

La poesía social y política de Nicanor Parra

Rogelio Guedea Noriega

Cómo citar: Guedea, R. (2025). La poesía social y política de Nicanor Parra. *Vitral. Revista de Teoría y Creación de Arte*.

*-Me decepciona, Parra
lo tenía x uno de los nuestros.
-Nada de qué admirarse, Excelencia
los golpes militares enseñan a la gente
Nicanor Parra*

Resumen

Durante el siglo XX, América Latina vivió una compleja tensión política entre los bloques ideológicos de izquierda y derecha, situación que permeó profundamente en las manifestaciones culturales y artísticas, incluida la poesía. En este contexto surge Nicanor Parra (1914–2018), figura clave de la poesía latinoamericana, quien desde su propuesta estética conocida como antipoesía ofreció una mirada crítica, irónica y desmitificadora del lenguaje solemne.

Parra optó por una postura ideológica ambigua, no por indiferencia, sino por una desconfianza radical hacia cualquier forma de poder autoritario, ya fuera de izquierda o derecha. Poemas y antipoemas, marcó un hito en la tradición poética latinoamericana, al incorporar el habla cotidiana, el humor y la ironía como herramientas para desarticular discursos de poder y verdades absolutas.

El episodio con la Revolución cubana en 1972, cuando fue públicamente condenado por compartir un café con la esposa de Nixon, marcó su posicionamiento ideológico: Parra respondió con *Artefactos*, que denunciaban tanto el imperialismo estadounidense como el autoritarismo de izquierda. Desde entonces, su poesía se

convirtió en una trinchera crítica sin militancia, y en un ejercicio de libertad intelectual que incomodó por igual a los extremos ideológicos.

Parra no fue un poeta apolítico, sino un pensador disidente que, al evitar la afiliación, logró construir una voz poética autónoma y mordaz. Su figura representa una ética del escritor que se niega a ser instrumentalizado por los poderes ideológicos, convirtiéndose en un modelo de resistencia intelectual frente a la polarización de su época.

Palabras clave

antipoesía; poesía política; artefactos; crítica ideológica; compromiso intelectual.

Abstract

Throughout the 20th century, Latin America experienced a deep political tension between left-wing and right-wing ideologies, which profoundly influenced its cultural and artistic expressions, especially poetry. In this context, Nicanor Parra (1914–2018) emerged as a key figure in Latin American poetry. Through his aesthetic proposal known as antipoetry, Parra offered a critical, ironic, and demystifying approach to the solemn language.

Parra adopted an ambiguous ideological stance—not out of indifference, but due to a radical mistrust of all forms of authoritarian power, whether from the left or the right. His work, particularly from *Poemas y antipoemas* (1954) onward, marked a turning point in Latin American poetic tradition by incorporating everyday speech, humor, and irony as tools to dismantle power discourses and absolute truths.

A key moment came in 1972, when Parra was publicly condemned by the Cuban Revolution for sharing coffee with Nixon's wife. In response, he published *Artefactos*

, that criticized both U.S. imperialism and left-wing authoritarianism. From that point on, his poetry became a space of critical reflection without partisanship—an exercise of intellectual freedom that challenged ideological extremes.

Far from being apolitical, Parra was a dissident thinker who, by avoiding alignment, built an autonomous and biting poetic voice. His legacy represents an ethical model of the writer as an independent intellectual force amid a polarized era.

Keywords

antipoetry; political poetry; artefacts; ideological criticism; intellectual commitment.

