

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura

Escuela de Literatura

Disertación previa la obtención del título de Licenciatura en Comunicación con en mención en Comunicación y Literatura

Nicanor Parra: lo cómico, lo irónico y lo chistoso, dentro del poema

Autor: Juan Andrés Romero Vinueza

Director: Doctor César Eduardo Carrión

Quito, febrero 2018

a la antimemoria de Don Nica
(05/09/1914 - 23/01/2018)

a Jorge Romero Reyes, Patricia Vinueza Galárraga
y Paúl Romero Vinueza, mi familia.

Agradecimientos

a César Eduardo Carrión, poeta y profesor, por haber alentado constantemente la escritura de esta tesis, por su lectura, y por haberme acompañado en el último momento de mi carrera.

a Vicente Robalino, poeta y profesor, y Ana Estrella, cuentista, investigadora y profesora, por la gran ayuda que significaron todas sus sugerencias, recomendaciones y correcciones.

a Santiago Vizcaíno, poeta y editor, por haberme tomado en cuenta para diferentes proyectos que me permitieron mantenerme económicamente mientras redactaba este trabajo.

a Abril Altamirano, editora, cuentista y gran amiga, por su lectura y acertadas correcciones.

y, tangencialmente, a Roberto Bolaño, más narrador que poeta, por haberme presentado la poesía de Nicanor Parra.

Índice.....	4
1. Nicanor Parra: lo cómico y lenguaje popular en la poesía chilena.....	6
1.1. Tradición poética chilena.....	6
1.1.1. Gabriela Mistral: la Madre.....	9
1.1.2. Vicente Huidobro: el Espíritu Santo.....	13
1.1.3. Pablo Neruda: el Hijo.....	17
1.2. El lenguaje popular.....	21
1.3. Lo cómico y lo irónico.....	24
1.4. La destrucción del poema o la construcción del antipoema.....	30
2. Lo cómico en la poesía: enfoques sobre filosofía y literatura.....	37
2.1. La estructura de lo cómico.....	37
2.1.1. La comicidad de las formas y los movimientos.....	39
2.1.2. Lo cómico de las situaciones.....	42
2.1.3. Lo cómico de las frases.....	46
2.1.4. La idea absurda en un molde de frase consagrada.....	52
2.2. Poética de la ironía.....	55
2.2.1. Práctica de la ironía.....	56
2.2.2. Indicadores de la ironía.....	60
2.2.2.1. Maneras gráficas de la ironía.....	62
2.2.2.2. Palabras de alerta de la ironía.....	66
2.2.2.3. Estructura de la ironía.....	69
2.2.2.4. Figuras retóricas de la ironía.....	72
2.2.3. Fronteras de la ironía.....	74

2.3.	La poesía y el chiste.....	78
2.3.1.	Poema y chiste: divergencias dentro de una similitud.....	79
2.3.2.	Asentimiento, disentimiento y tolerancia.....	80
2.3.3.	La poesía y el chiste como una coacción.....	83
3.	Análisis de tres poemas del libro <i>Versos de Salón</i> (1962).....	90
3.1.	<i>Cambios de nombre</i>	90
3.1.1.	Nombrar es tener el poder del universo poético.....	90
3.2.	<i>Discurso Fúnebre</i>	102
3.2.1.	El concepto de muerte en las sustituciones parrianas.....	102
3.3.	<i>Lo que el difundo dijo de sí mismo</i>	129
3.3.1.	La presentación de un arte poética parriana.....	129
4.	Conclusiones.....	150
5.	Bibliografía.....	154

1. Nicanor Parra: lo cómico y el lenguaje popular en la poesía chilena

1.1. Tradición poética chilena:

La obra de Nicanor Parra es, sin duda, una de las más prolíficas y originales que se han dado en Chile. Para entenderla es necesario conocer y nombrar una parte de la tradición poética que ha existido en ese país y que antecedió al poeta. La poesía y Chile han estado relacionados desde su conformación. Se debe señalar que la tradición poética que ha mostrado este país, al igual que Perú o México, ha sido muy importante para el desarrollo de la poesía de Sudamérica. Grandes representantes de la poesía de nuestro idioma han nacido allí: desde los clásicos y canónicos como Gabriela Mistral o Pablo Neruda, pasando por los contraculturales Pablo de Rokha, Enrique Lihn, Thomas Harris o Diego Maquieira, hasta los poetas jóvenes como Héctor Hernández Montesinos o Paula Ilabaca.

Raúl Zurita, poeta chileno, dice que «de las provincias del castellano, la provincia chilena es la más arriesgada [poéticamente hablando]» y afirma que esto sucede porque «Chile antes de ser un país, fue un poema.» (Zurita, 2015: p. 5). Esto fue dicho en referencia al poema *La Araucana* (1569-1589) del español Alonso de Ercilla, que trata de episodios históricos acaecidos en la guerra entre los españoles y los mapuches.¹ Además, se refiere al hecho de que en Chile hay una gran cantidad de poetas, pero no de narradores².

Parra es uno de los poetas más arriesgados de ese país. Si bien es cierto, estamos hablando de una de las tradiciones poéticas más extensas de Sudamérica, por lo que el

¹ El país fue denominado Chile desde 1824, por medio de un decreto, en el gobierno de Ramón Freire. Por lo que, siguiendo lo planteado por Zurita, Chile fue un poema antes de ser un país ya que el poema *La Araucana* fue escrito dos siglos y medio antes del nombramiento oficial como Chile.

² Esto no quiere decir que Chile no tenga narradores. De hecho, los tiene. Uno de los narradores que ha obtenido más fama mundial y que, de cierto modo, ha revolucionado las nuevas letras en español es chileno: Roberto Bolaño, quien casualmente también fue un gran lector de Nicanor Parra. Además de él, existen otros ejemplos canónicos de la narrativa chilena como José Donoso, Jorge Edwards, Diamela Eltit, y uno más reciente: Alberto Fuguet.

estudio se centrará únicamente en tres figuras que antecedieron al poeta y a las que él mismo denominó, irónicamente, como:

la Santísima Trinidad de la Chilena Poesía
Madre
 Hijo
 & Espíritu Santo:

A la Mistral
En tenuta de monje franciscano

A Neruda
De corbata de rosa y de sombrero alón

A Huidobro
Disfrazado de Cid Campeador

(Parra, n.f.).

Los tres poetas: Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Vicente Huidobro son, en resumen, una muestra de la poesía más reconocida de Chile³. Sus obras son influencias fundamentales de la poesía chilena. Parra, como era de esperarse, también es heredero de esa tradición. Lo que sucedería luego con la poesía de Parra sería un rompimiento con esa antigua tradición que venía dada por los poetas ya mencionados.

Obviamente, la tradición poética chilena no cuenta únicamente con estos tres escritores. Sin embargo, se los ha seleccionado por ser el punto de quiebre de la poesía antes de que Parra hiciese su aparición en el panorama poético de Chile. Mistral, Neruda y Huidobro, son figuras muy representativas en la poesía chilena y latinoamericana. Cada uno, con sus particularidades, ha aportado al accionar poético de varias generaciones de autores. Los tres autores, como los plantea Parra, forman parte de esa figura que ha sido llevada casi al grado de la sacralización en Chile —y muchas veces, en otros países—. Ellos son y

³ Al seleccionar sólo a estos tres, se deja fuera de la lista a otro gran poeta chileno: Pablo de Rokha. Los escogidos son Mistral, Huidobro y Neruda, justamente porque son los mencionados por Nicanor Parra como los máximos referentes de la poesía chilena. Sin embargo, hay que destacar el gran aporte de la obra de Pablo de Rokha, a pesar de haber sido víctima de ataques y críticas, y de un desmerecido desconocimiento en la época en la que escribió su obra.

representan a la *Santísima Trinidad de la poesía* y, como tal, son respetados y venerados. Parra los ironiza como: un monje franciscano; un portador de corbata de rosa y sombrero de alón; y, finalmente, como un Cid Campeador.

La mención de la obra de estos tres autores es imprescindible para entender la poesía chilena que surge en la década de los cincuenta. La obra de Parra obedece a otras circunstancias diferentes a las de sus antecesores. Es imposible no recurrir a la memoria, en el momento de citar una rebelión o una revolución poética en la tradición que se ha mantenido por varios años y que se ha ido rompiendo y adaptando a las nuevas necesidades de la poesía y de la sociedad. Para romper un esquema, primero hay que conocerlo.

Al hablar de las nuevas necesidades de la poesía y de un rompimiento de esquemas, cabe citar lo que Enrique Lihn (1963) afirma, en relación con despunte de la poesía parriana:

«Un poeta no hace el verano de su generación. Quiero decir que el éxito de Parra, débese, en buena medida, a su ingeniosa y lúcida aptitud para sintonizar con los tiempos que corren y dar forma, por cierto que a su modo (y en esto actúa sobre ellos) a esa particular necesidad de expresión que flota en el aire de los mismos.» (p. 2).

Parra encontró la necesidad de expresión que tenía la poesía chilena y la convirtió en obra. Lihn se refiere a la irrupción que se dio en la década de los cincuenta (específicamente en 1954), con la publicación del libro *Poemas y antipoemas*. Roberto Merino (2004) asegura que «el propio Neruda fue uno de los primeros lectores y admiradores de esta obra.» (p. 1), que, además, fue publicada el mismo año que su famoso libro *Odas elementales*.

Las dos obras, tanto *Poemas y antipoemas*⁴ de Nicanor Parra y *Odas elementales* de Pablo Neruda, son completamente diferentes en su conformación, a pesar de haber sido publicadas el mismo año. La experimentación con el lenguaje que cada uno tiene, los convierte en opuestos. Parra recurre al uso de un lenguaje popular –de la tribu, como lo

⁴ Alejandro Zambra (2004) dice al respecto de *Poemas y antipoemas* que «no sólo remeció la literatura chilena, sino que cambió para siempre lo que hasta entonces se entendía por poesía, lo que no es poco» (p. 1).

llama Merino— que se diferencia de lo que hace Neruda en su obra. «Neruda —aun en sus obras finales— sueña con oleajes gigantescos, extensiones planetarias y materias orgánicas subterráneas; Parra, alentado por el “humor metafísico” de Kafka, piensa “en unas lechugas vistas el día anterior”, lo que no es menos abismante y misterioso.» (Merino, 2004).

Al contraponer a estos dos referentes literarios de la poesía chilena, se puede entender mejor el valor de la obra de Parra. Cuando los textos *parrianos* entran en la atmósfera que estaba dominada por la obra de Neruda⁵ —muy destacable, por cierto—, donde los autores se inclinaban hacia su poética y buscaban parecerse a él, surge un libro y un autor que se opone a esa manera de usar el lenguaje y a ese tipo de hacer poesía. Esta “nueva” poesía, se renovó a sí misma, es decir, su concepción sobre estructura, forma y contenido,

1.1.1 Gabriela Mistral: la Madre

Siguiendo lo escrito por Parra, ubicamos a Gabriela Mistral⁶ como la Madre de la poesía chilena. En este aspecto, hemos cambiado el sentido del conocido Padre, Hijo y Espíritu Santo. Ahora, la madre será la que asuma el principal poder aquí. Ella es quien da a luz a la poesía chilena y, gracias a su obra, esta logra captar mayor atención internacional. Recordemos que Gabriela Mistral fue la primera iberoamericana en obtener un Premio

⁵ Quien, para esos años, ya había publicado dos de sus magnas obras: *Residencia en la Tierra* (1935) y *Canto General* (1950). Además, había obtenido el Premio Nacional de Literatura de Chile en 1945.

⁶ Su nombre real fue Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga. Tomó su nombre artístico, “Gabriela Mistral”, de dos de sus autores favoritos: el italiano Gabriele D'Annunzio y el francés Frédéric Mistral.

Nobel de Literatura (1945)⁷. “La Mistral”, como se la conoce comúnmente en Chile, es quien funda la primera ola de poesía chilena.

El valor de Mistral no sólo se da por el hecho de haber sido una mujer que escribió poesía en un mundo donde la mujer aún no tenía la voz para hacerlo, sino por haber revolucionado el lenguaje a su manera. Los poemas de Mistral describen el paisaje del país sudamericano y la añoranza provocada en el exilio que vivió en Francia. La voz poética de la autora posee algo en común con lo que, en el futuro, realizará Parra –de ahí la importancia de su mención– y es, como ella mismo dice: «... tengo aún la poesía anecdótica que tanto desprecian los poetas mozos.» (Mistral, 2005: p. 272). El tono y el sonido de lo anecdótico, y su relación con el lenguaje popular, se verán expresados en la poesía de Parra.

En los poemas *parrianos* lo anecdótico tiene importancia. Las situaciones cotidianas, mundanas, extremadamente terrenales, cobran sentido en su obra porque son parte del lenguaje coloquial que se usa comúnmente en el país del sur. El poeta toma prestado el lenguaje coloquial y las situaciones mundanas para utilizarlo en sus textos. Nicanor Parra es un poeta terrenal (que es diferente a telúrico) porque es un cantor de las cosas que están en la Tierra, de lo que piensan y de aquello que les sucede a las personas comunes. Empero, el que su obra está atravesada por este hecho no significa que sea menos revolucionaria y filosófica que la obra de poetas o autores que hablan sobre el futuro o sobre cuestiones extraterrestres. La poética de Parra vuelve al origen mismo de la poesía: la oralidad, de donde logra obtener insumos como frases, palabras, narrativas pueblerinas, que usa y que reestructura en su obra.

⁷ Gabriela Mistral fue la tercera escritora hispanohablante galardonada con el Nobel de Literatura. El primero fue José de Echegaray (1904) –que ese año compartió el premio con Frédéric Mistral– y luego lo obtendría Jacinto Benavente (1992).

De esta forma, el autor resignifica ese paisaje que retrató Gabriela Mistral. Se puede notar el cambio de apreciación sobre un mismo lugar al leer fragmentos de ambos autores. El cambio de paradigma que se propone es notorio porque el punto de vista y la estructuración poética de Parra son casi contrarios a la que propuso Mistral en su época.

Así se puede apreciar que, por ejemplo, Mistral en su poema *Pan* dice:

«Huele a mi madre cuando dio su leche, / huele a tres valles por donde he pasado: / a Aconcagua, a Pátzcuaro, a Elqui, / y a mis entrañas cuando yo canto.» (Mistral, 2005: p. 45).

y en su poema *Cosas*, la voz poética señala:

«O el río Elqui de mi infancia / que me repecho y me vadeo. / Nunca lo pierdo; pecho a pecho, / como dos niños nos tenemos. // Cuando sueño la Cordillera, / camino por desfiladeros, / y voy oyéndoles, sin tregua / un silbo casi juramento. // Veo al remate del Pacífico / amaratado mi archipiélago, / y de una isla me ha quedado / un olor acre de alción muerto... » (Mistral, 2005: p. 50).

En estos dos fragmentos, podemos apreciar cómo la voz poética de Mistral se encuentra en un permanente éxtasis por el paisaje chileno: una nostalgia infatigable sobre un lugar y un tiempo. Sus referencias a Chile van acompañadas de un sentimiento de rememoración de un tiempo pasado, de una infancia perdida que se añora, y de una sensación de volver a una vieja casa, con su madre y con la leche materna que alguna vez la alimentó, pero que no existen porque ese “alción” está muerto.

En la propuesta *parriana* también hallamos referencias a Chile. Sin embargo, lo que sucede con la voz poética de Parra es diferente. El autor mira a Chile –o intenta mirarlo– con ojos de extranjero, con una mirada de extrañeza. Una mirada que no añora un pasado y que tampoco está llena de nostalgia, sino que busca mostrar una realidad de una manera más hosca y grotesca; podríamos decir, hasta realista. Pero esa condición no resta capacidad para que el humor sea haga parte de esa realidad. Así, se puede observar en este fragmento del poema *Chile*:

«[...] aunque está demostrado que los habitantes aún no han nacido / ni nacerán antes de sucumbir / y Santiago de Chile es un desierto // Creemos ser país / y la verdad es que somos apenas paisaje» (Parra, 2014: p. 259).

Y, en un fragmento del libro *Chistes para desorientar la ~~poética~~ poesía*, la voz poética señala que:

«Chile fue primero un país de gramáticos / un país de historiadores / un país de poetas / ahora es un país de... puntos suspensivos» (Parra, 1989: p. 158).

En estos dos fragmentos, la voz poética *parriana* también habla y describe una parte de Chile, de la chilenidad, y de lo santiaguino. Primero, vemos cómo hace referencia en cuanto al centralismo que vive Chile, en torno a su capital: Santiago. Luego, como expresa, de manera graciosa y tétrica, que Santiago que cree ser país, no es más que un paisaje desértico. Esa descripción alejada del éxtasis pasional y nostálgico que propone Mistral en sus poemas es, igualmente, válida.

En el segundo fragmento citado, la voz poética describe a Chile como un “país de” diferentes referentes de cómo se conoce a dicho territorio en el extranjero. En un comienzo dice que fue un país donde los gramáticos dominaban la élite cultural, luego los historiadores, después los poetas, y al final reflexiona sobre el hecho de que Chile se ha convertido en “un país de... puntos suspensivos”. ¿A qué se refiere con “puntos suspensivos”? Podría hacerse referencia a cualquier cosa. Lo más atinado sería pensar que lo que se intenta es decirle al lector que podría ser un insulto –y eso es lo más probable–. La visión de la voz poética mistraliana sobre el Chile bello y hermoso geográficamente, choca con la visión parriana que lo presenta como un “país de...”.

1.1.2. Vicente Huidobro: el Espíritu Santo

El otro pilar de la poesía chilena es Vicente Huidobro. Sin duda, este tiene más influencia en la obra de Nicanor Parra que Mistral. Parra pudo leer la poesía de varios poetas chilenos en una *Antología*⁸ realizada por el poeta chileno Eduardo Anguita. Entre los poetas que constaban en la selección, se encontraban Huidobro y Neruda.

Parra leyó el libro y pudo apreciar o despreciar la obra de varios de los antologados⁹. «Yo personalmente me incliné desde la partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía muy cómico, muy choro» (Parra, 2014: p. 65). Quizá lo destacable de esta reflexión sobre la obra de Huidobro, realizada por Parra, se resume en dos palabras: cabriola y cómico. Ahí radica la relevancia de su mención. El salto poético de Huidobro y los pasajes que poseen cierta tendencia hacia la comicidad, serán un eco en la poesía que Parra desarrollará. De tal manera que el autor dice al respecto que: «En realidad, el maestro para mí era Huidobro» (Parra, 2014: p. 65). La comicidad y las cabriolas que Parra detectó en las líneas de Huidobro también formarán parte de su poesía. Los saltos equinos y el humor de tintes más bien negros, muy ligados a la ironía, serán un eje fundamental para entender la labor poética que desarrollará el chileno.

Otra de las influencias, no menos importantes, que pudo obtener de la obra de Huidobro es el hecho de poder jugar a reinventar el idioma. Tanto Huidobro como Parra crean sus propias palabras, tergiversan las frases hechas, adecuan el idioma a su antojo. Sobre todo, Huidobro realizaría este ejercicio en su periodo surrealista y expresionista, como

⁸ Dicha Antología fue editada por los poetas chilenos Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Llevó el nombre de *Antología de la poesía chilena nueva* (1935).

⁹ Los poetas compilados fueron: Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz-Casaneva, Omar Cáceres, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

por ejemplo en su obra *Altazor* (1931)¹⁰; Parra, en cambio, usa un lenguaje más coloquial, utilizando palabras aparentemente, “no poéticas” o “indignas de la poesía”.

Ahora, se mostrarán ciertos aspectos de la obra de Huidobro que podemos ver reflejados en la poesía de Parra. Existen ciertas estructuras que se descubren, en las dos poéticas, a modo de eco. El lenguaje que los dos poetas han usado, se aproxima en cierta manera, por ejemplo, el texto *Arte Poética* reza:

«Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. // Estamos en el ciclo de los nervios. / El músculo cuelga / Como recuerdo, en los museos; / Mas no por eso tenemos menos fuerza: / El vigor verdadero / Reside en la cabeza. // Porque cantáis la rosa, ¡oh, poetas! / Hacedla florecer en el poema.» (Huidobro, 1935: p. 34).

En estos versos quizás podría existir una aproximación al estilo parriano. La voz poética postula la creación del poema en sí, la labor de creación poética, y da una recomendación: no cantar a la rosa, sino hacerla florecer en el poema. Pero también, vemos que las imágenes referidas son “músculos”, “nervios”, “museos” y “cabeza”, que son palabras que no solían ser usadas en un poema. Se acerca a la poética de Parra, sobre todo en el uso del lenguaje y por su reflexión de la utilidad de dichas palabras.

En el poema *Advertencia al lector*, la voz poética parriana realiza, a su manera, una especie de “arte poética”. Se ve que el poema está orientado hacia la idea de Huidobro de que cada poeta tiene “mundos nuevos” y que “cuida su palabra”.

«Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: / La palabra arcoíris 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, el cielo se está cayendo a pedazos.» (Parra, 2014: p. 38).

El fragmento expuesto comparte la visión que el poeta tiene sobre lo que son los lugares comunes de la poesía y cómo él –a modo de autor con una nueva orientación poética– manifiesta que se debería escribir. La mención de las palabras “arcoíris”, “dolor”,

¹⁰ Cabe señalar que el poeta peruano César Vallejo también realizó este ejercicio con el idioma, pero años antes. Su obra *Trilce* (1922), es un claro ejemplo de aquello.

representan a una poesía de tinte romántico y bucólico, que Parra no intenta realizar; después plantea que palabras como “sillas”, “mesas”, “ataúdes”, “útiles de escritorio” que aparentemente son expresiones “no poéticas”, sí deberían formar parte del poema. ¿Por qué se da este juego lingüístico y qué tiene de relación con Huidobro?

En *Arte poética* vemos cómo Huidobro usa palabras como “museos” y “músculos”; Parra, en *Advertencia al lector*, usa “útiles de escritorio” y “ataúdes”. Los dos manejan una poética diferente, pero están llegando al mismo punto en común: cualquier palabra sirve para hacer un poema. Siguiendo lo planteado por Huidobro –que también plantea Parra, a su modo–, es importante ser consecuentes con la poesía que se escribe, hay que cuidar la palabra, hay que saber que sí se está utilizando palabras tan comunes y corrientes, que nos trasladan a un territorio poético diferente (el del lenguaje coloquial y popular), como “sillas” y “mesas”, y no “arcoíris”, es porque el “cielo se está cayendo a pedazos”.

Los giros poéticos de Parra pudieron haber sido heredados de sus lecturas de Huidobro. Se puede ver cómo el “giro lingüístico” que se maneja en los poemas *parrianos*, estuvo presente en la poética realizada por Huidobro. Para poner un ejemplo rápido, se citará un fragmento de unos de los poemarios más conocidos de Huidobro, *Altazor*:

«Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.» (Huidobro, 1931: p. 9).

La voz poética entabla una relación matemática y semántica, mediante un giro lingüístico. Se podría decir que el verso está orientado hacia lo cómico. El poeta hace una progresión aritmética de la disminución, desde el cuatro hasta el dos, mientras habla sobre los puntos cardinales (que se supone que son cuatro), y afirma que son tres: “el Sur y el Norte”. Desconoce a los puntos cardinales convencionales porque su poesía no es convencional. Y empieza nombrando el Sur, y luego el Norte. Cambia el orden del universo que ha configurado, altera la realidad, crea con su palabra un “mundo nuevo”.

Parra, en su libro *Artefactos*, desarrolla un juego lingüístico muy parecido al texto de Huidobro que ha sido expuesto. En dichos fragmentos, el autor dice cosas como:

«USA / DONDE LA LIBERTAD / ES UNA ESTATUA» (Parra, 1989: p. 134).

o como manifiesta en otro de sus textos:

«L'ETAT C'EST MOI / LA REVOLUCIÓN / CUBANA / SOY YO» (Parra, 1989: p. 135).

La apuesta poética parriana rompe con las frases hechas o reinventa nuevas frases que, puestas en un contexto determinado, crean un nuevo significado. En el primer ejemplo, se puede apreciar cómo existen tres palabras clave que cambian la semántica de la expresión: “USA”, “LIBERTAD”, “ESTATUA”. En realidad, las tres pueden ir juntas en una sola oración, con el sentido original. “En USA se encuentra la ESTATUA de la LIBERTAD”. Pero lo que hace Parra es jugar con el lenguaje y tergiversar esa posible frase diciendo que en “USA DONDE LA LIBERTAD ES UNA ESTATUA”.

El giro lingüístico está en el hecho de descontextualizar ridiculizando a la estatua de la libertad, monumento emblemático de los Estados Unidos de América. El sentido nuevo que se le otorga está relacionado con una protesta de carácter social, aduciendo que la libertad es como una estatua, es decir, que es rígida como la piedra, que fue moldeada al gusto del escultor, que no se mueve, etc. Esto crea en el lector una sensación de ofuscamiento, porque lo que se muestra es que en Estados Unidos de América ni la libertad es libre.

En el segundo fragmento, en cambio, Parra esboza una especie de grafiti que hace alusión a una frase atribuida al monarca francés Louis XVI: “L'état c'est moi” (El estado soy yo, en castellano). El juego con el lenguaje es llevado a otro nivel de significación cuando se añade otra frase similar para poder descontextualizarlo y aumentar una insinuación sugestiva: “LA REVOLUCIÓN / CUBANA / SOY YO”. Esta proposición se divide en tres versos, en los sobresalen tres palabras, otorgándole así una mayor fuerza a

cada uno de ellos: “REVOLUCIÓN, CUBANA, YO”. Con la referencia a la Revolución Cubana y a la palabra Yo, entendemos que el fragmento es una ridiculización –y una protesta– ante la Cuba de Fidel Castro.

Lo realizado por la voz poética *parriana* es una comparación entre el periodo monárquico y prepotente que tuvo Louis XVI y las políticas gubernamentales de un gobierno que se ha mantenido en el poder por más de cincuenta años consecutivos, con pobreza y un bloqueo comercial que ha mantenido aislada a la isla del Caribe (momento irónico y, a la vez, trágico). Queda claro que es una crítica indirecta a la posición cómoda de la familia Castro y de los militares que viven mucho mejor que el resto de cubanos

1.1.3. Pablo Neruda: el Hijo

La relación que tiene la obra de Parra con la de Neruda es más cercana que la que tenía con la Huidobro y Mistral. De hecho, es tan cercana que no se puede entender la obra de Parra sin antes mencionar a Neruda. Las obras de ambos poetas van de la mano porque la una es el intento de la desacralización de la otra. Mientras Neruda es el poeta de las odas y el lenguaje elevado, lleno de magnificencias y exaltaciones, Parra se sitúa desde el lenguaje popular y sencillo, lo común y lo cotidiano. «... el poeta surrealista [Neruda] sacraliza el espacio sureño natal elegido como un lugar privilegiado, [...] el neorrealista [Parra] lo desacraliza y profana.» (Cecereu Lagos, 2004: p. 1).

La relación entre las poéticas de Parra y Neruda es importante por las diferencias que esta suscitaría. La obra nerudiana posee un tinte más cosmológico y épico, similar a lo que en algún momento el poeta estadounidense Walt Whitman realizó en sus textos. Parra

intentó realizar una obra con un carácter más formal, heroico y épico. Quiso ser como Whitman, pero se dio cuenta de que ese no era su rumbo.

«Los poemas de Whitman eran poemas wagnerianos, y yo podía pescar a ratos esa onda, pero después como que se producían algunas pifias: los personajes empezaban a deshacerse y el héroe se transformaba imperceptiblemente en un antihéroe. Esto me causaba a mí en un comienzo una gran desazón, porque no podía yo estructurar un personaje heroico.» (Parra, 2014: p. 67).

Nicanor Parra quiso en algún momento imitar esa idea de una poética de tipo heroico y solemne, como la de Neruda. Felizmente, fracasó en su empresa. Esa crisis le permitió tomar otro camino. Parra entendió bien y dejó de lado ese lenguaje excelso y sublime, y optó por lo que lo caracterizaría: el lenguaje popular, lo cómico e irónico. Con este hecho, Parra se percató que la distancia que había tomado con Whitman también se debía a ese principio que poseía la obra de Neruda, y que él, como poeta, no deseaba emular.

«Neruda me interesaba también, pero lo encontraba más pesado, solemne» (Parra, 2014: p. 65). La obra de Parra no es solemne. Sus poemas rompen con la lírica nerudiana, justamente, por esa razón. Esta ruptura de poéticas no fue una ruptura de amistad, ni de lazos fraternales. Contrario a lo que se podría pensar, Parra y Neruda fueron grandes amigos:

«[...] hemos intercambiado objetos prácticos y simbólicos. Un Whitman contra un López Velarde. Una cerámica de Quinchamalí contra un poncho araucano. Un reloj de bolsillo contra un jardín de siemprevivas, mariposas, etc.» (Parra, 1970: p. 256).

Pero este intercambio simbólico, no es únicamente una cuestión de anécdotas sueltas. La influencia de Neruda en Parra está presente, incluso, en la aceptación de sus “extraños” poemas, cuando Parra era aún un poeta joven. «Cuando yo leí los primeros antipoemas en la casa de él, no recuerdo a propósito de qué, la única reacción medianamente simpática fue la de Neruda.» (Parra, 2014: p. 70).

¿Es esta, acaso, una pequeña muestra de que el poeta chileno del momento reconocía que el joven poeta podría ser una figura trascendental de la poesía chilena y

latinoamericana? Lo que queda claro es que Neruda motivó a Parra a que escribiese un libro con más poemas como los que había leído en su casa aquella noche.¹¹ La motivación también vino acompañada de una ayuda porque dichos textos antipoéticos estaban en una maleta que Nicanor Parra había extraviado en un taxi. Pablo Neruda los recuperó y se los devolvió. De cierta manera, Parra cree que Neruda «es responsable de que hayan aparecido los antipoemas y de que se hayan publicado alguna vez». (Parra, 2014: p. 71).

Esta relación fraternal de los autores, que ayudó a que Parra pudiese publicar uno de sus libros más emblemáticos *Poemas y antipoemas* (1954), es diferente de la relación entre su poética y sus intereses estéticos. Si bien Neruda estuvo interesado en esta obra, que aplaudió y realizó el prólogo, después no sentiría la misma atracción hacia otro de los libros emblemáticos del antipoeta chileno: *Versos de Salón* (1962).

Con dicho libro, la voz poética emprende una nueva búsqueda estética. El autor no solamente enfrenta lo cómico y la ironía popular a la poesía grandilocuente, sino que toca una parte de la sensibilidad más profunda del lector y lo obliga a reflexionar y repensar sobre lo que está escrito, a veces, de una manera sugestiva y algo hiriente. El texto que se propone en esta publicación, desborda al anterior *Poemas y antipoemas* y por eso causa más extrañeza a los ojos del “pope” literario chileno. Es un salto hacia lo desconocido como poesía, una manera de lanzarse a un abismo con los ojos cerrados.

En otra de las reuniones en las cuales los poetas chilenos se juntaban y leían sus versos, Neruda, después de la intervención de Parra con textos pertenecientes a *Versos de*

¹¹ Según Parra, Neruda «[...] dijo que yo debería escribir un libro entero con poemas como “La víbora” y “La trampa”». (Parra, 2014: p. 70). En dichos poemas, Parra realiza un ejercicio poético relacionado con la desacralización de ciertas figuras que han sido tratadas de otra manera en la poesía anterior a la suya. En *La víbora*, la voz poética parriana plantea a una figura femenina que es “una mujer despreciable” de la que se ha enamorado y que “me prohibía estrictamente que me relacionase con mi familia”. Esta misma mujer, “me acusaba de haber arruinado su juventud”. El poema se acerca al cancionero o al romancero español, pero desde la arista de una situación desgraciada. Es más una sátira que una oda, a los encantos de una mujer.

Salón, dijo «que Nicanor lea ahora un poema más explícito, porque nos está haciendo pensar demasiado» (Parra, 2014: p. 71). La poesía que se escribe en este poemario se parece, hasta cierto punto, a la que Neruda alabó. Pero hay un giro lingüístico que la deshace por otra parte y que merece una reacción diferente por parte de sus lectores.

«Le pareció una poesía demasiado enigmática, poco desarrolladora. Yo estaba evolucionando entonces hacia una poesía sin desarrollo, hacia una poesía sin argumentos, puramente activa.» (Parra, 2014: p. 71).

En uno de los poemas de *Versos de Salón*, el poeta chileno ironiza sobre la poesía que se está realizando en ese momento. Dicho texto es un poema corto, oscuro, hiriente. Quizá se podría decir que es un poema típico de Parra, ya que posee elementos que se repiten en una gran parte de su obra: ser conciso, irónico y enigmático, al mismo tiempo. Todo esto hace que el texto obligue al lector a leerlo y a intentar entender qué está oculto detrás de esas líneas. El texto se llama *Montaña rusa* y plantea que:

«Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa.» (Parra, 2014: p. 92)

Se aprecia cómo el tono irónico de Parra se expande como si fuese una explosión. Las palabras son duras y directas. La afirmación de la voz poética “Hasta que vine yo” es bastante ególatra y desmitifica a la tradición poética chilena en una línea. Pero, como no podía faltar en un poema *parriano*, concluye la estrofa de una manera extraña y algo graciosa: “Y me instalé con mi montaña rusa”, para hacer referencia quizás al juego que significa la nueva poesía que el propone, y el riesgo que significa, porque podría haber personas que sufran mareos al leer unos versos tan “antipoéticos”, y socialmente incorrectos, o que se pudiese causar alguna herida (metafóricamente hablando). Pero el texto del autor chileno no podía quedar ahí. Falta ese golpe final para poder ganar la partida, donde invita a los lectores a que:

«Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / Echando sangre por boca y narices.» (Parra, 2014: p. 92).

La idea de la montaña rusa y la del sujeto que está “divirtiéndose” ahí está en constante relación con la labor poética en sí. Parra dice que la poesía medio siglo antes de su aparición en el panorama poético chileno era el “paraíso del tonto solemne” (¿Neruda, acaso?) y que desde que él ha llegado, instaló su montaña rusa. Es innegable que este poema está desafiando no solamente a Neruda y su solemnidad, sino a todos los que vinieron antes que él, y que también habían hecho que la poesía se convirtiese en ese pedestal único de la solemnidad, los ternos formales, y la poesía comprometida. Esto no quiere decir que su obra no sea válida. Al contrario, su obra era necesaria para el cambio de paradigma poético que instaura Parra al proponer semejantes versos. La poesía de Nicanor Parra está comprometida también, pero desde el lenguaje. Desde la renovación de una formulación irónica y, al mismo tiempo popular, de lo que debería ser un poema. Estos versos “poéticamente incorrectos” jamás los leeríamos en un libro de Pablo Neruda, ni Gabriela Mistral; pero quizás sí que podríamos hacerlo en la obra Huidobro o Pablo de Rokha.

1.2. El lenguaje popular

Uno de los ejes fundamentales de la poesía de Nicanor Parra es su relación con el lenguaje popular. Esta herramienta fue uno de los principales motivos por los cuales se calificó a su poesía como “antinerudiana”. La voz poética que Parra utiliza en sus textos es particular porque juega con el lector. Parecería que está contando un chiste o que va a narrar una historia, como lo harían nuestra madre o nuestra abuela. La voz poética no tiene un tono

solemne –y si lo tiene, en algún momento, dejará de serlo para convertirse rápidamente en una frase idiomática tergiversada y burlona–.

