



Revista Chilena de Literatura
ISSN: 0048-7651
rchilite@gmail.com
Universidad de Chile
Chile

Ayala, Matías

NICANOR PARRA, NACIONALISTA: ENTRE LA ENSEÑANZA PÚBLICA Y LA POESÍA POPULAR

Revista Chilena de Literatura, núm. 66, abril, 2005, pp. 107-117

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233397008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

NICANOR PARRA, NACIONALISTA: ENTRE LA ENSEÑANZA PÚBLICA Y LA POESÍA POPULAR

Matías Ayala

Cornell University

Beatriz Sarlo en su ensayo “Cabezas rapadas y cintas argentinas”, publicado en *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas*, cuenta la historia de Rosa del Río, una profesora primaria en un barrio humilde de Buenos Aires a principios del siglo XX. Lo particular de su relato consiste en la completa identificación de la maestra con el papel civilizador de los procedimientos educativos, ya sean físicos y psicológicos como sociales e ideológicos. Así, Rosa del Río propaga el decoro personal y el imaginario patrio como un evangelio entre niños pobres. En la poesía de Nicanor Parra –uno de los últimos poetas en alcanzar un reconocimiento continental unánime– se encuentran ejemplos contrapuestos a los de aquella profesora entusiasta de Beatriz Sarlo, aunque a pesar de eso, el imaginario nacionalista sigue operando. En estas páginas se dará cuenta de dos momentos en que la nación (chilena) es tema poético: primero, la degradada figura del profesor de una escuela pública, y segundo, los intentos parrianos de hacer una festiva “poesía popular” (deudora de la poesía tradicional española).

Ambos proyectos se encuentran claramente anclados en la biografía del poeta, aunque, como será notado, también se producen desplazamientos y distorsiones literarias. He aquí, entonces, un boceto biográfico del autor. Nicanor Parra –según informa en sus conversaciones con Leonidas Morales– nació en 1914 en un pequeño pueblo a 400 km al sur de Santiago, siendo primogénito de un profesor primario y una costurera. Su padre, según cuenta, cada vez que se emborrachaba, tomaba la guitarra y se ponía a cantar. El sustento de la familia de 8 hermanos dependía de la abnegación materna. El joven Parra, hábil en la escuela, a los 18 años viaja a estudiar a Santiago en un internado donde, además, trabaja como inspector. Se inscribe en Matemáticas y Física en la Universidad de Chile. Incluso llega a lograr dos becas para estudios de postgrado en el extranjero: Mecánica Avanzada en Brown University ('43-'45) y Cosmología en Oxford ('49-'51). Se gana la vida, entonces, como profesor de Mecánica Racional en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, hasta que la fama

literaria lo lleva a otros derroteros, renunciado a la Universidad en 1968. Después, durante los '70, volvería a ella, para dejarla definitivamente en los años '90.

Por otra parte, *Poemas y antipoemas* (1954), ofrece a través de sus textos –en clave narrativa y dramática–, la historia de su hablante poético. Esta historia tiene varias cualidades y una de ellas consiste en su concordancia con la biografía del mismo Parra. Pero en lugar de una clásica equivalencia lírica y filológica entre biografía y poesía, la estrategia parriana consiste en tomar elementos biográficos, exagerar algunas de sus características y, a partir de ellos, crear uno o varios personajes. Con este procedimiento, se logra una indeterminación fundamental entre el autor (Nicanor Parra) y los hablantes o personajes. En algunos textos ambos coinciden claramente, pero en otros, por el contrario, divergen de manera sardónica.

Este libro, entonces, puede ser leído como *Bildungsroman* que da cuenta de la biografía aunque de manera fragmentaria. No es, eso sí, una historia lineal que culmina con la construcción de un autor unitario, sino que, al contrario, podría ser la narración de una *deformación*: el argumento consiste en la salida de la provincia y la entrada traumática en el mundo moderno. En el libro se hallan, entre otros, los siguientes episodios: una vuelta al pueblo natal (“Hay un día feliz”), recuerdos de infancia y amorosos (“Es olvido”, “Se canta al mar”, “Recuerdos de juventud”); observaciones confusas sobre la vida en la capital (“Defensa del árbol”, “Preguntas a la hora del té”, “San Antonio”, “Oda a unas palomas”); una escena de viaje en barco (“Noticias de viaje”); nostalgias en el extranjero (“Sinfonía de cuna”, “Catalina Parra”); ácidos autorretratos (“Autorretrato”, “Epitafio”); desquiciados y tragicómicos poemas narrativos (“El túnel”, “La víbora”, “La trampa”), y extensas meditaciones filosóficas y poéticas (“Vicios del mundo moderno”, “Soliloquio del Individuo”).