El siglo XX latinoamericano fue rico en regímenes autocráticos, lo anterior debido en gran medida, por un lado, al expansionismo estadounidense (que había sido muy beneficiado con la venta de armas durante la primera Guerra Mundial) y, por otro, a la propagación de las ideas comunistas provenientes de la hoy extinta Unión Soviética, que también durante esa misma época había terminado de derrocar la larga estela zarista y había comenzado una nueva etapa ideológica impulsada desde la base proletaria por el marxismo-leninismo. Aunque la Guerra Fría avanzaría abiertamente hasta el término de la Segunda Guerra Mundial entre Estados Unidos y la URSS, las tensiones empezaron en realidad en el periodo de entreguerras y esto fue resentido por la propia política interna de muchos países latinoamericanos, en su mayoría sujetos a la pugna extranjera. Al mismo tiempo, desde la primera Guerra Mundial estuvieron sucediendo transformaciones no menos sensibles en la poesía, tal como si la realidad convulsa que se vivía en la sociedad hubiera sido también inoculada en el lenguaje poético y en el arte en general. Aunque las llamadas vanguardias poéticas que implosionaron durante este periodo no parecían haber sido permeadas por *lo político*, lo cierto es que *lo político* se convertiría en su gran motivador. Escribir poesía era optar por una postura política porque simplemente era responder a una realidad en extremo politizada. Este fue precisamente el pequeño (y casi imperceptible) eslabón que uniría muchos años después a las vanguardias poéticas (principalmente al surrealismo de André Bretón) con la llamada poesía coloquialista latinoamericana, en uno de cuyos componentes se encuentra la vertiente política y social. Contrario a los poetas latinoamericanos que formaron parte de las vanguardias poéticas (Neruda, Vallejo, Borges, Huidobro, etcétera), algunos de ellos creadores también de *ismos* de resonancia continental (como el creacionismo y el ultraísmo), los poetas coloquialistas no pusieron su acento tanto en la experimentación lingüística cuanto en la depuración de su mensaje, lo anterior en virtud de que uno de sus principales compromisos conllevaba una estrecha relación con sus capacidades comunicativas. Si bien Neruda (con *España en el corazón*) o Vallejo (con *España*,

aparta de mí este cáliz) reconfiguraron la línea social y política de la poesía a partir de la Guerra Civil Española (que se había perdido al final del siglo XIX, justo al término de las independencias), fue con los llamados poetas coloquialistas (Gelman, Benedetti, Mir, Dalton, Cardenal, etcétera) que esta prosodia se asentó de tal modo que se convirtió en una escuela. El espejo mismo en el que se miró esta nueva generación de poetas fue la cruda realidad de sus países, en su mayoría asolados por regímenes dictatoriales (los Somoza en Nicaragua, Videla en Argentina, Leónidas Trujillo en República Dominicana, etcétera).

No sería la excepción para el caso del poeta chileno Nicanor Parra (1914-2018), a quien le tocó también padecer la dictadura pinochetista de 1973 a 1981. Nicanor Parra regresaría (vía también el surrealismo, curiosamente) a las formas populares de la poesía y, a su manera, revolucionaría el lenguaje desde lo coloquial, siendo igualmente uno de los fundadores de la mencionada corriente coloquialista o conversacional latinoamericana. En realidad, Parra es el creador de la antipoesía, en la cual convergen los presupuestos generales de la poesía coloquial: uso del lenguaje cotidiano, claridad en el mensaje y un estilo directo siempre cercano a las formas populares del habla. Fue en 1954 que publicó una obra que devino a su vez en ruptura y renovación de la tradición poética no sólo de su país (de herencia huidobriana y nerudiana, principalmente), sino de toda Latinoamérica: *Poemas y antipoemas*. Sobre este acontecimiento se ha escrito mucho y los conocedores saben que, si bien ya no se pensaba que la poesía pudiera ofrecer nada novedoso después de las vanguardias precedentes, este libro vino a confirmar lo contrario: que el lenguaje poético, dada su plasticidad y capacidad de renovación, podía aún plantear otras posibilidades de comunicación y de conexión humana: *Poemas y antipoemas* fue una constancia visible de ello. Por supuesto, para Nicanor Parra no fue nada fácil penetrar en el tejido y sedimentos de obras como *Altazor* o *Residencia en la tierra*, ni tampoco en la poesía versicular y psicodélica de Pablo de Rokha, pero nuevos aires de cambio en la poesía latinoamericana, luego del sismo

que significaron las vanguardias, empezaban a levantar el vuelo no solo en Chile, sino en muchos otros países latinoamericanos (Argentina, Uruguay, República Dominicana, etc.), ocasionando un viraje radical para nuestra tradición poética. Como lo ha dicho Marina Maggi:

Este periodo sería inaugurado por la obra de Nicanor Parra, que profanaría con humor y picardía la solemnidad de la etapa anterior. A partir del aprovechamiento del «artificio de la formalización poética», la nueva promoción recuperaría el vínculo con la vanguardia y renovaría «el contacto con la vida cotidiana, con la experiencia inmediata, con la calle, con lo popular, con la historia» a partir de una disminución de la distancia «entre el signo y la cosa significada».

