la oralidad. La diferencia más profunda entre la antipoesía, los discursos comunes de sobremesa y los de Nicanor Parra, es el uso del estilo antipoético en los discursos, en cuanto exige la adscripción a procesos distintos de canonización textual, singulares y específicos en los dos primeros casos, plural y polivalente en el segundo.

Desde una perspectiva históricocultural, la escritura de Parra puede homologarse con la experiencia de los primeros discursos hechos en América por indígenas y criollos en lengua hispánica, discursos interculturales, obligadamente interétnicos e interdisciplinarios, elaborados para manifestar el miedo, el odio, la extrañeza, la neurosis: quien vive en medio de violencia, hambre, precariedad, muerte, no puede preocuparse de leyes de unidad y coherencia de los estilos, homogeneidad de géneros, fronteras entre discursos de ficción, de petición económica o de protesta política, si antes no ha resuelto el problema esencial de la sobrevivencia. Tendrá que usar lo que tenga más a mano para conformar una expresión propia, originando el collage interétnico, la intertextualidad cotidiana, el antipoema, el discurso de sobremesa. Postmoderno llaman a este tipo de discurso, pero cuando uno lo escucha a diario en poblaciones marginales, lo lee en la poesía de la clandestinidad, en algunas letras coloniales y en la antipoesía anterior a estas denominaciones, sospecha que hablamos de algo distinto, impropio de literaturas e ideologías centrales.

Nicanor Parra ha sobrevivido a sus propias despedidas. Recuerdo vívidamente el sobrecogimiento y la sensación de miedo que recorrió el Salón Jorge Millas de la Universidad Austral de Chile en Valdivia el 28 de noviembre de 1997 cuando se le quebró la voz mientras leía los versos “Chao Buenas noches / Última vez que me presento en público” (*DV*) y un silencio expectante y estupefacto lo acompañó durante unos instantes. Pero, aunque involuntaria, aquella fue una más de sus *acciones antipoéticas*, como quitarle el sombrero desde la ventanilla de un tren en marcha a un huaso que estaba en el andén y colocárselo a otro, o entrar de improviso a un partido de básquetbol del que era espectador para jugar un rato hasta ser descubierto y expulsado de la cancha. Como la jugarreta de haber declarada obsoleta y muerta la poesía desde la poesía, de luchar contra todos los cánones, resultar finalmente canonizado y poner de nuevo en crisis el canon literario.

BIBLIOGRAFÍA

Textos primarios de Nicanor Parra: discursos de sobremesa

- 1991: *Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara*, leído en noviembre de 1991 en el acto inaugural de la Quinta Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México, con motivo de la recepción del Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

- 1993: *Also Sprach Altazor*, discurso de homenaje a Vicente Huidobro, leído en enero de 1993 en Cartagena, Chile, con motivo del centenario del nacimiento del poeta, y en abril de 1995 en la XXI Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, Argentina.
- 1996: *Discurso del Bío Bío*, leído en enero de 1996 en el acto de recepción del Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile.
- 1997: *Aunque no vengo preparrado*, leído en noviembre de 1997 en el acto de recepción del Premio Luis Oyarzún por la armonía con la naturaleza, en la Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.
- 1998: *Talca, Chillán y Londres (El discurso que está por escribirse)*, leído en octubre de 1998 en el acto de recepción de la Medalla al Mérito Juan Ignacio Molina en la Universidad de Talca, Talca, Chile.
- 1999: *Gracias Muchas (El discurso que está x escribirse)*, leído en abril de 1999 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en el acto de recepción de la Medalla Rectoral, Santiago, Chile.

