

El ecologismo como ética y principio constructivo en los *discursos de sobremesa* (1988–2001) de Nicanor Parra

Juan Manuel Leal Funes
(Universidad de Salamanca)

[Aceptado: 13 de agosto de 2018]

*Nuestras palabras ¿quién las descontaminará?
Nuestros pensamientos
¿cuándo serán liberados?*

Jorge Riechmann

En una entrevista publicada en *El Mercurio* en 2004, Nicanor Parra bosquejó — con su habitual desparpajo— una síntesis de su evolución ideológica en estos términos: «Sí, yo fui marxistoide, después anarcoide y ahora ecologistaide» (citado en Cárdenas 2012, 60). La identificación política e ideológica del llamado antipoeta ha sido siempre compleja y controvertida.¹ En su poema «Acta de independencia», Parra (1969, 181) pronunció categóricamente: «Me declaro país independiente». Su independencia ideológica en un momento de gran agitación y conflictividad política le proporcionó detractores a ambos extremos del tablero político. Son hartos conocidos capítulos como el de la polémica taza de té con la Señora Nixon, que le costó su destitución para el jurado del Premio Casa de las Américas en 1970, o la reacción que provocaron sus *Artefactos* de 1972, tanto entre seguidores de la Unidad Popular como entre los militares golpistas.² Además, a diferencia de otros escritores y artistas que sufrieron la persecución o el exilio, Nicanor Parra permaneció en Chile durante la dictadura conservando su puesto en la Universidad, lo que fue interpretado como un gesto de adhesión indirecta.

¹ Nicanor Parra siempre evitó pronunciarse abiertamente sobre la adhesión a una ideología o causa militante, como sí habían hecho poetas como Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha o contemporáneos como Volodia Teitelboim. En alguna ocasión se autodenominó «tonto de izquierda» matizando: «Yo me dejaba arrastrar por la marea y es evidente que desde el punto de vista emocional me sentía un izquierdista» (Piña 1990, 46).

² Véase Eduardo Bravo (2015) para un resumen de algunas de estas polémicas.

En un poema publicado en 1983, el antipoeta se defendía de las acusaciones de Volodia Teitelboim, líder del Partido Comunista de Chile en el exilio, invocando la causa del ecologismo como superación de un debate ideológico que encontraba enquistado en una polaridad estéril:

Yo partidario de la Dictadura?
no me haga reír amigo Volodia
me desayuno con ese pastel
usted está tratando de tirarme de la lengua
hágase su voluntad
hombre a hombre lo desafío
x intermedio de este poema
a discutir en serio los problemas de Chile
los problemas del mundo si le parece
para que vea los puntos que calzo
desempleo
tortura
autoritarismo
record mundial de contaminación atmosférica (Parra 2011, 207)

Justo un año antes, el poeta había dado a conocer en forma de *plaque* una colección de poemas titulada *Ecopoemas* (1982). En ella introdujo un nuevo prefijo en su poesía, «eco-»,³ y anticipó un cambio de rumbo que daba por agotada la retórica de la contradicción de su antipoesía.

SONÓ LA ANTIPOESÍA

Ya no es fuerza creadora
hay que volver a partir de cero
se quedó en lo que era la pobre
en una rebeldía sin causa
la rebeldía x la rebeldía. (2011, 91)

Con este gesto incorpora a su escritura un discurso ideológico que, por aquel entonces, hacía acto de presencia como alternativa a la política de bloques.⁴

³ Niall Binns (2002) documenta los orígenes de esta nueva ética en la influencia de la contracultura americana: «aunque la antipoesía se hizo ecopoética aparentemente de golpe, a comienzos de los ochenta, el despertar de una conciencia ecológica en Parra remite, como él mismo ha dicho, a su experiencia de la (contra)cultura neoyorkina de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta» (59).

⁴ El movimiento ecologista contemporáneo tiene sus orígenes entre finales de los años 60 y principios de los 70, donde representó una corriente contracultural alternativa a las ideologías industrialistas dominantes: capitalismo y socialismo. En una revisión actualizada del movimiento, Manuel Castells