(Maggi, 2023: 278-279)

La poesía propuesta por Nicanor Parra, en efecto, le había quitado «solemnidad» a la poesía de la generación anterior, especialmente con poetas como Pablo Neruda, figura solar de la poesía chilena e hispanoamericana. Simplemente en su sola tradición, los textos de *Poemas* y *antipoemas* distaban mucho de dialogar, que no fuera confrontándose, con *Altazor* o *Residencia en la tierra*, libros providenciales, fuertes arquitecturas verbales que en ningún momento se dieron tiempo siquiera de la sonrisa, mucho menos de la risotada tan característica en la obra de Nicanor Parra. *Altazor* es un libro de una exploración lingüística rigurosa y sin límites, incluso de una profunda reflexión sobre el ser mismo y la vida, y de igual modo *Residencia en la tierra*, de Neruda, con su tono grave y melancólico, busca dibujar el peso del hombre en su paso por el mundo. «Sucede que me canso de ser hombre» es el ejemplo más claro de esto. Parra empezó a nadar a contracorriente de estas genuinas dicciones. No fue algo programático, fue algo más bien orgánico. Parra era así y confiesa que, en gran medida, esa actitud ante la vida le venía de su padre,

de quien confesaba que siempre estaba bromeando y que era la representación más fiel del antipoema. Su padre, dijo Parra en una entrevista, era quien vivía los poemas y antipoemas que escribiría después. Un hombre, además, muy musical.

Mi padre tocaba admirablemente la guitarra. Fuera de esto era un hombre de gran sentido del humor. De la mañana a la noche estaba siempre jugando y bromeando. Yo creo que él es muy responsable del humor en la antipoesía.

(Morales, 1990: 25)

En cualquier caso, para el caso de Parra, sus *Poemas y antipoemas* parecían proponer una actitud contestaria e incluso una respuesta deliberadamente beligerante en contra de su propia tradición, marcando con ello una ruptura. Aligerar la poesía de sus elementos más solemnes y engolados podría haber sido considerado en un principio una degradación del quehacer poético, pero con el tiempo dejó de ser considerado así por la mayor parte de la crítica. Había, como se ha mencionado antes, una nueva *sentimentalidad* no solo en Chile, sino en todos los países latinoamericanos, y esto confirmaba que formas expresivas innovadoras para la poesía estaban llegando. En México, por ejemplo, Jaime Sabines empezó a revolucionar la poesía postvanguardista con su libro *Horal*, de 1950, incluso anterior a *Poemas y antipoemas*, por lo que puede ser considerado un libro fundacional de la poesía coloquial latinoamericana. En Uruguay, en el mismo año de 1950, Mario Benedetti publicó *Sólo mientras tanto*. Pero ni *Horal* ni *Sólo mientras tanto*, libros igualmente fundacionales de la corriente coloquialista, tuvieron ese tono irónico, lúdico y juguetón de *Poemas y antipoemas*. Los de Benedetti y Sabines fueron más bien libros melancólicos, desgarrados, en ciertos momentos letanías interminables sobre el hombre en su transcurrir por este mundo, aunque fueron escritos con un estilo coloquial y distinto a los discursos poéticos hegemónicos de ese momento.

En Parra, la ruta trazada tomó otro derrotero. Basta leer «Autorretrato» para corroborarlo:

Considerad, muchachos,
esta lengua roída por el cáncer:
soy profesor en un liceo obscuro
he perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
hago cuarenta horas semanales).
¿Qué os parece mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué decís de esta nariz podrida
por la cal de la tiza degradante.¹

(Parra, 2011a: 25)

En *Poemas y antipoemas* irrumpe un poeta que será crucial para entender la poesía latinoamericana de mediados del siglo xx en adelante. Si bien había publicado antes *Cancionero sin nombre*, su primer libro, de 1937, fuertemente influenciado por la poesía de Federico García Lorca, a quien había leído con gran devoción a temprana edad, *Poemas y antipoemas* se apostó pronto como un parteaguas de todo lo que vendría después en su poesía, incluidas sus incursiones en el poema de corte político y social. *Poemas y antipoemas* surge luego de la influencia que tuvo la poesía estadounidense y europea (a donde viajó) y de haber experimentado el

¹ Nota: todos los poemas que se citarán de aquí en adelante pertenecerán a sus *Obras completas*, volumen I y II.

relajamiento de los versos en poetas como, por ejemplo, el propio Walt Whitman, pero sobre todo también por su propia personalidad como un crítico sarcástico de su entorno, que le venía por la vía familiar.