Este movimiento relatado a dos bandas, muestra diferentes vectores. Hay un desplazamiento espacial (de la provincia a la capital y, por último, a la Metrópolis), uno temporal (de los “atrasos” de la provincia a la modernidad capitalina y extranjera) y uno cultural (la adquisición de conocimientos). Al comparar la biografía y su versión poética, no deja de llamar la atención el signo contrario que parecen tener. La biografía muestra la ascensión social a través de la educación pública y científica (después de todo, llegar a la Universidad y, aun más, a estudiar en el extranjero eran –y son– metas logradas por un número muy pequeño de la población, sobre todo tomando en cuenta la clase social a la que pertenecía el autor); y, por otra parte, la narración poética muestra una incursión en la ciudad y la burocracia, en donde el sujeto es incapaz de integrarse satisfactoriamente, mostrar control sobre sí mismo y de figurar o figurarse con propiedad: el poeta se exhibe como un personaje degradado, marginal y frustrado.

El punto de encuentro entre estos puntos de fuga está sellado en la imagen del profesor que trabaja en un establecimiento público. Si bien Parra era profesor universitario, en el poema “Autorretrato” el personaje que habla sobre sí mismo es maestro de un liceo. El desplazamiento ejecutado es, por supuesto, de escalafón. En este monólogo dramático, un profesor desencantado parece hablarles a sus alumnos en la sala de clases y, junto con contarles sus desgracias, se va degradando hasta lo irrisorio.

Considerad, muchachos,
Este gabán de fraile mendicante:
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).
¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
(...)
Por el exceso de trabajo, a veces
Veo formas extrañas en el aire,
Oigo carreras locas,
Risas, conversaciones criminales.
Observad estas manos
Y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan.
¡Estas negras arrugas infernales!
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven, lleno de bellos ideales,
Soñé fundiendo el cobre
Y limando las caras del diamante:
Aquí me tienen hoy
Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales (*Obra gruesa*, 22-23).

Es posible notar, en estos fragmentos, algunas de las características clásicas del estilo parriano. Se simula un discurso público con giros coloquiales, por ejemplo, se hacen preguntas retóricas que son contestadas en seguida (a la manera de los profesores). Destaca también el uso del lenguaje castizo en los “considerad” y “observad”, que si bien no se usa en Latinoamérica, sirve como efecto para “ennoblecer” el discurso, de la misma forma en que la vestimenta religiosa (un gabán de fraile mendicante, zapatos de cura), más que exaltar su persona, contrastan con la decadencia afirmada. En la segunda estrofa se presenta un momento de desorientación y confusión que se encuentra de manera repetida en el libro¹, el cual debe ser producto del exceso de trabajo en

¹ El uso de niebla, de borradura, cristal, vidrio, de confusiones y alucinaciones es múltiple. Algunos ejemplos: “Todo envuelto en una especie de niebla” (14); “el otoño / Y su difusa lámpara de niebla” (14); “¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo / Como una blanca tempestad de arena” (16); “Pero las escenas vividas en épocas anteriores se hacían presentes en mi memoria. / Durante el baile yo pensaba en cosas absurdas” (30); “En el jardín que bosteza y se llena de aire” (31); “Necesito un poco de luz, el jardín se cubre de moscas / Me

malas condiciones. Estos mismos abusos son los que conducen al texto a ejecutar una hipérbole irónica: si bien en el sexto verso el profesor afirma trabajar 40 horas semanales, en el último verso éstas se vuelven 500 (teniendo una semana 168 horas en total). El desencanto, finalmente, parece ser la lección que el profesor les da a sus alumnos, como si la única conclusión que hubiera logrado en su vida, fuera la imposibilidad de lograr las propias metas personales y sociales. Después de todo, se supondría que un profesor público debiera inculcar y potenciar las aspiraciones de sus alumnos, las cuales se podrían lograr a través “del trabajo y el esfuerzo”. Otro texto de *Poemas y antipoemas*, “Recuerdos de juventud”, es un extenso desarrollo de este momento de desorientación –expuesto de manera tragicómica– en donde nuevamente el deterioro personal se liga a la enseñanza. Así comienza: “Lo cierto es que yo iba de un lado a otro, / A veces chocaba con los árboles, / Chocaba con mendigos, / Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas...” (*Obra gruesa*, 34), para más adelante afirmar: “De esa manera hice mi debut en las salas de clases / Como un herido a bala me arrastré por los ateneos...”(35)”