El alfabetizador ecológico y los *discursos de sobremesa*

En calidad de miembro de la Universidad de Chile y como inventor de la antipoesía, Nicanor Parra fue invitado a participar en más de una ocasión como orador en actos públicos de distinta naturaleza. Su compromiso con la causa ecologista se trasladó de sus creaciones poéticas a sus apariciones públicas. En 1982, durante una conferencia sobre su poesía en el Liceo de Niñas de Temuco, el poeta ahonda en los orígenes de la antipoesía («el valle de los opuestos» [Parra 2007, 18]) apoyándose en la Física, la dialéctica y la filosofía oriental. Las tres explicaciones confluyen finalmente en el ecologismo expuesto a modo de síntesis: «En relación con lo que no sea filosofía ecológica, acción ecológica, es «onda retro». Hay dos ondas no más en la actualidad: «onda retro» y «eco onda» (Parra 2007, 23). Al año siguiente fue invitado a pronunciar el discurso de clausura de unas Jornadas Surrealistas organizadas por el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Desde los años sesenta, Francia venía desarrollando un programa nuclear en sus territorios de ultramar. El poeta aprovechó la ocasión para convertir su intervención en una arenga antiimperialista y antinuclear.⁵ En 1987, durante un recital en el Círculo de Bellas Artes de Santiago, el poeta se autodenomina abiertamente «alfabetizador ecológico».

La cuestión ecológica se había convertido en una preocupación central en su obra. El tono escéptico de la antipoesía («Pero no: la vida no tiene sentido» [Parra 1954, 64]) había cedido paso paulatinamente a una ética social y medioambiental («ECOMPROMISO», 1982) que se propagará por toda su producción dotándola de un componente utópico: «hay que luchar x una econstitución» (1983b, 175). Así lo interpretaron Iván Carrasco (citado en Binns 2004, 161), quien observó que el antipoeta había terminado convirtiéndose en un profeta del ecologismo, un «moderno gurú», y Binns (2004, 161), quien reconoció «un contenido nítidamente utópico en la ecopoesía que supone, en cierto modo, una superación de la antipoesía».

Mientras la antipoesía parecía haber renunciado abiertamente a asumir un compromiso ético con la realidad, otras propuestas coetáneas y de características comunes tales como el exteriorismo de Ernesto Cardenal, la poesía conversacional o la poesía social habían hecho del compromiso un emblema de su adhesión a una

(2005) concluía: «Estos proyectos esbozan una superación de los movimientos sociales agotados de la sociedad industrial, para reanudar, en formas históricamente apropiadas, la antigua dialéctica entre dominación y resistencia, entre "Realpolitik" y utopía, entre cinismo y esperanza.» El ecologismo se convierte en un tema recurrente en *Chistes para desorientar a la policía* (1983a) *Poesía política* (1983b), con un apartado titulado «Ecopoemas». En paralelo, el autor se revela públicamente como un activista de la causa medioambiental: «yo estoy en este momento en el frente ecológico. Esa es la situación real», declara en 1982 (citado en Cárdenas 2012, 165). Su toma de conciencia y posicionamiento político tendrán especial relevancia durante las apariciones públicas que realizará el autor a partir de la década del noventa, los *discursos de sobremesa*.

⁵ El texto de esta intervención aparece transcrito en Sierra (1983) y Binns (2004, 164–65).

utopía liberadora: «Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse», rezaba el conocido verso del poema «La poesía es un arma cargada de futuro» de Gabriel Celaya (1955). El tránsito de la antipoesía a la ecopoesía pondrá en cuestión esta percepción negativa y nihilista que la poesía del autor despertó en autores como Roberto Fernández Retamar o Paul W. Borgeson. Para este último, Parra «carece absolutamente de mensaje. Parece carecer también de ética, y se burla de la moralidad pequeño-burguesa» (1982, 387). Como contrapartida, los ecopoemas significaron la adopción de un abierto compromiso ético con la causa ambientalista:

ESTIMADOS ALUMNOS
adiós estimados alumnos
y ahora a defender los últimos cisnes de cuello negro
que van quedando en este país
a patadas
a combos
a lo que venga:
la poesía nos dará las gracias
[. . .] (1983b, 179)

El «ecompromiso» —como lo denomina el poeta— es entendido como una alternativa a la lucha de clases:

dice:
proletarios
versos
burgueses
léase:
pacíficos peatones
versus
asesinos del volante (1983b, 181)

Asimismo, Parra lo ve como una alternativa a la política de bloques que protagonizó la Guerra Fría durante la segunda mitad del siglo XX:

Como su nombre lo indica
el Capitalismo está condenado
a la pena capital:
crímenes ecológicos imperdonables
y el socialismo burrocrático
no lo hace nada de peor tampoco (1983b, 175)