Con respecto a los elementos políticos y sociales de su poesía, también Parra quiso ser ruptural, esto es, romper con lo que había sido su predecesor de mayor influencia: Pablo Neruda. Mientras que Pablo Neruda fue un convencido militante del comunismo y asumió una postura de compromiso social evidente desde muy joven, participando abiertamente en la vida política y social de su país, Parra fue determinante en no afiliarse a ninguna vertiente ideológica, sino en hacerle frente a las más visibles entonces (la izquierda, la derecha) cuando la ocasión así lo ameritara. Su supuesta ambivalencia fue blanco de duras críticas, pero lo cierto es que es todo lo contrario y su actitud es la del verdadero intelectual incorruptible que no se entrega a ninguna causa específica, sino que se convierte en un mordaz combatiente de todo poder autoritario, sea de izquierda o de derecha. En Parra hay tres obras abiertamente políticas que son dignas de revisión: *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979) y *Chistes para desorientar a la policía/poesía* (1983). Mucho antes de *Artefactos*, Parra escribiría, además, un poema en el que va a expresar por primera vez una postura política y una crítica a la situación imperante: «Manifiesto», de 1963. Vale la pena transcribir el siguiente fragmento:

Ahora bien, en el plano político

Ellos, nuestros abuelos inmediatos,

¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!

Se refractaron y se dispersaron

al pasar por el prisma de cristal.

Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
lo que sé es una cosa:
que no fueron poetas populares,
fueron unos reverendos poetas burgueses.
(Parra, 2011a: 114)

El poema ha sido señalado como una de las pocas obras de Parra en ofrecer sin reticencias una postura ideológica firme y adversaria. Sin embargo, pese a ser identificado como un hombre de izquierda (no militante), un hecho parece haber modificado la postura que asumiría el resto de su vida, lo que le permitió hacer frente a cualquier radicalismo ideológico y a los excesos de cualquier poder. Iván Carrasco señala que:

Aunque el arte es también un modo de combate, reconoce que hay escritores en que se da una cierta ambigüedad, no parecen tener suficiente compromiso vital para la acción, lo que para muchos militantes impacientes éste podría ser el caso de Parra.

(Carrasco, 2014: 97)

Esta percepción que se tiene sobre la posición política de Parra, como he dicho, es errónea. En Parra siempre existió un compromiso político innegable, pero, como no se dio en la manera normal en que suele darse (tomando partido o tomando las armas), se ha creído que lo que hizo fue o bien ser indiferente o bien darle la espalda. Sin embargo, su breve ensayo «Poetas de la claridad» es revelador de su propia poética y de lo que buscaba desde que empezó a escribir poesía. Escribe Parra:

¿Qué laya de sujetos eran los poetas antologados por Tomás Lago? No es difícil describirlos. Políticamente éramos en general apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes; en materia religiosa no éramos católicos: la teología nos tenía sin cuidado, aunque no tanto. Yo me inclinaba por la filosofía oriental, lo que me hacía sospechoso frente a mis compañeros más íntimos: Oyarzún y Millas.