La sabiduría popular está presente en la obra *parriana*. Es imposible no encontrar referencias a las frases hechas que se utilizan en el lenguaje cotidiano: insultos, juegos de palabras (malversaciones de frases idiomáticas adecuadas para dar un significado diferente). El lenguaje popular no solamente conlleva lo cómico y lo irónico, sino un conocimiento de la vida y de la naturaleza del ser humano. No abarca un saber intelectual, sino más bien pragmático de la vida. Parra creció en un pueblo pequeño llamado Chillán¹². Su familia influyó mucho en su conocimiento del lenguaje coloquial¹³. De su madre adoptó el conocimiento de lo popular en un sentido rural. El mismo Parra dice que su madre, Clarisa Sandoval, era:

«... una mujer de origen campesino, de pequeña burguesía campesina, poseedora de tierras, de animales, de viñedos. Gente más o menos acomodada, de clase media campesina. Una mujer sumamente práctica, que no había ido casi a la escuela y que apenas garabateaba un poco, prácticamente analfabeta, pero de gran intuición, de un gran sentido de la naturaleza y de un gran sentido de los objetos y de los quehaceres domésticos.» (Parra, 2014: p. 26).

Esa intuición y sentido de la naturaleza y los objetos se puede ver en la obra de Parra. Es innegable que el lenguaje popular hablado en las poblaciones en las que vivió, le serían de gran influencia. Esta forma de ver al lenguaje no fue únicamente una de las constantes en la obra de Nicanor Parra, sino también en la de su hermana: Violeta Parra.¹⁴

Los hermanos Parra utilizan el lenguaje popular en sus obras: Violeta en la música, y Nicanor en la poesía. Esto es, sin duda, es una de las principales características de la obra del poeta chileno. La crítica y traductora estadounidense Edith Grossman dice que Parra

¹² Aunque también pasó lapsos de tiempo en Lautaro y Santiago de Chile.

¹³ En el presente trabajo se utilizan como sinónimos al “lenguaje coloquial” y al “lenguaje popular”. Vale la aclaración ya que varios teóricos hace una diferenciación entre ambos.

¹⁴ Compositora y cantante de folklor chileno y música protesta. Gran divulgadora de la música protesta en Chile. El 4 de octubre, fecha de su nacimiento, se conmemora el «Día de la música y de los músicos chilenos».

«piensa que sólo el lenguaje hablado cotidiano, desprovisto de alusiones poéticas y anacronismos, puede comunicar en una manera suficientemente clara y profunda.» (Grossmann, 1975: p. 92). La relación del lenguaje popular y la lírica *parriana* empezó con *Poemas y antipoemas* pero no terminó allí, continuó con más fuerza en *Versos de Salón*.

El lenguaje utilizado por Parra es lo más importante de su propuesta poética, de su renovación en la poesía latinoamericana. En sus poemas se encuentran formulaciones diferentes a las que la generación anterior a él postulaba como la manera correcta en que se debía escribir poesía –y que no son del todo nuevas porque ese fue uno de los inicios de la poesía pastoril y los romanceros–. Se lee en unos versos del autor chileno, a modo de “recomendaciones” de cómo un joven escritor debe seguir el camino a la poesía. El texto se estructura como una *arte poética* que un viejo y experimentado escritor comparte con un joven escritor. El poema se denomina *Cartas del poeta que duerme en una silla* y se divide en diecisiete fragmentos. En uno de ellos, la voz poética se plantea:

«Jóvenes / Escriban lo que quieran / En el estilo que les parezca mejor / Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes / Para seguir creyendo -creo yo / Que sólo se puede seguir un camino: / En poesía se permite todo.» (Parra, 2014: p. 235).

En este fragmento de *Cartas...*, podemos ver cómo la idea de que “sólo se puede seguir un camino” es errónea y por eso la poesía de Parra cobra mayor fuerza. El poeta entiende que su obra puede buscar referentes no sólo en la misma literatura, sino en la vida diaria, en lo cotidiano, mundano, ordinario y, aparentemente, vulgar. “Escriban lo que quieran / En el sentido que les parezca mejor”, son dos versos lapidarios porque se establecen como una respuesta (o como una pregunta) de cómo entender la poesía.

El chileno establece una relación con la poesía como una hibridación en la que se pueden mezclar muchos tipos de lenguajes, entre ellos, el lenguaje coloquial. Este poema posee un componente que se instaura en muchos fragmentos de la obra de Parra: el eje

conversacional. El poema se hace a sí mismo como si fuese una conversación entre la voz poética y el lector que lo lee. Así, William Rowe (2003) plantea que «El método de Parra no consiste en imitar la conversación, sino en zambullirse en las fuerzas que fluyen a través de ella». (p. 68). Zambullirse, como dice Rowe, en la naturaleza del poema y hacer que sus fuerzas fluyan es una manera en la que el poeta puede comunicarle una situación al lector. Así, el texto de Parra mantiene una conversación con el lector y le da unos “consejos” para que este pueda escribir “lo que quiera”.

1.3. Lo cómico y lo irónico

Otro de los ejes que diferencia a la poesía de Parra de los tres autores chilenos por antonomasia es lo cómico y lo irónico. Su obra se compone de lenguaje popular, más la comicidad y la ironía. Pero ¿de dónde proviene la tradición cómica e irónica que el autor chileno muestra en su obra? Se podría decir que tiene varios orígenes. Pero hay dos puntos principales: el primero es que su padre, Nicanor Parra Parra, fue payador y practicante de la comicidad y la ironía; el segundo, que casi todas sus influencias literarias más relevantes habían practicado, de una u otra manera, lo cómico y lo irónico en sus obras.

“...él [su Padre] decía esta cosa que es digna de un Quevedo: “el que va a mear y no se pee, es como el que va a la escuela y no lee”. ¡Hay que ver, ahí! Es una especie de graffiti también, una especie de artefacto¹⁵. Yo después de mucho bregar estoy llegando a fórmulas que él manejaba a diario. Es un humor de grueso calibre, un humor medieval y de suburbio que no está ausente en la antipoesía.” (Parra, 2014: p. 26).

¹⁵ Esto en relación a los “artefactos” que realiza Parra en su obra. Una especie de frases cortas o tergiversación de frases idiomáticas –o hechas– que, con un doble sentido, otorgan una nueva significación al poema que está intentando realizar. Por ejemplo, uno de sus artefactos famosos es una fotografía de tres cráneos blancos, con un fondo negro. Debajo de esta imagen hay un papel recortado, con una leyenda que dice: “Las tres calaveras de Colón.” El juego del lenguaje, y el giro idiomático que se maneja, está en el reemplazo de la palabra “carabela” por “calavera”. Además, el otro aporte a este artefacto es la imagen: un fondo de color negro y los cráneos, implican una mención a la muerte que trajo la venida de Cristóbal Colón a América.

Este primer encuentro de Parra con la comicidad y la ironía de su padre significaría un acercamiento inconsciente a los autores literarios que usan lo cómico y lo irónico como herramienta de comunicación. Entre ellos, como ya ha afirmado el mismo poeta, no podía faltar uno de los autores clásicos de la literatura hispana: Francisco de Quevedo. Además, de su fuerte influencia sobre el autor chileno, no se puede negar a otro grupo de autores de los cuales es posible rastrear ciertos ecos en la poesía *parriana*. El mismo Parra tiene una visión sobre este hecho:

«Desde luego, considero que uno de mis antepasados más remotos es Aristófanes; en seguida, hay que mencionar a Luciano. *Los sueños*, de Luciano, me interesaron muchísimo en una época, a pesar de que, más que una influencia, se trataba de una confirmación.» (Parra, 1970: p. 257).

Aristófanes quizá sea la referencia más remota de Occidente en lo relativo al sentido de la comicidad y la ironía. Sus obras teatrales son las primeras muestras de ironía que se ha podido detectar en la tradición que también es parte de los hispanoamericanos. Otro de los puntos altos a los que hace referencia Parra es Luciano de Samosata, escritor de sátiras de origen sirio y perteneciente al Imperio Romano. Las sátiras y las muestras de ironía que estos dos autores crearon fueron grandes pasos para que Parra pudiese desarrollar su obra. Además, Parra habla sobre una confirmación. Esta confirmación sería, más adelante, una cuestión crucial para la aceptación de lo que sería su poesía. Por ejemplo, en lo referente a Whitman, el autor chileno dijo: «Whitman no tenía humor. Era un saco de papas. Entonces me bajé del carro.» (Parra, 1970: p. 258). Sin embargo, un hecho tan importante como este, no podía tener solo dos raíces clásicas: Aristófanes y Luciano, sino que debería incluir una serie de autores de diferentes tradiciones que también han utilizado la misma herramienta:

«Después habría que mencionar los cuentos erráticos y cómicos de Chaucer, traducidos al castellano por Jorge Elliot. Luego, siguiendo el orden cronológico tendría que saltar directamente a Cervantes, su teatro, y naturalmente, el Quijote. En materia poética estricta, admiro a poetas como el Arcipreste, y al Romancero y al Poeta del Cid. De ahí, salto a Quevedo, y luego a un autor menor, pero sumamente importante: Gustavo Adolfo Bécquer. Esto puede

parecer una novedad, o un chiste, o una cana al aire, pero en realidad es así. Confidencial y sentimental, en el buen sentido de la palabra.» (Parra, 1970: p. 257).

En las siguientes confesiones de Parra, vemos a otras figuras muy representativas de la comicidad y la ironía: Chaucer, Cervantes, Arcipreste y Quevedo. También a otro tipo de estilos que forman parte de la obra *parriana*: el romancero y el Cid, que son figuras inigualables de la cuestión popular y de la picardía que se dio en la tradición hispana. No se podría entender a uno de los libros más representativos de Parra, *Poemas y antipoemas* (1954), sin hacer referencia a la idea de lo que es un romancero y a uno de sus más altos cultores: Federico García Lorca. Se podría decir que la poesía *parriana* es heredera de la lorquiana, ya que «como García Lorca, [Parra] combina el tema popular con la técnica metafórica. Esto le lleva al cultivo de tonadas, esquinzos, cuecas, etc., de entonación muy chilena» (Torres-Río seco, 1956: p. 154). Esta afirmación de Torres-Río seco enfrenta al lector con varios matices muy importantes en la obra del autor chileno.

García Lorca recupera, mediante el *romancero*, ciertas tradiciones españolas de origen árabe, que se mantuvieron y aún se mantienen en Andalucía (región de la cual él provenía, y también varios de los poetas de la *Generación del 27*¹⁶). Nicanor Parra y su hermana Violeta, realizan un ejercicio similar al incorporar dentro de su obra el lirismo popular de la cueca chilena. El lenguaje utilizado por García Lorca y por Parra, tienen puntos de encuentro porque fijan palabras que se vuelven una especie de patrones. Diríase que Parra es un pupilo de García Lorca por el «uso constante de símbolos tales como iglesias, lunas redondas, toro, ángeles, etc.» (Torres - Río seco, 1956: p. 154). Aunque esta afirmación sería superficial, desinformada y, hasta, vaga, porque García Lorca utiliza estos elementos como la luna, los

¹⁶ Los poetas pertenecientes a la *Generación del 27* que nacieron en la comunidad autónoma de Andalucía son: Federico García Lorca (Granada, 1898 – Granada, 1936), Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898 – Madrid, 1984), Emilio Prados (Málaga, 1899 – México, 1962), Luis Cernuda (Sevilla, 1902 – México, 1963), Rafael Alberti (Cádiz, 1902 – Cádiz, 1999), y Manuel Altolaguirre (Málaga, 1905 – Burgos, 1959).

toros, las iglesias y los ángeles, porque están vinculados con las traiciones andaluzas (y gitanas) de España. Parra no solamente usa palabras relacionadas con la tradición chilena, sino que las dota de un nuevo significado al realizar el giro idiomático y ubicarlas en un contexto absurdo y muy proclive a lo cómico e irónico que heredaría de las lecturas de los autores humorísticos y de Kafka.

Parra también aprendió a burlarse de lo “políticamente correcto” a través de la figura de El Cid, al ser el estandarte nacionalista y heroico al cual se debía imitar. Lo que realiza Parra es crear a Cids mundanos que no pretenden ser imitables: seres humanos normales, antihéroes que están regados por los antipoemas. La literatura de Parra se nutre, además, de un lenguaje que podría considerarse arcaico y en desuso, utilizado en castellano para denotar conocimiento y alta cultura. Así, se crea en los ambientes *parrianos* una atmósfera de antigüedad, que se ve ironizada y desacralizada por los temas a los que suele recurrir el poeta (que no son heroicos ni respetables como lo que sucede en El Cid, sino que son una mezcla de situaciones mundanas y absurdas como en la vida real).

Siguiendo a Rowe (2003), se entiende que esto no es una casualidad. Parra comprende que al estructurar su poesía de esta manera, se está optando por presentar un efecto que tienda a la parodia del lenguaje que se conoce como “culto”:

«El efecto es paródico y los materiales incluyen estilos neoclásicos de sentencialidad pastoral y moral, el lenguaje lírico del modernismo y posmodernismo, proverbios, y clichés con aires de pasado, y lenguaje coloquial cotidiano.» (p. 62).

En la literatura de Nicanor Parra se encuentran estas características fácilmente, tanto en su famoso *Poemas y antipoemas*, como en *Versos de Salón*, en *Hojas de Parra* o incluso en los *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* y en los *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Este componente cotidiano, que apunta a poseer un tinte de sentencialidad pastoral y moral, está muy presente en sus textos. Pero a todo esto, se le debe sumar

obligatoriamente el factor de lo risible y el de la ironía. Si este componente no se encuentra en el poema de Parra, el juego lingüístico de los proverbios y los clichés no tendría sentido.

«El error es una fuerza motriz / ay del humano que no ierra nunca! / si Colón no se hubiera equivocado / no existiría América del Sur / si no se hubiera equivocado Hitler / no existiría América del Norte» (Parra, 1979: p. 33).

En esta fragmento de *Nuevos...*, la voz poética juega con el hecho del error en la historia de la humanidad, usando a los acontecimientos históricos que se produjeron porque el ser humano, por naturaleza, yerra: la conquista de América (protagonizada la equivocación de Cristóbal Colón), y el crecimiento del poder económico y político de Norteamérica luego de la Segunda Guerra Mundial (ocasionada por los errores de Adolf Hitler y la venta de armas de Estados Unidos a los países en guerra). El dictamen de la voz poética llega a ser casi un discurso dicho por un sacerdote en una liturgia: un sermón ante un público que reconoce sus culpas. El poema obtiene de su propia estructura y juego, el poder de sustituir al lenguaje cotidiano –en esta caso, el hablado por un sacerdote o un predicador– y presentarlo de manera irónica, comparándolo con dos acontecimientos históricos de vital importancia para el desarrollo actual de Occidente.

Después de estas nociones literarias importantes, hay una que podría sorprender por su supuesta lejanía con el estilo de Parra. Justamente esta visión poética llega a ser extraña porque se encarna en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer¹⁷. El mismo autor afirma esa noción de lo “confidencial y sentimental” de Bécquer también forma parte de su poesía, aunque sea un poeta que conversa, que es casi un confidente y que intenta huirle al sentimentalismo y se burla de él, en varias ocasiones.

¹⁷ Existe otro artefacto realizado por Parra que se relaciona con Bécquer y es el que dice “¿Y tú me lo preguntas? Antipoesía eres tú”, haciendo referencia –y también ironizando– al fragmento que se ha convertido en un cliché de la poesía, tomado del poema de Bécquer: “¿Y tú me lo preguntas? Poesía eres tú.”

El andar de Parra por sus propios poemas es particular. La voz popular se junta con el sentido de lo cómico e irónico para convertirse en un nuevo poema. Pero hay algo más dentro de estas dos circunstancias: los ambientes del poema parriano. El precursor del color del ambiente parriano es un antecesor muy conocido y referencial dentro de la literatura mundial: Franz Kafka. Se aprecia que los espacios o atmósferas que se entregan en la obra del autor checo, en lengua alemana, también están presentes en las líneas irónicas de Parra. Hay que reconocer que Kafka también tenía un gran sentido de lo cómico, de tinte grotesco y negro; una ironía ácida, con base en el sinsentido y en las desventuras de sus personajes, que son un monumento al fracaso y la ridiculez.

«... mi maestro absoluto ha sido Kafka. Admiro en él el sentido de las proporciones, alguno raramente conseguible. Es un autor de atmósferas. Eso es lo que cuenta en mi poesía también. Mis mismas formulaciones carecen de relevancia. Es la alusión a cierta atmósfera lo que les presta sentido. Además, podría predicar de mí un aspecto de su obra: la oscilación entre lo trivial y lo trascendente.» (Parra, 1970: p. 257).

Para mirar la poesía del autor chileno es de vital importancia “la oscilación entre lo trivial y lo trascendente”. Lo cómico y lo irónico suelen abarcar cosas triviales y también el lenguaje popular. Sin embargo, la poesía –o la idea canónica de la poesía– está ligada hacia lo trascendental, solemne y grandilocuente. ¿Qué pasa si se hace poesía que hable de cosas triviales, pero que sea trascendente? Se encuentra en los poemas de Parra un juego muy particular con estas dos circunstancias. Lo trascendente puede devenir trivial y viceversa.

Un ejemplo de esto se encuentra en el poema *Manifiesto* donde, de manera irónica, Parra dice que *Los poetas bajaron del Olimpo*. Bajaron de lo trascendente para quedarse en lo mundano, en lo que debería ser trivial. Esto pasa porque Parra, como dice Luis Cecereu Lagos (2004), tiene «una actitud desacralizadora tanto del poeta, como de la poesía. El poeta aparecerá como un hombre común y corriente, que baja de las alturas olímpicas, para instalarse en una realidad cotidiana» (p. 9).

1.4. La destrucción del poema o la construcción del antipoema

Ya se ha mencionado el lenguaje popular, lo cómico e irónico, y las atmósferas *parrianas*. Solo queda referirse a la máxima expresión de la obra de Parra: el *antipoema*. Según Federico Schopf (1971), el *antipoema* «constituye el resultado de la evolución poética de Parra, iniciada ya en *Cancionero sin nombre* (Nacimiento, Santiago, 1937)» (p. 140). En este primer libro, Parra aún no se desprende del romancero. *Cancionero sin nombre* (1937) es para el autor chileno como ese primer experimento fallido que aún no está completamente elaborado, pero del cual se aprende y parte para el siguiente experimento.

Este apunte no es un tiro al aire. Sí, es cierto que la primera obra que ve su publicación es *Cancionero sin nombre*, pero el primer texto que iniciará el recorrido antipoético –y, por lo tanto, la obra por la que se conoce a Parra– es *Poemas y Antipoemas* (1954). Si se revisa el libro *Obra Gruesa* (1969) donde el autor agrupa a modo de antología los textos más contundentes de su obra, no se encuentra ni uno solo de *Cancionero sin nombre*. El primer poemario que aparece en esta antología es *Poemas y Antipoemas* porque desde ese libro empieza la verdadera experimentación poética de Nicanor Parra. La propuesta elaborada por el autor se volverá más antipoética con el pasar del tiempo. Se observa que en *Versos de salón* (1962), texto escogido para el análisis, Parra profundizó en el aspecto del poema como un texto cargado de comicidad, ironía y desacralización.

Alfonso Vázquez Rocca (2012) también dedicará parte de sus análisis literarios a este fenómeno en la poesía chilena. Planteará que ya no puede existir un hablante lírico similar al nerudiano «yo heroico de la naturaleza», sino que existirá un «sujeto moderno, irónico y sarcástico» (p. 8). Acontece al caso que la obra de Parra es un complejo sistema de signos, entre los cuales se entremezclan la ironía y el sarcasmo de un hablante lírico de los

tiempos modernos –léase mitad del siglo XX, en adelante–, que están organizados de tal manera que logran estimular al lector cuando este los identifica. La poesía nace y emerge gracias a los planteamientos de una sociedad absurda y esa realidad será degradada mediante su ridiculización. Siguiendo lo propuesto por Edith Grossmann (1975), se comprende que:

«Las imágenes, las figuras, el sentimiento serio, cómico, ordinario o exaltado del lenguaje de un poema, la declaración o la percepción que el poeta comunica al lector y la manera uniforme o dispar en que todos estos elementos funcionan conjuntamente, constituyen un sistema de signos y señales emotivas al lector.» (p. 2)¹⁸

La poesía de Parra se basa en este sistema que acopla ciertos elementos y los utiliza de diversas maneras para estructurar un poema que no caiga en la poética de la que se está escapando. De ahí que el propio autor haya decidido denominar a su libro *Poemas y antipoemas*. La palabra “anti” le ha otorgado un valor de irreverencia y rebeldía al título del primer libro que iniciará esta nueva búsqueda poética. Cuando se adiciona la palabra “anti” a la palabra “poema”, el autor está creando un juego lingüístico en el cual el lector quizás supondrá que un “antipoema” es un poema que está en contra de la poesía. No es tan simple, es más complejo que esta sencilla suposición.

Esto no quiere decir que el poeta haya tenido que destruir a la poesía para crear su *antipoesía*. «El calificativo [de antipoesía] tiene mucho de periodístico, ya que la antipoesía es simplemente poesía. Lo que pasa es que es anti cierta poesía de la vanguardia de los años '30 y '40 frente a la cual Parra reaccionó.» (Valente, 2012: p. 1). Como bien dice Ignacio Valente, la *antipoesía* no es otra cosa que una forma distinta de hacer poesía. El autor chileno escribió poesía, la diferencia es que intentó terminar la relación con cierto tipo de poesía y por eso fue considerada como una poesía reaccionaria y rebelde.

¹⁸ Original en inglés: «The imagery, the figures, the serious, comic, ordinary or exalted feeling of the language in a poem, the statement or perception which the poet communicates to the reader and the uniform or disparate manner in which all of these elements work together constitute a system of signs and emotive signals to the reader» (Grossmann, 1975: p. 2).

Desde la publicación de este libro, la tendencia a ironizar y desacralizar los postulados morales, religiosos, civiles y hasta poéticos, de una sociedad será el modo en el cual desarrolle su obra. Parra rompió con el cordón umbilical de la poesía chilena que mantenía una hegemonía marcada (Mistral, Neruda, Huidobro, Rokha) y que tenía aprisionados a los nuevos poetas, quienes buscaban no parecerse a los mencionados autores consagrados, pero que no encontraban la forma de hacerlo.

Parra, como autor consciente de su obra, ideó una manera propia para escribir su poesía (la que devino de varias de las nociones poéticas que se han expuesto anteriormente). César Vallejo (1973) dice al respecto de esta idea que «Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma» (p. 64). Este aporte de Vallejo sirve para adentrarse en cualquier poética de cualquier autor, porque es una realidad. En la obra *parriana*, esa “gramática personal e intransferible” es parte fundamental del antipoema y está conformada, principalmente, por lo cómico e irónico, y por el uso del lenguaje popular.

Schopf (2013) destaca que las características de la obra de Parra que más llamaron la atención de los poetas chilenos fueron dos: «la desacralización del yo poético» y «la (re)incorporación de la oralidad» (p. 339). Estos dos puntos convergerán a lo largo de casi toda su obra. La poética *desacralizadora* de Parra irritó a varios poetas, hirió susceptibilidades. El *antipoema* se estaba configurando como un grito de cambio en la estructura mental de los poetas de su generación. Era imposible repetir un discurso lírico que ya había sido sobre explotado, necesitaba una manera de revitalizarse o simplemente morir.

El discurso poético propuesto por Parra llamado *antipoesía* «rompe la solemnidad de Neruda y el cerrado universo creacionista de Huidobro» (Vázquez Rocca, 2012: p. 3) y por esa razón logra enraizarse de tal manera en la poesía chilena. Esta forma de repensar a la

poesía desde un nuevo eje (el lenguaje popular más lo cómico e irónico), pone a la poesía de Parra en una confrontación directa con la de sus predecesores. Muchos teóricos ubican a Nicanor Parra dentro –o cerca– de la Generación del 38¹⁹ en Chile. Dicha generación planteó un cambio en la manera de entender a la poesía, por el ambiente poco favorable para la anterior tendencia poética, como bien expresa Alegría (1968):

«[la poesía de la Generación del 38], la de raíz social, siente la respiración agónica del estilo barroco y, apartándose del derrumbe, se vuelve hacia la realidad del mundo contemporáneo para expresarla con economía de imágenes, con furia y, sobre todo, sin retórica.» (p. 18).

Las condiciones expuestas por Fernando Alegría se encuentran en las obras de Parra: la economía de imágenes (incluso laconismo, como en los *Artefactos*), furia (en la caracterización irónica de muchos de los versos) y sin retórica (el uso del lenguaje popular que no era digno de la poesía). Estas reflexiones quizás tengan más sentido si se analiza que la tradición poética –y varias de las principales lecturas– de Nicanor Parra provienen de una tradición anglosajona y no de una tradición francesa, como lo fue en el caso de Huidobro. Se da testimonio de esto, cuando el propio poeta describe parte de su proceso escritural:

«En los *Versos de Salón* el sujeto empieza a actuar por sí mismo. En la época en que yo escribí algunos de los antipoemas más importantes [algunos de ellos pertenecientes a *Versos de Salón*] leí con mucha atención a Kafka. Pero no sólo a él: leí también a los ingleses.» (Parra, 2014: p. 73).

Las lecturas de Kafka y de los poetas ingleses influirían en la escritura que estaba realizando Parra, es decir, en *Versos de salón*. De los ambientes kafkianos ya se ha hablado más arriba, pero aquí entra un nuevo acercamiento a la literatura que propuso el poeta chileno y que proviene de esa tradición anglosajona: la concisión y el laconismo en lo que se busca expresar. Vázquez Rocca (2012) dice al respecto que «seguramente a partir de su

¹⁹Álvaro Salvador (1992) plantea que Parra y su propuesta «... pertenecen a un momento histórico concreto en el desarrollo del discurso poético general, así como a una coyuntura específica dentro del discurso poético chileno en particular.» (p. 612). Por ende, no se puede entender a estas propuestas realizadas por varios poetas de su generación, sin ver el momento histórico y poético que Chile vivía en esos años. También cabe decir que los máximos exponentes de la Generación del 38' fueron Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Mahfud Massis y Nicanor Parra.

contacto con los poetas ingleses en la década de los 40, Parra definió su poesía como un contradiscurso lírico» (p. 10). En *Versos de salón*²⁰ –al ser el cuarto libro del poeta– existe una mayor consciencia y experimentación con sus influencias.

Este “contradiscurso lírico” iniciado por Parra, mediante *Poemas* y *Antipoemas*, desafía a la idea tradicional de la poesía y a las poéticas mostradas del momento. La antipoesía es una escritura que está elaborada mediante la negación (ironización y desacralización) de esa idea tradicional. Es una propuesta que se contrapone a la anterior y que incorpora nuevos registros a la experimentación poética. Lo más destacable es que estos nuevos registros son poéticos y “no poéticos” (el lenguaje matemático, periodístico, legal, el habla popular, el uso del humor, etc.).

No se puede olvidar el carácter conversacional que tienen varios de los poetas que influyeron el quehacer del autor chileno. Por eso, Álvaro Salvador (1992) destaca que la poesía de Parra «es un viejo proyecto de toda la tradición anglosajona desde Wordsworth a Eliot o Auden» (p. 615). Otra característica que se toma de esta tradición poética –y que se contrapone a lo kafkiano– es que el poeta logra adoptar una sensibilidad orientada hacia la luminosidad, sin las atmósferas oscuras y densas que tenía la poesía de Huidobro y que se propuso en *Poemas* y *Antipoemas*.

No es que la poesía de Parra se pareciera a la de Huidobro. Ambas son dos visiones diferentes de entender la poesía, desde su conformación hasta su consecución. Sin embargo, la poesía *parriana* –de ese entonces– todavía se encontraba muy cerca de Federico García Lorca y la experimentación en parte surrealista y oscura que adoptó de César Vallejo,

²⁰ Los libros anteriores a *Versos de Salón* (1962) fueron: *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954) y *La cueca Larga* (1958). Esto da cuenta de que existe una diferencia de veinticinco años entre la publicación del primer libro de Nicanor Parra y *Versos de Salón*; y una de doce años entre *Poemas y Antipoemas* (el texto que consagra a la propuesta de la antipoesía) y *Versos de Salón*.

porque aún mantenía ciertas atmósferas oscuras, que se asemejan a las atmósferas que se plantean en *Altazor* de Vicente Huidobro. La forma poética que se da en *Versos de Salón* cambia esta noción y se vuelve más diáfana y traslúcida, con un color diferente y más claro, tanto para el autor como para el lector de los textos. Parra (2014) dice que:

«Las atmósferas grises, oscuras, desaparecen. Las imágenes de *Versos de Salón* no son en blanco y negro. Son colores sicodélicos: colores morados, colores verde limón, amarillentos.» (p. 74).

Esta obra se esclarece y huye de las tinieblas en la cual estaba sumergida la mayoría de la poesía de la generación predecesora que aún continuaba con el surrealismo, a pesar de que su auge ya había terminado y que sus figuras más representativas únicamente se estaban repitiendo. Valente (2012) piensa que a Parra «No le decían nada los metaforones de esa época [...], porque eran inentendibles, ya que se refugiaban en una oscuridad que sugería profundidades que no existían» (p. 1). El poeta chileno rechaza esas tinieblas poéticas y busca, a toda costa, entrar en una poética de la claridad.

Parra refrescó la escena literaria de Chile con el lenguaje que utilizó para sus libros. Fue el poeta que «le dio claridad a la poesía, optando para ello por el "dialecto de la tribu"» (Valente, 2012: p. 1). Aquel “dialecto de la tribu” es el mismo que usan todos los hombres, los estudiados y los no estudiados, los ricos y los pobres, los burgueses y los proletarios. El lenguaje popular con el cual estaba prohibido hacer poesía, porque la poesía siempre había sido algo para los más altos estatus sociales, económicos y culturales del país. El poeta chillanejo rompe con esa idea y muestra una poesía escrita en lenguaje coloquial, pero no por ello menos compleja que las anteriores propuestas.

En un poema de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), Nicanor Parra expone este problema. Lo hace como si estuviese pidiendo perdón por algo —¿por haber ofendido a la poesía con su lenguaje popular, quizás?—, para finalmente decir que realizó eso

porque existía una razón superior a la idea de la poesía, tradicionalmente entendida como lo más sublime y excelso del mundo. La cita pertenece al fragmento *IX* del libro y reza:

«... sepan esos reverendos señores / que soy un hombre totalmente normal / y perdonen si me he expresado en lengua vulgar / es que ésta es la lengua de la gente.»
(Parra, 1977: p. 14).

Con estas breves apreciaciones sobre la obra de Parra ya se puede comprender el universo poético de *Versos de Salón*. En los poemas que conforman el libro, la voz poética se dirige más hacia la desacralización. La distancia entre lo poético y los lenguajes “no poéticos” se acorta aún más que en *Poemas y Antipoemas*. Cereceu Lagos (2004) plantea que «Parra rechaza el carácter de lengua especial de la poesía y hace de toda clase de discurso el discurso poético». (p. 7). Parra toma materiales externos a la poesía y los introduce en ella para romper su “carácter especial” y crear un nuevo objeto artístico.

2. Lo cómico en la poesía: enfoques sobre filosofía y literatura

Los enfoques sobre lo cómico, lo irónico y lo chistoso de la poesía serán presentados, principalmente, mediante los postulados de tres autores: Henri Bergson (1973), Pierre Schoentjes (2003) y Carlos Bousoño (1985). Se busca que el lector logre identificar tres diferentes visiones acerca de estos conceptos, sus semejanzas y diferencias, y cómo estos se relacionan con la propuesta poética de Nicanor Parra. Además, dada la fama del libro *La Risa* de Bergson, tanto Schoentjes como Bousoño, toman de él ciertos planteamientos y los desarrollan para explicar sus propios postulados: lo irónico y lo chistoso, respectivamente.

2.1. La estructura de lo cómico

Han sido varios los estudios que se han realizado sobre el humor, la comicidad, y la estructura de lo cómico. Uno de los más importantes es el realizado por el filósofo francés Henri Bergson (1973). En dicho estudio quedaron sentadas algunas bases fundamentales sobre la risa y lo risible. El estudio de Bergson se centra en ciertos aspectos de lo risible: la comicidad de las formas y los movimientos, lo cómico de las situaciones y lo cómico de las frases, y, por último, la comicidad del carácter. Para analizar la poesía de Nicanor Parra, aparentemente, solo sería útil lo cómico de las frases, pero no es así porque lo propuesto por Bergson aporta ideas para entender mejor la poesía del autor chileno.

El libro, en su mayoría, ayuda a comprender el funcionamiento y la estructura de lo cómico y risible, tomando en cuenta varias aristas: orienta al lector hacia una aproximación al arte de la comicidad. De entrada se postula que «No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente *humano*» (Bergson, 1973: p. 14), lo cual es un postulado muy importante

aunque, a simple vista, parezca superficial. Lo cómico es humano porque el hombre es quien ríe (y quien hace reír). Si se ríe de una cosa o de un animal es porque ha encontrado en ellos una característica o expresión propia del ser humano. En el caso de los objetos creados por el hombre, la comicidad viene dada porque su creador ha moldeado ese objeto para que sea risible porque entiende que también podría resultar cómico a otro hombre. El objeto no causa risa en sí, sino cómo fue ideado por el hombre.

Lo cómico es humano y, por ende, responde a ciertas características humanas como formar parte de un grupo social. Se entiende que una sociedad comprenda cierto tipo de comicidad que quizás otra no entienda. Decodificar lo que podría causar risa es un proceso complejo que responde a varios factores que están presentes en un grupo de personas. Ante esto, Bergson (1973) plantea que «[...] lo cómico surgirá cuando unos hombres reunidos en grupo dirigirán todos su atención sobre uno de ellos, mientras enmudecen su sensibilidad y actúa solamente su inteligencia.» (p. 18). Aparte de la sociedad, se postulan otros factores para que la comicidad se dé cabalmente: dirigir el hecho cómico a algo o alguien, que la sensibilidad se desvanezca y la inteligencia prime en el acto mismo.

Esto no quiere decir que la comicidad únicamente pueda ser entendida por seres humanos inteligentes e insensibles que se enfoquen en un objeto o persona. El postulado apunta a que el efecto es cómico cuando «se dirige a la inteligencia pura; la risa es incompatible con la emoción.» (Bergson, 1973: p. 116). Esta incompatibilidad tiene su fundamento en que si algo logra mover la emoción del lector de poesía o del espectador de una comedia, se hablaría de algo con un tinte más bien trágico, pero no cómico.

Bergson (1973) continúa la idea y dice que «si me lo presentáis [el hecho cómico] de tal manera que mueva mi simpatía, o mi temor, o mi piedad, se acabó, ya no podré reírme.» (p. 116). Para presentar algo cómico se debe obligatoriamente escapar de la simpatía con el

otro, se debe huir de la piedad de verse reflejados en ese otro, porque si se estimulan esos sentimientos, lo cómico desaparece. El hombre no puede reírse de aquello que le inspira temor, piedad o lástima. Una condición necesaria para que exista la comicidad es ese desarraigo, esa insensibilidad ante el otro. Si lo que vemos o escuchamos es capaz de conmovernos no se hallará lo risible del texto. Dicha condición planteada es imprescindible, pero Bergson cree que no es suficiente.

2.1.1. La comicidad de las formas y los movimientos

En primera instancia, se mencionará la comicidad de las formas y los movimientos. No es el punto más importante si nos referimos a la poesía, sin embargo ayuda a comprender los demás postulados de Bergson que sí son útiles para el presente trabajo. Es necesario destacar las dos características para definir este tipo de comicidad: involuntariedad y mecanicidad, dos condiciones que podrían causar la risa en los seres humanos.

La involuntariedad es un punto muy importante porque permite que el espectador del hecho cómico reconozca que el personaje (sea persona, animal o cosa) no es consciente del acto ridículo que está realizando. Se entiende al acto ridículo de diversas maneras, empero para describirlo de forma genérica y simple es el cambio brusco o torpe de una actitud o de movimiento. Lo risible no es el cambio en sí, sino lo involuntario del mismo.