La relevancia de esta ética en su producción posterior se prolongó hasta los discursos públicos que el poeta pronunció durante la década de los noventa en

diferentes actos de homenaje y reconocimiento público, conocidos como *discursos de sobremesa*. Estos discursos habían sido concebidos como un género de texto con anterioridad a los actos: «Yo he estado haciendo unos experimentos últimamente que llamo *discursos de sobremesa*» (en Foxley 1989). En 2006, cinco de ellos fueron reunidos en una publicación bajo el título *Discursos de sobremesa* (Parra 2006a) pero, como los antipoemas y artefactos, pueden ser tratados como una práctica literaria que trasciende las dimensiones de dicha publicación.⁶ En ellos, el autor aprovechará la «centralidad» de la mesa (Rodríguez 1997, 6) para hacerse valer como un orador que —con la autoridad y complicidad que le confiere el auditorio— se toma la libertad para bromear sobre la ceremonia («VEO QUE SE ME ESTÁN QUEDANDO DORMIDOS» [MMP, XXIII]⁷); mostrarse irreverente («Agradezco los narcodólares» [MMP, XXXV]) y hacer balance de su trayectoria vital y literaria («LO ÚNICO QUE SÉ / Es que estoy en deuda con Luis Oyarzún» [ANVP, II]). Y fiel a su condición de «alfabetizador ecológico», el poeta conduce cada discurso, sea cual fuere el tema central, hacia una preocupación medioambiental que considera medular:

⁶ Existen razones para ampliar el foco de análisis fuera de las fronteras de esta publicación. Por ejemplo, nos consta la existencia de un texto anterior titulado «No. Discurso de sobremesa» (diario *ABC*. Madrid. 8 oct 1988, p. 68). También en 1994 pronunció un discurso en el Centro Cultural Alameda de características similares («Parralabras». En diario *La Nación*, 1 sep 1994, p. 53). María Ángeles Pérez López (2001, 51-52) lo interpretaba como uno más de los *discursos de sobremesa*. Por otro lado, el tomo II de las *Obras completas* transcribe entre las Notas a *Discursos de sobremesa* otros tres textos de características similares: «Talca, Chillán, Londres. Un discurso que está x escribirse» (Universidad de Talca, 27 de octubre de 1998), «Gracias muchas. El discurso que está por escribirse» (Universidad de Chile, 22 de abril de 1999) y «No me explico Sr. Rector» (Universidad de Chile, 28 de mayo de 2001) (Parra 2011, 1106-18). Existen, igualmente, discursos como «Parralabras» (1994) de idénticas características pero que nunca fueron publicados íntegramente. No es el objeto de este trabajo discutir los criterios de las *Obras completas* (Parra 2006b y 2011) o fijar la nómina de obras que componen este género, tan solo destacar la importancia del ecologismo en los discursos pronunciados por el poeta en este período. Al igual que antipoemas o artefactos, los discursos de sobremesa pueden observarse como un género en construcción al margen de su fijación editorial en una publicación. Recuérdese que la instancia discursiva «antipoema» no está restringida a *Poemas y antipoemas* (1954) como tampoco el «artefacto» lo está a *Artefactos* (1972). En adelante emplearemos *discursos de sobremesa* (con minúscula) para hablar del género de texto y *Discursos de sobremesa* (con mayúscula) para la edición de Adán Méndez y Vicente Undurraga.

⁷ En Parra (2006) y (2011), los *discursos de sobremesa* aparecen divididos en tramos ordenados con numeración romana. Para simplificar, en adelante, citaré cada fragmento señalando el nombre del discurso con una abreviatura e indicando el número de tramo. Las abreviaturas serán: «Mai Mai Peñi» (a continuación abreviado como MMP), «Happy Birthday» (HB), «Also Sprach Altazor» (ASA), «Discurso del Bío Bío» (DBB), «Aunque no vengo preparrado» (ANVP), «Talca, Chillán, Londres» (TCL), «Gracias muchas» (GM) y «No me explico Sr. Rector» (NMER). Los otros dos discursos, dado que no han sido formalmente editados, los citaré conforme a la fuente escrita de origen.

TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR

Ni socialista ni capitalista
Sino todo lo contrario:
..... Ecologista (MMP, XLVI)

La dimensión ecológica de Huidobro
No se debería seguir pasando por alto así como así (ASA, IV)

Del antipoema al eco poema

El movimiento ecologista constituyó uno de los discursos transversales en los que se disolvió la izquierda tradicional tras la revuelta de mayo del 68. Plantea un salto coyuntural del antropocentrismo de la Modernidad —el sujeto ocupa el centro de las preocupaciones («el hombre es la medida de todas las cosas»)— a un ecocentrismo que relativiza esa centralidad del sujeto. Por ello se propone ir más allá de la polarización izquierda/derecha o capitalismo/comunismo (Dobson 1997, 52). El ecologismo percibe como afines estos discursos ideológicos en lo concerniente a la posición protagonista que otorgan al sujeto en su relación con el entorno natural.

Ambos están dedicados al crecimiento industrial, a la expansión de los medios de producción, a una ética materialista como el mejor medio de satisfacer las necesidades de la gente, y al desarrollo tecnológico sin cortapisas. Ambos se apoyan en una centralización y un control y coordinación burocráticos a gran escala cada vez mayores. Partiendo de un estrecho racionalismo científico, ambos insisten en que el planeta está ahí para ser conquistado, que lo grande es evidentemente bello, y que lo que no se puede medir no tiene importancia. (Dobson 1997, 52)

Tras las primeras aproximaciones teóricas (Rachel Carson, *Silent Spring*, 1962), el ecologismo se transformó desde finales de los sesenta en un movimiento político orientado a despertar una revolución no violenta. Perseguía transformar la sociedad industrial —contaminante, saqueadora y materialista— en un nuevo orden económico y social que propiciara una relación de armonía entre los seres humanos y el planeta. El ecologismo heredó la radicalidad de los viejos movimientos socialistas (Porrit y Winner 1988, 9) desarrollando una de sus manifestaciones más fructíferas en la corriente ecosocialista de Murray Bookchin (1921–2006).

La influencia del movimiento se dejó incluso sentir en el terreno de la crítica literaria. Acorde con el programa del movimiento, la «ecocrítica» estudia la relación entre la literatura y el medio ambiente afrontando el hecho literario como parte de un todo en interacción solidaria: «The first Law of Ecology —that everything is connected to everything else— applies to poem as well as to nature. The concept

of interactive field was operative in nature, ecology and poetry long before it ever appeared in criticism»⁸ (Rueckert 1978, 110). La ecocrítica encuentra en el poema una suerte de mecanismo creativo afín a otros acontecimientos de la naturaleza como las plantas sobre las que afirma: «They are nature's poets»⁹ (Rueckert 1978, 111).

En sus ecopoemas, Nicanor Parra expresa un desencanto hacia el proyecto de la Modernidad.¹⁰

Como su nombre lo indica
el Capitalismo está condenado
a la pena capital:
crímenes ecológicos imperdonables
y el socialismo burrocrático
no lo hace nada de peor tampoco (Parra 1983b, 175)

Esta postura crítica con respecto a las utopías de la Modernidad industrial aparecerá de forma recurrente en los *discursos de sobremesa*: «CAPITALISMO Y COMUNISMO / Economicismos decimonónicos / Anteriores al Principio de Finitud» (DBB, XXII); RUSOS & YANKEES / Economicismos decimonónicos / Anteriores al Principio de Finitud / Depredadores x naturaleza (ANVP, XXII). La transformación de la *antipoesía* en *ecopoesía* invita a plantearse si, efectivamente, existe alguna diferencia real entre el antipoema y el ecopoema o se trata simplemente de un «oportunista» cambio de nombre.

Para responder a esta pregunta es necesario contar previamente con una definición de antipoema y, más allá, de poema. Dado que este asunto abriría un largo debate que sobrepasa los límites de este análisis, convendremos en denominar *poemas* a los textos anteriores a 1954. *Antipoemas* serán los textos posteriores a esta fecha seguidos de los *artefactos* («la explosión de los antipoemas»,¹¹ coincidentes en cuestionar los atributos considerados inherentes al poema tradicional: subjetivismo, belleza y originalidad (Carrasco 1999, 102). Partiendo de esta base, el *ecopoema* sería una prolongación del proyecto antipoético en la que la «ambigüedad» ideológica del período anterior («AMBIGÜEDAD / ambigüevada» [2006a, 368]) dejará paso a una integración en un programa utópico definido. Así como la antipoesía apuntaba a

⁸ «La primera ley de la ecología, según la cual todo está interconectado, sirve para el poema tanto como para la naturaleza. El concepto de campo interactivo fue operativo para la naturaleza, la ecología y la poesía mucho antes incluso de que se aplicara a la crítica» (la traducción es mía).

⁹ «Ellas [las plantas] son los poetas de la naturaleza» (la traducción es mía).