(Parra, 2011a: 708-709)

El hecho de que Parra se asumiera hombre de izquierda no militante tampoco lo pone en una ambivalencia ideológica (izquierda, derecha, etcétera), sino más bien en una visión de lo social y de lo político. Pues solo hay que recordar que este ensayo lo escribió Parra en 1958 (a los cuarenta y cuatro años de edad), ya para 1972 sus convicciones políticas se habían trastocado definitivamente y convertido en una abierta e indefinible posición con respecto a las ideologías imperantes. El hecho crucial de este cambio de ruta se dio cuando el autor de *Cancionero sin nombre* es invitado a un congreso de escritores de Estados Unidos y, luego de una lectura de poesía, participa de una recepción ofrecida por la esposa del presidente Nixon, en donde se toma un café con ella y otro grupo de escritores. La imagen que salió de Parra tomando el té con la esposa de Nixon causó indignación en el sector izquierdista de Latinoamérica (de su país principalmente) y obviamente de Cuba, en donde Parra estaba participando como jurado del Premio Casa de las Américas. El Gobierno de Cuba, luego del hecho, lo retiró como jurado y la prensa se le echó encima considerándolo un traidor a la izquierda. Parra, enfurecido e indignado, empezó a escribir una serie de textos muy gráficos y con mensajes crudamente lapidarios que luego se darían a conocer como *Artefactos*; fue una forma de confrontar los ataques que lo había ridiculizado y fue un momento álgido en el que seguramente Parra entendió que tanto la izquierda como la derecha fanáticas podían ser igualmente perniciosas e intolerantes y lo mejor sería no tomar partido

con ninguna de ellas, sino criticar sus errores y excesos imparcialmente cuando lo ocasión así lo requiriera. María Luisa Fischer escribió al respecto:

La poesía política de Parra y su política de la poesía dan un giro copernicano con los *Artefactos*, que se leen en el ambiente polarizado del Chile de la Unidad Popular en 1972, año de su publicación, pero que se venían dando a conocer en diversas publicaciones por lo menos desde el año 1967. Así, se escriben (dibujan/producen) en un contexto riguroso de demandas que se formulan al poeta en una América Latina que ensayaba distintas vías de cambio social. Se trata de la discusión acerca del sitio de la literatura y el artista en general que definió al menos parcialmente la práctica de la poesía (y la literatura en general) en las décadas de los sesenta y setenta cuando una serie de polémicas crispadas colmaban foros públicos y páginas de revistas literarias. Ellas giraban en torno al problema del compromiso del escritor, su lugar en la sociedad, y, en general, el servicio que las expresiones artísticas le debían prestar a los procesos de cambio social.

(Fischer, 2014: 73)

Es una clara referencia, como se ha dicho, a la problemática que Parra enfrentó con Cuba, para lo cual el poeta lanzó este artefacto especial:

Si fuera justo Fidel
debiera creer en mí
tal como yo creo en él:
la historia me absolverá.

(Parra, 2011a: 343)

El texto anterior está acompañado de una fotografía de Fidel Castro con la mano levantada, como dando un discurso, y obviamente es una evocación de aquel

discurso del propio Castro durante el tiempo en que estuvo encarcelado por haber intentado un golpe de Estado en contra del dictador Fulgencio Batista. Castro, que tachó su encarcelamiento como una injusticia, dijo que la historia lo absolvería por tal ignominia. Del mismo modo lo hizo Nicanor Parra: consideró una injusticia ese linchamiento por parte de la izquierda y por eso en los mismos «artefectos» quiso alcanzar la redención siendo crítico sarcástico tanto de Estados Unidos como del propio Allende, presidente comunista que gobernó Chile de 1970 a 1973, periodo durante el cual fueron escritos estos artefactos y se dio el desaguizado entre Parra y la izquierda latinoamericana. Pero como Parra no quería tampoco que su posición crítica contra la izquierda fuera considerada un hacerle el caldo gordo a la derecha, en la misma serie de artefactos escribió/produjo este contra Estados Unidos:

USA

DONDE LA LIBERTAD

ES UNA ESTATUA

(Parra, 2011a: 415)

Y luego este otro sobre el gobierno de Allende:

DONDE CANTAN

Y BAILAN LOS POETAS

NO TE METAS ALLENDE

NO TE METAS

(Parra, 2011a: 419)

Parra decide no entregarse a ninguna causa, porque no quería hacer el tonto

ni en una ni en otra

Quizá por eso, en otro de sus artefactos, escribió:

... Y ASÍ

FUE COMO

LO CONVIRTIERON

DE TONTO ÚTIL DE

IZQUIERDA

EN

TONTO ÚTIL

DE DERECHA.