Se reconoce que un personaje es involuntariamente gracioso cuando «lo que causa risa no es el cambio brusco en su actitud, sino lo que ese cambio tiene de involuntario; lo que hace reír es la torpeza del que cae.» (Bergson, 1973: p. 19). Si alguien está caminando por la calle y cae al piso, no nos reímos de su caída (porque puede significar lesiones o golpes en su cuerpo; por ende, podría estimular nuestra sensibilidad), sino que lo risible es lo

aparatosas, torpe, despistada o involuntaria que es la caída. Este mecanismo se ha utilizado muchas veces en las comedias, sobre todo en las más simples y burdas: caídas, golpes, pastelazos, etc., ya que siguen el patrón de ser un modelo de lo cómico. El personaje cómico no es consciente de sí mismo, es decir, no se da cuenta de que su forma o sus movimientos causan risa a los demás y, por esto, es cómico. No cambiará su comportamiento ni su forma de ser porque no se ha percatado de que es risible para los demás al ser un personaje genérico. En otras palabras, el personaje genérico es risible porque su forma y sus movimientos son conocidos por todos y están presentados involuntariamente.

El autor francés resume esto al comparar al género trágico y al cómico, cuando dice que en el género trágico se «nos describe pasiones o vicios que llevan un nombre, los incorpora al personaje de un modo tan perfecto, que sus nombres se olvidan, sus caracteres generales se borran, y ya no pensamos más en ellos, sino en la persona que los absorbe; por lo cual, el título de un drama no puede ser otro que un nombre propio.» (Bergson, 1973: p. 23). Entre algunas tragedias clásicas se encuentran *Antígona* o *Edipo Rey*; o, por ejemplo, en las de Shakespeare: *Romeo y Julieta*, *Hamlet* u *Otelo*. Sin embargo, el autor continúa diciendo que «por el contrario, muchas comedias llevan un nombre común: *el avaro*, *el jugador*, etc.» (p. 23). Los nombres de comedias, en efecto, tienen más nombres comunes que propios. En las de Aristófanes, se tiene nombres como *Las ranas* o *Las abejas*; muchas obras de Molière llevan nombres como *El avaro* o *El médico a palos*.

La segunda característica fundamental es la mecanicidad porque de ella se derivan varias nociones de lo cómico. La actitud mecánica de la vida causa risa a los espectadores de lo cómico. Existen muchas formas de que la mecanicidad llegue a presentarse en las formas y en los movimientos que Bergson (1973) propone:

«Se adivina que los artificios usuales en la comedia, la repetición periódica de una frase o de una escena, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los *quid pro quo*, y muchas otras combinaciones más, podrán derivar su fuerza cómica de la misma fuente, consistiendo quizá el arte del autor de comedias festivas en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de conservar su aspecto exterior de verosimilitud.» (p. 39).

Uno de los principales puntos a destacar es la mecanización y la repetición periódica de los movimientos, de las formas y de los personajes tipo que existen en la comedia, cuando la mecanización hace que quien observa se fije en factores mecánicos (cuerpo) y no morales o éticos (alma). Así, se entra en un juego de confusión y ridiculización de la virtud a través de la exaltación de lo mundano. Se tiene un personaje ético y decente en su actuar, sin embargo su característica destacable es su gordura o su cara deforme. En otro caso, más específico, se tiene a un personaje divino, un ángel (sin nombre, al que sólo se lo denomina como ángel), al que se le dan estas características: «Fatuoso como el cisne, / Frío como un riel, / Gordo como un pavo, / Feo como usted.» (Parra, 2014: p. 13). Los versos pertenecen al poema *Sinfonía de cuna* de Nicanor Parra y ejemplifican claramente esta condición.

En la mecanización planteada por Bergson, los personajes cómicos son mundanos por antonomasia –se contraponen a los trágicos, los cuales son exaltados como únicos y heroicos–. Cuando la preocupación por el cuerpo (que es algo mundano) es mayor que la preocupación por el alma, se vislumbra una infiltración de lo cómico, «por lo cual los héroes de las tragedias no beben ni comen ni se excitan. Incluso procuran no sentarse. Sentarse en pleno recitado sería recordar que se tiene un cuerpo.» (Bergson, 1973: p. 51).

Por último, existe una mecanización del ser humano que lo convierte en cosa, es decir, el personaje llega a ser tan genérico y mundano, con tal repetición e involuntariedad, que deviene –o parece devenir– en una cosa y ya no una persona. Bergson cita el ejemplo novelesco de Sancho Panza, personaje de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, y de cómo es risible al ser golpeado al parecer haber sido lanzado al aire, como

un balón; un ejemplo más moderno es cuando Ignatius Reilly, personaje de *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole, está botado en la calle afuera de un bar en New Orleans donde se dice que parece una ballena por su gordura e inmovilidad.

En ambos casos, el ser humano es comparado con una cosa o con un animal (funge como una cosa porque sólo ha sido descrito en su forma y movimiento). En otro ejemplo, dice Parra (2014): «Para ganar un pan imperdonable / Duro como la cara del burgués / y con olor y sabor a sangre.» (p. 31). La comparación de hombre y cosa está basada en el pan y la cara (dura) que tiene el burgués. El burgués es transformado en una cosa (en un pan duro) y su mecanización podría causar comicidad en el lector.

2.1.2. Lo cómico de las situaciones

Este subcapítulo es más útil que el anterior para desglosar la estructura de lo cómico en la poética de Nicanor Parra. Se encuentran ciertas claves importantes que ha aportado Bergson al estudio de lo cómico. Se reflexionará en cuanto a lo cómico de las situaciones y se tomará en cuenta a la mecanización y la involuntariedad (he ahí la importancia de la primera parte de este capítulo) como bases para poder desarrollar lo que postula el filósofo francés. Además, se realizará un recuento de la importancia de lo cómico en las frases y cómo identificarlo en un texto.

Bergson divide a lo cómico de las situaciones en tres categorías particulares: *diablo de resorte*, *títere de cordelillos* y *bola de nieve*. Las tres poseen estos nombres porque son una metáfora de lo que cada juego o cosa significa porque según el autor «la comedia es un juego, un juego que imita a la vida.» (Bergson, 1973: p. 63). El juego del que habla el autor se evidencia en la experimentación que se tiene al buscar la comicidad de las situaciones.

Para hablar del diablo de resorte, se recuerda que es un juego donde un diablo de juguete sale de una caja y permanece en un movimiento repetitivo producto de su resorte; se lo puede aplastar y él, mecánicamente, vuelve a levantarse. Nada más que eso: un juego para niños. Se recurre a esta figura para explicar que el resorte que posee dicho diablo de juguete puede convertirse en una cuestión más bien moral, donde se descubre que

«[...] una idea que se expresa, que se reprime, y que vuelve a expresarse; un raudal de palabras que brota, que lo detenemos y que vuelve a brotar. Tendremos así de nuevo la visión de una fuerza que se obstina y de otra obstinación que la combate.» (Bergson, 1973: p. 65).

Lo importante de la situación es evidenciar a las dos fuerzas que están presentes en el acto cómico: una fuerza que obstina al personaje y una obstinación que no le permite avanzar. Del mismo modo que el diablo de juguete sale y regresa (por el resorte), el personaje cómico se obstina porque existe algo que no le permite dar un paso adelante en su quehacer, pero aun así lo intenta. La obstinación se puede identificar fácilmente en las caricaturas o en los dibujos animados de persecución de la empresa estadounidense Warner Brothers (gato al canario, Silvestre y Piolín; coyote al correccaminos; cazador al conejo, Sam a Bugs Bunny; entre otros). También se los puede hallar en otras situaciones que no sean las persecuciones caricaturescas. Por ejemplo, en versos como estos: «Se me pegó la lengua al paladar, / Tengo una sed ardiente de expresión / Pero no puedo construir una frase. // Ya se cumplió la maldición de mi suegra: / Se me pegó la lengua al paladar.» (Parra, 2014: p. 130). En el fragmento del poema *Se me pegó la lengua al paladar* de Nicanor Parra, se nota un ejemplo del diablo de resorte. La voz poética está obstinada y quiere expresarse, mas esa obstinación se ve frustrada por algo ridículo y torpe: tiene la lengua pegada al paladar (que había sido una maldición de su suegra, cosa que le añade aún más comicidad).

La segunda situación que identifica Bergson es el títere de cordelillos: una marioneta manejada por alguien pero que da la impresión de ser autónoma y ser ella misma quien se

dirige hacia donde quiera. Se da cuando «un personaje cree hablar y proceder libremente, conservando así ese personaje lo esencial de la vida, mientras que considerado desde otro punto de vista aparece como un simple juguete en manos de otro que con él se divierte.» (Bergson, 1973: p. 70). Esta es, según el autor francés, una de las más utilizadas herramientas situacionales que se tienen en la comedia. Se la abrevia como *el cazador cazado* porque evidencia la torpeza, la mecanización y la involuntariedad del personaje cómico que cree ser el cazador, pero no se da cuenta de que, en realidad, es el cazado. Es aquel personaje que cree ser un héroe cuando no es más que una burla de lo que debería ser un héroe. El mejor ejemplo del antihéroe es la figura de Don Quijote cuando sale a combatir contra su ensoñación –producto de su lectura de libros de caballería– y, como un airoso hidalgo, lucha pero es vencido. Vuelve apaleado y humillado.

Por último, la última situación: la bola de nieve, la cual es más fácil de acertar sin saber la teoría, ya que se sobreentiende que una bola de nieve es algo que empieza siendo de un tamaño minúsculo pero que con el pasar –y el rodar– se incrementa hasta tener un tamaño desconocido. Se podría citar a los eventos acaecidos en las aventuras de Don Quijote o Ignatius Reilly, quienes constantemente son “víctimas” de la bola de nieve que incrementa sus situaciones desafortunadas haciéndolas más miserables. No se puede olvidar a otros clásicos de los eventos desafortunados en la literatura de lengua hispana: el *Lazarillo de Tormes* de autor anónimo o *La vida del Buscón* de Francisco de Quevedo.

La bola de nieve es siempre más extensa y grave que las dos anteriores. Conlleva una mayor mecanización, un mayor automatismo, en el accionar de la situación propuesta. El personaje se asemeja más a una cosa y «por lo tanto, una imperfección individual o colectiva que exige la inmediata corrección. La risa es un gesto social que subraya y reprime una

determinada distracción especial de los hombres y los acontecimientos.» (Bergson, 1973: p. 77). La distracción y el deseo de la inmediata corrección causan mayor correspondencia con la risa. El autor del texto muestra en su propuesta que algo de lo que posee ese personaje no está bien y merece ser corregido.

En el poema *Sigmund Freud* la voz poética parriana enuncia constantemente la oración «[...] es un símbolo fálico» (Parra, 2014: p. 215), estando escritas entre los corchetes diferentes palabras como automóvil, edificio, bicicleta, cementerio, mausoleo, crucifijo, Argentina, Mao Tse-Tung, pasaporte, Plaza Roja, mantequilla, telescopio, mamadera; luego enuncia «[...] son órganos sexuales» (p. 217), estando escritas entre los corchetes diferentes palabras como pistones, cilindros, tornamesas, manivelas, altos hornos, tuercas y pernos, locomotoras y embarcaciones; termina el texto con cuatro versos: «El laberinto no tiene salida. // El Occidente es una gran pirámide / Que termina y empieza en un psiquiatra: / La pirámide está por derrumbarse.» (p. 217).

Las acotaciones de la voz poética sobre su interpretación de la teoría freudiana se resumen en las palabras: fálico y órganos sexuales. Pero el poema no queda ahí, posee una estructura cómica porque las enunciaciones que se hacen en torno al texto se incrementan y se obtienen resultados cada vez más inesperados como Mao Tse-Tung o pasaporte. El poema es una bola de nieve porque el texto empieza con un pequeño adelanto de lo que será todo el trajín del poema: «Pájaro con plumas en la boca / Ya no se puede más con el psiquiatra: / todo lo relaciona con sexo.» (Parra, 2014: p. 214). El poema tiene su verdadero inicio en “todo lo relaciona con sexo”, así la bola de nieve empieza a descender por la montaña, adjuntando más información cómica y satírica sobre Freud, hasta concluir que “El Occidente es una gran pirámide / Que termina y empieza en un psiquiatra: / La pirámide está por

derrumbarse”. Como se ha dicho antes, es una manera de mostrar ese intento de corrección de lo que el autor cree que está mal.

2.1.3. Lo cómico de las frases

Ahora, no resta más que adentrarse en lo cómico de las frases (la parte más cercana a la poesía de todo el texto trabajado por Bergson). Se encuentra una división en tres partes de lo que el autor considera las principales formas de comicidad mediante el uso de las frases, es decir, de las palabras. Ha denominado a las tres como *repetición*, *inversión* e *interferencia de las series*, las que servirán para identificar e interpretar los momentos en los que han sido utilizados como herramienta para lograr una reacción cómica.

Es importante recordar que el humor es un hecho social, por lo que lo cómico de las frases también lo son. El lenguaje es el protagonista principal y resulta imprescindible caer en la cuenta de que existen varios idiomas y varias maneras de expresión, por ende, existen diferentes frases y diferentes formas de entender el humor. Como dice Lin Yutang (1948) «El humor es un estado de ánimo. Más aún, es un punto de vista, una manera de mirar la vida.» (p. 93), al postular que en China, su país, también existe el humor y la comicidad. Quizás sea un poco diferente a lo que entiende el Occidente por humor, pero la existencia del mismo es innegable.

De la misma manera, Santiago Vilas (1968) proporciona información valiosa al respecto de lo que se podría considerar humor. Él es español y resalta que «el humor no está limitado –no puede estarlo– por razones de nacionalidad o de raza, aunque existan pueblos, como el español en general, el inglés, el francés, el italiano, cuya idiosincrasia y cultura permitan un mayor o mejor fruto humorístico» (p. 34). También dice estar en desacuerdo

con «el mito de juzgar el humor como privativo del pueblo inglés y superior al de los demás.» (p. 32). Se postula esto al comparar la historia de la literatura inglesa y la literatura española y descubrir que antes de que existiese el sentido de lo cómico en Ben Johnson o William Shakespeare, ya se había experimentado en obras como *El conde Lucanor* de Juan Manuel o *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita. En ambas acotaciones, cada quién “jala para su lado” y “se tira flores”. Sin embargo, esto permite vislumbrar que la existencia de lo cómico y la manera en cómo es entendido en distintos momentos temporales y geográficos forma parte de su estudio. En su respectivo análisis, hay que situarse en dichos momentos para captar de mejor manera el acto cómico.

De vuelta a lo cómico de las frases, Bergson sitúa como primer punto a la repetición, mas no se ubica como una repetición de frases en sí, sino de frases que posean un contexto repetitivo en diferentes situaciones. Por ejemplo, un hombre camina por la calle y se encuentra con un amigo, lo saluda; sigue caminando y, en una o dos horas, se lo vuelve a encontrar en otro espacio, lo saluda de nuevo; continúa caminando y se vuelve a encontrar con el mismo individuo, lo saluda (pero con una risa o ingeniando una frase diferente para que el saludo deje de ser tan repetitivo y absurdo).

Estos casos podrían denominarse “coincidencias” que se dan en las situaciones y que crean lo cómico. El autor francés entiende que «Son tanto más cómicas [las situaciones en las que suceden las frases] cuanto más compleja sea la escena repetida, y también cuando más naturalmente se produzca.» (Bergson, 1973: p. 80). La naturalidad también es parte importante de lo cómico. Si el personaje está fingiendo (y hace notar al espectador que es un fingidor), la escena no tendrá mayor sentido cómico. El hecho risible se halla en la involuntariedad de las acciones que se presentan. Debe ser una cuestión natural.

En la inversión, se postula algo diferente pero que sirve para entender cierto tipo de comicidad. Como su nombre mismo lo dice, se invierten las palabras. Bergson (1973) dice que existe un “cambio de papeles” en el accionar. Cuando se da esta situación, lo cómico sale a la luz porque cambiar los papeles de una situación es risible: «[...] en suma, de todo lo que puede colocarse bajo el epígrafe de «mundo al revés.» (p. 82). Este mundo al revés, tiene relación con lo que ya se ha postulado antes sobre el cazador cazado (que es el clásico ejemplo de mundo al revés). Empero, en la comicidad de las frases se obtiene una mayor significación porque lo cómico se incrementa al ser una cuestión meramente del lenguaje.

Otra característica fundamental es que la inversión se da porque la segunda premisa «se vuelve contra el mismo que la ha creado.» (Bergson, 1973: p. 83). En un fragmento del poema *Padre nuestro* de Nicanor Parra, la voz poética plantea lo siguiente:

«Padre nuestro que estás donde estás / Rodeado de ángeles desleales / Sinceramente: no sufras más por nosotros / Tienes que darte cuenta / De que los dioses no son infalibles / Y que nosotros personamos todo.» (Parra, 2014: p. 179).

La voz poética se dirige al “Padre nuestro”, que en la tradición católica es la máxima divinidad, y lo enfrenta directamente diciéndole que “estás donde estás” (no especifica que se encuentre en un lugar sagrado, sino que evade decirlo como si estuviese en un lugar deleznable o del cual no se puede hablar), rodeado de “ángeles desleales” (es decir, rodeado de ángeles caídos: demonios) y que ya no “sufra más por nosotros” (cosa que es inherente a Dios, rogar por nosotros y sufrir por nuestros pecados). En esta primera parte se encuentran factores de inversión. El primero, no nombrar el lugar –y guiar al lector a asumir que se podría hablar de un lupanar, o lo que fuere, en vez del cielo–; el segundo es enunciar ángeles desleales, contraposición de la figura angelical; el tercero, pedirle “sinceramente” que no sufra por la humanidad, que es una de las labores de Dios.

La inversión se da y se percibe de manera natural. En la segunda parte del poema, encontramos una inversión de papeles mucho más compleja y atrevida. En ella, el “Padre nuestro” escucha que la voz poética le dice “Tienes que darte cuenta / De que los dioses no son infalibles” y que “nosotros perdonamos todo”. La inversión es brusca porque se da en su totalidad. La religión católica señala que Dios es omnisciente, omnipresente y omnipotente, por ende, es infalible y lo único perfecto –o la idea de la perfección– está ligado a él; sin embargo, la voz poética dice que los dioses no son infalibles (se estipula que los humanos son los falibles, mas no dios porque es perfecto en su conformación).

Por último, el fragmento del poema citado enuncia que los seres humanos son quienes lo perdonan todo (cuando se asume que quién todo lo perdona por su infinita misericordia y amor es Dios Padre Todopoderoso). Esta última inversión es quizás la más atrevida y cómica –a la vez filosófica– de todo el poema. La voz poética juega a invertir la acción de Dios y se la da al hombre, es decir, es el hombre el que está perdonando a Dios por ser infalible. En el poema, el cazador cazado es Dios porque se creía infalible; pero en el juego de la inversión de papeles la voz poética –que representa al hombre– perdona a la divinidad por no ser perfecta. El “mundo al revés” funciona de gran manera en la poética parriana porque se juega con la inversión de los papeles que tienen una función entendida (de Dios y del hombre) y se los contraponen, haciendo que el uno haga lo que le corresponde al otro. El efecto, al mismo tiempo de ser paródico, es risible porque es una contradicción de forma, es un absurdo que posee sentido en el texto, por la naturalidad con la que está expuesto y la mecánica con la que se lo presenta.

En cuanto al tercer punto, denominado interferencia de las series, al ser la más amplia, Bergson (1933) la resume diciendo que «[el acto cómico] pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en sentidos muy

diferentes.» (p. 84). En la interferencia de las series, la comicidad puede darse de infinitas formas ya que su campo de acción es más amplio que el de la inversión (donde solo se tiene dos posibilidades). Se entrevé que con esta herramienta de la comicidad se comprenda mejor la obra de Nicanor Parra porque existen muchos fragmentos donde la confusión y el intercambios de series se exponen de manera natural.

El autor francés expone que la interferencia de las series funciona como un *quid pro quo* (esto en lugar de aquello), al decir que existen diferentes series que son independientes la una de la otra, y que el autor es quién se ingenia para que la atención del lector se fije en ese “doble hecho” donde se evidencian independencia y coincidencia, sin que parezca un equívoco (aquí se retoma la involuntariedad y la naturalidad).

La interferencia se efectúa cuando algo que no pertenece se inserta a una situación, sea de carácter temporal, moral, social, económico, lingüístico, etc., pero que se adhiere de tal manera que parece una coincidencia y no un error. El autor francés postula un caso de irrupción temporal en otra: es una referencia específicamente a «La transposición [...] de lo antiguo en moderno.» (Bergson, 1973: p. 86). Por ejemplo, cuando se escucha que un personaje ubicado temporalmente en el siglo XX se expresa como si viviese en el siglo XVI. Es risible porque el sujeto no se da cuenta de que suena arcaico al usar expresiones de ese tipo para pretender erudición y conocimiento; solamente está haciendo un ridículo.

Pero la interferencia no es únicamente un asunto temporal. Se dan también comparaciones extrañas e irrupciones de palabras que, desde una perspectiva lógica, no pudieran estar juntas al ser ajenas a esa comparación. En el poema *Coplas del vino* de Nicanor Parra, la voz poética le canta al vino en una fiesta, diciendo: «Con mi cara de ataúd / y mis mariposas viejas / yo también me hago presente / en esta solemne fiesta.» (Parra, 1989: p. 51).

¿Dónde está la irrupción? En la descripción de su cara misma como un ataúd (esto también es una mecanización: convertir algo vivo en una cosa), más las mariposas viejas que revolotean a su alrededor (¿Quién lleva mariposas viejas a una fiesta?). La alusión puede estar relacionada con que un hombre viejo, con cara de ataúd, es quien acude a dicha fiesta con una contradicción de forma: sus mariposas viejas. La mariposa es un insecto que se asocia con lo bello, por sus colores y su vitalidad; sin embargo, en este texto un hombre viejo las lleva –viejas, al igual que él–; por último, debemos sumarle que la voz poética dice “Yo también me hago presente / En esta solemne fiesta”. Así, resulta que un hombre viejo con cara de ataúd lleva mariposas muertas para ir a una fiesta (cosa que, por lo general, se disfruta en la juventud y, de menor manera –o casi nula–, en la vejez).

Se avanza en el poema para especular acerca de las bondades del vino para “olvidar deudas”, “ver lagartijas / y sapos en las estrellas”, o de cómo tomarlo “lata, cristal o greda”. Luego, se enuncia otro momento cómico de interferencia e irrupción. La voz poética del poema dice: «Si me dieran a elegir / entre diamantes y perlas / yo elegiría un racimo / de uvas blancas y negras.» (Parra, 1989: p. 52). Se evidencia una posible elección “entre diamantes y perlas”, que poseen un valor monetario y una belleza que los posiciona como un bien deseado, sea para ostento propio o para su venta. Empero, el hablante poético plantea una irrupción extraña en el primer postulado al decir: “yo elegiría un racimo / de uvas blancas y negras”.

La interferencia se da en el ejemplo porque se tiene un *quid pro quo*, donde no se puede entender, siguiendo una lógica tradicional y capitalista, que una persona prefiera unas uvas blancas y negras, en lugar de diamantes y perlas. La comicidad se expresa porque la voz poética está en una fiesta, bebiendo vino y exultando todo lo bueno que este tiene. La

situación es risible al notar que quizás, al acabar la fiesta –cuando ya no haya dinero para comprar más vino–, pudiese arrepentirse de lo dicho anteriormente.

2.1.4. La idea absurda en un molde de frase consagrada

Se denomina *idea absurda en un molde de frase consagrada* y es de gran utilidad porque esta noción está muy presente en la obra parriana, sobre todo en los libros *Artefactos* o en *Chistes para desorientar a la ~~policia~~ poesía*. Esto no quiere decir que solo en estos libros se exprese, sino que es en ellos donde adquiere mayor énfasis.

Esto se relaciona con «las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje mismo lo que resulta aquí cómico.» (Bergson, 1973: p. 89). El lenguaje provoca directamente la comicidad, no se puede eludir que cada idioma tendrá una manera diferente de reaccionar ante el estímulo cómico. Bergson (1973) lo reconoce también, al decir que «podría, en rigor, traducirse de un idioma a otro, a reserva de perder la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad, distinta por sus costumbres, por su literatura y sobre todo por sus asociaciones de ideas.» (p. 89). Lo dicho por el autor delimitaría que lo cómico se establece mediante un código presente en una sociedad y que sería complicado –mas no imposible– identificarlo y entenderlo si quien lo interpreta proviene de una lengua o sociedad diferente.

La idea absurda tiene su mayor acción cuando su relación con el sentido común dentro de las frases hechas termina «convirtiendo en paradoja una idea corriente, utilizando un giro aceptado, parodiando una cita o un proverbio.» (Bergson, 1973: p. 92). La figura es importante porque en ella se descubre uno de los principales fundamentos de la propuesta parriana en cuanto a lo paródico y cómico. En este juego también se inmiscuye la inversión, al dar vuelta a una frase o una oración.

Se observa que en muchos fragmentos de la obra de Parra esta noción está presente. Tal es el caso del micropoema mostrado a modo de aforismo en el libro *Chistes para desorientar a la ~~poética~~ poesía*, donde la voz poética señala: «de aparecer apareció / pero en una lista de desaparecidos» (Parra, 1989: p. 158). El poeta realiza un juego de palabras pero diferente del ejemplo anterior. Se invierte –lingüísticamente hablando– el papel de la palabras “aparecer”, “apareció” y “desaparecidos”. Se promulga un efecto contestatario que invierte los papeles que, en un inicio, se presentaron. La premisa “de aparecer apareció” se comprende, es esperanzadora y clara. Algo o alguien que estaban buscando ha aparecido; después, se desmiente cómicamente al decir “pero en una lista de desaparecidos”.

El efecto que causa la comicidad se encuentra en que, en verdad, apareció (aunque en una lista de desaparecidos). Este tipo de nociones están muy presentes en el habla popular: en la burla de algún despiste del hablante cuando piensa tener algo que no tiene, que olvidó o que no concuerda con su accionar, en frases hechas tales como “tengo abuelita, pero muerta”, “pago el bus y me voy a pie”, “yo no soy gay, mi novio sí”, entre otras.

Por último, Bergson plantea que, además del efecto paródico que se tiene entre la inversión y la interferencia de las series, interviene también *el tono diferente* que posea una u otra expresión. En los diversos modos de expresión de un acto cómico, el tono con el que se lo dice influye. Al seguir lo que dice Bergson (1973) al respecto, se tiene que

«Primeramente podrían distinguirse dos tonos extremos: el solemne y el familiar. Se obtendrán los mayores efectos mediante la simple transposición de uno en otro. De ahí dos direcciones opuestas de la fantasía cómica. // Si transponemos lo solemne al tono familiar, se obtiene la parodia.» (p. 104).

Lo solemne y lo familiar, en cuanto a los tonos, están muy presentes en la obra de Parra, de un modo involuntario y mecánico. El efecto paródico tiene su origen en la misma antipoesía que postula el autor chileno, donde mediante un lenguaje común, vulgar o

familiar, se contrapone al asumido lenguaje excelso, bello y solemne que tiene la poesía. Los ejemplos, en cuanto al tono diferente que adopta la voz poética son innumerables en este autor, por lo que solamente se citará uno. El poema *DÍGASE LUPANAR* reza:

«DÍGASE LUPANAR y no prostíbulo / meretriz en lugar de prostituta / Nuestro Señor / en vez de Jesucristo / Vía Láctea –no Río Jordán // la palabra es el hombre / no diga nunca sol / diga astro rey / diga Pronunciamiento Militar / y verá cómo le suben los bonos // si dice golpe lo mirarán de reojo // feo decir bachicha / diga mejor ciudadano italiano / más respetuoso / mucho más cristiano // lo que oyen señoras y señores / el que dice corcel en vez de caballo / tiene su porvenir asegurado» (Parra, 1989: p. 195).

Se nota cómo la voz poética hace una apología de lo familiar y lo solemne en el uso cotidiano de las palabras de su idioma. A modo irónico, las contrapone para que exista una diferenciación del sonido que se emite en una y otra, y de cómo funcionan a nivel social y académico. Menciona “lupanar” y no “prostíbulo”, “meretriz” y no “prostituta” como maneras políticamente correctas y aceptadas de decir una palabra que desentona en una conversación de alto nivel, con gente que se expresa como dicta el diccionario de la Real Academia de la Lengua (nombre pomposo, al igual que lo que propone el autor).

Como se muestra en el texto, de esa manera uno se expresa cordialmente y hace notar que es “más respetuoso / mucho más cristiano”. La comicidad está causada por el tono y la inversión enunciados en las líneas. El tono familiar y el solemne se contraponen porque se invierten entre sí. La voz poética acentúa más la idea de que se dice lo mismo, sea en un lenguaje formal o en uno vulgar. Al final se dicta una sentencia a modo de un intento correctivo o recomendación para la vida: “lo que oyen señoras y señores / el que dice corcel en vez de caballo / tiene su porvenir asegurado”.

Así, se deja en entredicho que si se habla de manera solemne y pomposa –como se supone que debería ser la poesía o cualquier situación seria y de alto nivel– se tendrá un gran futuro, un porvenir asegurado y mucha felicidad. Se han ejemplificado varias de las aristas

propuestas por Bergson y que, como ya se aprecia de manera más concreta, Parra explota en la mayoría de sus libros publicados.

2.2. Poética de la ironía

La ironía y lo cómico están ligados, mas no son la misma cosa. Por esta razón se dedica todo un apartado para poder encontrar sus similitudes y diferencias. Como ya se ha mencionado, Bergson esboza el sentido de lo cómico y lo risible, pero se menciona poco sobre su relación con la ironía. Existe, sin embargo, dicha mención. El autor hace una distinción entre el humor y la ironía al decir que «el *humour* es lo inverso a la ironía.» (Bergson, 1973: p. 107), porque considera que «la ironía es de naturaleza oratoria, mientras que el humor tiene algo más de científico.» (p. 107). El catedrático belga especialista en ironía Pierre Schoentjes plantea cuestiones más amplias y diversas al respecto para comprender que lo cómico y la ironía son parientes, mas no son hermanos de sangre.

Para empezar, Schoentjes (2003) hace una diferenciación lingüística de la palabra y muestra que, históricamente, ha existido una confusión porque no se ha discutido sobre el mismo término en los distintos idiomas que han investigado lo cómico y el humor:

«[...] ingleses, franceses y alemanes, utilizan palabras aparentemente idénticas para referirse a prácticas deferentes –«*humour*» en Francia no abarca el mismo campo semántico que en Inglaterra– y, después, porque algunas lenguas poseen palabras que no tienen equivalente en otras –así el famoso «*Witz*» en alemán, considerado intraducible.» (p. 187).

Se recuerda que muchos de los títulos que se han encargado de investigar y tratar los temas de lo cómico y del humor han recurrido a estas palabras. De hecho, si se hace una recapitulación de algunos textos se cae en la cuenta de que, quizás, en las traducciones se ha confundido los significados y los planteamientos de las palabras en los distintos idiomas. Por ejemplo, Theodor Lipps y Sigmund Freud, al ser hablantes de lengua germana, plantean

sus estudios desde la palabra “Witz”²¹; Bergson y Schoentjes, al ser francófonos, utilizan la palabra “humour” (pero como dice el autor, no conlleva el mismo campo semántico que el de los estudiosos ingleses). Quizás por ahí empiece esta gran confusión de términos.

Además de este fenómeno, Schoentjes (2003) postula que entre lo cómico y lo irónico existen más distancias que solamente el idioma:

«[...] de manera directa o indirecta, los autores asocian lo cómico y el humor a la risa, de la misma forma que se relaciona a la ironía con otro fenómeno fisiológico: la sonrisa. [...] Si la función de la ironía es interrogar, la de la risa es divertir.» (p. 187).

Se asocia al humor y a lo cómico, directamente con lo risible, es decir, con aquello que es risa (sonido); la ironía, en cambio, se coloca en otro estado fisiológico que está cerca de la risa: la sonrisa (que es como la risa, pero sin emitir sonido). El autor plantea que cada una tiene funciones diferentes: la ironía interroga, mientras que la risa divierte. En este punto, ¿Schoentjes intenta decir que la ironía está más ligada al pensamiento y a la reflexión que lo cómico? Ambas posturas, tanto la de Bergson como la de Schoentjes están en relación con la obra de Nicanor Parra, porque en su obra se perciben la risa y la sonrisa. En diversos textos y tonos, se pueden apreciar las dos condiciones que se han planteado.

2.2.1. Práctica de la ironía

Schoentjes plantea a la ironía como un acto que posee una mayor relación con el pensamiento y la reflexión, pero que ha sido devaluado o relegado en provecho del humor (por la confusión histórica y lingüística que se ha dado). Postula que la ironía ha estado presente en la humanidad desde que los hombres empezaron a hablar y cree que está íntimamente vinculada con el arte de la conversación (concuera con lo planteado por

²¹ Palabra que se traduce al castellano como “chiste” o “broma” y no como “humor” o “cómico”. Se entiende que una broma o un chiste pueden ser cómicos o humorísticos, pero que no significan lo mismo.

Bergson ya que consideraba a lo cómico como un hecho netamente humano; la conversación es un hecho humano, ergo la también ironía lo es).

También existe una aproximación con el francés al decir que la ironía es «sinónimo de inteligencia y de gran cultura.» (Schoentjes, 2003: p. 117). Entonces, ¿es necesario ser un hombre culto e inteligente para practicarla? De igual forma que lo propuesto por Bergson con respecto a lo cómico se diría que no. El punto de partida para poder crear y comprender la ironía es el idioma mismo, por eso «es primordial el conocimiento del que habla para comprender lo que quiere decir. Por conocer mal a nuestro interlocutor confundimos el sentido de sus palabras.» (Schoentjes, 2003: p. 131). Si desconocemos el idioma (el código, citando a Roman Jakobson (1975) según la estructura comunicativa) en una conversación o en un texto, nos será muy difícil –por no decir, imposible– comprender la ironía que se propone. El entorno en donde se da la ironía debe ser comprendido por quién la escucha o la lee, sino no existirá una conexión adecuada y el efecto irónico no se dará.

Es importante destacar el alejamiento temporal que plantea el autor. En el texto *Poética de la ironía*, Schoentjes (2003) dice que «es casi imposible hoy en día coger la ironía de Chaucer o de Villon sin recurrir a notas de pie de página que expliquen las contradicciones.» (p. 132). En la lengua hispana sucede algo similar. No es lo mismo leer los textos de Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes o Juan Montalvo, íntegros y sin citas o explicaciones al margen que faciliten el entendimiento de la ironía que se plantea, ya que esta existió en otro contexto, con otras preocupaciones, con otro tipo de expresiones que se han alterado o quizás ya no existen. Los tiempos cambian y con ellos, también la mentalidad de las personas (por ende, su manera de entender lo cómico y la ironía).

Otra noción en común es el *sentido de oposición* que se da en la ironía y que no está ausente en lo cómico de las frases (inversión, interferencia de las series y el absurdo en la

frase consagrada, por ejemplo). En la ironía se da, de manera natural, porque se considera que «sin tensión entre dos sentidos en oposición, la ironía desaparecería irremediablemente.» (Schoentjes, 2003: p. 120). Sin esta contraposición tampoco existiría un sentido de lo irónico en una conversación o en un texto escrito. Se ve a una pareja de amigos caminando por la calle durante un fuerte aguacero, y el uno le dice al otro: «¡Qué buen tiempo hace!». El sujeto emite un juicio al respecto del clima, sin embargo, los hechos en sí lo contradicen (se encuentran en oposición). ¿Dónde se establece la ironía? Se da en el instante mismo de la conversación en donde se rompe lo real (el hecho) y se recurre al ideal (el juicio irónico) mediante el lenguaje.

Los ejemplos vinculados a los textos escritos y literarios se dan de diversas maneras. Por ejemplo, en los títulos de los libros: *Qué risa, todos lloraban* del autor ecuatoriano Huilo Ruales Hualca; o *Poemas y Antipoemas*, del chileno Nicanor Parra. En el microcuento *Una fábula breve* de Franz Kafka, un ratón reflexiona filosóficamente sobre el destino del mundo, de cómo se achica con el paso del tiempo, lo que antes le parecía grande, hoy es pequeño, que si va por un camino u otro, llegará de todas formas a su trampa. Concluida su intervención, la voz narrativa de Kafka reza: «–Sólo tienes que cambiar de dirección –dijo el gato y se lo comió.» (Kafka, 2010: p. 474). En la respuesta del gato, encontramos el sentido irónico de la situación. El ratón se encuentra afligido porque sabe que va a caer en la trampa, es decir, está frente al gato y este se lo va a comer; sin embargo, decide hacer una última reflexión al respecto. El gato lo escucha y, al final, solo le lanza un comentario de lo ideal (“cambiar de dirección”), pero se evidencia lo real (“se lo comió”).