¹⁰ Su postura coincide sustancialmente con la de Miguel Delibes (1975) en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado «El sentido del progreso desde mi obra». En él, el novelista vallisoletano cuestiona el ideal de progreso sobre el que se alzan las ideologías que protagonizaron el debate político a lo largo del siglo XX. Sobre este particular, uno de los ideólogos del ecologismo, Jonathon Porritt, autor de *Seeing Green: The Politics of Ecology Explained* (1984), definía el ecologismo como «una oposición a todas las fuerzas políticas de la modernidad desarrollista» (Binns 2004, 157).

¹¹ Así define Parra los artefactos en su entrevista con Mario Benedetti (Benedetti 1969, 13).

una ‘descontaminación’ del lenguaje lírico tradicional («antipoesía / MÁSCARA CONTRA GASES ASFIXIANTE» [2006a, 462]), el ecopoema extrapola esta consigna a un proyecto superior que apela a los sistemas de producción, de reproducción y de institucionalización del lenguaje, en general.

Observemos el caso de *Poema y antipoema a Eduardo Frei* (1982), una suerte de panegírico y antepanegírico donde el autor revela los mecanismos de composición de la forma tradicional por contraposición a la forma degradada, esto es, el antipoema. Ambas rivalizan en un macrotexto donde la fuerza poética emana no de la lectura de ambos textos separadamente sino de la confrontación y coincidencia de los mismos. Esta patente intertextualidad ha sido reconocida como un aspecto recurrente y característico de la antipoesía: «Oda a unas palomas» es una antioda, «Manifiesto» es una declaración de intenciones pero también una parodia de los textos fundacionales de las Vanguardias,¹² «Noticiero 1957» mimetiza la yuxtaposición arbitraria de mensajes que producen los medios de comunicación de masas resultando en un retrato deformante de la sociedad de la época y «Padre nuestro» reescribe la oración católica mediante una inversión de los roles asignados entre el sujeto creyente y el objeto de culto. María Nieves Alonso (1984, 47) afirma que «Uno de los rasgos de la antipoesía es el intenso diálogo textual que establece con otros discursos» e Iván Carrasco (1999, 139) caracteriza el antipoema como un «texto polivalente»¹³ que se justifica por su relación con otras entidades verbales o extraverbales.

Acorde con la ética ecologista, estos mecanismos de intertextualidad pueden interpretarse como un ejercicio de *reciclaje literario*.¹⁴ Así lo entendía Pérez López (2003, 170) para quien la reutilización, intertextualidad y autotextualidad en Parra se explicaría por la consigna del «reciclaje literario» y su aspiración a ser un «alfabetizador ecológico». Asimismo, Niall Binns (2004, 159) entiende que «la parodia —o reformulación— de los eslóganes es constante en ecopoesía» y Eduardo Llanos Melusa (2001, 106), desde una lectura psicoanalítica, se refiere a la antipoesía como «una empresa de *reciclaje* operando en los basurales del hombre (su nidad, su humanísima incoherencia) y de Occidente (Chile, un rincón de América Latina y el Tercer Mundo)».

La ecopoesía aspiraría, por tanto, a emprender un proceso de ‘purificación’ de la conciencia del sujeto contemporáneo expuesto a la proliferación indiscriminada de

¹² Remito al análisis que hace César Cuadra (1997, 182) de este poema quien lo considera un texto con una doble dimensión: un programa poético y, simultáneamente, una parodia de programa poético vanguardista: «*Manifiesto* es y no es un manifiesto».

¹³ En su poética, Tzvetan Todorov (2004, 68) distingue dos géneros de discurso: «Podríamos denominar *monovalente* al discurso (que también sólo cabe pensar como límite) que no evocase de ningún modo ‘maneras de hablar’ anteriores; y *polivalente*, a aquel que sí lo hace de manera más o menos explícita».