En el libro *Versos de salón* (1962) el poema sobre la figura del profesor se llama, de manera ejemplar “Vida de perros”. A través de un estilo fragmentario, enumerativo y acaso más absurdo, da cuenta del desaliento sufrido no solo debido a la carga laboral, sino que, además, por consecuencia de las desgastadas relaciones humanas.

El profesor y su vida de perros.
La frustración en diferentes planos.
La sensación de molestia en los dientes
Que produce el sonido de la tiza.
(...)
La vejez de los propios estudiantes,
Las repetidas faltas de respeto.
La manera de andar por los pasillos.

El insulto se puede resistir
Pero no la sonrisa artificial,
El comentario que produce náuseas.

El liceo es el templo del saber.
El director del establecimiento
Con su bigote de galán de cine.
La desnudez de la señora esposa. . . . (*Obra gruesa*, 89-90).

encuentro en un desastroso estado mental” (32); “Yo lo veía todo a través de un prisma [...] Bajo los efectos de una especie de vapor de agua/Que se filtraba por el piso de la habitación...”(37); “Zumbidos de oídos, entrecortadas náuseas, desvanecimientos prematuros” (39); “Comenzaba a deslizarme automáticamente por una especie plano inclinado,/Como un globo que se desinfla mi alma perdía altura” (42); “Formas veía en la oscuridad,/Nubes tal vez,/Tal vez veía nubes, veía relámpagos” (50).

Estos versos (los cuales son todos perfectos endecasílabos) son un montaje de detalles y observaciones que muestran tanto la neurosis del hablante como lo impropio del mundo estudiantil. La importancia arbitraria que concede a ciertos rasgos o defectos ajenos –los cuales pueden ser entendidos en un nivel perfectamente realista– redunda nuevamente en un humor desamparado. (Aunque ya puede notarse cierta agresividad individual que permea *Versos de salón*, en contra la pasividad dominante en *Poemas y antipoemas*). Los estudiantes aquí, al contrario del poema anterior, ya no representan la juventud que se debe abrir paso hacia el futuro, más bien están envejecidos, ya sea por una proyección del hablante o por la desorientación de la época. Le faltan el respeto, lo insultan, le sonríen hipócritamente, le hacen comentarios estúpidos al profesor, el cual pareciera ya estar acostumbrado a esta sutil tortura (aunque pareciera que no por mucho tiempo más). El lugar común “el liceo es el templo del saber” queda fuertemente ironizado, tanto por el flanco de los alumnos recién descritos, como por el director, el cual con aquel bigote pareciera estar más preocupado de la apariencia, aunque también es posible que la culpa solo la tenga el hablante, a estas alturas paranoico. Al enfrentar “Autorretrato” a “Vida de perros”, lo primero que resalta es que si bien el primero prometía ser un texto autobiográfico (o de figuración personal) y el segundo sobre las condiciones de trabajo, al final es al contrario: “Autorretrato” muestra al sujeto en tanto que profesor doblegado por las condiciones materiales de trabajo, y “Vida de perros” tiende al retrato psicológico al mostrar las relaciones humanas neurotizadas, potenciadas por el insatisfecho deseo sexual.

La importancia que habría que conceder a la figura del profesor en esta época de la poesía de Nicanor Parra se debe a múltiples razones. Por un lado, como ha sido ya mencionado, la educación representa –en estos años de manera ejemplar– la manera más segura de movilidad e inclusión social, siendo el mismo autor un ejemplo notorio. Esta posibilidad dependía de la gratuitud de la educación que el Estado “modernizador” aseguraba. J. J. Brunner afirma que la educación era concebida, en los sectores analfabetos, como bien en sí mismo, fuente de prestigio, método de integración urbana y nacional y fuente de conocimientos instrumentales (154). En Chile, la educación pública tenía como institución señera a la Universidad de Chile (fundada en 1842), que debía ser un pilar en la construcción de la nación no solo a través del desarrollo del conocimiento científico, tecnológico y cultural, sino además expandiendo la lengua, la literatura y la conciencia nacional. De hecho, hasta 1931, la Universidad fue la institución que se encargó de toda la educación pública en el territorio nacional.