Situando un ejemplo de Parra, se plantea en un fragmento del poema *Cartas al poeta que duerme en una silla*, lo siguiente: «El deber del poeta / Consiste en superar la página en blanco / Dudo que eso sea posible.» (Parra, 2014: p. 237). Es una ironía con un tinte igual o

más filosófico que el microcuento de Kafka. Se emite un comentario acerca de la verdadera labor del poeta, de su deber, y se dice que este “consiste en superar la página en blanco”. El requisito para hacer un poema es escribirlo (es decir, superar la página en blanco). Sin embargo, se da una sentencia: “dudo que sea posible”.

El sentido de lo irónico traspasa la frontera de lo cómico. El poema no causa risa, no es risible, pero es irónico (por eso la importancia de diferenciarlos). Es irónico que lo único que hace un poeta, es decir, escribir, no sea suficiente para vencer a la página en blanco. Esto se debe a la consideración subrepticia que plantea el autor de que el poema debe ser lo suficientemente bueno para vencer el obstáculo de la página en blanco. Se resume, de forma irónica, este proverbio árabe –que alguna vez citó Borges–: «Si lo que vas a decir no es más bello que el silencio: no lo digas.» En el juego de Parra se usa un vocativo: “Poeta, si lo que vas a escribir no supera a la página en blanco: no lo escribas.”

Por último, dentro de esta práctica de la ironía, Schoentjes (2003) propone que «La realidad objetiva es imperfecta, pero el juicio subjetivo es lo contrario: mientras se espera una condena a partir del ideal, vemos que se exalta la imperfección.» (p. 122) y esto tiene relación con la propuesta de lo cómico de Bergson cuando dice que se confunde el alma y el cuerpo: el ideal y la imperfección. En el texto de Parra, se exalta el ideal (la escritura de un poema y la superación de la página en blanco), mientras se resalta la condición de la imperfección (el poema no es bueno, ergo no supera la página en blanco).

Otro detalle más es planteado: la ironía funciona como un discurso indirecto, nunca se expresa directamente porque perdería todo lo que tendría de irónico y sólo sería una afirmación. Es una tensión fuerte entre el ser (la realidad) y el parecer (el ideal). Schoentjes (2003) dice que el irónico se toma ciertas libertades con respecto a la verdad, pero que no termina de ser un mentiroso: «Lejos de intentar engañar y, por tanto, de mantener la ilusión

creada por su mentira, el irónico quiere que sus ilusiones sean comprendidas y se cuidará de no bloquear el acceso al significado de su intención.» (p. 126).

Mantener la contradicción de lo que se dice ayuda al lector o espectador de la ironía a percatarse de que algo no calza, de un modo normal, en la premisa. Por ende, la práctica y el entendimiento de la ironía reluce para que el sentido que se expresa sea descifrado. Algo real y algo ideal serán presentados, de manera contradictoria. Así, lo irónico saldrá a flote y se entenderá lo planteado como un mensaje oculto, una pregunta que se queda rondando en la mente del espectador de la ironía.

2.2.2. Indicadores de la ironía

Es momento de presentar los indicadores de la ironía que Schoentjes ha considerado como los más pertinentes e indispensables. El autor cree que la “finura” de la ironía es un punto importante a tomar en cuenta porque esta se mide en la economía de medios que se utilizan para crear el efecto irónico. Es necesario hacer un recuento de algo que Schoentjes y Bergson comparten en cuanto a sus teorías. Bergson hablaba sobre las formas y los movimientos; Schoentjes plantea que los movimientos y las gesticulaciones permiten denotar la ironía cuando es mostrada de un modo oral. Dice, textualmente, que «La conversación cotidiana recurre naturalmente a la mímica para marcar la ironía de un propósito» (Schoentjes, 2003: p. 136). Es innegable que la comunicación oral tiene evidentemente mucha gestualidad. No comunicar es imposible. Incluso sin decir nada, se comunica mediante un gesto o mediante su ausencia²².

²² Como dice Warren Weaver (1984) «[...] hay muchas otras formas de comunicación. Una seña o un guiño, un toque de tambor en la selva, un gesto presentado en una pantalla de televisión, el parpadeo de una señal

La mímica que se muestra en las conversaciones cotidianas, sea cual fuere su método, ayuda al receptor a contemplar que se trata de un recurso irónico. El emisor con «un guiño previene al interlocutor para que no reaccione ante lo que acaba de proferirse; la misma función cumple una mirada cómplice o una sonrisa.» (Schoentjes, 2003: p. 136). Entender la propuesta irónica dentro de la comunicación oral ayudará mucho a comprender lo irónico en lo textual de una forma más clara. Además de lo gestual, interviene algo adicional que el texto no posee: el sonido. El tono sonoro, con el cual se expresa lo que se comunica. Se puede identificar la ironía del interlocutor al escuchar el tono de voz con el que lo dice²³. Respecto a esto, no existe una forma específica de mostrar la ironía en el campo meramente literario. Por tanto, en muchos escritos narrativos se usan frases como “con un tono irónico”, “con una risa irónica”, “irónicamente”, “haciendo un ademán irónico”, entre otros. Sin embargo, no es la única manera. Se utilizan otras herramientas que no fueron creadas específicamente para eso, pero que incitan al lector a creer que se está hablando en un tono irónico.

El catedrático belga, plantea que lo irónico se da cuando existe un ejercicio permanente donde se busca un equilibrio entre lo «torpe y lo sofisticado», y entre «la grosería y el hermetismo». Estos parámetros de equilibrio estarán relacionados con el público al cual se dirige la ironía. El objetivo que se presenta en tal o cual ironía, siempre dependerá del público que la perciba. Lo que a unos espectadores les parecerá un gran juego de palabras o una ingeniosa práctica de la ironía, podría sonar muy grosero o hermético para

luminosa, un fragmento musical que rememora un hecho del pasado, bocanadas de humo en el aire del desierto, los movimientos y posiciones de un ballet [...]» (p. 33). Para el caso, la comunicación irónica puede darse también –o acentuarse– con la gesticulación y el movimiento.

²³ Lo que plantea Schoentjes (2003) es que «Lo que sí es cierto es que el tono de la ironía resulta al menos tan reconocible como el de la interrogación o el de la cólera.» (p. 138), en su forma oral de expresión.

otros. De la misma manera con la noción de lo torpe y sofisticado. Las características de los públicos son diferentes, por tanto, la ironía se estructura de modo diferente.

En este punto, ya es posible hablar de lo irónico en el texto. El autor belga, ahora, plantea que entablar las relaciones entre lo irónico en lo textual «es reencontrar en lo escrito las características [del tono irónico] que pertenecen en primera instancia a lo oral.» (Schoentjes, 2003: p. 138). Antes de encontrar dichas similitudes, el catedrático muestra que existe una principal diferencia entre ellos en cuanto al tiempo que dura cada uno en su conformación. Schoentjes (2003) plantea que «la entonación afecta con frecuencia a un segmento del discurso relativamente corto, el tono se extiende sobre una porción escrita mucho más larga.» (p. 138). Se explica que en la conversación lo dicho desaparece en ese instante, es efímero, y no se repite. En lo escrito posee una vida más larga porque está plasmado en un papel y se lo puede releer hasta captar la ironía.

2.2.2.1. Maneras gráficas de la ironía

Otro punto importante a considerar –quizás uno de los más trascendentales y que ya se mencionó, brevemente– es que «No existe en el lenguaje escrito indicadores explícitos y unívocos de la ironía que corresponderían al señalamiento que el lenguaje del cuerpo lleva a cabo en la conversación.» (Schoentjes, 2003: p. 138), por lo cual, la comunicación escrita ha tenido que adecuarse para poder mostrar a sus lectores que se quiere expresar algo irónico. Es importante mencionar cuáles con las características que el autor considera parte de esa *manera gráfica de la ironía*, es decir, cuáles son sus herramientas que pueden ser utilizadas:

«El signo de exclamación y los puntos suspensivos marcan a veces lo que el tono revela en el discurso oral aunque no de manera unívoca. La primera forma de puntuación convierte la intención en inaceptable exagerándola, mientras que la segunda introduce la

duda en la mente del lector por medio del blanco que proporciona. Si bien estos dos marcadores son frecuentes, es sobre todo la utilización de las comillas –o de la cursiva, que es otra manera de realizar un señalamiento idéntico– la que constituye el medio principal de mostrar de manera gráfica el tono irónico.» (Schoentjes, 2003: p. 140).

Estos señalamientos del autor sirven como fundamento ejemplificado de cómo identificar gráficamente a los indicadores que muestran la realización de un tipo de ironía textual. Se plantea en primer momento a la exclamación. Hay numerosos ejemplos de cómo esta herramienta puede crear una ironía dentro de un texto escrito. Se observa en un fragmento del libro *Chistes para desorientar la poesía*, que la voz poética reza: «poesía poesía / cómo si en Chile no ocurriera nada!» (Parra, 1989: p. 157). La ironía se da por la exclamación que pareciera ser una orden, pero posee el tono de una queja respecto de la asociación lógica de la palabra “poesía” (repetida dos veces) con la palabra Chile. Parra ironiza al respecto porque –vale recordar– Chile es el único país de Latinoamérica con dos Premios Nobel de Literatura (ambos poetas: Gabriela Mistral y Pablo Neruda).

La segunda herramienta acotada es los puntos suspensivos. Como ya se citó un ejemplo de Parra (1989) al respecto –cuando dice que «Chile [...] / es un país de...» (p. 158)–, se estructurará otro diferente para esta explicación. En un fragmento del poema *aplazado para septiembre* del autor ecuatoriano Ramiro Oviedo –quien es uno de los herederos o “hijos poéticos” de Parra en nuestro país– la voz poética plantea que: «los elegidos de los dioses / mueren jóvenes... puro cuento» (Oviedo, 2009: p. 109). La ironía estalla después de los puntos suspensivos. En la primera premisa, se menciona que “los elegidos de los dioses” son aquellos que “mueren jóvenes”, es decir, el juego enfatiza en la solemnidad de la circunstancia de morir joven, pero por el hecho de haber sido llamado por los dioses para ello. Los puntos suspensivos hacen que el lector mantenga la idea un poco

más, como si estuviese siendo alargada, para finalizar diciendo que es “puro cuento”. La voz poética de Oviedo desmiente su propio postulado, se contradice, busca la oposición.

Al mencionar las cursivas, cabe destacar el poema *Me retracto de todo lo dicho* del resto de poemas de Parra porque quizás sea el único que está escrito completamente en cursivas. Un fragmento del poema dice: «*Generoso lector / quema este libro / No representa lo que quise decir / A pesar de que fue escrito con sangre / No representa lo que quise decir*» (Parra, 1989: p. 117), para concluir con «*Con la mayor amargura del mundo / Me retracto de todo lo que he dicho.*» (p. 117). El juego del autor chileno radica en usar las comillas para asemejarse a una misiva manuscrita y, al mismo tiempo, para desmentir lo que se dice en ella donde se resume en que está arrepentido (se entiende que no lo está y que la cursiva le permite decirlo, de forma irónica).

Como último punto propuesto por Schoentjes son las comillas y para ejemplificarlas se utilizará un fragmento del libro *Coplas de navidad (Antivillancico)* de Parra (1989), el cual reza: «cuidado con la pintura / ” ” ” censura / ” ” ” tortura / ¡lo van a crucificar!» (p. 172). Si bien no es el ejemplo clásico (“clásico”) de las comillas irónicas, funciona casi de la misma manera: restar importancia a lo que se ha dicho. Se reemplaza “cuidado con la” en dos versos usando las comillas: la aliteración pierde su sonido, para privar el juego sonoro de pintura, censura, tortura. ¿Por qué? Podría ser una afrenta al lenguaje mismo y a la labor del poeta, ante el hecho de tener que decir y escribir todo: mejor si se hacer más rápido y simple, acortándolo de esa manera y burlándose del idioma –dicho sea de paso–.

Esto es lo propuesto por Schoentjes, pero para la presente investigación se ha considerado oportuno mencionar otras maneras gráficas de la ironía que no han sido tomadas en cuenta por el autor. El uso de los guiones, paréntesis o el tachado del texto también son evidencia de la ironía. En el caso de los guiones, en el poema *Isabel*

Rawsthorne del poeta chileno Enrique Lihn (1979), amigo y gran lector de Parra, se lee: «En el lecho nupcial –una mesa de operaciones–» (p. 14). Se confrontan dos cosas para plantear la ironía: primero, el lecho nupcial, que se oye como algo serio y hasta romántico, donde se desarrolla el encuentro marital –conservadoramente hablando–, y se lo asocia con una mesa de operaciones, lugar donde se utilizan bisturíes, se realiza disecciones o donde se opera a una persona o un animal por tener algún problema físico. Se ironiza sobre el encuentro marital al proponerlo, entre guiones, como un sinónimo de una mesa de operaciones.

Otro recurso que no fue mencionado por Schoentjes y que debe constar en la aproximación al texto irónico es el uso de los paréntesis, el mismo que cumpliría una función similar a los guiones. Estos versos del poema *Mendigo* de Parra (2014) bastan para ejemplificarlo: «Algunos son soldados / Que derraman su sangre por la patria / (Esto va entre comillas)» (p. 153). La función del paréntesis es casi igual a la del guion –para este caso específico, hasta metatextual–, así que no hace falta explicarla.

Por último, se plantea otra herramienta para poder denotar la ironía en la comunicación textual: el tachado. Parra también lo ha utilizado en varios de sus textos. Uno de sus títulos posee una frase tachada: *Chistes parra desorientar a la ~~policía~~ poesía*. La ironía es muy clara, Parra juega con los significados de la palabra “para” y con su apellido “Parra”. Escribe parra, así, tachando la segunda “r”, para que se lea la otra palabra. Utiliza la cercanía de las palabras policía y poesía, las cuales fonéticamente comparten los sonidos “po” y “sía”. El efecto irónico se da porque alguien podría confundirse al pronunciar la palabra, diciéndola de erróneamente porque poesía y policía significan cosas muy diferentes. El juego parriano impulsa al lector a crear una imagen mental de que el libro son *chistes [de parra] para desorientar a la policía o a la poesía*. En el poemario se puede observar que quizás esto sea algo acertado, ya que el libro es muy político y antipoético.

2.2.2.2. Palabras de alerta en la ironía

Después de haber postulado ciertos indicadores que ayudan al lector a reconocer la intención irónica de lo escrito, resta hablar de *las palabras de alerta*, como las denomina Schoentjes. En el libro del belga esto ocupa un apartado pequeño y sencillo, sin embargo, para el estudio de la poética parriana es de vital importancia. En muchos poemas del autor chileno se presentan las palabras de alerta de la ironía que cumplen un papel similar al de las maneras gráficas. Schoentjes (2003) anota que el pedagogo neerlandés Gérard Vossius, conocido por sus estudios sobre gramática, retórica y poesía, en su *Tratado de retórica*, daba unos consejos a los oradores para:

«[...] que marcasen la ironía de su discurso añadiendo palabras como «aparentemente», «en verdad», «seguramente», «por así decir», «ciertamente», «sin ninguna duda», y otras semejantes.» (p. 143).

Las palabras y frases que se muestran aquí son –o funcionan como si fuesen– adverbios. Pero no son adverbios cualesquiera, sino que son adverbios de modo que están relacionados con la sospecha, la duda, pero también con la aceptación o confirmación de algo o alguien. ¿Por qué es importante su mención? Es necesario hacer hincapié en estas palabras porque aunque parezcan inofensivas e inútiles, son parte de muchos fragmentos en la obra de Nicanor Parra (2014). Aquí, unos ejemplos:

«Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte», en el poema *Advertencia al lector* (p. 39).

«Yo no comprendo, francamente, / Cómo es posible que un muchacho / Tenga ese gesto tan indigno / Siendo tan rubio y delicado.», en el poema *Defensa del árbol* (p. 15).

«Independientemente / De los designios de la Iglesia Católica / Me declaro país independiente.», en el poema *Acta de independencia* (p. 175).

Las palabras de alerta son una pieza fundamental para comprender la poética parriana. El lector que descubre su existencia, y el entramado que postula Parra, notará que

el texto funciona de una manera irónica y que busca crear un nuevo significado de la oración presentada. En el primer caso, se utiliza la palabra “perfectamente” para hablar de la poesía que no conduce a ninguna parte y que es, además, su propia poesía; en el segundo, se usa “francamente” para describir a un chico indigno –a pesar de ser rubio y delicado–, y se muestra otro factor importante de la ironía: los estereotipos; en el tercero “independientemente” funciona como juego de palabras porque la voz poética se auto-declara país independiente a pesar de los designios de la Iglesia Católica –que en realidad no deberían pesar para declarar a un país independiente–: he ahí la ironía de la voz poética que sabe que, en Sudamérica, la Iglesia a veces tiene más poder que el Estado.

Luego de dar un vistazo a una parte de la obra de Parra con respecto a las palabras de alerta que propone Vossius, y que recalca Schoentjes en su texto, es necesario mencionar otro tipo de palabras que también cuentan con una funcionalidad similar. Schoentjes (2003) destaca los *idiotismos irónicos*: palabras denominadas así por escritor alemán Jean-Paul, quien fue un estudioso del humor y lo irónico. Schoentjes nota que los idiotismos irónicos de Jean-Paul están divididos en tres puntos referenciales: sustantivos, adjetivos y adverbios (en este caso, los mismos que postuló Vossius). Los clasifica, de manera rápida, de la siguiente manera: sustantivos tales como *patrón, hombre honrado, señor* (repetido varias veces y en referencia a lo noble o religioso), *amigo huésped*, etc.; adjetivos tales como *hábil, incomparable, dignísimo, doctísimo, excelente, agradable, valiente, delicioso, comfortable*, entre otros; por último, cita varios adverbios tales como *justamente, altamente, completamente, evidentemente, extraordinariamente*, entre otros.

Con esta breve introducción, se puede mostrar unos ejemplos de idiotismos irónicos que están presentes en la obra de Parra (2014) y que son importantes para decodificar el proceso irónico que se lleva a cabo con esta herramienta:

«Dites moi, don ángel, / Comment va monsieur [...] Muerto de la risa / Dije good bye sir» en el poema *Sinfonía de cuna* (p. 14).

«Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse» en el poema *Advertencia al lector* (p. 38).

«Un anciano de barbas respetables / Se desmaya delante de una tumba.» en el poema *En el cementerio* (p. 96).

Los ejemplos tomados de *Poemas y antipoemas*, y *Versos de Salón* –dos de los poemarios más irónicos del autor chileno– evidencian el uso de este recurso. El idiotismo irónico en la obra de Parra es un factor determinante. En el primer caso, la voz poética se dirige a un ángel, al que le otorga la denominación de “don”. No suficiente con esta designación noble, que proviene de la realeza española, para hacer más elegante –y a la vez irónico el asunto– le habla en francés, idioma comúnmente asociado con las personas cultas y refinadas, y le dice “monsieur”: la denominación francesa para tratar a alguien de “señor”. Al final, ocurre lo mismo. La voz poética se ríe y se despide del ángel en inglés diciéndole “sir”, denominación inglesa que se usa como honorífico.

En el segundo ejemplo se utiliza la denominación “doctores de la ley” para referirse a quienes desaprueban la publicación de su libro. La ironía se da gracias a la denominación solemne y su contraste con la poesía que se presentó en el libro *Poemas y antipoemas* que rompía con esa solemnidad caduca que se seguía percibiendo en varios poetas de la generación de Parra o anteriores a él. Además, “doctores de la ley” refiere a una autoridad y cuestiona si en verdad existe una autoridad en poesía que pueda decir qué se publica y qué no se publica. La ironía aquí cuestiona a la academia y a sus “popes” literarios.

En el tercer ejemplo, la ironía es más blanda y muestra a un “anciano de barbas respetables” que cae desmayado frente a una tumba. La barba ha sido considerada, desde tiempos antiguos, como un indicativo de vejez y de sabiduría. Los viejos sabios griegos eran

barbados, muchos de los nuevos sabios²⁴ también lo son. Existen muchos hombres barbados que no son sabios, sino que sólo tiene barba –unas barbas respetables, pero no más que barbas–. He ahí la ironía de Parra, al jugar con ese contrato social y casi institucionalizado de que la barba representa la sabiduría.

2.2.2.3. Estructura de la ironía

Se mostrarán tres formas estructurales de generar ironía según Schoentjes: la repetición, la yuxtaposición y los desvíos lingüísticos. La repetición funciona de la misma manera que en la estructura de lo cómico propuesta por Bergson, por lo tanto no será descrita nuevamente. Pero, las otras dos categorías que el belga postula son diferentes y poseen características visibles en la poesía de Parra.

La yuxtaposición es introducir «en su discurso hechos incompatibles, errores evidentes, contradicciones internas o razonamientos falsos, el irónico obliga a su público a preguntarse por el sentido de las palabras.» (Schoentjes, 2003: p. 145). Se comprende la oposición de términos y la posible irracionalidad de ciertos postulados que resultan irónicos. En el poema *Epitafio*, la voz poética reza: «Flaco de nacimiento / Aunque devoto de la buena mesa [...] Fui lo que fui: una mezcla / De vinagre y aceite de comer / ¡Un embutido de ángel y bestia!» (Parra, 2014: p. 37). Se desarrolla un ejemplo de yuxtaposición irónica de los postulados. Primero, la voz poética plantea que es flaca desde que ha nacido, pero devota de la buena mesa, es decir, que es delgada pero que aprecia la comida fina –¿y que no se negaría a engordar con ella?–; después, enuncia que es una mezcla de vinagre y aceite de comer, cosa que no se puede juntar, ya que el vinagre en su conformación química tiene más

²⁴ Tal como describiría, irónicamente, Francisco Umbral (1986) a Fernando Savater: «Como buen filósofo, sólo ha permanecido fiel a su barba.» (p. 179).

del 90% de agua; y, por último, afirma que es un embutido de ángel y bestia, que sería una mezcla de dos polos opuestos, porque el ángel es una figura divina asociada a la bondad y la bestia es asociada con la maldad o con lo animal.

Pero no solamente se puede fraguar de esta manera. En el poema *Últimas instrucciones*, la voz poética habla sobre su posible muerte y las recomendaciones de dónde no quisiera ser velada. Respecto a lo último plantea que «Cuidadito CON verlarne en el salón De honor De la universidad / o en la Caza del Ezcritor» (Parra, 2014: p. 196). En esta cita, ortográficamente hablando, existen varios errores. Primero, las mayúsculas indebidas en “CON” y “De”; segundo, escribir “Caza” en vez de “Casa” y “Ezcritor” en lugar de “Escritor”. Los dos primeros errores no son tan irónicos como los últimos. Claramente, el poema hace una alusión completamente irónica a la Casa del Escritor²⁵ al escribir mal las dos palabras claves de esta institución en la cual se asume que son bienvenidos los escritores chilenos y donde la voz poética no quisiera ser velada.

Por último, Schoentjes (2003) postula que dentro de las yuxtaposiciones «maldecir a los dioses, mostrar compasión a los que van a morir o dar aliento a un condenado serían actitudes en armonía con el concepto que tenemos del mundo. Ahora bien, el irónico se divierte practicando lo contrario.» (p. 146). Luego de este planteamiento, el autor advierte que varios ejemplos de esta situación: Sócrates diciendo *Salud* al beber la cicuta, Calígula

²⁵ La Casa del Escritor fue un espacio creado por la Sociedad de Escritores de Chile (SECH) para que los escritores tuviesen un lugar donde reunirse ya que entre 1931 y 1961 «sus miembros se reunieron en oficinas de la Inspección del Trabajo, del diario El Mercurio, las dependencias de la Universidad de Chile y, luego, una pequeña oficina en calle San Antonio. [...] Es así que en 2009, bajo el mandato de Michelle Bachelet, la Casa del Escritor fue declarada Monumento Histórico.» ((SECH), 2017). Además, cabe resaltar que estos autores fueron parte de la Sociedad de Escritores de Chile: «Pedro Prado, Marta Brunet, José Santos González Vera, Manuel Rojas, Augusto D’Halmar, Nicanor Parra, Claudio Giaconni, Francisco Coloane y Pablo Neruda. [...] Hoy, la Casa del Escritor es un lugar vivo en el que realizan día a día talleres, charlas, presentaciones, entre otras actividades. Cuenta con un pequeño recinto dedicado a la memoria de la escritora Teresa Hamel, y una serie de salas y espacios de uso múltiple que pueden albergar eventos y exposiciones.» ((SECH), 2017)

diciendo *que les vaya bien a los gladiadores* que van a morir, o cuando Cristo coronado está caminando con la cruz a cuestas por la calle y la gente le grita: *¡Salud, rey de los judíos!*

En cuanto a los desvíos lingüísticos, se debe recalcar que son desvíos de género estilístico, es decir, de tono, de cambio de registro. En palabras de Schoentjes (2003): «El cambio de registro que se observa, por ejemplo, cuando uno se dirige a uno muy cercano hablándole de usted, pasando del tono familiar al de la cortesía, marca a las claras la intención irónica.» (p. 148). El cambio de tono que podría sonar a un error de código o de registro también causa ironía. La obra de Parra posee está en relación con los idiotismos irónicos tales como señor, sir, monsieur, excelentísimo, genio, capitán, etc. En uno de los textos pertenecientes a *Artefactos* se lee:

«EL PADRE ETERNO / terminó fugándose con una colegiala» (Parra, 1989: p. 134).

Primero, la voz poética centra al lector en un registro solemne, donde hace referencia al Padre Eterno, que podría ser el Dios católico o el Reverendo Padre o el Sacerdote de la ciudad. Lo seguro es que la alusión es directamente hacia la institución que conocemos como Iglesia. La segunda premisa recoge un registro diferente al primero (de hecho, está escrito en minúsculas, resaltando más lo solemne de la primera frase), prefigurando que el Padre Eterno se ha escapado con una colegiala (algo mundano como para que un Padre Eterno lo realice, sin embargo, lo realiza). El texto es irónico en tres puntos: la solemnidad que es destrozada por el cambio del tono (solemne-mundano), la escritura (mayúscula-minúscula) y, además, el cuestionamiento que se señala al poner sobre la mesa que la Iglesia ha escondido muchos de los casos de pedofilia que se han descubierto.

2.2.2.4 Figuras retóricas de la ironía

En la ironía se puede decir que confluyen tres figuras retóricas: la lítote, la hipérbole y el oxímoron. Se explicarán las figuras y se las expondrán con ejemplos. La lítote es una figura que se ha utilizado mucho en las cuestiones cómicas e irónicas. Es una manera elegante de atenuar ciertas afirmaciones o de negar afirmando. Varios autores han utilizado esta herramienta irónica. Uno de sus más altos cultores es el escritor argentino Jorge Luis Borges. En el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote* plantea: «¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable.» (Borges, 1990: p. 447). Se dice “no hubiera sido explicable” en lugar de “hubiera sido explicable” y se plantea como una doble negación que, como en matemáticas, afirmaríala respuesta. Pierre Menard intenta reescribir el Quijote y, lo que sorprendente, es que Menard es francés, mas no un español (que sería lo más obvio, lo más lógico, lo más *explicable*).

Una característica importante de la lítote es que «puede ser una forma de definirse a sí mismo» (Schoentjes, 2003: p. 149) y aquí la importancia recae en lo que el autor denomina la *auto-ironía*. En el ejemplo de Borges, la ironía está orientada desde un narrador omnisciente a su personaje. Se puede ser auto-irónico con o sin lítote, pero esta ayuda a la formulación de lo irónico. Otra lítote se evidencia en un poema de Parra (2014) que ya fue citado más arriba: «Tienes que darte cuenta / De que los dioses no son infalibles» (p. 179). La oración “los dioses no son infalibles” es una manera más atenuante de decir que “los dioses son falibles” o “los dioses fallan”, que sonaría mucho más agresivo y determinante. Con la lítote se aminora el efecto directo de la premisa y se crea una gran ironía.

Otra figura retórica que se ha explotado en la ironía es la hipérbole. Esta es la figura retórica de la exageración y según Schoentjes (2003) eso «convierte a esta figura en menos

elegante que la lítote: lejos de quedarse en esta lado de la intención se sitúa en el campo del exceso.» (p. 150). La figura excede la sutileza que se encuentra en la lítote. La hipérbole es catalogada como menos fina, menos preparada, quizás no tan elaborada. El poema *Autorretrato* reza: «aquí me tienes hoy / detrás de esta mesón inconfortable / embrutecido por el sonsonete / de las quinientas horas semanales.» (Parra, 2014: p. 32). El texto habla sobre la ardua labor de los profesores de colegio y de cómo su vida se desgasta poco a poco por el exceso de trabajo y una mala paga. La hipérbole se encuentra en el último verso, cuando la voz poética manifiesta que son “quinientas horas semanales”. Si se hace un cálculo exacto, la semana no puede tener quinientas horas. Es imposible. Si el sujeto trabaja las veinticuatro horas del día, los cinco días hábiles el resultado de la suma serían ciento veinte horas. La exageración es una manera de ironizar sobre todo lo que esta profesión exige a quienes la ejercen y lo desolador que resulta.

La exageración no solamente se dirige a lo grandilocuente, sino también lo contrario: orientada hacia la vacuidad. En el poema *Tres poesías*, la voz poética expone: «Ya no me queda nada por decir / Todo lo que tenía que decir / Ha sido dicho no sé cuántas veces.» (Parra, 2014: p. 116). Se dice que no hay “nada” por decir, lo cual es mentira. Siempre se puede decir algo, sea trascendente o no (he ahí el juego de la ironía: la voz poética siente que ya no existe nada trascendente porque “todo” ya se ha dicho “no sé cuántas veces”). El texto es una hipérbole donde se presenta tanto el vacío, la totalidad, y el desconcierto.

La última figura retórica es el oxímoron, que se basa en «relacionar dos términos contradictorios y que se excluyen mutuamente [...] la utilización irónica de la figura requiere que se mantenga la tensión entre los términos antitéticos.» (Schoentjes, 2003; p. 150). Schoentjes plantea que existen varios ejemplos de cómo formular la figura en sí, sobre todo si estos efectos están realizados de forma periférica al texto. Por ejemplo, el hecho de

poseer un nombre o pseudónimo irónico. El autor cita el nombre del novelista francés Chrétien de Troyes para ejemplificarlo. El nombre significa en francés “Cristiano de los Toyanos”: cosa que es un oxímoron, ya que los cristianos y lo troyanos están ubicados en diferentes espacios geográficos y temporales.

El título del libro *Hojas de Parra* de Nicanor Parra es irónico para los conocedores de la tradición literaria angloparlante ya que uno de sus libros más emblemáticos posee un título muy parecido a este –justamente el cual Parra hace ironiza–: *Leaves of grass* (que se traduce al castellano como *Hojas de hierba*) de Walt Whitman. La ironía consiste en presentar al libro sustituyendo la palabra “hierba” por “parra”, que en castellano significa: enredadera, arbusto donde crece la vid, o el nombre de alguna ciudad o el apellido Parra. Además, la hoja de parra es conocida por tapar el sexo en las representaciones pictóricas religiosas. El título del libro²⁶ de Parra conlleva cualquiera de estos significados.

Es muy importante que se conozca el código en el cual se establece la relación irónica ya que lo que impide que esta «funcione es la pertenencia a una comunidad distinta, sea sexual, religiosa, cultural o nacional, al igual que el desconocimiento de las normas precisas que manejan otras comunidades.» (Schoentjes, 2003: p. 155). Muchos ejemplos de oxímoron, poseen esta particularidad. Este solo es uno de tantos casos que existen.

2.2.3. Fronteras de la ironía

Ya se han expuesto las prácticas y los indicadores de la ironía. Ahora, hay que precisar ciertas fronteras que esta herramienta puede tener con otras que son bastante

²⁶ Otro apunte importante es que este juego irónico únicamente funciona en castellano. Si se intenta hacer el mismo vuelco en inglés no resultaría ya que pasaría de ser *Leaves of grass* a *Leaves of vine*, y todo el resto de significantes que han sido expuestos se perderían o deberían ser explicados con pies de página, como este.

similares como la sátira, lo cómico, el humor, el sarcasmo, y, por supuesto, la parodia. Todas ellas se alimentan de algo en común, pero se diferencian en su conformación. En primer lugar, Schoentjes diferencia a todas las anteriores de la categoría que él denomina como *lo serio*. Si la ironía se distingue de lo serio es porque «remite a lo lúdico y, por tanto, su seriedad es la del juego.» (Schoentjes, 2003: p. 179). Estas herramientas son una experiencia lúdica del lenguaje. Schoentjes (2003) dice que

«a la ironía se le continúa asignando un lugar más allá de la línea de demarcación de lo serio, pues en el territorio de lo no serio, la ironía cuenta con muchas prácticas, como la sátira, el humor y lo cómico, el sarcasmo y el cinismo, y la parodia.» (p. 183).

En el territorio de lo no serio se encuentran diferentes prácticas relacionadas con la ironía. Sin embargo, se remarca que todas están conjugadas en algún punto, pero que cada una de ellas tiene una particularidad que la hace diferente. La ironía siempre ha sido un instrumento para llegar a la sátira, sin embargo, Schoentjes (2003) plantea que «a partir del siglo XIX los caminos de la sátira y la ironía se han bifurcado.» (p. 183). Históricamente, se las confundió hasta el siglo XVIII porque el proceso irónico era fundamental para llegar a lo satírico. Ahora, las dos se diferencian por una cuestión pedagógica:

«La ironía es mejor pedagogo que la sátira en tanto pide la participación de quien lo interpela. El satírico no es maestro ni guía, sino un juez que no teme encargarse de la faena de verdugo, pues a veces ejecuta sin piedad a sus víctimas.» (Schoentjes, 2003: p. 186)

En esta afirmación se evidencia algo que no se había tomado en cuenta antes. La ironía no busca la risa en sí, sino la reflexión o el cuestionamiento²⁷. La sátira se orienta hacia la crítica pura y dura, que no teme “encargarse de la faena de verdugo”. La sátira pasa por la cuestión del ridículo; la ironía se encuentra más cercana de la burla. Existe una distancia entre la burla y el ridículo. En cuanto a lo cómico y al humor, se los ha

²⁷ El cuestionamiento –léase pregunta– es una de las maneras más básicas del aprendizaje. En este aspecto, es necesario mencionar el proceso mayéutico promulgado por Sócrates en el cual mediante la ironía se hacía que el interlocutor se percatase de sus errores de argumento y falsas premisas.

diferenciado al principio de este apartado del capítulo. Se recordará el punto principal: lo cómico y el humor buscan la risa, su propósito es lo risible, lo que pueda divertir; la ironía se ocupa de la sonrisa (que no es lo mismo que la risa), interroga y cuestiona.

Otra diferencia que se halla entre lo irónico y lo cómico es que la ironía tiene a las palabras como principal herramienta; lo cómico puede darse en situaciones que no necesitan palabras, sino solo movimientos o formas. Schoentjes dice que «la palabra, [es] la que inventa la ironía y por ello es exacto decir que es más literaria que el humor y lo cómico.» (Schoentjes, 2003: p. 188). La “palabra” tanto escrita como oral, es la base de la ironía. Pero, ¿cómo se halla ironía en una obra plástica o musical? Schoentjes (2003) propone que «aunque se exprese en prácticas que no apelen directamente al lenguaje, la ironía guarda siempre su dimensión lingüística, bien sea por las palabras mismas, por los títulos de las obras o bien directamente por la cita.» (p. 191). Se sobreentiende que la dimensión lingüística es la que determina si algo pictórico o musical puede ser o no irónico.