(Parra, 2011a: 437)

La imagen que acompaña al texto anterior es un huevo roto. Era evidente que Parra, en términos políticos, no quería pecar de ingenuo, y tampoco pretendió nunca transigir en favor de la izquierda o la derecha, esto es ni a favor del neoliberalismo ni del comunismo. Parra vivió en carne propia la intolerancia de la izquierda y se sintió profundamente defraudado, y supo (como no supieron otros compañeros de su generación) que cualquier fanatismo ideológico era peligroso. Desde entonces perdió su proclividad a entregarse a una sola causa. Entendió, por tanto, uno de los deberes del verdadero intelectual: combatir los excesos del poder, sin ideologías. Por eso, desde entonces, asumió una actitud radical, anarquista, y lanzó:

YO NO SOY DERECHISTA NI IZQUIERDISTA

YO SIMPLEMENTE ROMPO CON TODO

(Parra, 2011a: 327)

Quizá sea esta declaración de principios la que defina mejor la posición ética de Parra frente a cualquier postura ideológica y lo que despeja de manera clara la idea de que Parra no se entregó con delirio a ninguna causa política e ideológica específica. Este reproche lo resolvió Parra siendo imparcial e igualmente crítico frente a cualquier radicalismo ideológico. Así lo expuso en este artefacto:

CASA BLANCA

CASA DE LAS AMÉRICAS

CASA DE ORATES

(Parra, 2011a: 523)

Obviamente, Parra hace referencia a la Casa Blanca de Estados Unidos y a la Casa de las Américas de Cuba, y da la impresión de que al decir «casa de orates» está definiendo lo que son las casas antes mencionadas, para con ello obviamente manifestar que no tiene reparo en criticar ni a uno ni a otro bando, al fin están conformados o regidos por orates. Es una declaración muy fuerte y, aunque se quiera imponer esa ambigüedad, lo cierto es que queda muy clara la intención del poeta al enunciarlas de esa manera. Enumera (Casa Blanca, Casa de las Américas) y luego las califica, las define (Casa de Orates). Esta misma actitud de negarse a asumir «partido» fue notoria incluso con un artefacto tan simple como el siguiente:

CUBA SÍ

YANKEES TAMBIÉN

(Parra, 2011a: 538)

Reconcilia, polariza, rompe con todo. La importancia de los artefactos en la definición ideológica de Parra, o en la actitud que asumiría en lo sucesivo frente al hecho político, fue incluso un parteaguas para su futuro poético, pues, a partir de ese momento y en adelante, nunca dejó de tener una actitud crítica y sin sesgos frente a cualquier fanatismo político. No fue precisamente miedo a tomar partido, como se le ha querido ver; fue más bien una actitud de rebeldía, una forma de no dejarse domeñar por ningún tipo de poder fáctico o ideológico, ni de izquierda ni de derecha. Además, también quería hacer algo distinto a lo hecho por Pablo Neruda, quien fue muy determinado en su postura ideológica y de militante en el Partido Comunista. Parra fue más bien un intelectual con una voluntad crítica frente a cualquier poder autocrático, pero eso no significa que fuera insensato en ciertos momentos de coyuntura política, por ejemplo, en el caso de la dictadura de Pinochet, en donde prefirió ser mesurado y protegerse de las consecuencias que podía tener criticar abiertamente al régimen pinochetista:

A mí se me hace difícil pensar que sin golpe militar yo hubiera llegado al Cristo de Elqui. Además, yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, a través de la cual decir algo. Bueno, y esto ocurrió en Chile no tan sólo con mi caso personal. Yo puedo también mencionar el caso de Enrique Lihn. Enrique Lihn descubrió también que era absolutamente indispensable recurrir a un mamarracho tradicional. Él inventó un personaje que es un modernista criollo, chileno, de fines del siglo pasado. Se llama Pompier. Entonces, prácticamente todo lo que hace en

literatura de la dictadura militar, Enrique, es el discurso de Gerard de Pompier.(Morales, 1990: 117)

El hecho de que Nicanor Parra encontrara en el Cristo del Elqui, quien fuera en realidad un personaje chileno que se dedicaba a pregonar la palabra de Dios allá por finales de los treinta en Chile, no significa un cambio en la postura política de Parra, es nada más una cuestión pragmática, de pura sobrevivencia, como lo dijo el propio Parra, una máscara que debía utilizar para evitar ser devorado por el régimen autocrático de Pinochet. Matías Ayala da un poco las razones de esto:

Hay que consignar que Nicanor Parra fue amedrentado por los servicios de seguridad del Estado durante la dictadura. En 1977, una obra de teatro basada en sus poemas —que se conoció con el nombre de Hojas de Parra— fue primero «denunciada» como subversiva en una crítica en el diario *La Segunda*, y luego de que la municipalidad la intentara cerrar dos veces (por falta de baños, por algún permiso) la carpa fue quemada por «desconocidos».