Lo particular en el caso de Parra y sus monólogos dramáticos es que muestran la imperfección del sistema desde diferentes lados. Por una parte, Parra como escritor y “hombre de ciencias” (y me refiero al autor como figura pública) es incapaz de prender un conocimiento general de la cultura, y es posible que jamás se haya acomodado al epíteto de “intelectual”. Y por otra parte, desde la literatura, al contrario de Pablo Neruda (de clase media, nacido diez años antes, también otro producto del Estado chileno), Parra es incapaz de alcanzar niveles de elevación continentales o mundiales: en vez de ser el vate intérprete del mito y de la historia, se suele autodefinir –quizás con falsa modestia– como un especialista en física que nació en provincia. Así, de manera similar a la figura pública y los parcos rendimientos literarios, la imagen del

profesor primario degradado muestra cómo la modernidad periférica latinoamericana produce –en las bases de la máquina educativa– un ser que no se aviene con sus alumnos, sobrecargado de trabajo, incapaz de encarnar “la alta misión” que le ha sido asignada.

Así y todo, la combinación entre profesor de ciencias y poeta no es tan extraña. Ambas representan las posesión de un conocimiento que, aunque de diferentes campos, se encuentra ligado a las instituciones educativas. La figura del profesor neurótico no vuelve a aparecer en sus poemas siguientes, y quizás esto se debe a que el autor deja de enseñar física en la Universidad de Chile. Sin embargo, en 1971 Parra publica en Nueva York un extenso poema titulado “Los profesores”, en el cual el hablante recuerda cuando iba a la escuela, encarnando esta vez la posición de un alumno (a principio de siglo), cansado de las preguntas y del árido método pedagógico. Este texto señala otro paso más de alejamiento crítico –aunque a la vez de internalización biográfica– respecto a la figura del maestro. Los primeros versos dan el tono juguetón y más bien nostálgico del poema:

Los profesores nos volvieron locos
con preguntas que no venían al caso
cómo se suman números complejos
hay o no hay arañas en la luna
cómo murió la familia del zar
¿es posible cantar con la boca cerrada?
quién le pintó bigotes a la Gioconda
cómo se llaman los habitantes de Jerusalén
hay o no hay oxígeno en el aire (*Hojas de Parra*, 1-9).

La efectividad que pueda lograr este texto se debe a las extensas enumeraciones (procedimiento clásico en él) las cuales a través de un montaje insólito logran organizarse de forma atractiva².

Ahora bien, a pesar de que Parra jamás intentó encarnar la figura clásica del intelectual latinoamericano que brega con gravedad –de manera personal o crítica– entre las esferas del poder cultural y político, no es posible afirmar que su poesía se escape a la necesidad de la época de dar figura e interpretar la identidad nacional. La inflexión particular que el autor intentó se basa en el habla (en el habla popular y/o nacional) y su tensión con el lenguaje poético. Como la crítica ha notado (Gottlieb, Schopf, Morales,

² Si habría que proseguir investigando la poética imagen del profesor dentro del marco nacional, la figura de Gabriela Mistral (1889-1957) sería tal vez la más importante: ella misma, profesora primaria de provincia cuando joven, dentro de su poesía, los símbolos de la madre y del amor materno, la naturaleza y la muerte, son preponderantes. Haber obtenido el Premio Nobel, además, favorece su candidatura.

Grossman), la estética inicial de Parra consistió tanto en un acercamiento al lenguaje hablado como con una definitiva intención de hacer más claro y comprensible el discurso poético. Aunque, a la vez, aquello fue compensado y reenfocado a través de un descentramiento del sujeto y una fragmentación del texto no exento de cierta crítica social. El acercamiento de la poesía a la oralidad con intenciones identitarias, la posibilidad de poder hacer una síntesis con todas, se torna el lugar de la investigación parriana. La pregunta sería entonces: ¿acercarse al habla de quién? ¿Quiénes son los sujetos representativos de la nación, del pueblo o lo que fuere? ¿De qué clase social? ¿De la provincia o la capital? ¿Y a través de qué forma?