En la serie de obras denominadas *La traición de las imágenes* de René Magritte, donde se encuentra su famosa *Esto no es una pipa*, se propone el dibujo de una pipa, que no es física ni tangible, es decir, la obra no es siquiera la representación de la pipa; el cuadro de Magritte es la idea de la representación que él mismo tiene de una pipa y que lleva como lema: *esto no es una pipa* (lo lingüístico causa la ironía).

En lo referente al sarcasmo, el catedrático belga se refiere así a la etimología del término: «*sarcazein*, que significa en griego “morder la carne” señala la agresividad que señala abiertamente el sarcasmo.» (Schoentjes, 2003: 192). El sarcasmo es más agresivo que la ironía. Lo irónico es un atenuante de lo que quiere decir para que no suene grosero ni agresivo, sino que se cuestione una realidad suavizada y accesible. El sarcasmo, en cambio, está en un grado más fuerte que la ironía. Es una crítica suplementaria a la ironía correctiva

y, muchas veces, se la confunde con el insulto o la injuria. Schoentjes (2003) entiende que «sea directo o indirecto, el sarcasmo es siempre más grosero que la ironía porque es a la vez más visible y más maligno.» (p. 192). Cabe decir que la ironía es la más sutil de las herramientas clasificadas como lo no serio.

Por último, resta hablar de la parodia y entablar las posibles relaciones que tiene con la ironía. «Si la risa, lo cómico y el humor han contado con la atención de la crítica de los años sesenta, la parodia parece haber tomado el relevo después.» (Schoentjes, 2003: 197). Gérard Genette en su libro *Palimpsestos* estudia los entramados que posee la parodia desde Aristóteles y los desarrolla para un mejor entendimiento. Distingue tres tipos de parodias: cuando se modifica lo necesario, cuando se cambia el estilo totalmente y cuando se toma un estilo en particular para imitarlo. Genette (1989) propone que:

«En el primer caso, el «parodista» aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible; en el segundo caso, lo transporta íntegramente a otro estilo, dejando su objeto tan intacto como lo permite esa transformación estilística; en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético.» (p. 22)

Se encuentra una ligera diferencia que logre desarticular a la ironía y deje el paso libre para el descubrimiento de lo paródico. Dice Schoentjes (2003) que «la parodia deja adivinar una obra anterior.» (p. 198), por lo que, nos obliga a pensar que algo puede ser parodiado solamente cuando se tiene un objeto, sujeto u obra anterior. En la ironía esto no es estrictamente necesario. La parodia se establece –y se entiende– cuando el lector descubre que hay un texto detrás de la parodia. Lo propuesto por Genette (1989) es aún más explicativo: «El texto paródico sigue tan de cerca como puede el texto parodiado, limitándose a algunas transposiciones impuestas por el cambio de tema.» (p. 29). Existen miles de ejemplos de la parodia en el arte. En la literatura es imposible no remitirse a uno de

los más grandes ejemplos de parodia: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, que parodia a las novelas de caballería –muy famosas en el Siglo de Oro español– con su personaje principal: Alonso Quijano (Don Quijote).

En la obra de Parra hay parodias que son alimentadas con el instrumento primordial de la ironía. Un ejemplo rápido son *Hojas de Parra*, que ya fue explicado más arriba, y *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui*, donde se parodia al profeta del catolicismo y también se hace una referencia intertextual a un ciudadano chileno que se autodenominaba como el Mesías y que era conocido como “El Cristo del Elqui”.

2.3. La poesía y el chiste

Ya se refirió lo cómico, el humor y la ironía. Por último, y antes de emprender el correspondiente análisis de la poesía de Nicanor Parra, se mostrarán ciertos planteamientos del crítico español Carlos Bousoño (1985) de su libro *Teoría de la expresión poética*. Los postulados ayudarán a comprender otro factor dentro de este trabajo investigativo: la relación lingüística que existe entre la poesía y el chiste (algo que está cercano a lo cómico y al humor, pero un poco más alejado de la ironía), sus similitudes y sus divergencias, el asentimiento, el disentimiento y la tolerancia, y la coacción.

Las propuestas realizadas por Bousoño abren un campo más amplio para ejemplificar la poesía del autor chileno. Mediante el análisis de lo que el español plantea se llega más a fondo en la poesía de Parra. Cuando se abarca el asentimiento, el disentimiento y la tolerancia que existen en estas expresiones orales y escritas. Es importante mencionar a los dos procesos como una coacción (la coacción está en relación directa con la tolerancia y el asentimiento que el lector tiene ante el texto): el lector como un autor del texto.

2.3.1. Poema y chiste: divergencias dentro de una similitud

Se encuentran ciertas similitudes y divergencias a la hora de hablar sobre estos dos modos de expresión. Bousoño (1985) plantea que ambos se sirven de la misma estrategia: la sustitución; pero el efecto que cada una produce es lo que las diferencia: «risa en un caso [en cuanto al chiste] y emoción en el otro [en cuanto a la poesía]». (p. 10). Cada una de las dos expresiones busca un efecto diferente en el lector y eso es innegable. Al igual que la ironía y lo cómico, estas expresiones parten de algo similar pero buscan algo distinto.

Si se sigue la diferenciación que Bergson hacía una entre lo cómico y la emoción (lo cómico y su incompatibilidad con la emoción) se descalificaría el planteamiento que postula Bousoño donde empareja al chiste y a la poesía; pero, lo que Bousoño plantea ejerce más fuerza sobre ciertos aspectos porque abarca algo que Bergson no tomó en cuenta:

«El chiste y la poesía tienen, pues, algo en común: tratarse en ambos casos de un conocimiento de lo «individual», esto es, tratarse en ambos casos de la impresión de que conoce individualmente, «saturadamente», algo: en el chiste lo que se conoce de ese modo es una rigidez o mecanización psíquicas, o sea, la individualidad de un contenido psíquico ilegítimamente nacido, mientras que en la poesía lo que se conoce de esa manera es un contenido psíquico legítimamente nacido, no fruto de la mecanización ni torpeza algunas, sino, al revés, fruto de un espíritu que sentimos en este instante como poseedor de una suficiente plenitud. Y como en los dos casos hay «conocimiento», en los dos casos hay placer estético, el placer que corresponde, precisamente, a todo acto intelectual.» (Bousoño, 1985: p. 16)

Es pertinente empezar las referencias a Bousoño con esta cita larga porque en ella se exponen dos particularidades importantes para comprender lo planteado como chiste y poesía. Ambos casos tratan las individualidades. El chiste tiene rigidez y mecanización (basta recordar a Bergson) y es un contenido ilegítimamente nacido (se recuerda a Schoentjes). El chiste, como lo cómico y el humor, muestra la mecanización de los seres humanos y una estructura rígida de los actos o de las situaciones (donde no está excluido

el acto comunicativo, es decir, el lenguaje). Además, la legitimidad está vinculada al chiste de un modo anímico. Lo ilegítimo es una reacción torpe que produce risa y no conmoción.

La poesía encuentra otra manera de identificación con el lector. Existe en ella un sentimiento legítimamente nacido, según dice Bousoño, que no es fruto de la mecanización ni de la torpeza, sino más bien de un espíritu pleno. Está claro que esta apreciación de lo poético es bastante conservadora, pero funciona para la ejemplificación de lo que se pretende analizar. El lector puede identificar que lo poético es una respuesta idónea al objeto y por eso se muestra con toda su integridad (es decir, es legítima).

2.3.2. Asentimiento, disentimiento y tolerancia

¿Cómo se acepta un poema y cómo se acepta un chiste por parte del lector? El poema es legítimo y es necesario «que el lector *«asienta»* al contenido del poema, en vista de que tal contenido no es ilegítimo en el protagonista poemático.» (Bousoño, 1985: p. 20). ¿Cómo se evidencia esto? El poema y el protagonista poemático están legítimamente emparentados entre sí. Guardan una concordancia de forma y de acción. Además, no existe torpeza o mecanización en su accionar. Se puede presentir que el poema será asentido, directamente, por el lector. Será creído y, sobre todo, aceptado como un hecho poemático, que posea belleza y conmoción. ¿Qué sucede con el chiste? Bousoño (1985) plantea que el chiste posee palabras que «parecen profundamente inadecuadas, pero no inexplicables, y, por tanto, “*tolerables*” por no “*absurdas*”» (p. 20). El chiste posee contenidos inadecuados, pero explicables: una caída torpe o un *lapsus linguae* por parte del protagonista o el autor del chiste. Esta es la primera gran diferencia que tienen el poema y el chiste.

El chiste es un hecho inadecuado, pero que es asentido porque es explicable. El lector tolera esa inadecuación porque no es absurdo (lo que excede la tolerancia del lector). El poema, en cambio, está configurado para ser aceptado al ser un contenido adecuado por parte del protagonista poemático y de la idea del poema. La concordancia entre ambos hace que el lector no reniegue la aceptación de su contenido. El lector acepta las proposiciones poéticas al considerarlas adecuadas. En el chiste la sustitución produce otro efecto, sobre todo cuando existe un juego de palabras en él.

«-Mi amor, ¿puedes cambiar al bebé?
-Claro, creí que nunca me lo pedirías. ¿Crees que nos den un PS4?»

Este es un chiste cualquiera, escuchado en un programa de radio mañanero, donde el hecho en sí es inaceptable, totalmente inadecuado. Se sobreentiende que es una pareja de esposos y que ella (si se sigue una visión machista, porque bien podría ser al revés) le dice a él que cambie al bebé –que le cambie el pañal–; él, en su torpeza o en su despiste, comete el error de pensar que “cambiar al bebé” significa hacer un trueque del niño por algún otro objeto: específicamente por una consola de Play Station 4 de la marca Sony.

El chiste es inadecuado e inaceptable –¿cómo un padre podría cambiar a su bebé por un PS4?–, pero es tolerable porque existe una razón que nos explica que esa respuesta ha sido un error (léase un lapsus linguae, donde el sujeto ha confundido el verbo “cambiar”). El lector tolera el chiste porque ha aceptado el error como algo natural, ya que no ha caído en el absurdo total gracias a que ese verbo funciona tanto en la primera premisa (la de la madre) como en la segunda (la del padre).

El crítico español plantea, en relación a lo expuesto, que:

«El poeta busca, ante todo, la adecuación entre lo comparativo y lo comparado. El humorista hace casi lo contrario: precisamente es la desmesura del símil el estimulante de la carcajada. Cuanto mayor sea (dentro de ciertos límites) la distancia entre la realidad y la evocación, más grotesco será el resultado. Es decir, busca el poeta que los objetos unidos en la imagen se parezcan al máximo (sea física, sea emotivamente), que coincidan

todo lo posible en una *fundamental* zona entre sí mismos. El autor cómico, por el contrario, rehúye esa fuerte analogía y procura la mínima: la metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco (o sea, que se parecen sólo *en algo inesencial*) quedan vistos como equivalentes. Nos reímos entonces del aparente error padecido por el sujeto, que le lleva a pensar como reímos si se nos pone en claro *que ha habido un motivo para el disparate*, si vemos que los dos elementos comparados tienen un leve punto en común.» (Bousoño, 1985: p. 21).

El poeta busca la comparación, la semejanza o la metáfora adecuada para su texto. En cambio, quien cuenta un chiste busca la desmesura del símil (cambiar a un bebé por un PS4) para causar la risa. La comparación es grotesca pero, al mismo tiempo, aceptable y tolerable. El chiste tiene un límite para que el resultado no sea absurdo y, por ende, sea aceptado. Como dice el autor español “ha habido un motivo para el disparate” porque la situación tiene un punto en común, que es el verbo “cambiar”.

Las imágenes poéticas que plantea Bousoño (1985) como aceptables «revelan un espíritu que responde con exacta perfección a los estímulos de la objetividad y de la realidad» (p. 24). Existe una concordancia inteligible entre lo que se dice poéticamente y su comparación con la realidad. En el poema *Los pasos de Parra* de Roberto Bolaño (2010), se dice: «Chile es un pasillo largo y estrecho» (p. 80). Lo cual es una comparación con la forma de la geografía que posee el país que, en efecto, es largo y estrecho. O, por ejemplo, en el poema *Universo* de Jorge Carrera Andrade, la voz poética dice: «Luciérnaga: / linterna diminuta que se enciende en la hierba» (Carrera Andrade, 1998: p. 78). La comparación se realiza entre un insecto y su principal característica: la luciérnaga emite una luz en las noches y se la encuentra en los campos, entonces, es una *linterna diminuta que se enciende en la hierba*. Así, se comprende cómo la comparación poética es adecuada porque busca la similitud de lo comparado, cosa que muchas veces no sucede en el chiste.

En el chiste, en cambio, «*el lector, aun conociendo su origen, percibe la realidad anímica del sujeto como inconveniente, como impropia de las circunstancias.*» (Bousoño,

1985: p. 28). El chiste se edifica cuando las circunstancias no permiten que se lo identifique como algo adecuado, por ende, debe haber una línea que distinga lo cómico de lo absurdo. Mostrada la diferencia entre el chiste y la poesía, en cuanto al asentimiento y la tolerancia, solo queda ejemplificar que sucede cuando el lector cae en cuenta que el texto expuesto no es ni poético ni cómico, sino absurdo. Según Bousoño (1985), el absurdo «se origina cuando el procedimiento, la sustitución, no cumple ni las condiciones de la poesía ni las del chiste.» (p. 28). Es decir cuando un texto no es legítimo (como el poético) ni cuando es ilegítimo, pero tolerable (como el chiste). El absurdo no sería aceptado por sus condiciones y representaría un disentimiento por parte del lector.

La parte más útil de lo postulado por Bousoño es el momento en que la poesía y el chiste logran fundirse en uno solo. ¿Pero cómo podría darse esto si existen distancias entre ellos? El autor español dice que es posible que «la misma expresión que nos hace reír, paradójicamente, nos conmueve.» (Bousoño, 1985: p. 30). En esta paradoja se encuentra la obra de Parra ya que posee varias de las características mencionadas acerca de la poesía y del chiste, al mismo tiempo. Los textos pueden causar risa y también conmover al lector. Pero aquí hay que volver al texto de Bousoño (1985) para hacer una aclaración: «nuestra risa y nuestra emoción no parten de contemplar una misma región de ese ser unitario [se entiende como el poema o el protagonista poemático], sino de contemplar dos regiones perfectamente diferenciadas dentro de él.» (p. 31). Se plantean dos variantes (lo poético y lo chistoso) que aparecen en el texto pero son componentes diferenciables entre sí.

2.3.3. La poesía y el chiste como una coacción

Se hará referencia a la poesía y al chiste como un proceso de coacción entre el autor y el lector. Tal como planteó Roman Jakobson (1975), existe un esquema básico del

funcionamiento de la comunicación donde intervienen «emisor-mensaje-receptor» (p. 353). En el proceso de la lectura de un poema –o de un chiste– se tienen los mismos componentes. En el caso de la poesía, ciertamente, serían autor-poema-lector; y en el del chiste, autor-chiste-lector. Es el mismo procedimiento (como en todo proceso comunicativo).

La importancia radica en que el lector sea quien acepte el contenido del poema o del chiste. Si este asentimiento no se da, el mensaje se pierde y el proceso comunicativo deja de existir. El autor escribe el texto, pero el texto no es aceptado por el lector; ergo, pierde el valor que pudo haber tenido porque no comunicará el mensaje que tenía. El poema o el chiste solo surten efecto cuando son leídos y aceptados. Bousoño (1985) plantea que, en el caso de la poesía, es una coacción entre el autor y el lector, ya que «*el lector es, junto al poeta y en unión con él, aunque en otra medida, autor del poema que esta escribe.*» (p. 42). El asentimiento del texto leído es la parte más importante para que se comunique lo que se quiere expresar. El lector se convierte también en un autor del texto, porque lo acepta y, luego de haberlo aceptado, lo analiza y lo resignifica.

También se debe ver a la coacción desde el lado opuesto: el autor como lector de su propia obra. Aquí subyace un problema y es que el autor, como lector de su propia obra, no tendrá la misma reacción ante ella porque ya la conoce. El extrañamiento al conocer las palabras que se proponen no tendrá el mismo impacto que tiene para el lector que se aproxima por primera vez al texto. Bousoño (1985) –aludiendo a Jean-Paul Sartre– dice que «[el autor] tendría que situarse ante la página impresa en las mismas condiciones de ignorancia del inmediato renglón en que el lector se halla, cosa que no puede suceder nunca.» (p. 43). El autor es lector de su propia obra porque «cuenta con ello al escribir, desposeyéndose y alejándose, en ese momento, de lo que en su psicología no trasciende la pura individualidad» (Bousoño, 1985: p. 44). La relación entre ambos es estrecha, tomando

en cuenta que el autor, generalmente, escribe un libro que como lector quisiera leer. Sería insensato afirmar que la obra de un autor no está dirigida a un tercero (el lector, sea cual fuere). Esto sería negar algo fundamental del arte y que Bousoño (1985) expresa:

«El arte está configurado *para* los demás hombres, y en consecuencia *por* los demás hombres: es social desde su raíz, desde la nebulosa confusa y muda que gira confinada en la mente solitaria del poeta que quiere expresarse.» (p. 48)

La poesía y el chiste son eminentemente dos procesos sociales donde intervienen relaciones que influyen en su entendimiento y lectura. Pero estas relaciones sociales, tanto la poesía como el chiste, tienen un límite o una barrera. Bousoño desarrolla la noción de “la barrera del sonido” donde explica que la «“barrera de la comicidad” (aparta a la poesía del chiste) y “barrera de la insensatez” (aparta al chiste y a la poesía del absurdo)» (Bousoño, 1985: p. 49). El lector para poder juzgar el texto y asentirlo o disentirlo.

La tolerancia cobra más efectividad –en el chiste más que en la poesía–. Cuando se ha expresado un chiste del mal gusto sobre algo o alguien en particular, el lector podría no encontrar el sentido de lo risible (cuando la persona o grupo que está inmerso en el chiste no sea próxima a él). Dado el caso, de un chiste como el siguiente:

«-¿Cuál es la diferencia entre una pizza y un judío?
-No sé...
-Pues, que las pizzas no gritan cuando las metes al horno.»

La crueldad del chiste y su mal gusto están bien representados. El límite al que se llega en su asentimiento depende del público objetivo que lo lea o escuche. Podría resultar gracioso en una conversación casual entre dos ecuatorianos que tienen nociones históricas de acerca de la Segunda Guerra Mundial y los cuales no poseen cercanía con una persona que haya sido víctima de este terrible hecho. Pero, el chiste no resultaría risible si es contado a un hijo, nieto, sobrino o amigo de alguna persona que murió en el Holocausto nazi. La

coacción del lector está relacionada con el parentesco o el nivel de fraternidad que existe con el otro (es decir, de quien se ocupa el chiste). No obstante, pasa lo contrario cuando el chiste es fundamentado en el enemigo. Dice Bousoño (1985):

«Cuando, por ejemplo, alguien hace un chiste malicioso de un enemigo nuestro, probablemente nos hace más gracia que si se refiere a un amigo muy querido; y esta efecto quedará incrementado cuando mayor sea, dentro de ciertos límites, la crueldad de la burla.» (p. 68).

El texto del autor español refiere la coacción entre el autor y el lector en cuanto al uso de la metáfora. Aquí distingue dos mecanismos o procedimientos que forman parte de la identificación: uno intrínseco y otro extrínseco. El intrínseco es la metáfora en sí, y sirve para individualizar la significación; lo extrínseco es más amplio y abarcador porque «*son, sin excepciones, creencias, opiniones, saberes nuestros sobre el mundo.*» (Bousoño, 1985: p. 86), es decir, todos los factores sociales que codifican al lector. Sin ellos, la relación que podría darse entre autor y lector sería inexistente. El texto producido por el autor tiene un canal y un código –en términos de Jakobson (1975)– que también posee y comprende el lector. El lector lo acepta y asiente. El poema o el chiste cobran un sentido porque son tolerados por los factores extrínsecos que han influido en el lector en su manera de ver el mundo y de entenderlo bajo ciertas creencias y morales.

Bousoño pone un ejemplo simple pero factible para entender los modificantes extrínsecos de la poesía. Utiliza una de las frases poéticas más trilladas: “cabellos de oro”. El autor español explica el proceso de asentimiento de dicho planteamiento:

«Porque *sabemos* (modificante extrínseco) que el color del oro y el de cierto tipo de cabello son semejantes, la expresión “cabello como el oro” se nos antoja “adecuada” (“procedimiento extrínseco”), por consiguiente, asentimos.» (Bousoño, 1985: p. 87).

Hay pocos fragmentos en la obra de Parra donde se expresen sustituciones que no puedan ser asentidas rápidamente por el lector y quizás sean las más extremas. Fragmentos de los libros *Artefactos* (1973), *Chistes para desorientar a la poesía* (1979), o

Cachureo, ecopoemas, guatapiques, últimas prédicas (1983), sirven para ejemplificar lo planteado, ya que en los mismos es común leer insultos, chistes de mal gusto, referencias poco decorosas, entre otros tipos de comportamientos políticamente incorrectos, que podrían causar un disentimiento por parte del lector. La propuesta del autor chileno de incluir en su poesía el habla popular, llega al punto de utilizar esa parte del habla popular que ha sido catalogada como “incorrecta” porque utiliza “malas palabras”. El ejercicio que realiza Parra no es nada nuevo en la historia de la literatura. Se han dado casos similares, desde el latino Catulo, pasando por Francisco de Quevedo, hasta Charles Bukowski o Guillaume Apollinaire, citando unos cuantos ejemplos conocidos de la poesía de Occidente.

Existe otra formulación importante y que es necesaria mencionar a la hora de comprender la poesía de Parra, en un sentido más amplio y completo. El teórico español expone que en un análisis poético se debe comprender la individualidad y la unidad del poema o conjunto de poemas, es decir, la diferencia entre un poema y un poemario.

El lector identificará, como dice Bousoño (1985), «que un poema aislado contiene menos energía poética que si lo miramos en el interior de un libro, en cuanto este sea una construcción coherente y no una simple colección arbitraria de versos.» (p. 92). Se comprende que un poema puede ser una gran obra de arte, una bella muestra de su calidad poética, etc. Sin embargo, el reto se halla en el libro pensado como algo compacto y con un hilo conductor de una obra poética, en su conformación estructural y formal.

Gran parte de la poética de Parra posee esta concordancia poética, estructural y formal. El poeta chileno no mantiene una colección arbitraria de versos. En el poema *Versos sueltos* se mofa de esa idea de coleccionar versos arbitrariamente unidos para formar un poema donde parecerían que los versos fueron escogidos al azar, al estilo dadaísta o con pretensiones de escritura automática y psicoanalítica:

«Un ojo blanco no me dice nada / Hasta cuándo posar de inteligente / Para qué completar un pensamiento / ¡Hay que lanzar al aire las ideas! / El desorden también tiene su encanto / Un murciélago lucha con el sol: / La poesía no molesta a nadie / Y la fucsia parece bailarina.» (Parra, 2014: p. 120).

Como se aprecia, los versos *suelto*s (es decir, la mitad de este fragmento del poema) están aparentemente alejados el uno del otro. Los cinco primeros versos se presentan a modo de crítica sobre la idea del verso suelto, de la metáfora irracional: “un ojo blanco”, al parecer, no dice nada. ¿Por qué necesidad “posar de inteligente”, “completar un pensamiento” si se puede “lanzar las ideas al aire”, si “el desorden también tiene su encanto”? El poema empieza a fungir como algo irracional al utilizar versos *suelto*s. El poema es un metalenguaje de sí mismo. La voz poética de Parra se burla de lo que escribe.

Se sobreentiende que el autor chileno no está de acuerdo con esta escritura automática ni con la concepción de que un texto sea una cuestión suelta, aislada, del resto de textos que complementan un libro de poesía. Como último punto, Bousoño (1985) quiere mostrar la validez de la obra total, de la intensidad que un conjunto de poemas estructurados:

«Esto nos lleva a la conclusión de que, en un libro, cada poema intensifica a los restantes; y que, trazando un círculo de diámetro mayor, lo mismo ocurre en la obra completa de un poeta: cada libro transforma a los que le siguen y anteceden, de forma que ese libro o ese acervo de libros se tornan en respectivos sustituyentes de mayor complejidad.» (p. 93).

Esto sucede en la obra parriana. La poética del autor chileno es una avanzada del texto anterior, que lo precede en ideas y en forma, en estructura y en contenido. El libro *Versos de Salón* mantiene la coacción entre el lector y los poemas, y los poemas con el resto de poemas que conforman el libro –fungiendo como un poemario compacto, completo y concordante–. Por motivos de tiempo y espacio, en el estudio no se analizará la obra completa de Nicanor Parra en su amplia gama de matices y formulaciones. Se ha intentado mostrar algo de cada etapa fundamental para el desarrollo de su poética que, quizás, en

Versos de Salón, esté consolidada como una de las más fuertes y potentes propuestas poéticas de toda el habla hispana del siglo XX.

Los estudios de Bergson, Shoentjes y Bousoño ayudarán mucho al lector a entablar relaciones teóricas más contundentes entre la poesía de Parra y el humor, lo irónico y el chiste. Esta es tan solo una parte de la poética del autor, faltarían más estudios para poder develar otras virtudes de su obra que no han sido tomadas en cuenta para este trabajo. Ahora, se procederá al análisis de los poemas seleccionados de *Versos de Salón*, para diseccionarlos y mostrar la relación que tiene la poesía de Parra con lo irónico, lo cómico y lo chistoso.

3. Análisis de tres poemas del libro *Versos de Salón* (1962)

En el libro *Versos de salón* hay varios poemas con los que se podría ejemplificar la poética parriana. Sin embargo, para el presente análisis se han escogido tres de ellos: *Cambios de nombre*, *Discurso fúnebre*, y *Lo que el difunto dijo de sí mismo*. En dichos textos se evidencian varios de los aspectos que son indispensables para comprender lo cómico, lo irónico y lo chistoso dentro la obra del poeta chileno.

Los poemas serán analizados individualmente. Si bien es cierto comparten puntos en común, pero sus temáticas son diferentes y, por ende, el uso y la fuerza de los recursos también. De esta forma se puede mostrar de mejor manera los límites en los cuales ronda la poesía de Nicanor Parra en *Versos de salón* y porqué este poemario fungiría como una buena muestra de la antipoesía parriana –junto al libro que empieza con esta propuesta, *Poemas y antipoemas*, el cual ya ha sido analizado por varios estudiosos de diversos países–.

3.1. *Cambios de nombre*

3.1.1. Nombrar es tener el poder del universo poético

En el texto *Cambios de nombre* se identifican tres lineamientos que el autor chileno desarrolla en el poema. Como primer punto a destacar, se observa al lenguaje en sí como medio de caracterización de lo existente; el segundo punto identifica al poder de nombrar. Parra es consciente de que el lenguaje es poderoso –otorga poder a quien lo emplea–, y hace uso de él cambiando los nombres a ciertas palabras, es decir, dotándolas de un nuevo nombre; el tercer punto es la noción del universo poético que cada autor debería tener, con su lenguaje y el poder de utilizarlo a su antojo como una propuesta estética personal.

El texto inicia con una enunciación que podría caracterizarse intrascendente: «A los amantes de las bellas letras / Hago llegar mis mejores deseos.» (Parra, 2014: p. 91). Se aprecia como la frase “A los amantes de las bellas letras” sobresale de la que le sigue: “Hago llegar mis mejores saludos”. No obstante, si las dos no estuviesen juntas, el sentido no sería el mismo. Estos dos versos de Parra simulan un saludo cordial –de los que se dan en los discursos en actos serios y solemnes–. El saludo cordial es irónico. En el primer verso, las palabras que lo evidencian son: *amante* y *bellas letras*. El juego se da cuando la voz poética otorga este epíteto –casi a modo de título nobiliario– a quienes leen su poema.

Cabe mencionar lo que Schoentjes (2003) planteaba acerca de las *palabras de alerta* que servían como pista al lector de que se encuentra frente a un contenido irónico. Se vislumbra *amantes, bellas artes y cordiales* (incluso la conjugación *hacer llegar* alude a una forma educada y política de expresión ante un público oyente). Estos *idiotismos irónicos* cumplen la función de parodiar al lenguaje aparentemente correcto de las intervenciones y discursos. ¿Dónde está lo irónico? La ironía se muestra en el verso con el que finaliza la primera estrofa: «Voy a cambiar de nombre a algunas cosas.» (Parra, 2014: p. 91).

Los dos primeros versos que, en apariencia, son políticamente correctos, solo buscan suavizar al tercero (que es explosivo y desacralizador). Si se sigue a Bergson (1973), se recuerda la función de distracción que posee el lenguaje que parodia, por medio de una reescritura a una frase hecha, una cita o un proverbio de manera torpe o con un tono distinto. La distracción está en el *saludo hecho* que se dice antes de lanzar la piedra contra el lenguaje. El contenido de esta primera estrofa contiene una ironía ante el precepto del de una lengua: el español. La voz poética bromea con el saludo tan afable y distinguido para el público *amante de las bellas letras*, para luego decirles que dichas letras serán cambiadas

por otras, que se reformulará el concepto de lo que ellos consideraban bello: es una apuesta –y una afrenta– con la noción estética de belleza y de la poesía.

Parra plantea que nombrar implica también tener poder sobre algo –incluso sobre alguien–. La noción de *cambiar de nombre a algunas cosas* es una resignificación de una gran parte del código lingüístico que se maneja. Hay que señalar que el verso no es del todo arriesgado porque se cuida de un posible error o malentendido²⁸. Se refugia en la palabra *algunas*, porque eso le permite reinventar ciertas convenciones sociales y lingüísticas que comprenden un idioma. Como señala el teórico francés Vlamidir Jankélévitch (2015): «Lo primero que la ironía les enseña es a no exponerse enteras en cada gesto, a no gastar todas sus reservas.» (p. 33). Parra no gasta todas sus fuerzas. Apenas exhibe una muestra de lo que desarrollará en las siguientes cuatro, donde sí expondrá más abiertamente su planteamiento.

La segunda estrofa es una sentencia: «Mi posición esta: / El poeta no cumple con su palabra / Si no cambia de nombre las cosas.» (Parra, 2014: p. 91). Como ya se citó, Vallejo (1973) plantea que *cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica*. Parra propone que el poeta debe cambiar de nombre las cosas, caso contrario “no cumple con su palabra”. He aquí una acotación importantísima: “cumplir con la palabra” no es únicamente una frase idiomática del habla popular, sino que funciona como aclaración del deber del poeta –una puntualización más cercana a la idea de un arte poética–. “Cambiar de nombre algunas cosas” puede ser una afrenta a ciertas palabras “*dignas de la poesía*” para resignificarlas. El poeta y ensayista uruguayo Eduardo Milán (2013) dice al respecto que:

²⁸ Algo que quizás no hicieron ni el peruano César Vallejo, el uruguayo Oliverio Girondo o el brasileño Augusto de Campos, tres latinoamericanos que se arriesgaron contra todo precepto y arremetieron contra el lenguaje desde el lenguaje mismo, tanto en el fondo como en la forma.

«[Para Parra] el *acto de hablar de nuevo* no implica decir todo de nuevo o empezar de cero sino simple –y difícilmente– cambiar la forma de hablar.» (p. 324).

Cambiar la forma de hablar es también cambiar parte del código comunicativo. Como apunta Milán, la voz poética parriana no dice todo de nuevo ni empieza de cero. Hace uso de palabras existentes, pero les otorga otro significado –poéticamente hablando–. Dentro del planteamiento recae la dificultad de cambiar el nombre de las herramientas que se usan para construir el poema. El renombramiento de una palabra implica un rompimiento de la estructura mental que manejaba el significado y el significante, en términos saussureanos. El poema continúa con una pregunta y una exclamación, que son un cuestionamiento y una posible respuesta ante el cambio de nombre –aunque suene más a una orden–:

«¿Con qué razón el sol
Ha de seguir llamándose sol?
¡Pido que se llame Micifuz
El de las botas de cuarenta leguas!»
(Parra, 2014: p. 91).

La palabra que Parra ha elegido para empezar con el cambio sistemático de nombres es “sol”. ¿Dónde radica la importancia de esta palabra? El “sol” es una de las figuras principales en varias de las mitologías –por no decir de todas– de las culturas y sociedades humanas. Es un símbolo universal importante que ha estado presente desde el inicio de los tiempos en la humanidad. La resignificación que se propone viene desde lo remoto, es decir, desde aquello que es primordial: el sol (luz, vida, claridad, divinidad, etc.). Entonces, ¿*con qué razón el sol ha de seguir llamándose sol?* Esto abarca un gran cúmulo de reflexiones. La más abarcadora sería el cambio de pensamiento, una partición en el nombre del objeto y su significancia ¿La palabra “sol” seguirá significando “sol” aunque su nombre haya

cambiado? ¿O el renombramiento destruirá la concepción que ya se tenía sobre la palabra? Parra no solo pone en crisis a la palabra, sino a toda una cosmovisión cultural.

El filósofo alemán Ludwig Wittgenstein (n.f.) dice en uno de sus aforismos que «El nombre significa el objeto. El objeto es su significado. («A» es el mismo signo que «A».)» (p. 32). La propuesta de Parra se sitúa, de cierta forma, cerca de esta lógica del alemán: “sol” significa “sol”. El objeto en sí se remite a su significado mismo (la noción cambiaría de palabra en otro código: “sun” en inglés, “Sonne” en alemán, “soleil” en francés, y, así, ad infinitum). En el poema se propone reemplazar a “sol” por “Micifuz”, que se intuye como un nombre genérico para un gato que sería, probablemente, una mascota. El hombre otorga nombre a las cosas, tanto al sol como a los gatos. Esta forma de lenguaje fue desarrollada por los humanos, entonces ¿son ellos quienes pueden cambiarlo a su antojo? ¿Por qué o para qué cambiarle de nombre al “sol” –objeto vital y divino– por “Micifuz”?

El cambio de nombres es muy cercano a Bergson (1973) en cuanto a la *interferencia de las series* y a Schoentjes (2003) en cuanto a la *yuxtaposición*. En ambos casos se desvirtúa lo que debiera ser correcto: en lo planteado por Bergson (1973), «el equívoco no es por sí mismo cómico; sólo lo es porque manifiesta la coincidencia de dos series independientes.» (p. 85). Es un *quid pro quo* porque se intuye que cambiar de nombre al “sol” por “Micifuz” es un error, una *mecanización involuntaria* –utilizando términos bergsonianos–; además, se recuerda a Schoentjes cuando menciona que introducir en el texto *hechos incompatibles, errores evidentes, contradicciones internas o razonamientos falsos*, es forzar al lector a preguntarse por el sentido de agrupación de las palabras que, al ser leídas y *asentidas* –en términos de Bousoño (1985)–, pueden causar goce estético o irónico.

La estrofa del poema es una yuxtaposición y también un cambio de registro. Parecía que retomaba un tono serio, pero propone llamar “Micifuz” al “sol”, algo que podría tomarse completamente como una proposición descabellada, incompatible o falsa. Se suma otro aporte de Schoentjes al respecto: las *maneras gráficas* que acentúan la ironía con signos exclamativos al renombrar al “sol”. Las grafías dan pie a que se interprete una frase o una oración como si fuese una ironía. Al empezar la cuarta estrofa, el poema pregunta y responde al planteamiento, otra vez, de manera irónica:

«¿Mis zapatos parecen ataúdes?

Sepan que desde hoy en adelante

Los zapatos se llaman ataúdes.»

(Parra, 2014: p. 91).