(Ayala, 2011: 75)

Esto que muchos consideraron una indefinición por parte de Parra frente al aspecto ideológico creaba en él una situación contradictoria, sospechosista, tanto para la izquierda como para la derecha, dependiendo desde dónde se le viera, pero también en contra de ambas o en favor de ambas, pues Parra creía en esta contradicción: «La contradicción es la base del dinamismo mental y del dinamismo de la naturaleza, y del dinamismo de la historia. De manera que el personaje, o se hace contradictorio o muere» (Morales, 1990: 116). En su postura política, Parra era esencialmente contradictorio. Parra fue, pues, el personaje de sí mismo. Contradictorio, no proclive a las definiciones políticas, prefería no tomar partido y ejercer su crítica en contra de unos (la izquierda) y de otros (la derecha), antes que ser devorado por ambos. Si bien en *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, Parra hace críticas a la situación política y social chilena bajo el régimen de Pinochet (pues fueron publicados estos

libros durante ese periodo), no son tantas las alusiones de tipo político como pudiera pensarse. Los poemas incluidos en sendos libros más bien hacen una crítica, de manera panfletaria y sarcástica, a los convencionalismos sociales, religiosos, humanos, de dicha época, a través de un personaje que, como lo ha hecho siempre Parra, es genuino, se sale de la norma y de todo convencionalismo y tiene ideas en apariencia disparatadas. Un personaje que va rompiendo paradigmas, esto es, el *alter ego* del propio Nicanor Parra, quien también, como ya se ha visto, va rompiéndolo todo. Uno de los poemas en los que abiertamente se hace una crítica a la situación chilena es el XXIV, en el cual Parra, a través de su personaje, manifiesta:

el pueblo chileno tiene hambre
sé que por pronunciar esta frase
puedo ir a parar a Pisagua
pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
otra razón de ser que la verdad
el general Ibáñez me perdone
en Chile no se respetan los derechos humanos
aquí no existe libertad de prensa
aquí mandan los multimillonarios
el gallinero está a cargo del zorro
claro que yo les voy a pedir que me digan
en qué país se respetan los derechos humanos.

(Parra, 2011a: 28)

O este otro:

Imposible entender a los chilenos
los que se quedaron aquí
no piensan en otra cosa que en irse
«este país no sirve para nada»
los que se fueron sueñan con volver
inútilmente porque no se puede
madre mía que estás en el cielo
santificado sea tu nombre
déjalos regresar a la patria
no permitas que muerdan en el destierro.

(Parra, 2011b: 66)

Es ya, por ejemplo, en *Chistes para desorientar a la policía/poesía*, en donde Parra recurre al poema corto, incisivo, epigramático, igualmente crítico y prosaico, para realizar un balance bastante corrosivo sobre la situación política de su país, el rol de los intelectuales y el estatus de los mecanismos del poder, todo lo cual lo hace en el mismo tono irónico y lapidario de siempre, burlón incluso. En *Chistes...* Parra pasa por el tamiz de su ácido humor la posición que han asumido los intelectuales ante las conductas dictatoriales de sus países. También lo vemos criticar la conducta indiferente y pacata de los colegas suyos, premios Nobel de Literatura. Haciendo uso de las herramientas provenientes del habla popular (el doble sentido, el juego de palabras, etcétera), Parra hace una especie de ajuste de cuentas con su realidad, especialmente con aquello que ha sido políticamente complaciente con el

régimen dictatorial y con la actitud autoritaria de los gobiernos. Más aún, se muestra crítico ante la actitud mojigata que asumen los intelectuales frente al poder autoritario. Si bien es cierto que Parra es más abierto en sus críticas, lo cierto es que su beligerancia sigue siendo mesurada y sabe dosificar de tal modo su inconformidad que no se le note ni la frustración ni la rabia. Hay veneno, pero no hay pus. La poesía sigue siendo para él un juego y Parra continuará creyendo en la ironía como una de las formas más mordaces y efectivas de la crítica. Véanse los siguientes ejemplos.:

A ver a ver

Tú que eres tan diablito ven para acá

¿hay o no hay libertad de expresión en este país?