En *La cueca larga* (1958) –publicado después de *Poemas y antipoemas*– experimenta mezclar el habla campesina y proletaria (de la zona central de Chile) y la poesía popular. Podría parecer extraño –para algunos– que un poeta “ilustrado” que ha lidiado principalmente con el Modernismo y la vanguardia se acerque a la poesía popular, pero esto es explicable desde diferentes perspectivas. Por el lado biográfico, el mundo rural donde creció el autor (a través de los guitarreos del padre), le llega a él y a toda su familia la tradición del folclor oral y sus payadores, las canciones y versos populares en octosílabos. Incluso en las conversaciones con Leonidas Morales, Parra informa que los primeros poemas escritos en su niñez eran todos sobre temas patrióticos, lo cual da cuenta de cómo los aparatos del Estado forman –o construyen en el fuerte sentido althusseriano– al sujeto³.

Al contrario de lo que sucedió en la Argentina con el *Martín Fierro* (1872, 1879) y la poesía gauchesca, en Chile la poesía popular apenas tuvo intercambio con la llamada poesía “culto” (la parca obra de Carlos Pezoa Véliz sería la excepción). A pesar de que ella hizo su aparición impresa (similar a la literatura “de cordel” peninsular y brasileña), a mediados del siglo XIX en la capital, en lo que se llamó la “Lira Popular”: hojas sueltas con grabados y romances narrativos, informativos o fantásticos, los cuales eran recitados y vendidos entre los campesinos recientemente llegados a la ciudad en las cercanías del Mercado Central de Santiago. El arribo a la ciudad del campesino fue, por supuesto, un tema recurrente (Subercaseux, 308).

A través del tiempo, la “Lira Popular” (impresa) –y su antecesor oral (la poesía popular)– ha sido interpretada y utilizada en Chile, entre otras, de dos maneras no excluyentes: una versión nacionalista y otra popular. La nacionalista le permitió un cierta visibilidad social, como afirma Subercaseux, a raíz de las guerras con España (1865-1866) y con Perú y Bolivia (1879-1884). Posteriormente, a comienzos del siglo XX, ambas fueron cifradas como “documento cultural” de la nación, aunque de poco valor literario, por investigadores como el alemán aivecindado en Chile Rodolfo Lenz. A

³ Afirma Parra: “En el primer año de humanidades ya concibí una trilogía: ‘Los araucanos’, ‘Los españoles’ y después ‘Los chilenos’... Nada menos. Ese fue el tema que me propuse. Claro que no lo pude realizar. Me enredé por ahí a medio camino” (59). Nótese cómo los “chilenos” son la síntesis y el mestizaje.

partir de los '60 del siglo XX, la circulación de algunas antologías (Juan Uribe-Echevarría y Diego Muñoz) marca el empalme de la versión nacional/popular con las posibilidades políticas en esos años. Y es dentro de esta línea donde se entronca la propuesta de Parra, el cual se inspiró tanto en los romances de Federico García Lorca —que al inicio de su carrera intentó emular— como en la poesía gauchesca, intentando un intercambio fluido entre habla popular y escritura, entre las clases bajas de la sociedad (de un gran contingente iletrado) y la construcción de la nación que el Estado impulsa.

Ahora bien, si Nicanor Parra había satirizado el impulso educador desde la figura del profesor, el trabajar dentro de la tradición popular y habla del “huaso” (el campesino chileno) y del “roto” (el proletario local), le permite invertir el paradigma: desde el discurso de los que enseñan al de los que tal vez no sepan escribir. Es necesario recordar que esta inversión invoca la posición de la picaresca en la literatura del Siglo de Oro español, el que se sitúa como contrapunto social, cultural y estilístico entre lo vulgar y lo culto, el humor y la idealización. A pesar de las intenciones carnavalescas, su proyecto sigue siendo fuertemente nacionalista. Los cuatro poemas del libelo *La cueca larga* tienen ciertos aspectos que se contraponen a la figura del profesor. En contra de la rigidez del cuadro educativo y sus relaciones verticales, aquí los personajes se sitúan en un ambiente festivo, en donde la comida y el vino, la música y el baile eliden las diferencias. Quizás la situación se lleva a cabo durante las celebraciones del 18 de septiembre (fecha de la independencia nacional), posiblemente en una zona rural. En “La cueca larga” se dice: “La libertad es libre / ¡Viva el dieciocho!” (*Obra gruesa*, 60). Las menciones a símbolos patrios “menores” se podría decir —como el supuesto baile y la flor nacional (la cueca y el copihue)— refuerzan esa posibilidad. Además, se encuentra el “desafío” de los payadores y otras manera de establecer lazos y jerarquías simbólicas (el honor, la “hombría” etc.) y no solo reconocer la jerarquía ajena. Como afirma Ludmer con más dramatismo, el desafío es “lucha por los títulos, la definición misma de la guerra simbólica” (124).