Resuenan la *interferencia de las series* de Bergson (1973) y la *yuxtaposición* de Schoentjes (2003), ligados a la similitud que tienen los zapatos con los ataúdes. Se compara a “zapatos” y “ataúdes”, porque pueden tener un símil más adecuado y asentido que “sol” y “Micifuz”. Se sugiere que caben otras interpretaciones al juntar ambas palabras, más allá de su posible similitud física (casi rectangulares, brillantes, usados para portar algo, etc.). ¿La comparación es asentida por el lector? Quizás, en este caso, sea más fácil y evidente de asentir esta proposición. Bousoño (1985) plantea que el lector asiente cuanto encuentra concordancia en la forma o la acción del símil (de la sustitución). Lo que se expresa le resulta tolerable al poseer una lógica que una a dos objetos con similares características. La agrupación puede ser inadecuada pero no inexplicable, es decir, no caería en el absurdo.

La elección de estas dos palabras conlleva más posibles significados que una relación meramente de forma. La función de ambos es la de portar algo. En un caso, pies; en el otro, difuntos. Con los zapatos se camina, se avanza, se viaja; con el ataúd se entierra lo que ya no

tiene vida, lo que se ha ido. En ambos casos existe una noción de cambio: de ruta o de destino, en un caso; de estado (vida-muerte) en el otro. ¿El lenguaje y las palabras correrían el riesgo de ser enterradas por esta nueva ruta que las lleva a un cambio de nombre? ¿Hay un riesgo de pasar a una nueva vida o mejor vida? En ambos momentos, el poema muestra algo que podría calificarse de ilógico o absurdo. Cambiar de nombre a las cosas suena más cercano a la ridiculez, por eso era necesario introducir más indicativos de que el poema está recurriendo a la ironía. Continúa la enunciación diciendo, y reiterando, solemnemente:

«Comuníquese, anótese y publíquese
Que los zapatos han cambiado de nombre:
Desde ahora se llaman ataúdes.»
(Parra, 2014: p. 91).

El poema parriano es provocador e iconoclasta: es un antipoema en todo el sentido de la palabra. Se prosigue con la reiteración de la figura de los “zapatos” como “ataúdes”, pero ahora, se ayuda de tres verbos conjugados: *comuníquese*, *anótese*, *publíquese*, que están colocados antes de dar la noticia del cambio ya efectuado: *los zapatos han cambiado de nombre*. La forma de conjugación de los verbos que usa Parra, recuerdan al “dícese” que formaba parte de las definiciones mostradas en los diccionarios de la RAE. Se plantea una manera formal y académica de notificar algo (el cambio de nombres) y, al mismo tiempo, de ironizarla. Podría ser también un *idiotismo irónico*. La diferencia sustancial en este punto es que Vossius, citado por Schoentjes (2003), consideraba idiotismos a los sustantivos, adverbios y adjetivos; el recurso utilizado por Parra son los verbos conjugados, es decir, otro mecanismo no indicado por el teórico belga, pero que cumple la misma función.

Lo que propone el chileno es una ironía que se descubre a través de la ridiculización de lo sublime o políticamente correcto. Parra utiliza estas palabras (verbos conjugados) para hacer énfasis en que, si lo dice de esa forma correcta y solemne simulando ser una definición del diccionario, estaría confirmando el cambio de nombres. No se la presentaría como un absurdo sino como algo real (una definición válida del diccionario) porque la ironía es una herramienta más subversiva que la broma o la sátira.

«Parra "ridiculiza" la realidad al mostrarla como un absurdo que se cree lógico, y ridiculiza la poesía al presentarla como discurso "sublime" de esa realidad.» (Salvador, 1992: p. 618).

Como menciona Álvaro Salvador, Parra ridiculiza la realidad diciéndole al lector *¿por qué creerle al diccionario si podemos inventar nuestras propias palabras y renombrar todo el código lingüístico que se nos ha impuesto?* La realidad parriana se ve atacada por el posible absurdo (de considerarse un planteamiento ilógico) para burlarse de la poesía de discurso solemne y sublime, como el lenguaje usado en las cartas de invitación y en los diccionarios, donde se usa la lengua de manera correcta y eficaz. Parra está arremetiendo conscientemente contra la tradición poética chilena. Milán (2013) dice al respecto de la tradición chilena ante la que se enfrenta el lenguaje de Parra que «[...] no es una tradición inservible o mal planteada –errónea– sino gastada, que no opera más en términos estético-comunicativos.» (p. 71). Es importante hacer esta mención para comprender que el poeta chileno no barre el piso con la tradición que lo precede (Mistral, Huidobro, Neruda, De Rokha, por citar los ejemplos canónicos), sino que es consciente de ella y la comprende; por eso le es imposible seguirla reiterando porque sería una manera de gastarla más.

La última estrofa, que es la más larga, culmina con la propuesta del cambio de nombre. Casi a modo de resignación, se intenta romper con el poema, rápidamente, sacando

una conclusión simple respecto del poeta y su deber: poseer su propio diccionario. Pero, simulando una post-data, se le suma un tópico significativo más: cambiarle el nombre a lo divino o sagrado (que ya se anunció subrepticamente cuando se propuso cambiar de nombre al “sol”). En estos versos, Parra juega con –y contra– el reconocimiento del ser humano con sus diferentes divinidades, léase dioses. El poema dice:

«Bueno, la noche es larga
Todo poeta que se estime a sí mismo
Debe tener su propio diccionario
Y antes que se me olvide
Al propio dios hay que cambiarle de nombre
Que cada cual lo llame como quiera:
Ése es un problema personal.»
(Parra, 2014: p. 91)

El primer verso “Bueno, la noche es larga” es una noción de que la enumeración acerca de los posibles cambios de nombre podría ser infinita. La voz lírica lo comprende y decide dejarla de esa manera. La reinvención puede ser larga (sino eterna), por eso el poema recurre al uso de un lenguaje coloquial –cambiando el registro anterior, aparentemente más solemne y refinado– para expresar el proceso que llevaría explicar todos los cambios de nombre. Se podría inventar un idioma, y con él, una mitología. Así de larga y compleja resulta esta ironía parriana. El cambio de registro es algo muy importante en la poesía del chileno, ya que se recurre constantemente a esta herramienta. Se cambia de lo solemne a lo común, de lo refinado a lo popular, para escribir contra un lenguaje. La voz lírica usa las supuestas palabras correctas para ironizar sobre ellas.

“Bueno, la noche es larga” es un ejemplo de cómo se alteró el registro académico y formal que se mostró en la estrofa anterior. El primer verso de la última estrofa, bien podría escucharse en la boca de cualquier persona, sea culta o analfabeta, porque pertenece al habla popular. El poema prosigue: “Todo poeta que se estime a sí mismo / Debe tener su propio diccionario”. El autor crea las palabras, moldea el lenguaje que utiliza y lo hace suyo. Se habló sobre el “poder” de nombrar, ahora la voz lírica plantea el “deber” de quien escribe poesía. El deber está ligado a la creación de su propio universo a través de las palabras que usa en su quehacer literario. Se propuso en este mismo poema un cambio desde lo remoto: el sol. El poeta reinventa su propio sol, lo busca y, si no lo encuentra, debe inventarlo: el poeta crea sus propias necesidades del decir poético.

En los últimos cuatro versos, se vuelve a mencionar el cambio de nombres (que aparentemente era un tema que ya se había cerrado). Pero se lo hace recurriendo a un mecanismo utilizado en las epístolas formales: el post-data. No se escribe “P.D.”, pero se comprende que decir: “Y antes que se me olvide”, anuncia una información que va después del cuerpo de la carta, es decir, cumple la misma función del P.D. ¿Qué tiene que decir el hablante lírico si lo propuesto ya ha sido desarrollado? Los últimos tres versos caen en el poema de la misma manera en que Bergson (1973) explicaba la *Bola de nieve*. La reincidencia casi mecánica sobre un mismo efecto irónico o chiste.

En la primera estrofa, se planteó el cambio de nombres: “Voy a cambiar de nombre algunas cosas”; en la segunda se enfatiza en la idea: “El poeta no cumple su palabra / Si no cambia los nombres de las cosas”; en la tercera, se plantea el primer cambio: “sol” por Micifuz; en la cuarta, la sustitución de las palabras “zapatos” por “ataúdes”; y en la quinta, la voz poética parece cansarse de entablar relaciones entre el nombre y su posible cambio,

pero luego del post-data expresa que “Al propio dios hay que cambiarle de nombre”. La idea del cambio de nombre, en efecto, es una bola de nieve, que reincide en cada estrofa del poema. Si bien Bergson (1973) utiliza este ejemplo al describir las situaciones del teatro, se encuentra una similitud en la idea central de este poema y en cómo el autor la desarrolla, mediante la repetición constante de la pregunta –y también respuesta– que se propuso.

El hablante lírico establece una última premisa en cuanto al cambio de nombre: poder cambiar la denominación de lo divino, de lo sagrado (directamente y no aludiendo a una figura divina como el sol). Cambiar de nombre al dios (de cualquier religión) podría ser tomado como una ofensa hacia ese grupo social y cultural. El poema sugiere que hay que cambiarle el nombre también a dios, pero añade algo particular: “Que cada cual lo llame como quiera: / Ése es un problema personal”. La posición de Nicanor Parra es simple, pero muy férrea: llamar a dios como cada quien quiera porque es un problema personal. ¿Qué podría significar tener un dios personal? ¿Tal vez la existencia de 7 mil millones de dioses, que podría pensarse también como la inexistencia de un único dios?

Frente a esta situación, resta pensar si el gesto de Parra es más político que religioso. El sentido principal de su propuesta es criticar a la institución eclesiástica –y criticar a las instituciones que, desde el ejercicio del poder y la autoridad, sancionan todo–. No solo se podría hablar de la Iglesia, o el Estado, sino también de las instituciones que legitiman el arte. El encuentro que plantea Parra con una posible divinidad es individual y alienado de las instituciones sociales. Quizás exista un anarquismo latente en los textos parrianos. Tal como expresa Sergio Pizarro Roberts (2016), estudioso de la literatura chilena y latinoamericana, cuando reflexiona en torno a la problemática escatológica en la obra de Parra:

«Nos encontramos, por ende, en primera instancia, ante un sujeto lírico que, en un monólogo engañoso consigo mismo, desafía al lector a realizar un proceso de resignificación de la cual no se hace responsable.» (p. 6).

Lo planteado por Pizarro Roberts es importante en tres aspectos: primero, ser *engañoso consigo mismo*; segundo, el *proceso de resignificación* y el desafío que eso supone; y, tercero, *no hacerse responsable*. La poesía de Parra vive en un constante engaño y burla a sí mismo. La resignificación es una propuesta metafísica donde se presenta un cambio de forma de pensar, de reorganizar, de crear nuevos mitos y creencias. Algo complejo y que requiere de atención. Por último, como buen irónico que es, no se hace responsable por lo que ha planteado porque el que debe aceptar o rechazar eso es el lector. Parra propone y el lector dispone, diciéndolo coloquialmente.

El poema termina creando un problema personal que, en realidad, es un problema mundial al plantear que cada ser pueda crear a su propio dios, a su imagen y semejanza (nótese cómo se invierten los papeles de creador y creatura de la religión judeo-cristiana). Este es uno de los recursos humorísticos más usados y que fueron ya indicados por Bergson (1973). La inversión, está emparentada con la figura del *títere de cordelillos* o con el *cazador cazado*. La relación ser humano-dios siempre ha sido una situación de poder. El mismo que le ha pertenecido a dios. En esta propuesta poética se invierten los papeles, se promulga un *mundo al revés*: el ser humano crea a un dios a imagen y semejanza suya, con las bondades y defectos que considera pertinentes. Cambiar de nombre a dios no significa únicamente nombrarlo, sino codificarlo como tal.

3.2. *Discurso Fúnebre*

3.2.1. El concepto de muerte en las sustituciones parrianas

El poema *Discurso Fúnebre* está estructurado, como su nombre mismo lo indica, como un discurso que será leído en un funeral. Existe un juego irónico y cómico sobre el lenguaje –y desde el lenguaje– donde la voz poética se replantea el uso de ciertas palabras y formalismos a la hora de presentar un discurso fúnebre. Se postula, además, a modo de pregunta indirecta cuestiones vinculadas a la concepción de la muerte de quienes trabajan cerca de ella (marmolista, el que viste al muerto, el que construye el nicho, el sepulturero). Se recrea cómo la muerte ha caído en un capitalismo salvaje que comercia con ella y lucra con el pesar de los allegados del difunto. Como último punto a destacar, el poeta chileno recurre a la figura de la sustitución para ejemplificar las comparaciones entre de la muerte y el funeral con otros aspectos cotidianos mundanos.

El poema se compone de diecisiete estrofas. En la primera de las mismas, se plantea un problema particular mediante un silogismo básico:

«Es un error creer que las estrellas
Puedan servir para curar el cáncer
El astrólogo dice la verdad
Pero en este respecto se equivoca.
Médico, el ataúd lo cura todo.»

(Parra, 2014: p. 144).

Se plantea una situación en específico y se hace mofa de ella: la creencia en la astrología y en sus dotes para resolver problemas en la vida real. Empieza el texto “Es un error creer que las estrellas / Pueden servir para curar el cáncer”. Se apunta a desmitificar a esta ciencia –o pseudociencia– que basa sus postulados en el ordenamiento y

posicionamiento de los planetas y las estrellas, además de su posible influencia en la vida de las personas del planeta Tierra. La situación expresada por Parra se asemeja a decir que creer en el dios judeocristiano o musulmán –o el que fuere– podría servir para curar el cáncer, cosa que se ha demostrado como bastante improbable. La idea de la creencia en este tipo de representaciones cosmogónicas y cosmológicas ha sido burlada y la ironía con la que se la expresa ha sido reforzada por la contraposición que se ejemplifica en los versos que le siguen: “El astrólogo dice la verdad / Pero en este aspecto se equivoca. / Médico, el ataúd lo cura todo”. El astrólogo dice la verdad, pero esta verdad puede ser errónea desde otro punto de vista. ¿Quién podría definir qué es la verdad y qué no lo es? El narrador colombiano Fernando Vallejo (2013), no la define, pero la esboza cuando dice que:

«La verdad cambia según las épocas, los idiomas, las religiones, las personas, y no bien pasan los hechos éstos embrollan memorias, y las palabras que dijimos o que dijeron otros se las lleva el viento. La verdad no existe; existen muchas verdades, cambiantes, una para cada quien y según el momento.» (p. 161).

El hablante lírico apunta a esa verdad cambiante, cuando compara lo planteado por la astrología (léase, algo especulativo y supersticioso) contra la medicina (léase creencias vinculadas a la ciencia). En ambas partes existe una verdad subyacente sobre postulados y teorías. La figura del médico está en conjunción con la del hombre que, mediante la ciencia, sana y salvar la vida de una persona. Parra desautoriza al médico al decirle que no importa cuánto se esfuerce curando a los hombres, porque la muerte es la única que lo cura todo.

Esta estrofa funciona como parte fundamental del recurso cómico planteado por Bergson (1973) acerca de las situaciones y las frases cómicas. Se recuerda lo dicho sobre la *bola de nieve* y, al mismo tiempo, el del *títere de cordelillos*. La *bola de nieve* se expresa de una manera leve, pero notoria cuando la voz poética le “pasa la pelota” del astrólogo al médico y del médico a la muerte, como si fuese un juego de consecuciones lógicas basadas

en premisas que deben ser probadas (no por su veracidad sino por su credibilidad). La verdad cambia de eje (el del astrólogo, el de médico y de la muerte).

La segunda estrofa del texto funciona como una entrada en sí al discurso fúnebre:

«Un caballero acaba de morir
Y le ha pedido a su mejor amigo
Que pronuncie las frases de rigor,
Pero yo no quisiera blasfemar,
Sólo quisiera hacer unas preguntas.»

(Parra, 2014: p. 144).

Se dice que un *caballero acaba de morir* y, por ende, su mejor amigo está casi obligado a decir las *frases de rigor* en su honor. Sin embargo, el encomendado para la empresa arguye: “Pero yo no quisiera blasfemar”, sino que propone que “Sólo quisiera hacer unas preguntas”. Detrás de la simple introducción al discurso, se esconden varias cuestiones sobre lo que significa un discurso fúnebre. Se plantean dos cosas fundamentales: en primer lugar, siempre en un funeral el muerto es considerado un caballero (o una buena persona, un hombre de bien, un ser honorable, entre otros epítetos para mostrar su virtud) y que, por ese simple hecho, las *frases de rigor* estarán orientadas a destacar lo sobresaliente de ese muerto. Incluso se podría mentir para hacer que un muerto, que en vida fue un canalla o un gandul, aparezca como un benefactor y solidario hombre en el discurso fúnebre.

Cabe recordar los *idiotismos irónicos* que destacaba Schoentjes (2003) y la *idea absurda en un molde consagrado* que planteaba Bergson (1973). El idiotismo irónico está mostrado gracias a las palabras “caballero” y “frases de rigor”. Ambas denotan que el poema está orientado por un camino irónico y de mofa, desde su introducción. Quizás, el hecho de decir caballero no sea del todo sutil, sin embargo, la mención de las *frases de rigor* la hacen

evidente. La inclusión de dicha expresión podría sentirse no como una advertencia, sino casi como un tedio, como una obligación social –incluso moral– del discursero fúnebre. La idea absurda en una frase consagrada se da cuando la voz poética asume que debe decir las frases de rigor, pero que no desea blasfemar. Parra muestra, tangencialmente, que en estos eventos esas *frases de rigor* o *sentidas palabras* son solo algo políticamente correcto. Por esta razón “no quisiera blasfemar” porque, al hacerlo, rompería el acuerdo tácito de los discursos fúnebres que comprende y no tolera. En lugar de empezar su discurso destacando todo lo bueno del muerto, realiza unas preguntas acerca de algo más importante que el difunto. El siguiente fragmento del poema plantea la primera –y única– pregunta que atraviesa a todo el discurso, formalmente hablando:

«La primera pregunta de la noche

Se refiere a la vida de ultratumba:

Quiero saber si hay vida de ultratumba

Nada más que si hay vida de ultratumba.»

(Parra, 2014: p. 144).

Se pregunta algo que atañe tanto a la teología como a la filosofía: ¿hay vida más allá de la muerte?, ¿existe algo después de la vida? Esta es una situación que no suele darse en los funerales. En un funeral, la gente que asiste no piensa en nada porque el ser querido muerto ocupa todos sus pensamientos. Parra propone que se piense en una de las preguntas que más han aterrado y ocupado el tiempo del ser humano, en el momento menos adecuado. La ironía se plasma en la situación en sí, como lo planteó Bergson (1973) al hablar del *diablo del resorte* donde un personaje está obstinado sobre un asunto en particular: estar obsesionado con la vida de ultratumba (*de ultratumba* es una aliteración repetitiva).

El texto continúa refiriendo esta pregunta y muestra cierta actitud particular que se da en los funerales estándar:

«No me quiero perder en este bosque.

Voy a sentarme en esta silla negra

Cerca del catafalco de mi padre

Hasta que me resuelvan mi problema.

¡Alguien tiene que estar en el secreto!»

(Parra, 2014: p. 144).

El poeta dice “No me quiero perder en este bosque”. La palabra bosque se convierte en este lugar común utilizado en la literatura como la metáfora de lo desconocido, de aquello que se pierde en la espesura, en ese lugar donde adentrarnos nos causaría miedo. El hablante lírico no quiere perderse en el bosque, figura utilizada por dos de los autores que más han influido en la obra de Parra: Federico García Lorca y, por su puesto, William Shakespeare. Quizás sea un guiño inconsciente a ese par de autores o a la idea romántica de perderse en un bosque. Preguntarse acerca de la vida de ultratumba es una manera de introducirse en un bosque, que es un laberinto natural, del que conocemos su entrada (pero no su salida).

Lo cómico e irónico viene después de preferir no querer perderse en el bosque, sino más bien que se quedará sentado en una silla negra (negra por razón fúnebre obligada) cerca del catafalco de su padre. La voz poética entabla una relación con lo estático, con lo que carente de movimiento (un muerto o un discurso fúnebre). Se muestra, además, otra cosa importante: postrarse cerca del muerto (su padre) y esperar que alguien resuelva el problema de la muerte. Se aprecia como el hablante lírico cambia su rol de discursero y meditador y se

comporta como un niño malcriado. En estos versos se nota otra de las características que apuntó Schoentjes (2003) acerca de indicios de una posible ironía: el desvío lingüístico.

Después de haber cambiado su comportamiento y el registro que venía usando, la estrofa culmina “¡Alguien tiene que estar en el secreto!”. Es una exclamación irónica y permite identificar a las maneras gráficas de la ironía propuestas por Schoentjes (2003). Parra busca aludir con esa exclamación que nadie puede saber algo acerca de la muerte. El verso es un grito desesperado en busca de una señal acerca de sus dominios, pero no es más que una excusa para ironizar al respecto de los que creen que saben algo de ella. No obstante, en la estrofa siguiente, se mantiene la obstinación acerca de la pregunta. Ya no se hace una pregunta genérica acerca de que alguien debe saber el secreto, sino que se orienta a personas que tienen un contacto directo con la muerte en sus empleos diarios:

«Cómo no va a saber el marmolista
O el que le cambia la camisa al muerto.
¿El que construye el nicho sabe más?
Que cada cual me diga lo que sabe,
Todos estos trabajan con la muerte
¡Estos deben sacarme de la duda!
Sepulturero, dime la verdad,
Cómo no va a existir un tribunal,
¡O los propios gusanos son los jueces!»
(Parra, 2014: p. 145).

El enfoque de Parra señala a quienes están cerca de la muerte, los que trabajan directamente con el muerto: marmolista, el que los viste, el que está encargado de la construcción del nicho, el sepulturero. Los oficios enumerados merecen un espacio y que se

piense acerca de por qué son ellos los escogidos. El marmolista graba el nombre del fallecido; la persona que practica la tanatopraxia los viste; el que construye el nicho, o la nueva casa del difunto; y, por último, el sepulturero quien se encarga de enterrar al muerto. Se insinúa que cuando una persona muere es nombrada, es vestida, es poseedora de una casa e, incluso, de alguien que lo sirve y lo ubica en su lugar. Esta insinuación es parte de la ironía que más adelante será desarrollada con más detenimiento al respecto de cómo los seres humanos pretender darle más vida al muerto después del fallecimiento. Pero el efecto irónico del poema se da en el hecho de pretender que alguno de los trabajadores del cementerio o la compañía funeraria sabrá más acerca de la muerte. Es claro que ellos saben más de lo muertos que de la muerte (que son cosas distintas).

Existe una notoria ironía contra la noción de muerte que se presenta. Cuando el hablante lírico apunta “Que cada cual me diga lo que sabe / Todos éstos trabajan con la muerte” se refiere a esa búsqueda y esa mofa a la forma en cómo la sociedad ve a la muerte: un eje mercantilista. Es importante apuntar la relación del poema con respecto a las cosas y a los seres humanos porque Bergson (1973) señalaba que cuando algo humano es o está siendo convertido en un animal o en una cosa podría causar cierto efecto cómico. La involuntariedad y la mecanicidad son factores que están relacionados. Al convertir a los trabajadores de la muerte en un simple “estos”, se les resta humanidad. La piedad del lector disminuye y tolera la burla hacia ellos porque se los deshumaniza.

Los personajes que han sido convertidos en cosas, al ser llamados “estos”, son seres humanos (falibles, finitos e imperfectos). El juego irónico de Parra también establece una relación más intrínseca entre lo real y lo ideal –tal como se figuraba Schoentjes (2003)– al plantear que esos seres imperfectos podrían saber algo sobre la muerte. ¿En verdad algún ser humano podría saber algo sobre la muerte? ¿No existe, acaso, algo más imposible que saber

algo sobre la muerte? ¿Podrían servir de algo los aportes de unos trabajadores de una funeraria o de un cementerio para conocer los secretos de la muerte? El autor chileno gusta de usar maneras gráficas de la ironía, así que propone entre signos de exclamación, la siguiente oración: “¡Estos deben sacarme de la duda!”

Cuestiona al sepulturero y es un caso especial porque a él es al único al que lo trata de segunda persona. Dice el poeta: “Sepulturero, dime la verdad”. Existe más cercanía hacia el sepulturero (al tratarlo de tú y no de usted) como también el sepulturero posee la mayor cercanía con la muerte porque es el único que ya no intenta hacer que el muerto siga vivo. Él lo entierra, lo esconde del mundo de los vivos bajo tierra, ocultándolo de todo: lo sepulta. Pero, en el poema, lo que aparentemente empezó bien, tendría un vuelco. Como bien decía Parra, cuando en sus poemas se denota cierta tendencia heroica o sublime, algo sale mal y se muestra una pifia irónica. Este texto no iba a ser la excepción. Se le pregunta al sepulturero lo siguiente: “Cómo no va a existir un tribunal / ¡O los propios gusanos son los jueces!” ¿Qué habría de particular en el final de esta estrofa que acaba con versos como estos?

La existencia de un tribunal donde los gusanos sean los jueces es una situación horrible, aterradora, pero al mismo tiempo absurda. Una situación kafkiana, si se quiere, porque posee una relación algo desvirtuada de lo kafkiano. En *El proceso* hay un tribunal y unos jueces; en *La metamorfosis* hay una cucaracha (en este caso un gusano, que causa la misma o quizás más repulsión). Como ya se mencionó, Parra consideraba que uno de sus maestros a la hora de crear ambientes en sus poemas era Franz Kafka. Se evidencia, con esta comparación de factores espaciales, que se crea una donde los gusanos son los jueces de los vivos que acaban de morir. Un gusano, como hemos apuntado, es un bicho despreciable que aparece en las historias de terror y que está emparentado directamente con la muerte. Pero un gusano no es sólo eso. Se cree que un gusano se come lo que queda de los muertos, las

cosas putrefactas. Además, es rastrero y sucio. El hablante poético compara a gusanos y jueces. Tal como diría Bergson (1973), este es un ejemplo de *involuntariedad*, una situación mecánica donde se comete un error que quizá se pensó pero que podría causar risa en su interlocutor. Schoentjes (2003) lo llamaría *error evidente*, por cómo está siendo expresado: de un modo casi natural, sin pose.

El juego lingüístico es interesante: figurarse a los jueces que trabajan en un tribunal como si fuesen unos gusanos. Esta figuración no rompe del todo con lo “lógico”, ya que en el asentimiento general, en cuanto a la burocracia ineficiente de los países latinoamericanos, gran parte de la población podría tener este *error evidente* o esta *involuntariedad* de confundir a un servidor público o a un juez con un vil y sucio gusano. Para el poeta chileno esta imagen va más allá. Si los jueces de los tribunales deciden legalmente lo que pasará con un ser humano que está en un *proceso* (cabe remarcar la palabra proceso), los gusanos deciden lo que pasará con el muerto que ha entrado en su tribunal: la tumba.

Existe en este fragmento del poema una intertextualidad con otros de los poemas de Parra. La referencia se halla en el poema *Tres poesías*, del libro *Versos de salón*, donde en el último fragmento del poema se plantea que «Sólo una cosa es clara: / Que la carne se llena de gusanos». (Parra, 2014: p. 116). Traer unas líneas de otro poema cuando se analiza *Discurso fúnebre* no es un azar. La idea de los gusanos como jueces y de la carne (sea un humano o un animal) llenándose de gusanos van de la mano. En ambas se expresa la noción del aprovechamiento: en un caso, el de la carne para la alimentación; en el otro, el del poder dictaminar una sentencia sobre alguien. La siguiente estrofa del poema prosigue con las comparaciones parrianas. Ya se comparó a los gusanos con los jueces. Ahora, se plantea una

comparación lógica, pero aún más crítica sobre la visión de la muerte. En este caso, se compara a las *tumbas* con las *fuentes de soda*:

«Tumbas que parecéis fuentes de soda

Contestad o me arranco los cabellos

Porque ya no respondo de mis actos,

Sólo quiero reír y sollozar.»

(Parra, 2014: p. 145).

Se propone desde el primer verso una comparación extraña, pero comprensible. Bousoño (1985) la apuntaría como inadecuada, pero tolerable porque no cae en lo absurdo: la figura de las tumbas como fuentes de soda. La convergencia de dos opuestos (tumbas y fuentes de soda) crean una imagen grotesca e hiriente, que ofende, pero que también genera una inquietud, un pensamiento acerca de por qué se las junta. La tumba es un lugar importante, si bien no es algo sagrado, merece respeto porque ahí reposan los restos del difunto. La tumba y la noción de respeto son importantes para los seres humanos. En varias lenguas existe una frase idiomática donde se dice que se le faltará el respeto a alguien, y a su memoria, si se le falta el respeto a su tumba. En español se dice *bailar sobre tu tumba* (en inglés, *dancing on your grave*; en francés, *danser sur ta tombe*; en alemán, *tanz auf deinem Grab*). En el poema se dice, más irónicamente, al utilizar la palabra *parecéis* (conjugación en vosotros, como se dice en España) que remite a una forma de expresión culta o ligada al “verdadero español castellano”, y que se suele replicar por las autoridades en los discursos serios. El poema se llama *Discurso fúnebre* y simula dejos que en él se proclaman.

La comparación de la tumba y la fuente de soda están cruzadas por la idea de comerciar con la muerte, de quietarle lo solemne que podría ser. ¿Qué hay en las fuentes de

soda? Productos a la venta que no son exclusivos ni solemnes, más bien se fabrican en masa y todo el mundo los puede conseguir. La comparación no es tan distante ni descabellada. Acudir a un funeral significa casi lo mismo: comprar un espacio para estar, comprar la tumba (fabricadas en masa), contratar a las personas que trabajan con la muerte (señalados por la voz poética y también los otros: el cura, el floretista, los cantantes, incluso, en otros tiempos se contrataba a mujeres vestidas de negro para llorar al difunto). El asunto funerario, de hecho, parecería ser un mejor negocio que una fuente de soda.

Tanto Bergson, como Schoentjes y Bousoño plantean esta situación de irracionalidad que se ejemplifica en las posibles conexiones extrínsecas que se tiene. Bergson (1973) lo relaciona con la distracción y el confundirse al momento de decir algo (si se plantea un cambio de lo solemne a lo familiar: una tumba y una fuente de soda); Schoentjes (2003) lo ubica desde el desvío lingüístico entre lo sofisticado y lo torpe (una relación similar entre lo solemne y lo familiar); y Bousoño (1985) ve a la situación como dos regiones diferenciadas (lo poético y lo chistoso) pero que se juntan si existe asentimiento y tolerancia.

El poema continúa “Contestad o me arranco los cabellos / Porque ya no respondo de mis actos”. Continúa el registro irónico aparentemente culto, al utilizar la conjugación en vosotros, pero esta vez en modo imperativo. Además, se incluye la amenaza de arrancarse los cabellos al no responder por sus actos. El registro aparte de ser imperativo y culto, es iracundo. El hablante lírico está obsesionado por conocer algo acerca de la muerte y nadie le responde (¿quizás porque nadie podría dar una solución?). Luego dice “Solo quiero reír y sollozar”, que son palabras muy luminosas para el tipo de texto que presentaba antes, más próximo a la locura y la ira. Parra cambia los registros del poema, intempestivamente, como si el hablante lírico estuviese atravesado por varios pensamientos y su comportamiento no fuese el de una persona cuerda. La risa y el sollozo contrarrestan al discurso fúnebre y a la

ira presentada versos más arriba. El poema mantiene un juego lingüístico formal de registros. Tal como señala Eduardo Milán (2013):

«El oyente poético participa activamente en los poemas de Parra porque debe, en la medida de su aceptación del juego y de sus posibilidades de captación, darse cuenta de las «investigaciones lingüísticas» de Parra.» (p. 71).

Casi todos los poemas de Parra poseen búsquedas extrañas a través del lenguaje, que Milán denomina *investigaciones lingüísticas*. El juego realizado con estas posibilidades otorga a los poemas del autor chileno una particularidad en su tradición poética. Las investigaciones lingüísticas iniciadas con el lenguaje popular y el humor crean más ramificaciones que se mezclan con los cambios de registros o las hibridaciones de la poesía con otros géneros, aparentemente, fuera de la poesía (en este caso, el *discurso*). El texto continúa con otra estrofa, donde se intentará historiar a *la cocinería de la muerte*, es decir, el cómo las personas fabrican y refabrican este concepto social. Se muestran un par de condiciones que han sido practicadas en las ceremonias funerarias desde muchos años atrás y que aún se mantienen. El poema prosigue con los siguientes versos:

«Nuestros antepasados fueron duchos

En la cocinería de la muerte:

Disfrazaban al muerto de fantasma,

Como para alejarlo más aún,

Como si la distancia de la muerte

No fuera de por sí inconmensurable.»

(Parra, 2014: p. 145).

La palabra usada por Parra para referirse a disfrazar es *cocinería*. En Chile y Perú es común su uso para denominar lugares donde se consigue comida típica, generalmente, en la calle o sitios populosos. La cocinería de la muerte está emparentada, de cierta manera, con la

cocinería popular a la que refiere Parra. Cocinar es un proceso, un ritual, en el que intervienen varios saberes y recetas. La cocina es importante porque ahí se “fabrican” los alimentos que serán ingeridos.

Hablar de los antepasados y el poder de disfrazar a la muerte es una forma de hablar de rituales sagrados y de repreguntarse qué tan factible eran, qué tan útil resultaba *disfrazar al muerto de fantasma* ante la sociedad. ¿Por qué o para qué disfrazar a la muerte? Se disfraza al muerto en el funeral, al vestirlo, bañarlo y perfumarlo, para su despedida. ¿A qué se refiere la voz poética cuando dice “fantasma”? Un fantasma ya ha muerto, sí, pero mantiene un tipo de vida porque se aparece en el mundo de los vivos. Disfrazar al muerto de fantasma, se busca acercarlo al mundo de los vivos, burlar a la muerte –en realidad, maquillar todo esto, porque es una mentira–. Parra postula que la cocinería de la muerte disfraza (pone una máscara, imposta) al muerto. Se aprecia que el juego de sentidos, de la muerte y del muerto, en relación con la vida, puede verse en una de las frases idiomáticas que se usan en español para referirse a una mentira o a una imposibilidad: “tengo abuelita, pero muerta”. “Abuelita” es ese fantasma porque se hace notar a través del lenguaje, a pesar de que en el mundo físico no exista más.

Parra continúa y dice que el disfraz sirve para “alejarse más aún / Como si la distancia de la muerte / No fuera de por sí inconmensurable”. La cocinería del disfraz no llega a ser más que eso, un disfraz. El juego irónico que se intuye es la obstinación y la mecanicidad que Bergson (1973) propuso, pero no está del todo claro cómo y porqué se identifican. Si bien es cierto, seguir con una tradición institucionalizada (enterrar personas muertas y vestir las de personas vivas) puede ser mecánico y obstinado, no por eso quiere decir que sea cómica. El poema hará notoria la intención cómica e irónica. Lo que sigue son dos párrafos, pero serán juntados para seguir el mismo hilo que se ha presentado:

«Hay una gran comedia funeraria

Dícese que el cadáver es sagrado

Pero todos se burlan de los muertos.

¡Con qué objeto los ponen en hileras

Como si fueran latas de sardinas!»

(Parra, 2014: p. 145).

Se vuelve al registro vinculado con lo cómico y lo irónico. “Hay una gran comedia funeraria” es un verso potente que funciona como una estrofa por sí misma y como un puente entre ambas. Es importante destacarla porque gracias a ella se retoma el registro. La palabra *comedia* en este fragmento podría significar varias cosas. Simplificando en un párrafo ciertas características de la comedia, se puede ver cómo estas tienen relación con este verso de Parra. Al decir comedia se dice Dionisio, Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Molière; también se dice oposición a la tragedia, final feliz, episodio optimista y hasta placentero; se dice, igualmente, lenguaje preferiblemente ligero, elemental, cercano a lo popular o a lo vulgar; y, por último, se dice máscaras.

¿La comedia funeraria se da porque tiene final feliz o porque es un hecho vulgar?
¿La comedia funeraria es toda la parafernalia que se presenta para velar a alguien que ni siquiera es partícipe de lo ofrecido? ¿La comedia funeraria es una comedia porque se le ha puesto una máscara a la muerte? La respuesta –o la pregunta– que se debería realizar no queda del todo clara. El verso sirve como una intromisión más del hablante lírico para volver a su registro habitual. Solo con decir comedia ya refiere a lo que se expuso anteriormente.