Textos secundarios

- Alegria, Fernando, *La literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Zig-Zag, 1962.
- Alone, “Crónica literaria. ‘Poemas y antipoemas’ por Nicanor Parra”. *El Mercurio*, 8 de agosto de 1954.
- Anguita, Eduardo, *La belleza de pensar. 125 crónicas*. Santiago: Universitaria, 1988.
- Benedetti, Mario, “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles” (1967), *Marcha* 17-X-1969.
- Binns, Niall, *Un vals entre un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Bern: Peter Lang, 1999.
- Binns, Niall, *Nicanor Parra*. Madrid: Eneida, 2000.
- Carrasco, Iván, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Universitaria, 1990.
- Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Universidad Andrés Bello, 1999.
- Carrasco, Iván, “Antipoetas de la antipoesía”; ponencia leída en el Coloquio Internacional de Escritores e Intelectuales del ciclo *Homenaje Multidisciplinario en torno a la figura y obra de Nicanor Parra*, organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación de Chile, Santiago, 8 y 9 de agosto, 2001. Con el título de “Antipoemas de la antipoesía” y variaciones de redacción, está en prensa en la revista *Anales de Literatura Chilena* 3.
- Carrasco, Iván, *Parra en breve*. Santiago: Ediciones Universidad de Santiago, 2001.
- Carrasco, Iván, “Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”, *Estudios Filológicos* 36, 2002.
- Concha, Jaime, *Poesía chilena*. Santiago: Quimantú, 1973.
- Costa, René de, “Para una poética de la (anti)poesía”, *Revista Chilena de Literatura* 32:7-29, y prólogo de su edición de *Poemas y Antipoemas*, Madrid: Cátedra, 1988.
- Cuadra, César, *Nicanor Parra en serio & en broma*. Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1997.

- Goic, Cedomil, "La antipoesía de Nicanor Parra", *Los libros 9*, 1970.
- Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, Tomo III, 1988.
- Goic, Cedomil, "La antipoesía de Nicanor Parra", *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1992.
- Ibáñez Langlois, José Miguel (Ignacio Valente), "El sentido religioso de los antipoemas". *El Mercurio*, 27 de agosto, 1967.
- Ibáñez Langlois, José Miguel, *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago: Nascimento, 1975.
- Ibáñez Langlois, José Miguel, *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*. Madrid: Rialp, 1978.
- Lago, Tomás, *Tres poetas chilenos*. Santiago: Cruz del Sur, 1942.
- Montes, Hugo, "Trascendencia de Nicanor Parra". *El Sur*, Concepción, 15 de diciembre, 1968.
- Montes, Hugo y Rodríguez, Mario, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1970.
- Neruda, Pablo y Parra, Nicanor, *Discursos*. Santiago: Nascimento, 1962.
- Nómez, Naín, *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*. Santiago: Fondo de Cultura Económica-Editorial Andrés Bello, 1992.
- Parra, Nicanor, *Páginas en blanco*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2001.
- Pérez López, María Angeles, "La antipoesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra)", en Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, 2001.
- Quezada, Jaime, *Nicanor Parra tiene la palabra*. Santiago: Alfaguara, 1999.
- Rodríguez Fernández, Mario, "El discurso de Guadalajara". *Atenea* 463-464, 1991.
- Rodríguez Fernández, Mario, *Orbita de Nicanor Parra*. Concepción: Ediciones de la Universidad de Concepción, Cuadernos del Bío Bío 6, 1996.
- Schopf, Federico, "La escritura de la semejanza en Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* 2-3, 1970.
- Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: Lom; 2ª Ed. Aum., 2000.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Wagner, Claudio *et al.*, "Hacia una determinación de la norma culta del español de Chile". *Estudios Filológicos* 14:99-112, 1979.
- Zambelli, Hugo, *13 poetas chilenos (1938-1948)*. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948.
- Zárate Vega, Domingo (autor), *La Promesa y la Vida de El Cristo de Elqui*. Santiago: Editorial Cultura, 1948.

RESUMEN / *ABSTRACT*

Este trabajo estudia un conjunto de textos de Nicanor Parra que puede leerse en forma simultánea como literatura (poesía y antipoesía) y como discurso social, pues forma parte de un proceso de debilitamiento y transformación profunda del canon literario de la modernidad.

This paper deals with some of Nicanor Parra's texts which can be read both as literature (Poetry and Antipoetry) and social discourse, since they belong to a process of exhaustion and profound transformation of the literary precepts of the Modernity.