El vino, quizás el protagonista del libro, funciona como un elixir de reconciliación nacional. En las “Coplas del vino” se lo presenta ayudando a la conversación y hermanando corazones; compensando las deudas del pobre que no se pagan “con lágrimas ni con huelgas” (*Obra gruesa*, 54); poniendo el mundo al revés (el ciego ve chispas, el cojo baila cueca); también de manera fantástica o tóxica, para ver “lagartijas/y sapos en las estrellas” (54); o incluso, es señal de identidad y respetabilidad: “El hombre que no se bebe/Su copa sanguinolenta/No puede ser, creo yo/Cristiano de buena cepa” (54). El entonado sujeto de “Brindis a lo humano y a lo divino”, además de llevar el acto de brindar a los extremos, se llega a considerar a sí mismo como representante de su clase social a través del territorio nacional. Así comienza el texto:

Brindo, dijo un lenguaraz,
Por moros y cristianos
Yo brindo por lo que venga
La cosa es brindar por algo.
Yo soy así, soy chileno
Me gusta pelar el ajo,

Soy barretero en el norte,
En el sur me llaman huaso (56).

El encanto del poema consiste en no saber si brinda para tomar más, o si brindar es un efecto de la borrachera. De cualquiera manera, se lo hace en honor a lo celestial, a lo profano, a Cristo crucificado, a griegos y romanos, turcos y judíos, indios y castellanos, ya que –de manera clásica– la muerte puede llegar en cualquier momento. Intercalados con este listado se hacen referencias a la escena en que la situación se desenvuelve y, nuevamente, el sujeto se define a sí mismo –y a su entorno– a partir de la fiesta (el vino, la comida, el descanso) en contraposición al trabajo que de lunes a viernes lleva a cabo orgulloso.

El último texto del opúsculo, “La cueca larga”, representa la transcripción de la letra de una cueca que se está cantando y bailando. Esto se reconoce cuando el cantor/payador pareciera improvisar a partir de los bailarines que tiene a su alrededor, en las rima absurdas y antojadizas de las coplas y en los subtítulos que indican el tipo de baile (“zapateadito”, “zapateado y escobillado”, “a tripa-pollo”). El poema se propone como registro de la fiesta, aunque también como evento lingüístico. En sus docenas de estrofas se comenta y bromea en torno al baile, sus implicaciones eróticas, la situación sexual del propio hablante (“hacen cuarenta días/que no me encacho” [59]). Incluso llega a decir que trabaja en un prostíbulo, y observa con simpatía que en la calle San Pablo (de Santiago) “andan como sardinas/las mariposas” (61). Por lo general, cuando cambia de tema recurre al lema autorreflexivo “esta es la cueca larga” como puente. Después de insistir en el tema vitivinícola y volver al tópico del baile, al terminar el poema es mencionado el Estado, por supuesto, como un mundo aparte:

ya pus

Pancho Francisco
No te estís figurando
Que soy del fisco.

Que soy del fisco, sí
Los ruiseñores
No se cansarán nunca
De chupar flores.

Estornudo no es risa
Risa no es llanto
El perejil es bueno
Pero no tanto.

Anda, risa con llanto
Se acabó el canto.

La mención al Estado y a la posible corrupción de sus funcionarios, alusión llevada a cabo con una metáfora natural (ruiseñores que chupan las flores, los ruiseñores son –dicho sea de paso– el pájaro cantor por excelencia), no deja de ser importante, ya que

el cantor no quiere dejar duda posible de que no trabaja para la administración pública, haciendo una crítica en tono juguetón.