—Hay

—Ay

—Aaay!

(Parra, 2011b: 165)

O:

—Me decepciona, Parra

lo tenía x uno de los nuestros.

—Nada de qué admirarse, Excelencia

los golpes militares enseñan a la gente.

(Parra, 2011b: 168)

O:

Palabra que da pena

ver a los Premios Nacionales de Literatura

silenciosos y gordos

¡satisfechos!

Como si en Chile no ocurriera nada.

(Parra, 2011b: 169)

De los poetas que mostraron interés en el tema político y que incluso lucharon contra las dictaduras de sus países (Gelman, Benedetti, Dalton, Cardenal, etcétera), Parra es el menos virulento, el que mejor se cuidó de no ser encasillado en una corriente ideológica, y no porque no asumiera su deber como intelectual, sino porque, como se ha dicho anteriormente, Parra descubrió que no había que tomar partido frente a ninguna ideología o grupo de poder, pues todos finalmente, en aras de preservar este poder y de perpetuarlo incluso a toda costa, tienden a coartar las libertades civiles, la libertad de expresión y a violentar los derechos humanos, y en ese sentido de toda esta pléyade de poetas que se entregaron, en su mayoría, a la causa comunista para con ello derrocar el régimen autoritario y acceder al poder (como pasaría en Cuba), Parra fue el que acertó en tratar por igual cualquier tipo de intolerancia ideológica. No por otra razón, escribió:

La izquierda y la derecha unidas

jamás serán vencidas.

(Parra, 2011a: 461)

Conclusiones

En suma, es preciso decir que el incidente de 1972 con Cuba vacunó muy pronto a Parra contra el fanatismo ideológico en el que habían sucumbido muchos intelectuales de esa época. Por esas fechas, otros intelectuales se dieron cuenta de que la Revolución cubana, eso que significó tanto para tantos en cuanto a la verdadera transformación de una sociedad por medio de una nueva organización política novedosa para Latinoamérica (como lo era el comunismo), no había sido más que un fiasco u otra argucia para permitir el ascenso en el poder absoluto a un grupo político (Fidel Castro y cía) que, al final del día, no se diferenciaba en nada de sus adversarios políticos (Batista y cía). Por eso la postura política de Parra, vista ahora desde una sana distancia, fue tan acertada como en su momento erráticas las acusaciones que lo acusaron de ser un intelectual indiferente a las problemáticas de su sociedad.

Referencias

- Ayala, M. (2006). Nicanor Parra y su itinerario político. De los años 60 a los 80. *Persona y Sociedad*, 20(2), 161-176.
- _____(2014). Nicanor Parra y la política. 1954-2006. *Estudios Públicos* (136), 59-78.
- Binns, N. (2006). Introducción. En N. Parra. *Obras completas*, (tomo I), (XXIX-LXXVI). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Cárdenas, M. T. (ed.). (2012). *Así habló Parra en El Mercurio*. El Mercurio-Aguilar.
- Carrasco, I. (2014). La antipoesía: manifestación política heterogénea. *Atenea (Concepción): Revista de Ciencias, Artes y Letras* (510), 95-109.
- De la Fuente, J. A. Disparates religiosos políticos en la poesía de Nicanor Parra. *Literatura y lingüística* (18), 35-58.

Fischer, M. L. (2014). Poesía política y políticas de la poesía en la obra de Nicanor Parra. *Guaragua* (45), 70-92.

Morales, L. (1990). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Editorial Universitaria.

Parra, N. (2011a). *Obras completas & algo + (1935-1972)*. (Vol. I). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

_____ (2011b). *Obras completas & algo + (1975-2006)*. (Vol. II). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Zúñiga, P. (1995). *El mundo de Nicanor Parra, antibiografía*. Editorial Zig-Zag.