Dado el paso, la voz poética proclama: “Dícese que el cadáver es sagrado / Pero todos se burlan de los muertos”. La intención irónica es cada vez más literal. Todos se

burlan de los muertos –hasta el poeta que dice que todos se burlan de los muertos, porque no es una denuncia sino una observación–. Un muerto no puede defenderse, por eso es más fácil vulnerarlo. Burlarse de un muerto es burlarse de algo que no existe, entonces, no estaría del todo mal. Se dice “no estaría” porque en la sociedad sí está mal burlarse del muerto porque se vulnera su memoria. Pero la ironía del fragmento no está ligada al segundo verso, sino al primero donde se usa un lenguaje académico, como de diccionario para describir cómo se expresa la *comedia funeraria*. Se lee en el poema *dícese* –forma que se usaba en la RAE– y se cae en cuenta de que hay un efecto paródico e irónico.

Dícese funciona como la entrada a la definición que el poeta otorga a *comedia funeraria*. Se dice entrada porque en la siguiente estrofa se desarrolla la idea. Se lee, ahora, en el poema: “¡Con qué objeto los ponen en hileras / Como si fueran latas de sardinas!”. Cabe recordar lo dicho en torno al verso que señala “Tumbas que parecéis fuentes de soda”, en cuanto a la voz poética parriana y sus comparaciones (tumbas y fuentes de soda) como un producto del capitalismo. Se tiene una nueva comparación parriana (cadáveres y latas de sardinas). En ambas comparaciones, se identifica un punto en común: utilizar algo referente a la muerte y algo referente al capitalismo. Las tres teorías propuestas son Bergson (1973), Schoentjes (2003) y Bousoño (1985), convergen al mismo tiempo en este par de versos. Elementos contrapuestos y distantes que son comparados en una misma idea y que el lector asienta al sentirlos posibles de explicación. La fórmula utilizada es la misma, solo se alteran los preceptos predispuestos a ser mostrados en la comparación.

Sin embargo, hay algo distinto en la segunda comparación parriana. La voz poética exagera más el postulado al ubicarlo entre signos de exclamación. Puede haber dos posibles interpretaciones: primero, según Schoentjes, la utilización de maneras gráficas de la ironía; segundo, la voz poética está utilizando los signos de exclamación como un reclamo hacia la

banalización comercial de la muerte. Aunque se podría decir que más bien es la segunda y que lo que dice Schoentjes, esta vez, no es tan adecuado con la propuesta parriana. El poema prosigue con una nueva estrofa, donde se plantean los siguientes versos:

«Dícese que el cadáver ha dejado
Un vacío difícil de llenar
Y se componen versos en su honor.
¡Falso, porque la viuda no respeta
Ni el ataúd ni el lecho del difunto!»
(Parra, 2014: p. 145).

Se resalta que desde la estrofa pasada el poeta usa la palabra cadáver en lugar de muerto. Se muestra una posible segunda definición de *comedia funeraria* donde se dice “que el cadáver ha dejado / Un vacío difícil de llenar / Y se componen versos en su honor”. Los versos compuestos en su honor son los discursos fúnebres (la idea principal del poema) donde se habla de los vacíos difíciles de llenar que deja el difunto. Los *vacíos difíciles de llenar* suelen ser formalismos, máscaras, usados en los discursos fúnebres para hablar de lo *bueno* que fue el muerto. Se recuerda lo planteado cuando alguien debía pronunciar *las frases de rigor*. La voz poética señala, irónicamente, que la noción de proclamar las bondades y las virtudes del fallecido son una mentira, el hecho de componer versos en su honor no quiere decir que se respete la memoria del muerto. La ironía se refleja en el tema del respeto al honor del muerto al decir “¡Falso, porque la viuda no respeta / Ni el ataúd ni el lecho del difunto!”. Es evidente que los signos de exclamación funcionan como iracundia y no como ironía, aunque la ironía esté un poco entremetida en esa iracundia.

¿Cómo la ironía puede entremeterse en las exclamaciones? Se presenta una doble crítica irónica: una al capitalismo y otra a las creencias excesivamente tradicionales. Se dice que el respeto del honor es falso porque la viuda no respeta ni el ataúd ni el lecho del difunto. En cuanto al capitalismo –siguiendo al pensador polaco Zygmunt Bauman (2004) y su noción de la *modernidad líquida*– se figura que en la sociedad de los envases todo es reemplazable. Un hombre muere y su ex esposa, ahora viuda, puede reemplazarlo como se reemplaza a los zapatos viejos o a los celulares inoperantes y pasados de moda. La ironía se la propone desde dos ejes que están disparados en direcciones contrarias: el primer eje: *viuda, respeta, ataúd, lecho, difunto*. La voz poética piensa que es una contradicción hacer discursos y funerales en honor al muerto cuando, posiblemente, al siguiente día se irrespete su lecho. Hay un sentido de oposición que supo distinguir Schoentjes (2003) cuando decía que existe algo ideal (la mujer respetando el lecho) y lo real (la mujer no respeta el lecho). Se resalta muy notablemente que la imperfección por parte de la viuda es una imperfección humana: otro sentido crítico-irónico que ve la luz en el texto.

El segundo sentido crítico e irónico que se plantea en el texto tiene relación con la creencia tradicional de que la ex esposa del difunto deba respetar su honor. La ex esposa no está siendo una mala persona al reemplazarlo ni está ofendiendo al ex marido. Es una cuestión sencilla: la vida sigue (para los vivos) y no para los muertos (que están sepultados). Parra maneja la ironía del poema que plantea Bousoño (1985) al plantear un juego de coacciones. La ironía está dada por la sociedad en la que se presenta el texto, donde está bien visto guardar el luto por el ex esposo. El poema postula que la viuda no respetará eso (enhorabuena por ella) porque entiende que la vida sigue y, con ella, el amor y el sexo. La viuda tiene el derecho de conseguir otra persona y de “irrespetar” la memoria de su marido

porque ella aún está viva y debe aprovechar vivir su vida. El asentimiento depende del lector que esté frente al poema. El lector puede creer en los postulados tradicionales y puede que el texto le resulte ofensivo, irritante o hiriente.

Toda la estrofa mantiene una ironía tangible que Parra muestra de la mejor manera posible. El fragmento empieza diciendo que “Un profesor acaba de morir” y no se presiente ningún intento de comicidad o ironía, sino más bien una afirmación. Tampoco lo es: esta oración es una suposición que será transformada en pregunta:

¿Para qué lo despiden los amigos?

¿Para que resucite por acaso?

¡Para lucir sus dotes oratorias!

¿Y para qué se mesan los cabellos?

¡Para estirar los dedos de la mano!»

(Parra, 2014: p. 146).

Estos cinco versos son ironía pura. Dos preguntas son el eje de la estrofa. Primero, “¿Para qué lo despiden los amigos?”, y segundo, “¿Y para qué se mesan los cabellos?”. A la primera pregunta planteada por el poeta, él mismo responde: “¿Para que resucite por acaso? / ¡Para lucir sus dotes oratorias!”. Más que preguntas son reflexiones. La primera reflexión en sí se plantea: ¿se puede despedir a un muerto? El difunto ya no está con sus amigos, la gente que asiste a su funeral se reúne en torno a él, no con él; entonces, decir que se lo despide sería erróneo. No se lo despide a él, se despide lo que la familia y los allegados muestran de él. La segunda reflexión es ¿si se reúnen los amigos en torno al muerto, este podrá resucitar? Se plantea, así, el aparente sinsentido de los funerales.

Lo involuntario en esta parte del poema sería la reformulación de la pregunta, haciéndola irónica. “¿Para que resucite acaso?”. Tiene la misma fórmula de la pregunta anterior, donde se dice “¿Para qué..?”. La repregunta está planteada en relación a la resucitación –emparentada directamente con la visión judeocristiana, ya que Jesús es quien resucita al tercer día, según los escritos de la Biblia–. El planteamiento sigue entrecruzado por una formulación de si Jesús resucitó ¿por qué un hombre cualquiera no habría de hacerlo? Resucitar a un hombre cualquiera como un profesor, como un maestro (a Jesús también se lo denominaba maestro porque enseñaba la palabra de Dios) es parte del discurso irónico de Parra. Pero este guiño a la religión podría interpretarse como un gesto torpe (que es parte de la involuntariedad).

Otro factor de vital importancia es la *bola de nieve* que Bergson (1973) planteó. De la pregunta inicial surgen dos más que cae una sobre otra, con más fuerza y énfasis. Aunque, más importante que la acumulación de ambas, el otro sentido que se destaca es que la aglomeración de situaciones intenta proyectar una especie de corrección. Si lo interpretamos en los términos del poema de Parra, se denota que la corrección está dada por el sentido de la crítica de la *falsa resurrección* que tendría el profesor que acaba de morir, sumado a la conciencia de ir al funeral para pronunciar el discurso y “lucir sus dotes literarias”. Ambos recursos irónicos crean una sonrisa en quién los lee, pero sobre todo presentan un planteamiento conflictivo y una repregunta acerca de la pertinencia de los funerales.

En cuanto a la relación con Schoentjes (2003) es reconocible la presencia de un discurso indirecto mostrado mediante los idiotismos irónicos y las formas gráficas de la ironía. Utilizar “por acaso” en la primera respuesta, luego de decir “resucite” es una manera indirecta de burlarse de la idea del funeral. Es un mecanismo directo porque lo dice,

enteramente, sin metáforas ni imágenes ni sustituciones. Lo que lo hace indirecto es la manera en cómo se lo presenta, es decir, como una repregunta. Preguntar sobre la pregunta, irónicamente, lo convierte en un recurso indirecto. El segundo caso funciona de la misma manera solo que en él no se usan signos de pregunta, sino de exclamación.

Se relaciona también el poema con la noción de Schoentjes (2003) acerca de lo torpe y lo sofisticado. Primero, porque es un discurso fúnebre (debería ser algo sofisticado); segundo, por involuntariedad de repreguntar cambiando el rumbo de lo planteado. Lo más notable es la yuxtaposición (un error evidente) en cuanto a la formulación de las respuestas. Dice el poema: “¿Para que resucite por acaso?”. Esta forma es algo usual en el hablar popular (una de las principales armas de Parra), repreguntar con una pregunta sagaz e iconoclasta. Sin embargo, en la segunda reformulación (“¡Para lucir sus dotes oratorias!”) se evidencia de mejor manera la ironía y la yuxtaposición como un error evidente. Es un error hacer hincapié sobre este hecho en un discurso fúnebre. El lector acepta y tolera el planteamiento y se crea el espacio irónico.

En este verso hay dos claves: “lucir” y “dotes oratorias”. La primera está relacionada con la luz –con palabras como alumno y alumbrar– porque lucir está vinculado con la figuración y la demostración de algo. En segunda instancia, está “dotes oratorias” que es un recurso bien planteado con otro idiotismo irónico (dotes). Con este planteamiento “lucir las dotes literarias”, Parra establece una relación casi magistral entre el discursero (el hablante lírico) y el público lector (la audiencia que no lucirá sus dotes oratorias). La relación es una muestra de superioridad donde se denota cómo el discursero se vanagloria de sus palabras y escenifica una especie de farándula entre los asistentes del funeral.

La otra pregunta que se mencionó como eje importante, y con la que acaba este verso, es “¿Y para qué se mesan los cabellos?”. Que es respondida con una exclamación: “¡Para estirar los dedos de la mano!”. Mesarse los cabellos es estirárselos, con furia, hasta sacárselos, arrancárselos. La acción en sí se da en casos de frustración completa y está emparentada con la narración cómica, cuando el personaje infortunado se mese los cabellos en reproche a sí mismo o a la fatalidad. En el caso del poema de Parra, mesarse los cabellos está relacionado con estirar los dedos de la mano, es decir, mesarse los cabellos por el difunto es solamente una excusa para estirar los dedos de la mano. La ironía que se presenta critica la actitud de pose que se tiene en los entierros y se la compara con algo bastante mundano como solo pasarse la mano por la cabeza y estirar los dedos de la mano. Como apuntó Schoentjes, no se busca la risa, sino la sonrisa; se busca interrogar, no divertir.

Continúan tres estrofas cortas, de dos versos cada una, donde se plantea un juego irónico con el ego del discursero, apuntando que solo él se conduele de los muertos, al visitar sus chozas miserables y que su lápiz hace sonar el mármol de las tumbas:

«En resumen, señoras y señores,

Sólo yo me conduelo de los muertos.

Yo me olvido del arte y de la ciencia

Por visitar sus chozas miserables.

Sólo yo, con la punta de mi lápiz,

Hago sonar el mármol de las tumbas.»

(Parra, 2014: p. 146).

Se empieza con una burla a lo solemne: “En resumen, señoras y señores” que es uno de los patrones que sigue Parra para hacer notar que está ironizando sobre algo. El juego con los idiotismos irónicos es un sitio bastante visitado por el poeta chileno. El verso funciona como una despedida formal. Se pensaría que el poema empieza a sacar las conclusiones de todo lo planteado. Desde este verso inicia lo que en música se conoce como coda²⁹, porque se siente que el poema busca finalizar. A partir de esta, la estrofa doce, el poema obtiene una modulación diferente. Realiza cambios más complejos y repentinos, como si se tratase de un final abrupto y bello como el de las obras de Ludwig van Beethoven, quien fue uno de los maestros clásicos al momento de realizar las codas.

Luego de esa aparente noción de final, el hablante lírico dice: “Solo yo me conduelo de los muertos”. Existe aquí un experimento en cuanto a la egolatría de los que profieren los discursos para poder figurar. En este verso existe ya una mención directa al *yo* y *lo* es porque se incluye de manera abierta el pronombre *yo* (algo que en la lengua materna del poeta chileno no es imprescindible ni estrictamente necesario). Se expresa en el poema que solo el hablante lírico se conduce de los muertos, lo cual podría ser una acción contradictoria con el propio discurso presentado. Se recuerda que la voz poética criticó bastante a todos los que imparten los discursos funerarios. Es como si estuviese cayendo en un profundo oxímoron donde él, fungiendo como un discursero funerario, se conduce de los muertos.

Las acciones contradictorias, según Schoentjes (2003) y Bergson (1973), están emparentadas con lo cómico y lo irónico. Siguiendo a Bergson, el poema ha caído en un juego laberíntico consigo mismo (la situación del *títere de cordelillos*) porque busca cazar a

²⁹ Término italiano que refiere a *cola* y que se usa en música para definir a la sección musical que se encuentra al final de un movimiento, a modo de epílogo. Puede tratarse de algo simple o alcanzar tal complejidad que la convierta en una sección en sí.

un culpable, siendo él mismo el culpable. La noción del *cazador cazado* siempre tiene vigencia en los escenarios cómicos. Causa risa y comicidad, pero también abre paso para que se llegue a la ironía. El discursero funerario acusa las debilidades del discursero en su forma genérica y se burla de sí mismo. Este es un caso ejemplar de autoparodia. Se recuerda a Schoentjes cuando decía que «la parodia deja adivinar una obra anterior.» (Schoentjes, 2003: p. 198). Aquí, la obra anterior es la obra misma, es decir, los versos anteriores a esta mención son los que están siendo parodiados.

Esta autoparodia tiene una íntima relación con la contradicción (resaltar la imperfección y la noción de lo ideal y lo real). Lo ideal y lo real se suman a esa noción fáctica de imperfección del discursero que habla sobre los discurseros (¿se conoce tanto a sí mismo que puede explicar todos los defectos genéricos que todos ellos tienen?) y da una apariencia de evidente controversia entre lo que se dice y lo que se hace. La voz lírica es un chiste que se cuenta solo: es un presidente corrupto que persigue a los corruptos, es un ladrón que persigue a otros ladrones. El poema prosigue con dos estrofas más que serán tomadas como una por su extensión tan corta y por su relación tan directa:

«Yo me olvido del arte y de la ciencia
Por visitar sus chozas miserables.

Sólo yo, con la punta de mi lápiz,
Hago sonar el mármol de las tumbas.»

(Parra, 2014: p. 146).

Continúan las siguientes estrofas y la noción del ego se mantiene palpable. El poema reza: “Yo me olvido del arte y de la ciencia / Por visitar sus chozas miserables”. Hay que

destacar, nuevamente, el uso del pronombre “yo”. Se nombra al arte y a la ciencia, antes que a las chozas miserables. ¿Qué valor tiene hablar de arte y ciencia? Es importante ya que ambas han configurado a la humanidad: arte, como la máxima expresión de la sensibilidad humana y la ciencia como la máxima expresión del intelecto humano. Olvidarse del arte y de la ciencia es una manera de olvidarse de todo de lo humano (lo terrenal, lo vivo). Sin embargo, la voz poética se olvida de aquello que es *humanizante* para hablar de algo aún más humano: las chozas miserables de los muertos (es decir, las tumbas). El poeta plantea aquí algo particular: la muerte es igual para todos, a todos les llega de manera miserable porque las tumbas, en el fondo, también lo son.

En la estrofa que prosigue el poema, se lee: “Sólo yo, con la punta de mi lápiz, / Hago sonar el mármol de las tumbas”. Se identifica una noción de lo irónico (incluso de lo autoparódico). La autoparodia es más evidente que en la anterior proposición (la de los discurseros). Dice el poeta: “con la punta de mi lápiz hago sonar el mármol de las tumbas”. Si se lee este verso fuera del contexto del poema mismo, podría estar más cercano a la poética de Pablo Neruda o Gabriela Mistral, que a la manejada por Nicanor Parra. Sin embargo, el poema es de Parra y está expresado de esa manera para crear esa sensación de extrañamiento frente a lo solemne que juega con lo familiar y lo mundano. La voz poética dice solo necesitar de la punta del lápiz –ni siquiera del lápiz completo– para hacer “sonar el mármol de las tumbas”. Claramente, se nota una hipérbole al respecto. La hipérbole es la figura retórica menos elegante de la ironía (debajo de la lítote o el oxímoron). Pero no por su condición de menor elegancia tiene menos eficacia.

La escena podría volverse insoportable al público –cabe mencionar el asentimiento que planteó Bousoño (1985)– porque el lector podría despreciar a un interlocutor tan

soberbio y pretencioso. La función del chiste, como diría Bergson (1973), vinculada a la inteligencia puede sumirse en una eclosión ante la función de la condolencia (vinculada con la emoción) al escuchar un discurso ególatra del sujeto que debía hablar sobre el hombre fallecido. La sucesión de menciones a sí mismo podrían entorpecer el asentimiento del lector para comprender los puntos irónicos planteados. Luego de haber creado esta división en el lector, el hablante lírico –que cada vez se convierte en un antihéroe– prosigue con su discurso diciendo: “Pongo las calaveras en su sitio”.

Existe una noción aleccionadora en la frase idiomática “poner en su sitio” y está relacionada con castigar o retar a alguien. ¿Para qué aleccionar a un muerto, si ni siquiera puede escuchar lo que proclama en su funeral? El discursero fúnebre quiere establecer contacto con los muertos para ponerlos en su sitio. Literalmente, en el primer sentido, ellos ya están en su sitio: bajo tierra. Si la intención es juzgarlo por otra vía, se dirá que se busca expresar una supremacía frente a los muertos –si uno no vive no se puede defender–. El poema prosigue con la penúltima estrofa:

«Los pequeños ratones me sonríen

Porque soy el amigo de los muertos.»

(Parra, 2014: p. 146).

Estas dos líneas poéticas plantean una mayor cercanía del hablante lírico con los muertos. El poeta se pone a su nivel cuando dice: “soy el amigo de los muertos” (en primera persona y destacándose a sí mismo). La pregunta que se plantea es ¿cómo ser amigo de los muertos? ¿Cómo ser amigo de algo que ya no existe? Aparte de la proximidad con los muertos, también se destaca a otros animales que, al igual que los gusanos comparados con los jueces, están relacionados íntimamente con el asco, la repugnancia, la suciedad, la peste

o la enfermedad: los ratones. Dice de ellos que son pequeños y que le sonríen porque él es el amigo de los muertos. El poeta suaviza el efecto de mencionar a los ratones al decirlos pequeños. Un ratón pequeño produce menos aversión que un ratón grande. La asociación entre ratón y muerto van de la mano. Los ratones se pasean por lugares sucios y oscuros (como un cementerio) y están próximos a las tumbas. Si la voz lírica dice que es amiga de los muertos y los ratones, estos podrían saludarle y sonreírle. La ironía de estos versos no es tan diáfana como en los anteriores.

Por último, se presenta la estrofa con la que finaliza el poema. A modo de conclusión, el hablante lírico se enreda en sus pensamientos y podría confundir, de cierta forma, al lector. Sin embargo, se muestra una pista para comprender el porqué de la cercanía con los muertos:

«Estoy viejo, no sé lo que me pasa.

¿Por qué sueño clavado en una cruz?

Han caído los últimos telones.

Yo me paso la mano por la nuca

Y me voy a charlar con los espíritus.»

(Parra, 2014: 146).

La clave de la estrofa es el verso inicial: “Estoy viejo, no sé lo que me pasa”. Se relaciona a la vejez con la cercanía de la muerte. Como se dijo en la estrofa pasada, donde el protagonista se decía cercano a los muertos (si se encuentra en la última etapa de su vida estará cercano a los muertos). El verso no solo ayuda a comprender la estrofa anterior, sino que se proyecta hasta el final del poema. La voz poética al estar vieja, evidencia que podría tener una confusión causada por la senilidad. Un hombre viejo que no sabe lo que le sucede

se hace una pregunta a sí mismo: “¿Por qué sueño clavado en una cruz?”. Aquí lo cómico y lo irónico se ven mejor representados que en la estrofa anterior. El protagonista se reconoce como un hombre viejo y se pregunta acerca de un sueño donde es clavado en una cruz. Este sueño podría representar una proyección del hablante lírico, proyección basada en uno de los principales pilares del cristianismo: Jesucristo quien, según la tradición judeo-cristiana, fue crucificado junto a dos sujetos, el buen ladrón y el mal ladrón.

Como último punto de este poema, está la terminación del discurso por parte de la voz poética que ya expresó lo que quería en torno al muerto, la muerte, los funerales y la tradición judeo-cristiana. Se despide de su público y su manera de agradecer es: “Han caído los últimos telones. / Yo me paso la mano por la nuca / Y me voy a charlar con los espíritus”. Caen los últimos telones porque es el final de la función, se acaba el discurso fúnebre, se acaba el poema y se le acaba la vida al mismo hablante lírico (ya está viejo). En el penúltimo verso de la estrofa –y del poema– se dice: “Yo me paso la mano por la nuca / Y me voy a charlar con los espíritus”. Con eso finaliza el discurso fúnebre que Parra ha parodiado. La voz poética culmina el texto diciendo que charlará con los espíritus. ¿Por qué con ellos? Hablar con los espíritus es como hablar con la nada y con el todo al mismo tiempo. El protagonista poemático sabe que morirá y alguien más proclamará un discurso en su honor. Aunque poco importaría porque él estaría muerto y no escucharía ni una sola palabra de lo que se dijo. He ahí la mayor ironía del poema.

3.3. *Lo que el difunto dijo de sí mismo:*

3.2.1. La presentación de un arte poética parriana

En este texto, la voz poética parriana hace gala de una posible arte poética que resume su orientación lírica de principio a fin. Se dice principio, partiendo de *Poemas y Antipoemas* ya que *Cancionero sin nombre*, a pesar de ser el primer libro del autor, no es el primero que evoca su propuesta estética. Una anécdota digna de mencionar, acerca de la relación del autor chileno con su primer libro, *Cancionero sin nombre*, es la que su compatriota Mario Meléndez recoge en sus conversaciones con otro poeta chileno, Hernán Lavín Cerda, donde Lavín Cerda cuenta que Parra manifestó que:

«[...] el libro estaba publicado y le dije al editor Carlos George Nascimento que interrumpiera la venta y la circulación del volumen. (Nascimento, de origen portugués, era dueño de la editorial de mayor prestigio en Santiago de Chile. Todo queríamos publicar nuestros libros en Nascimento). Recuerdo que lo fui a ver y le dije: “Me arrepiento de *Cancionero sin nombre* y quisiera pedirle que lo retire de circulación ahora mismo”. “¡Pero cómo se le ocurre tamaña locura, usted se ha vuelto profundamente loco!”» (Meléndez, 2016: p. 1).

Es notable ver cómo se presenta la relación que el poeta tenía con dicho libro que no formó parte de *Obra Gruesa*, compendio donde se encuentran los poemas más relevantes de Parra. Luego de haber puesto en evidencia la relación que el autor tenía con su primer libro, para justificar el hecho de que *Poemas y Antipoemas* es el inicio de su obra, se procederá al análisis del último poema seleccionado de *Versos de Salón*: el poema *Lo que el difunto dijo de sí mismo* inicia de la siguiente manera:

«Aprovecho con gran satisfacción

Esta oportunidad maravillosa

Que me brinda la ciencia de la muerte

Para decir algunas claridades

sobre mis aventuras en la tierra.

Más adelante, cuando tenga tiempo

hablaré de la vida de ultratumba.»

(Parra, 2014: p. 135).

Se evoca mediante idiotismos irónicos tales como “gran satisfacción” y “oportunidad maravillosa” que buscará “decir algunas claridades / sobre mis aventuras en la tierra” ya que “Más adelante, cuando tenga tiempo / hablaré de la vida de ultratumba”. Lo planteado aquí es fundamental para comprender la ironía propuesta desde la primera estofa. La oportunidad que le brinda la muerte –habla la voz lírica del difunto– es hablar de lo opuesto: la vida. Hay que comprender que sin lo uno, no existe lo otro. La noción de la existencia no puede ser fundamentada sin la noción de la no existencia (y viceversa). El difunto prefiere hablar de las aventuras que tuvo en la vida y no de las que está teniendo en la muerte. El juego irónico está expresado cuando reconoce que hay dos polos opuestos: muerte y vida. El difunto (que ahora pertenece a la muerte) hablará de la vida (a donde ya no pertenece). Esta formulación recuerda a los discursos de superación de gente rica y exitosa cuando, en lugar de hablar de su éxito y riqueza, cuentan acerca de lo que precedió a eso: la pobreza. Parra juega con el lector al proponer esta situación porque si la voz poética está muerta y va a hablar de algo, se esperaría que fuese de la muerte, no la vida.

La voz poética parriana dice que hablará de la vida de ultratumba “cuando tenga tiempo”. ¿Un hombre muerto, acaso, no tiene todo el tiempo del mundo? El mayor problema del ser humano ha sido su condición en el tiempo. La noción de “tener tiempo” o de “hacer tiempo”, están relacionadas con la espera y con una especie de ocio. Un difunto ¿tiene

tiempo? ¿hace tiempo? ¿puede esperar? ¿qué debe esperar? Es una pregunta metafísica sugerida por el poeta en el presente texto y es un recurso irónico sobre sí misma:

«Obviamente, siguiendo el criterio antipoético, el sujeto parriano jamás hablará de la vida de ultratumba aunque allí lo anuncie. El anuncio queda en simple amenaza de resignificación semántica y postergado irónicamente para “cuando tenga tiempo” (¿tendrá tiempo en la eternidad?)» (Pizarro Roberts, 2016: p. 8).

Pizarro Roberts identifica que lo enunciado por la voz poética parriana se queda en *simple amenaza de resignificación semántica* para luego ser *postergado irónicamente*. Parra es fiel a su primer enunciado importante y no hablará de la vida de ultratumba en su poema, sino que formulará una serie de enumeraciones acerca de la vida y de las aventuras y vicisitudes que vivió. La primera parte del poema, está en relación directa con ciertos postulados de Schoentjes (2003). Existen en esta proposición un *sentido de oposición* y también una *yuxtaposición* (la denominada como lo *contrario de las situaciones*). El poema continúa con la siguiente estrofa, con un carácter risible:

«Quiero reírme un poco

Como lo hice cuando estaba vivo:

El saber y la risa se confunden.»

(Parra, 2014: p. 135).

La risa y la vitalidad son planteadas como cuestiones que van de la mano, como símbolos de lo vivo. Parra incluye otro lineamiento fundamental para proseguir con la ironía de su poema: el saber. En el español existe una frase que plantea que *la risa abunda en la boca de los tontos*. La relación entre la risa y el saber es complicada. En la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, el personaje Jorge de Burgos, un hombre viejo, ciego y sabio, quien está a cargo de la biblioteca de la abadía desprecia la risa por ser un elemento peligroso y subversivo contra su noción parca y seria del conocimiento y la intelectualidad.

Su desprecio por la risa se debe a que esta acerca al hombre a la animalidad, mediante gestos próximos a la animalidad (mostrar los dientes). Así, lo que propone Parra también es una reflexión que podría ser cercana a la de *El nombre de la rosa*.

En las siguientes cuatro estrofas, el texto en sí empieza a formularse como un poema de corte autobiográfico construido a partir de las memorias de la voz poética. El poema deviene en una experiencia ligada a lo narrativo, ya que la voz poética cuenta y enumera cómo acaeció una parte de su vida. Empieza contando acerca de su nacimiento y, de manera progresiva, habla de sus primeros empleos, que no le eran del todo amados:

«Cuando nació mi madre preguntó
Qué voy a hacer con este renacuajo
Me dediqué a llenar sacos de harina
Me dediqué a romper unos cristales
Me escondía detrás de los rosales.

Comencé como suche de oficina
Pero los documentos comerciales
Me ponían la carne de gallina.

Mi peor enemigo fue el teléfono.

Tuve dos o tres hijos naturales.»

(Parra, 2014: p. 135).

La primera de las cuatro estrofas empieza “Cuando nació mi madre preguntó / Qué voy a hacer con este renacuajo”, algo que funciona como una autoparodia de sí mismo.

Cuando el hablante lírico dice que la reacción de su madre fue la de llamarle “renacuajo” y preguntarse “qué voy a hacer con este” es una mención a lo insultante que resulta para la madre haber tenido un hijo. No hay alegría en sus palabras. Se prefigura una especie de resignación. La ironía está expresada porque la madre, en lugar de verse feliz por haber tenido un hijo, no sabe qué hacer con él.

Después de esa corta iniciación acerca del nacimiento, el hablante lírico enfoca los tres siguientes versos puramente en su niñez. En esta sección no hay mayor humor ni ironía, solo se expresa fielmente lo que es cometer niñerías, juegos de niños: “Me dediqué a llenar sacos de harina / Me dediqué a romper unos cristales / Me escondía detrás de los rosales”. Todas son acciones que permiten vislumbrar una nostalgia vinculada con la infancia. La mención al hecho de jugar, de romper vidrios o de esconderse porque se ha hecho alguna travesura, es un ejemplo de la nostalgia de un tiempo pasado que no fue mejor, pero que al menos fue (el protagonista es un difunto que no hablará sobre la vida en la tierra).

Las tres siguientes estrofas entablan una relación con su primer empleo y cómo esto afectó a su vida. Para ello se nutre de los ambientes kafkianos –Parra había determinado que las lecturas de Kafka fueron una gran influencia para la creación de ambientes dentro de sus poemas–, donde la burocracia y los procesos absurdos estaban a la orden del día. El texto dice: “Comencé como *suche*³⁰ de oficina / Pero los documentos comerciales / Me ponían la carne de gallina. // Mi peor enemigo fue el teléfono. // Tuve dos o tres hijos naturales”. El ambiente kafkiano que Parra presenta es de fácil reconocimiento porque las referencias son

³⁰ *Suche* es una palabra del habla coloquial chilena que se usa para denominar despectivamente a un empleado de escasa importancia.

evidentes: ser un suche de oficina, trabajar con documentos comerciales y atender al teléfono. Es una suerte de guiño a *El proceso* y la vida personal de Kafka.

El lenguaje popular tampoco se escapa y dado que esta es una de sus principales características, hay que señalarla como parte fundamental para comprender la función que podría tener en la ironía. Primero referirse a la palabra “suche”, proveniente del habla popular chilena; luego decir “me ponían la carne de gallina”, que es otra frase idiomática del habla popular hispana. Como señala el poeta argentino Hugo Gola (2016):

«El lenguaje corriente es sometido a una presión inhabitual. De ahí recibe su energía para convertirse en lenguaje del poema.» (p. 15).

Parra somete a ese lenguaje corriente –que en la investigación también se ha llamado popular– a la presión inhabitual de formar parte de un poema. Utiliza fragmentos del habla popular del español y los introduce en el lenguaje poético, sin pensar que esta intromisión significase un descarte de lirismo en su poesía. Le siguen al texto dos mini estrofas (de un verso cada una), donde sí hay rastros de un intento por formular ironía. Los versos rezan: “Mi peor enemigo fue el teléfono. // Tuve dos o tres hijos naturales”. Existe una conciencia de lo cómico y lo irónico, aunque pareciese que no la hubiera. La primera está vinculada con el sitio de trabajo y la segunda con lo extra laboral, la vida privada.

Es importante la figura del teléfono como el peor enemigo. ¿De dónde provendría esta afirmación? Se relaciona con el ambiente kafkiano formulado por Parra: la burocracia. Atender las llamadas de desconocidos, desde una oficina, puede ser un infierno; más aún si la persona que lo hace es un suche de oficina. La posibilidad cómica e irónica está dada por el teléfono, más que por la de la acción misma. Siguiendo a Bergson (1973), se recuerda al *diablo del resorte*, vinculado con la obstinación. ¿Podrá existir un trabajo más obstinado

que el de un suche de oficina? En el empleo, los procesos son lo más importante. Se desprecia al teléfono que ha servido a la humanidad para poder comunicarse, justamente por la imposibilidad que refiere estar dentro de la oficina donde él debe intentar comunicar, mediante ese teléfono un mensaje (que quizás no tenga una debida explicación del proceso o que se ocupe en entorpecerlo). La ironía del caso es simple: el objeto que debería facilitar la comunicación entre las personas no cumple su función y se convierte en un instrumento de entorpecimiento de los procesos.

La siguiente estrofa dice: “Tuve dos o tres hijos naturales”, y se encuentran dos claves para identificar la ironía. La primera es la enumeración dudosa de si sus hijos son *dos* o *tres*. Esta imprecisión da cuenta de que la preocupación acerca de sus hijos no es importante. La ironía viene dada por la falta de conocimiento acerca de algo fundamental como saber cuántos hijos se ha tenido. La situación está relacionada con la yuxtaposición, planteada por Schoentjes, la misma que propone al *error evidente* como un recurso de lo irónico. El segundo aspecto menciona que son hijos *naturales*. Hijos nacidos fuera del matrimonio, lo cual representa una vergüenza. ¿Es mejor no saber cuántos hijos bastardos se tiene para pasar menos vergüenzas en una sociedad conservadora? El hablante lírico está *resaltando la imperfección* de su acto (es decir, *dos o tres hijos naturales*). La imperfección es resaltada de tal manera que la noción de pertenencia se aparta de la realidad.

La voz poética continúa con el relato de sus aventuras sobre la tierra (el lugar sigue siendo su oficina). De un modo dramático, desarrolla la intervención del protagonista poemático y un tinterillo³¹:

«Un tinterillo de los mil demonios
Se enfureció conmigo por el “crimen
De abandonar a la primera esposa”.
Me preguntó “por qué la abandonaste”
Respondí con un golpe en el pupitre:
“Esa mujer se abandonó a sí misma”

Estuve a punto de volverme loco.»

(Parra, 2014: p. 136).

En la primera estrofa de estas dos, se aprecia el carácter irónico y despectivo que se utiliza al referirse a su interlocutor como “Un tinterillo de los mil demonios”. Como si no bastara ya la palabra tinterillo que ya es despectiva, le añade de los mil demonios. Se desprestigia lo que ha dicho el tinterillo únicamente por su puesto en el bufete, cometiendo una falacia *ad hominem*³². Además, Parra realiza un juego con las comillas y el diálogo que están teniendo la voz poética y el tinterillo, provocando una mayor ironía en los postulados. Las primeras comillas utilizadas son “crimen / De abandonar a la primera esposa”, a las que le siguen la pregunta del tinterillo “por qué la abandonaste”, y a las que la voz poética responde “Esa mujer se abandonó a sí misma”. Las comillas están siendo usadas para

³¹ *Tinterillo*: aquel que sin haber obtenido el título de abogado reconocido por el Estado pretende ejercer la abogacía a base de argucias y timos.