Los críticos de Nicanor Parra no han sabido qué rendimientos sacarle a la vena popular que hay en su poesía. Si bien esta poesía puede ser “*la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra del otro*” (Ludmer 66), la extracción provinciana del autor lo acerca a este “otro” campesino y deja indeterminado el estatus de la relación entre autor, representación y los representados. De cualquier manera, es posible decir con seguridad que la estrategia festiva, acaso carnavalesca y extrema, si bien no solo es exótica ni folclórica, muestra una patriótica empatía con sus personajes moderados, ya que todos se encuentran dentro de la ley. (Los únicos fuera –y dentro– de la ley, serían aquellos corruptos funcionarios levemente sugeridos). Los signos nacionales, al igual que las referencias a la pobreza y la injusticia social, a pesar de ser pocos, son suficientes para enmarcar la situación dentro del proyecto nacional/popular. Si bien los campesinos no tienen mucha educación, su seguro nacionalismo es suficiente para marcarlos como ciudadanos.

Como notó Brunner, la “cultura popular”⁴ se vio dislocada a fines del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, tanto por el desarrollo del capitalismo, como por la penetración masiva de la escuela. Un segundo descentramiento se llevó a cabo en los años ’50 del siglo XX con la extensión de los medios de comunicación de masas audiovisuales como la radio y la televisión (153). Y no solo esto se debiera tomar en cuenta al leer el texto de Parra, sino que además hay que recurrir a las concretas posibilidades políticas del discurso de lo nacional/popular. Así, dentro de este panorama, estos poemas pueden ser interpretados de varias maneras: como una exhibición nostálgica de lo campesino, como un intento de ser incluidos en letras nacionales, como ensayo para mostrar la precariedad de la modernización o –al igual que la “Lira Popular” y la literatura de cordel analizada por Martín-Barbero– como zona una de transición entre lo popular y lo masivo, entre el Estado y el Mercado, entre la literatura y los que recién han aprendido a leer. Asimismo, la figura del profesor puede ser entendida como la exhibición de un sujeto formado y deformado por el Estado y su ideología iluminista (los “Aparatos Ideológicos del Estado” de Louis Althusser). Aunque, contrario a Rosa del Río –el personaje de Beatriz Sarlo– éste presenta fuertes contradicciones con su labor.

La apuesta nacionalista de Nicanor Parra no es telúrica a la manera de Pablo Neruda (los bosques del sur de Chile) o de Gabriela Mistral (el valle del Elqui), ni tampoco –como se suele creer— solo dentro de la lengua nacional con sus tonos, sus dichos y

⁴ Brunner afirma que es más correcto hablar de “folclor” que de “cultura popular”, ya que estas manifestaciones no lograría los requisitos para ser calificados de “cultura” en términos de Gramsci: no tendrían una visión de mundo articulada y propia, sino que participaría de manera desigual “en el *capital cultural* de la sociedad” (142); no se encontrarían en la lucha por la hegemonía sino solo sería “una apropiación desigual de los códigos culturales dominantes” (142).

su sintaxis (similar a la Nicolás Guillén y Luis Palés Matós en el Caribe). Es posible afirmar que la figura literaria que Parra quiso adquirir –el autor como figura pública– es una mezcla híbrida de la figura del profesor degradado y la del festivo cantor popular. Si bien ambas imágenes se encuentran configuradas nacionalmente, son, en estricto rigor, contradictorias. Lo que tienen en común, eso sí, consiste en ser figuras de transmisión de conocimientos: una dentro del proyecto ilustrado de extensión de las letras e inclusión social, y la otra como imagen residual de la oralidad campesina premoderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, en *Mapping Ideology*. Slavoj Zizek ed. Londres y Nueva York: Verso, 1994, 100-140.
- Brunner, José Joaquín, “Cultura popular, industria cultural y modernidad”, en *América Latina: Cultura y modernización*. México: Editorial Grijalbo, 1992, 135-161.
- Gottlieb, Marlene, *No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*. Madrid: Playor, 1977.
- Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York: New York University Press, 1975.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Morales, Leonidas, *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Universidad Austral de Chile/Editorial Andrés Bello, 1972.
- Morales T., Leonidas, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural: Maestras, traductoras y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía: Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2000.
- Subercaseux S., Bernardo, *Fin de siglo: La época de Balmaceda*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1988.
- Parra, Nicanor, *Hojas de Parra*. Valparaíso: Ediciones Ganymedes, 1985.
- , *Obra gruesa. Texto completo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1983.