³² Tipo de falacia en la que se cae cuando se envenena a la fuente no por su argumento sino por quién emite la proposición. Por ejemplo: A afirma B; hay algo cuestionable (o que se pretende cuestionar) acerca de A; por tanto, B es falso. En este caso, la voz del difunto cuestiona lo que dice el tinterillo no porque el tinterillo haya cometido un error de argumento, sino porque lo ha dicho el tinterillo y no un abogado.

formular lo dramático. Sin embargo, utilizarlas al decir “crimen de abandonar”, “por qué abandonar” y “abandonarse a sí misma”, es una forma de mofarse de la situación.

Las comillas son una de las *maneras gráficas* que Schoentjes (2003) planteó y, en este fragmento de poema, resaltan más la ironía en torno al “crimen de abandonar a la primera esposa”. Se dice que ella “se abandonó a sí misma” a modo de retruécano donde el cruce de las funciones sintácticas forma la ironía de la situación. Es otra manera de formular lo propuesto por Bergson (1973) acerca del *títere de cordelillos*, un cazador cazado: se acusa a la voz poética de abandonar a la mujer, cuando es la mujer la que se abandonó a sí misma. El protagonista poemático dice que estuvo a punto de volverse loco, no se sabe si por la mujer que se abandonó a sí misma o por la acusación del tinterillo. La estrofa que le sigue es bastante irónica y está emparentada directamente con la religión (con la que Parra no concuerda, pero aprovecha sus simbologías para alterarlas y volverlas irónicas:

«¿Mis relaciones con la religión?

Atravesé la cordillera a pie

Disfrazado de fraile capuchino

Transformando ratones en palomas.»

(Parra, 2014: p. 136).

La estrofa empieza con una pregunta realizada a sí mismo acerca de sus posibles relaciones con la religión y su respuesta es: “Atravesé la cordillera a pie / Disfrazado de fraile capuchino / Transformando ratones en palomas”. El primer verso es una hipérbole; en segundo lugar, la figura de un fraile capuchino es ridiculizada al ser presentada como un disfraz; por último, la parte más irónica de toda la estrofa dice transformar “ratones en palomas”. La figura del ratón —que ya se expuso en *Discurso fúnebre*— es la suciedad y lo

despreciable. Se transforma a ese animal despreciable en una paloma, símbolo de la paz y del espíritu santo. Simbólicamente el verso pasa de la peste a lo divino.

Desde la siguiente estrofa, se realizará un *arte poética parriana* porque existe una relación íntima entre los versos, la poética y la vida de Nicanor Parra. Se nota desde que dice: “Ya no recuerdo cómo ni por qué / Abracé la carrera de las letras”. (Parra, 2014: p. 136) que quizás sea una confesión del hablante lírico y esté emparentada directamente con la vida del autor. El poema maneja una enumeración de varios momentos de la vida del difunto donde él narra los problemas que tuvo por la filiación estética que manejó en sus letras. En los versos: “Intenté deslumbrar a mis lectores / A través del sentido del humor / Pero causé una pésima impresión”. (Parra, 2014: p. 136). ¿Esto no podría fungir como un metatexto de Parra como poeta, luego de publicar *Poemas y Antipoemas*? Su poesía no fue aceptada del todo, hasta que Neruda aprobó su trabajo –como buen *pope* literario que era–. Se lee otro verso: “Se me tildó de enfermo de los nervios”. (Parra, 2014: p. 136). El poema se torna más autorreferencial y la ironía se produce contra sí mismo. La autoparodia se refleja: Parra contra Parra, la antipoesía contra la antipoesía.

Siguiendo con la misma tónica, el poeta dice: “Claro, me condenaron a galeras³³ / Por meter la nariz en el abismo”. (Parra, 2014: p. 136). El uso del lenguaje popular en ambos versos sugiere la ironía. “Claro” es una palabra luminosa y un idiotismo irónico. Luego se recurre a la frase idiomática “meter las narices en algo”, en este caso, el abismo. ¿Por qué esta referencia? “Meter las narices” es entrometerse, ser un impertinente, un necio. ¿El hecho de “meter la nariz en el abismo”, era introducirse en el abismo del lenguaje

³³ Condenar al trabajo remando galeras reales (algo que era impuesto a los delincuentes).

popular y el humor: un abismo no contemplado en la idea de la poesía en la época en que Parra empieza a publicar su obra relevante?

El poema continúa con el lenguaje popular y es más específico porque proviene del habla popular chilena: “¡Me defendí como gato de espaldas³⁴!” (Parra, 2014: p. 136). La ironía se basa en la sustitución del gato y su defensa, comparándola con la defensa del escritor que mostraba su obra y era condenado por la escena literaria del momento. El poema continúa con tres estrofas donde se expone algo fundamental de la estética parriana y del momento poético que vivía Chile. Es casi una historiografía de la literatura chilena de mitad del siglo XX, relatada irónicamente en verso. Dice la voz poética: “Escribí en araucano y en latín / Los demás escribían en francés / Versos que hacían dar diente con diente”. (Parra, 2014: p. 136). La mezcla de araucano³⁵ y latín, es una forma irónica y chistosa, de representar el habla popular chilena.

La referencia a que “Los demás escribían en francés”³⁶ es un juego muy irónico, tomando en cuenta que varios poetas tenían como principal referencia a la poesía francesa; algunos, incluso, escribieron su obra en dicha lengua. Lo importante no era escribir o no hacerlo en francés, sino mostrar una tradición poética que Parra no apreciaba del todo: la francesa. Hay que recordar que su interés estaba en la poesía anglosajona y que él introduce una parte de la tradición poética inglesa en su país. Para completar el cuadro irónico de la

³⁴ Defenderse con encarnizamiento al encontrarse en desventaja.

³⁵ Referente a la Araucanía, IX Región de Chile: lugar donde habitan los araucanos (que era la denominación utilizada por los españoles para llamar a los mapuches, indígenas originarios de Chile).

³⁶ Con los demás, Parra podría referirse a una gran cantidad de poetas de principios de siglo que adoptaron la lengua francesa para componer sus obras. Si bien debe haber más referentes, se muestran algunos de los más importantes de América: Vicente Huidobro (Chile), Jules Laforgue (Uruguay), Jules Supervielle (Uruguay), Conde de Lautréamont (Uruguay), Alfredo Gangotena (Ecuador), César Moro (Perú), entre otros.

estrofa, se dice que los versos de estos poetas afrancesados³⁷ “hacían dar diente con diente”. El verso es una crítica a la idea de escoger al francés como idioma para la poesía. Los poetas tienen la libertad de preferir o no un idioma para escribir, el recurso irónico de Parra es realizar una mofa, como diciendo “escribir en francés no te hace mejor poeta que el que escribe en araucano y latín, es decir, en chileno”. Al poema le sigue una estrofa que sugiere, nuevamente, un arte poética parriana:

«En esos versos extraordinarios
Me burlaba del sol y de la luna
Me burlaba del mar y de las rocas
Pero lo más estúpido de todo
Era que me burlaba de la muerte
¿Puerilidad tal vez? — ¡Falta de tacto!
Pero yo me burlaba de la muerte.»

(Parra, 2014: p. 137).

Se da una ironía mediante la hiperbolización del verso cuando se dice que escribía “versos extraordinarios”. Prosigue con la mención de las cosas de las que se burlaba: el sol, la luna, el mar y las rocas, figuras importantes de la naturaleza y de las cosmogonías (con el lenguaje se mofaba de las partes fundamentales de la vida). Además, en el poema podría hallarse un hipertexto a otros poemas donde el autor se burla del sol (*Cambios de nombre*), la luna (*El hombre imaginario*), o el mar (*Se canta al mar*). En la segunda parte se recalca que “lo más estúpido de todo / Era que me burlaba de la muerte”. Se aprecia otro metatexto y se lo encuentra en poemas como *Discurso fúnebre*, *El anti-lázaro*, *El poeta y la muerte*, o

³⁷ La tradición poética francesa ha estado muy presente en Latinoamérica, basta mencionar únicamente el nombre de Rubén Darío –influyente figura hispanoamericana– que fue un cultivador del soneto alejandrino, para encontrarle la relación a ambas tradiciones literarias.

Lo que el difunto dijo de sí mismo. Algo importante de mención es la nota al pie después de la palabra “muerte” donde dice que “Los mortales se creen inmortales”. Esta nota funciona como un recurso irónico porque logra enfatizar en que la burla de la muerte se da porque el mortal se cree inmortal y no mide sus limitaciones como humano.

Al concluir la estrofa, se resalta la condición infantil e inocente de esa *puerilidad* de burlarse de la muerte. Dice “¡Falta de tacto!” Y lo hace utilizando las maneras gráficas de la ironía y algo del habla popular. En el último verso, se incluye otra nota al pie donde se da un efecto irónico. La nota dice: “Todo me parecía divertido”. ¿Es acaso una mención de que la condición pueril hace que todo sea divertido? ¿La inocencia y el infantilismo serían las causantes del hecho pueril de burlarse de la muerte? El poema sigue y menciona otras actitudes que el hablante lírico tuvo durante sus aventuras en la tierra:

«Mi inclinación por las ciencias ocultas

Hizome acreedor al sambenito

De charlatán del siglo dieciocho

Pero yo estoy seguro

Que se puede leer el porvenir

En el humo, las nubes o las flores.

Además profanaba los altares.

Hasta que me pillaron infraganti.

Moraleja, cuidado con el clero.»

(Parra, 2014: p. 137).

Se recuerda lo planteado por el poeta sobre sus relaciones con la religión, ya que las ciencias ocultas son opuestas a la religión judeocristiana y existe la creencia de que eso

podría alejar al individuo que las practicase del reino de los cielos. En los siguientes dos versos, Parra utiliza una de sus herramientas recurrentes: el arcaísmo hispánico innecesario para un efecto irónico de cultismo (“Hizome”). Luego, la mención de la palabra “sambenito”³⁸ y finaliza con “charlatán del siglo dieciocho”. Se prosigue con la mención de otras creencias que podrían serle molestas a la iglesia católica, como “leer el porvenir / En el humo, las nubes o las flores”. Se despliegan ciertas prácticas paganas y ancestrales que son tildadas por la iglesia como superstición. Si llevamos esta figura al ámbito de la poesía también se la podría relacionar con la apuesta poética que Parra realizó, que no era precisamente lo que se tildaría como una muestra del más puro y alto lirismo.

La última parte de la estrofa menciona intrínsecamente la profanación de los altares (cabe resaltar el poema *Manifiesto* donde dice “Los poetas bajaron del Olimpo”). Se dice que lo han pillado *in fraganti*. ¿Y cómo más podrían pillar a un poeta que atenta contra los altares, sino con su poesía, es decir, *in fraganti*? Después, la voz poética dice: “Moraleja, cuidado con el clero”. Cuidado porque podrían atraparte y juzgarte (como lo haría la Inquisición o las grandes esferas literarias). La moraleja irónica tiene un doble filo, primero por la relación poder ser atrapado por *la persecución de brujas* que lleva a cabo el clero; en segunda instancia, cuidado ante lo que significa el clero: el poder, la opulencia, el juzgamiento y la opresión. Irónicamente esto es lo que la iglesia no debería hacer con sus fieles, sino amarlos a todos por igual, protegerlos y ayudarlos.

Parra juega intensamente con el posible asentimiento y disentimiento que proponía Bousoño (1985) y que se podría tener al leer los versos afrentosos que han sido propuestos.

³⁸ *Sambenito*: prenda usada por penitentes católicos para mostrar su arrepentimiento de los pecados cometidos, en la Inquisición.

La intención del poeta es la provocación y la confrontación de los postulados religiosos y vitales en su poema, ya que ataca irónicamente a figuras que son vistas como monumentales dentro de una sociedad católica –como lo es la chilena–. En las siguientes cuatro estrofas, se propone una comparación irónica entre el hablante lírico y su vida, con las aventuras del personaje cervantino de El Quijote. Pero la propuesta no queda ahí, sino que se intuye unas posibles comparaciones en torno a estos dos personajes y a Jesús, cosa que hace aún más llamativo el planteamiento de estos versos:

«Me desplazé por parques y jardines
Como una especie de nuevo Quijote
Pero no me batí con los molinos
¡Nunca me disgusté con las ovejas!»
(Parra, 2014: p.137).

El personaje quijotesco ronda estas líneas y su figura es comparada con la del hablante lírico: un hombre que se ha desplazado por parques y jardines. La mención del personaje cervantino va más allá del hecho del paseo y del viaje. Su acotación tiene relación en cuanto a su conformación como antihéroe y su lucha imaginaria: es decir, otra manera de ser partidario de la antipoesía parriana. La voz poética dice: “no me batí con los molinos / ¡Nunca me disgusté con las ovejas!” Se deja entredicha que no es una reinención del Quijote, sino que ambos están buscando un objetivo similar. Sigue la siguiente estrofa, que tiene solo un verso: “¿Se entenderá lo que quiero decir?” (Parra, 2014: p. 137). Es un Quijote que no se bate con molinos, sino contra la poesía, contra el lenguaje, contra sí mismo. La pregunta es una mención de la incomprensión sufrida por alguien en un mundo

diferente al que está aceptado como real (sea el mundo quijotesco o el universo poético parriano). Continúa el texto, de la siguiente manera:

«Fui conocido en toda la comarca
Por mis extravagancias infantiles
Yo que era un anciano respetable.»

(Parra, 2014: p. 137).

¿Se podría seguir aduciendo que aquí existe una referencia al Quijote o Parra está mostrándose a través del hablante lírico que, poco a poco, ha presentado su poética? Es notable que la referencia a las “extravagancias infantiles” está vinculada con la idea del viejo loco, de la senilidad, que podría tener el antihéroe. La voz poética se pronuncia en diciendo que “era un anciano respetable”. ¿Tan respetable como Alonso Quijano o como el mismo Nicanor Parra? En la última de las cuatro estrofas mencionadas, se lee:

«Me detenía a hablar con los mendigos
Pero no por motivos religiosos
¡Sólo por abusar de la paciencia!»

(Parra, 2014: p. 137).

La referencia a los mendigos nos acerca a la idea de la figura de Jesús, quien era amigo de los mendigos, los pobres y las prostitutas. Aunque se dice que hacía esto “no por motivos religiosos”, sino “¡Sólo por abusar de la paciencia!” ¿Se presenta a un antipoeta o un Jesucristo quijotesco³⁹? El acercamiento a los mendigos es también el acercamiento a la

³⁹ Incluso se podría pensar que esta estrofa del poema es una premeditación de otros poemarios de Nicanor Parra, los mismos que fueron inspirados en Domingo Zárate Vega, conocido en Chile como *El Cristo del Elqui*. El sujeto era un campesino chileno, que decía ver apariciones de personajes divinos, bautizaba en el río Elqui, anunciaba el fin del mundo, y tenía una pequeña comunidad de fieles que lo seguían. Zárate Vega fue

marginalidad, al lenguaje popular y a aquello que el poder no mira, no rescata porque no le interesa. La mención podría ser también al tipo de poesía marginal que escribía Parra. En la estrofa sobresalen dos elementos irónicos: el primero, el uso de la lítote “no por motivos religiosos”; y el uso de las maneras gráficas como los signos de exclamación.

Con una lítote, empieza una de las siguientes dos estrofas del poema: “Para no molestarme con el público / Simulaba tener ideas claras” (Parra, 2014: p. 138). Se expresa un sentido de oposición irónica en “no molestarme con el público” y la impostación. A continuación la voz poética dice “Me expresaba con gran autoridad / Pero la situación era difícil / Confundía a Platón con Aristóteles”. (Parra, 2014: p. 138). La “gran autoridad” es una simulación acerca de lo que se quería plantear: una habilidad para timar. La parte final de la estrofa se formula como una contradicción irónica –como un juego de cazador cazado– porque el hablante lírico intentaba hablar de forma grandilocuente, menciona a referentes de la intelectualidad que le den cierta credibilidad. La ironía viene dada cuando nombra a Aristóteles y Platón, a los que confundía.

La estrofa que le sigue es corta: “Desesperado, loco de remate / Ideé la mujer artificial”. (Parra, 2014: p. 138). Se formula, mediante adjetivos descalificativos (desesperado, loco de remate), la idealización de la mujer artificial. ¿Esto podría ser tomado como una referencia al planteamiento del mundo de las ideas de Platón? No queda claro, sin embargo, la idea de una mujer artificial está rondada por la mentira, la irrealidad: es decir,

muy famoso en Chile en la década de los 30’ y 40’, aunque después pasaría al olvido. Parra estaba interesado en la figura de este personaje, por lo antipoética que era, y por eso utilizó estos recursos para formular dos libros. Los nombres de los libros de Parra inspirados en Zárate Vega son *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). Hubo otro más, pero que jamás fue publicado, *La vuelta del Cristo de Elqui*.

resaltar que el viejo que recorría los parques, con ideas claras y gran autoridad, no era más que un creador de nada, de la irrealidad. Las dos estrofas siguientes usan el reconocimiento irónico del personaje en cuestión. En la primera, la voz poética reza:

«Pero no fui payaso de verdad

Porque de pronto me ponía serio

¡Me sumergía en un abismo oscuro!»

(Parra, 2014: p. 138).

Se presenta a sí mismo como otro engaño. Porque siendo —o al menos pretendiendo ser— una payasada, no lo logra. Lo risible e irónico se encuentra entrometido cerca de la proposición: “de pronto me ponía serio”. Basta recordar que Bergson (1973) y Schoentjes (2003) plantean que también la simulación de la seriedad lleva un intento de comicidad o ironía. La figura irónica que se presenta es tan fracasada que incluso fracasa en lo que se supone que es bueno (ser un payaso) porque no cumple su función primordial, sino que se pone serio y rompe la payasada. Luego, se habla de la imagen romántica y cliché del “abismo oscuro” en el que se sumerge al no poder cumplir con su fatalidad. ¿En verdad está sugiriendo un abismo o solo es una forma de burlarse de la idea del abismo? Siguiendo lo que plantea Gola (2016), se entiende:

«La palabra del poema filtra, asocia, sugiere, alude, vincula. Todas estas son cualidades que difieren de la palabra que explica, informa, demuestra.» (p. 17).

La propuesta de Parra alude o sugiere, mas no explica o demuestra nada porque su labor no es la de informar, sino la de preguntar, la de vincular. El autor vuelve a usar una nota al pie después de la palabra “serio” donde se escribe: “Querubín o demonio derrotado”. Así, se recrea la derrota del personaje: querubín y demonio, como dos figuras distantes pero a la vez relacionadas, conjugándose en el mismo lugar común: la derrota del poeta. La

siguiente estrofa, en cambio, formula una situación. Dice el texto: “Encendía la luz a medianoche / Presa de los más negros pensamientos / Que parecían órbitas sin ojos”. (Parra, 2014: p. 138). La actitud del hablante lírico es risible porque encender la luz no ocasionará que los negros pensamientos se hagan más claros. Se crea una órbita del absurdo entre el pensar y el accionar. Los versos continúan: “No me atrevía ni a mover un dedo / por temor a irritar a los espíritus. / Me quedaba mirando la ampolleta”. (Parra, 2014: p. 138). La voz lírica recapacita sobre la anterior formulación torpe e irónica acerca de la capacidad de la luz para poder eliminar los miedos y los malos pensamientos. Se muestra cómo el ambiente mismo es luminoso en apariencia, pero que posee un aura oscura detrás. En la parte final del poema, se presenta un resumen de las vivencias de la voz poética y un agradecimiento a quienes organizaron su funeral:

«Se podría filmar una película
Sobre mis aventuras en la tierra
Pero yo no me quiero confesar,
Sólo quiero decir estas palabras:

Situaciones eróticas absurdas,
Repetidos intentos de suicidio
Pero morí de muerte natural.»

(Parra, 2014: p. 138).

La primera parte plantea que exista una reproducción audiovisual (a modo de tragicomedia) de la vida del hablante lírico. En la segunda estrofa, los tres versos solamente funcionan como una burla de todo el poema en sí. ¿Era necesario tanto si solo se iba a decir “situaciones eróticas absurdas” e “intentos de suicidio”? ¿Es la forma en la que el

protagonista poemático podría resumir una vida común y corriente, antes de caer muerto sin pena ni gloria tras una muerte natural? La situación de *cazador cazado* que se da en el poema cuando el sujeto quiere morir (varios intentos de suicidio) y no lo logra es irónica también. Tiene que esperar a la muerte natural para dejar de existir. El sujeto quiere morir y no puede, cree que él mismo puede hacerse cargo de su propia muerte, pero jamás lo logra. Es un fracasado hasta para morir. Da pena, asco, y, al mismo tiempo, risa. El personaje es parriano –como tal recuerda al Kafka más irónico y humorístico–.

Como último punto, se resaltan las dos estrofas con las que finaliza el poema. En ellas, se agradece por el funeral y se lanza una consigna para quienes alguna vez pasen por la tumba del fallecido que no habló sobre la vida de ultratumba:

«Los funerales fueron muy bonitos.

El ataúd me pareció perfecto.

Aunque no soy caballo de carrera

Gracias por las coronas tan bonitas.»

(Parra, 2014: p. 139).

La actitud del hablante sigue representándose por un tono burlón y desencantado de la vida. El funeral ha salido bien y agradece por ello. La ironía no es del todo fascinante, únicamente es una puesta en escena de una situación contradictoria entre el caballo de carreras, como un ganador, y el difunto, como un fracasado. El hablante lírico agradece por las “coronas tan bonitas” a pesar de creer que no las merece –como si las merece un caballo de carreras ganador de una competencia–, porque es una persona común y corriente que no hizo nada en la vida para merecer honores en su funeral. El poema finaliza con tres versos desesperados, donde al hablante lírico le preocupa la risa de los visitantes:

«¡No se rían delante de mi tumba

Porque puedo romper el ataúd

Y salir disparado por el cielo!»

(Parra, 2014: p. 139).

Por último, se presenta la noción que tenían ya Schoentjes (2003) y Bergson (1973) acerca de formular la comicidad y la ironía al pretender la seriedad. La voz poética lo pretende al “fastidiarse” con las risas ante su tumba. Sin embargo, se ha empeñado en destacar los factores risibles de sus aventuras terrenas y de los pensamientos que ha tenido en vida y en la muerte. Utilizó la auto-ironía durante el transcurso del poema y ahora dice fastidiarse con unas *risas* delante de su tumba y promete “salir disparado por el cielo”. Ante eso, al lector de Parra no le queda más que sonreír.

4. Conclusiones

La poesía de Parra mantiene una propuesta estética en concordancia con lo cómico, lo irónico y lo chistoso, destacándose de entre todos, principalmente lo irónico. Como se pudo ver en los poemas *Cambios de nombre*, *Discurso fúnebre* y *Lo que el difunto dijo de sí mismo* de su libro *Versos de salón* (1962), existe una mayor práctica de lo irónico que de lo cómico y lo chistoso (que aparecen en menor manera). Parra plantea otra forma de hacer poesía: un trabajo poético mediado por el lenguaje popular y los recursos estilísticos del humor, la ironía y el chiste. Además, reinventa la forma de entender a la figura del poeta: un ser humano que trabaja con la palabra y los significados. Esta poesía llena de humor e ironía, denominada por Parra como antipoesía, fue una irrupción en la poesía chilena de la época que buscaba lo serio y lo solemne. El autor se inmiscuyó con su propuesta antipoética en la tradición chilena y latinoamericana, entendiéndola y cuestionándola.

Su contacto con lo cómico, lo irónico y lo chistoso se dio desde su infancia, por su padre (un payador) y su madre (una campesina). Luego, se reforzaría con la lectura de varios autores que utilizaron esos recursos en su creación, tales como Aristófanes, Luciano, Kafka, Chaucer, Quevedo, Shakespeare, entre otros. Para el análisis de su obra fueron de vital importancia los aportes de los teóricos Henri Bergson, Pierre Schoentjes y Carlos Bousoño. Con sus planteamientos se pudo seguir el rastro de los recursos señalados en la poesía del autor chileno. Se los analizó a profundidad en los tres poemas mencionados, pero también se realizó un recorrido por otros textos importantes de su obra poética para comprender a cabalidad la propuesta estética de Nicanor Parra.

En los textos analizados se presencia fácticamente varios de los postulados propuestos por los teóricos citados. *Cambios de nombre* es un poema que plantea al lenguaje como medio de caracterización de lo existente, mediante el acto de nombrar. El hombre nombra a las cosas y a los animales, por ende, tiene poder sobre ellos. Parra propone un vuelco metafísico al formular los cambios de los nombres de las cosas, que significaría también un cambio de código, de cosmogonía. Pero el cambio de nombres está entrecruzado por la noción de que cada poeta debería crear diccionario con su propuesta estética, es decir, su propio universo con cosas nombradas por él mismo.

El poeta lo plantea desde una lógica irónica que molesta al lector timorato y tradicional, porque los versos rompen con la solemnidad al introducir *idiotismos irónicos* y formulaciones cómicas para expresarse. *Cambios de nombre* reformula una poética –así como Parra reformula a la poesía latinoamericana– al presentarla mediante un eje casi conversacional y, sobre todo, al determinar que “Al propio Dios hay que cambiarle de nombre”. La afrenta que el autor realiza no es únicamente contra el lenguaje, sino contra las instituciones que rigen lo que está bien y lo que está mal. El autor chileno desarrolla en este poema una creación poética alternativa la ante la mirada de “los amantes de las bellas letras” y les presenta una nueva formulación poética.

El poema *Discurso fúnebre* gira en torno al juego irónico y cómico con el lenguaje. Parra moldea lo políticamente –y también lo poéticamente– correcto al proponer en el poema ciertas palabras y formalismos utilizados en la elaboración de discursos serios y solemnes para usarlas en contra de sí mismas. Se realizan cuestionamientos acerca de cómo la humanidad ve a la muerte y al difunto. Existe una crítica al capitalismo y a la falsedad y la inutilidad de los funerales que es realizada mediante comparaciones irónicas entre

conceptos relacionados con la muerte, el capitalismo, lo despreciable y los aspectos mundanos de la vida cotidiana. *Discurso fúnebre* se estructura como poema paródico de los discursos, en general, dándole cabida a Parra para desarrollar con mayor precisión los momentos cómicos e irónicos que se dan en el poema.

El poeta se mofa de la astrología y la medicina, al compararlas con la muerte, y se pregunta acerca de la vida de ultratumba (en reiteradas ocasiones). En su afán por encontrar una respuesta recurre a quienes trabajan cerca de ella, pero nadie puede darle una sola pista. El poema está planteado como una imposibilidad donde no importa qué tanto pueda obstinarse alguien por conocer los secretos de la muerte, estos jamás le serán develados. La mayor ironía del texto se evidencia cuando el lector se da cuenta de que la voz poética habló sobre su preocupación por la muerte y no sobre el muerto. Es entendible que Parra plantee al poema de esta manera porque el discursero fúnebre (que está vivo) ve a la muerte cada vez más cerca porque es un hombre viejo y quiere, como todos, saber algo de ella.

El poema *Lo que el difunto dijo de sí mismo* es una apuesta por presentar un arte poética parriana. Con pretexto de hablar de las aventuras en la tierra del protagonista poemático, el poema muestra correspondencias con la vida de Nicanor Parra y su postura poética. Existe un eje narrativo en el texto donde se cuentan las diversas situaciones irónicas y cómicas que ha vivido la voz poética (que es la de un difunto) y de cómo estas le afectaron. *Lo que el difunto dijo de sí mismo* es, además, un poema cargado de recursos que denotan la intención principal del autor para ironizar sobre ciertos temas, como el nacimiento de un bebé, las travesuras de un niño, la vida de un burócrata, las relaciones del ser humano con la religión, la poesía de los contemporáneos de Parra, el hombre viejo como un ridículo, el fracaso, entre otros. En el texto se vislumbran varios de los lineamientos

fundamentales propuestos en la obra parriana: el humor, la ironía, el chiste, el lenguaje popular, la autoparodia, la iconoclastia, las situaciones absurdas, por citar algunos.

La presente investigación buscó las posibles conexiones que existen entre la obra de Nicanor Parra y los postulados sobre lo cómico, lo irónico y lo chistoso de Bergson, Schoentjes y Bousoño. Se hallaron correspondencias, principalmente con lo cómico de las formas y movimientos (*involuntariedad y mecanicidad*), de las situaciones (*diablo del resorte, títere de cordelillos y bola de nieve*) y de las frases (*repetición, inversión e interferencia de las series*) propuestas por Bergson (1973); las maneras gráficas de la ironía (*exclamación, puntos suspensivos, cursivas, comillas*), las palabras de alerta (*idiotismos irónicos*), y las figuras retóricas (*lýtotes, hipérbole y oxímoron*) planteadas por Schoentjes (2003); la sustitución, el asentimiento y la tolerancia, la coacción entre poesía y chiste, y los procedimientos intrínsecos y extrínsecos propuestos por Bousoño (1985).

Nicanor Parra es, sin duda, uno de los poetas más importantes de la tradición hispanohablante del siglo XX. Lo que ha sido analizado en esta tesis es solo una parte de los diversos planteamientos que hay en su prolífica y significativa obra. Su poesía no solo fue un cambio radical y refrescante en el ambiente poético chileno, sino que su propuesta llegó hasta otras latitudes donde también fue apreciada –y vilipendiada por los más conservadores y puristas–. Por último, resta decir que la importancia de este autor radica en el quiebre reaccionario que tuvo ante una poesía que estaba firmando su fecha de caducidad y que, con él y su propuesta, tomó aire para poder respirar unos ciento y pico años más.

Bibliografía

- (SECH), S. d. (03 de Marzo de 2017). *Un lugar en la ciudad: Sitio oficial de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH)*. Obtenido de Sitio oficial de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH): <http://www.sech.cl/un-lugar-en-la-ciudad/>
- Alegría, F. (1968). *La literatura chilena contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (1973). *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: ESPASA-CALPE, S.A.
- Bolaño, R. (2010). *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado.
- Borges, J. L. (1990). Ficciones. En J. L. Borges, *Obras completas: 1923-1949* (págs. 425-530). Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética: II Tomo*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Brooks, C. (1968). *La urna bien forjada*. Londres: Methuen.
- Carrera Andrade, J. (1998). *Antología Poética*. Quito: Libresa.
- Cecereu Lagos, L. (s.f.). Bases de la antipoesía. En F. Sepúlveda Llanos, J. Blume Sánchez, L. Cercereu Lagos, H. Zamora Quiroz, & J. Montoya Veliz, *Aproximación estética a la literatura chilena* (págs. 50-64). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Cecereu Lagos, L. (2004). Neruda y Parra o Anteo y Hércules: sacralización y desacralización del Omphalus mundi. *Nueva Stylo N°3*, 1-10.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus .
- Gola, H. (2016). *Un ejercicio cotidiano (prosas selectas)*. Lima: TOÉ.
- Grossmann, E. (1975). *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York: New York University Press.
- Huidobro, V. (1931). *Altazor* . Madrid: Campaña Ibero Americana de Publicaciones S.A.
- Huidobro, V. (1935). Arte Poética. En V. Huidobro, *Antología de poesía chilena nueva* (pág. 34). Santiago: LOM Ediciones.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Editorial Seix Barral. S.A.
- Jankélévitch, V. (2015). *La ironía*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Kafka, F. (2010). *Cuentos Completos*. Madrid: Valdemar.
- Lihn, E. (9 de Junio de 1963). Antipoesía o poesía integral. *El siglo*.
- Lihn, E. (1979). *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes.
- Meléndez, M., & Miranda, G. (24 de 03 de 2016). *TRES POEMAS DE HERNÁN LAVÍN CERDA (INTRODUCCIÓN Y SELECCIÓN DE MARIO MELÉNDEZ)*. Obtenido de Confesiones del Lobo Sapiens: Diálogos con Hernán Lavín Cerda: <https://buenosairespoetry.com/2016/03/24/tres-poemas-de-hernan-lavin-cerda-introduccion-y-seleccion-de-mario-melendez/>
- Merino, R. (29 de Agosto de 2004). *Unas lechugas vistas el día anterior: Letras.s5*. Obtenido de Letras.s5: <http://www.letras.s5.com/np300804.htm>
- Milán, E. (2013). Poesía latinoamericana ahora. En E. Milán, *En la crecida de la crisis: Ensayos sobre poesía latinoamericana* (págs. 309-331). Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Mistral, G. (2005). Como escribo. En A. Calderón, *Antología de la poesía chilena contemporánea* (págs. 271-272). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Mistral, G. (2005). Pan. En G. Mistral, *Antología de la poesía chilena contemporánea* (págs. 45-46). Santiago: Editorial Universitaria.
- Oviedo, R. (2009). *Maleta en mano*. Quito: Editorial Estación Sur.
- Parra, N. (S/D de S/N de 1970). Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio. (A. Calderón, Entrevistador)
- Parra, N. (1977). *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago: Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile.
- Parra, N. (1979). *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso: Ganymedes.
- Parra, N. (1989). *Chistes para parra desorientar a la poesía policia*. Madrid: VISOR LIBROS.
- Parra, N. (S/D de S/M de 2014). Conversaciones con Nicanor Parra. (L. Morales, Entrevistador) Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Parra, N. (2014). *Obra Gruesa*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Parra, N. (S/D de S/M de S/A). *Discurso del Bío Bío*. Recuperado el 19 de Junio de 2016, de Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/antologia/biobio.htm>

- Pizarro Roberts, S. (01 de 04 de 2016). *Poética escatológica de Nicanor Parra*. Obtenido de Crítica.cl: Revista Latinoamericana de Ensayo fundada en Santiago de Chile en 1997: <http://critica.cl/literatura-chilena/poetica-escatologica-de-nicanor-parra>
- Rowe, W. (2003). *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*. México: Birkbeck College, London University.
- Salvador, Á. (1992). *La poesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad*. Granada: Universidad de Granada.
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Schopf, F. (1971). Estructura del antipoema. *Revista Atenea*, 140-153.
- Schopf, F. (2013). De las vanguardias a la antipoesía. En A. Pizarro, *América Latina: Palabra, literatura y cultura*. (págs. 311-359). Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Torres - Río seco, A. (1956). *Breve historia de la literatura chilena*. México D.F.: Ediciones De Andrea.
- Umbral, F. (1986). *Guía de pecadores/as*. Barcelona: Anagrama.
- Valente, I. (27 de Abril de 2012). Nicanor Parra está por sobre varios de los que han ganado el Premio Nobel de Literatura. (B. Fernández Biggs, Entrevistador)
- Vallejo, C. (1973). *Obras Completas de César Vallejo, Tomo Segundo, El arte y la revolución*. Lima : Mosca Azul Editores.
- Vallejo, F. (2013). La verdad y los géneros narrativos. En F. Vallejo, *Peroratas* (págs. 161-190). Ciudad de México: Alfaguara.
- Vázquez Rocca, A. (2012). Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto. . *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*.
- Vilas, S. (1968). *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Weaver, W. (1984). La matemática de la comunicación. En A. Smith, *Comunicación y cultura* (págs. 33-46). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wittgenstein, L. (S/A). *Tractatus logico philosophicus*. Santiago: Universidad de Artes y Ciencias Sociales.
- Yutang, L. (1948). *Mi patria y mi pueblo*. México D.F.: Editorial Diana S.A.

Zambra, A. (29 de Agosto de 2004). *El hombre que recorre los cien metros planos en un abrir y cerrar de ojos: Letras.s5*. Obtenido de Letras.s5:
<http://www.letras.s5.com/np300804.htm>

Zurita, R. (22 de 11 de 2015). Raúl Zurita: La historia del lenguaje es la historia de un malentendido. (J. Romero Vinueza, Entrevistador)