¹⁴ Mario Rodríguez (1997, 17), en uno de los primeros estudios dedicados a los *Discursos*, se apoyaba en la nostalgia y afirmaba que Parra confecciona los discursos como un «modista de trastienda» —ese era el oficio de Clara Sandoval, la madre del poeta— «usando retazos, remendando, uniendo».

discursos producidos en cadena por la sociedad de consumo: «Para salir al paso de esta polución verbal, de este *smog* semántico creciente, la antipoesía reivindica la polisemia, la ambigüedad, la indeterminación» (Llanos Melusa 2001, 107). En uno de sus diálogos con Iván Carrasco, Nicanor Parra abunda en esta idea al afirmar: «La antipoesía es una empresa de descontaminación» (Carrasco 2007, 80). Así pues, el prefijo «eco-», incorporado al proyecto antipoético, es susceptible de ser observado en su dimensión formal y no únicamente como un asunto literario. Juan Gabriel Araya Grandón (2008, 15) sugería que el paso de la antipoesía a la ecopoesía solo produjo un cambio de actitud: de la contemplativa del antipoema a la militante del eco poema. Pero, ¿no habría sido este cambio de actitud determinante en la confección de sus discursos públicos o *discursos de sobremesa*?

Ecopoesía y transtextualidad en *Discursos de sobremesa*

Gerard Genette ([1982] 1989, 9–10) definió transtextualidad como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Dicha relación puede producirse hacia un exterior (intertextualidad) o entre textos de un mismo autor (autotextualidad o anaforismo¹⁵). Más allá, desde una perspectiva semiótica, puede producirse entre discursos de distinta naturaleza (interdiscursividad), pertenecientes a diferentes disciplinas, artísticas o no artísticas (Albaladejo 2008, 247–57).

La textualidad parriana basada en el reciclaje reelabora y reformula textos ajenos, textos propios¹⁶ pero también textos y discursos procedentes de otros ámbitos ajenos a la creación literaria.¹⁷ En este sentido se puede afirmar que se trata de una poesía intertextual, autotextual e interdiscursiva. Como tratándose de un compendio o balance último, los *discursos de sobremesa* explotarán formalmente todas estas posibilidades. Concebidos como una suerte de testamento poético,¹⁸ reproducen una doble condición intertextual como género y como texto. Por una parte, su trasunto

¹⁵ Alonso (1984, 49) denomina a esta práctica «anaforismo» y la interpreta como un medio que asigna una identidad propia a la escritura parriana.

¹⁶ Según Alonso (1984, 48), la obra de Parra «en gran medida, elabora sus textos transformando, negando, ampliando, insistiendo, repitiendo, sus propios enunciados en un proceso textual de notable rigor lingüístico y signado por la reflexibilidad y la autodefinición».

¹⁷ Alonso (1984, 47) observa que «[u]na de las direcciones asumidas por esta intertextualidad, aquella en que los textos de Nicanor Parra entran en relación con otros del extratexto histórico-cultural (religiosos, políticos, sociales, poéticos, etc.) ha sido estudiada con mucha atención por la crítica», haciendo referencia explícita a Hugo Montes, Mario Rodríguez, Iván Carrasco y los libros de Marlene Gottlieb y Leonidas Morales.

¹⁸ Esta hipótesis se fundamenta, entre otras razones, en varias declaraciones del autor en las que insiste en observarlos como una síntesis o balance último: «Aparte de mis trabajos prácticos, parece que todo converge hacia los “discursos de sobremesa”, un tipo de textos que parecen muy tontos, pero ¡cuidado! Hay planteamientos de profundidad ahí» (citado en Cárdenas 2012, 143).

textual, los «discursos de sobremesa de los maestros chilenos en este arte» (Piña 1990, 45), garantiza al autor una gran libertad para subvertir y deconstruir los cánones del discurso de agradecimiento ligado a un tipo de eventos sociales protocolarios y reglamentados. Por otro lado, al hacer confluir en ellos «todos los experimentos anteriores» (Piña 1990, 45), desarrollan simultáneamente juegos intertextuales practicados con anterioridad como la apropiación, la cita irónica, la intervención paródica o la traducción libre. Al mismo tiempo, al haber sido concebidos como textos para una declamación pública, sirven de pretexto para hacer confluir (y confundir) en una misma situación enunciativa el autor, el académico y el activista ecologista: «Ni socialista ni capitalista / Sino todo lo contrario: / Ecologista» (MMP, XLVI; DBB, XXII). La preocupación medioambiental se complementa en estos textos con una densidad de redes intertextuales susceptible de ser interpretada como el resultado y la plasmación del discurso ecologista. La *transtextualidad* se erige así en un principio constructivo que se manifiesta en varias direcciones.¹⁹

- *Intertextual*: el título del discurso de homenaje a Huidobro, «Also Sprach Altazor» (1993) funde el título del libro de Nietzsche con el del célebre poema de Vicente Huidobro, a quien dedica su discurso.
- *Autotextual*: los *Discursos de sobremesa* se componen en buena parte de autocitas de obras y fragmentos anteriores. El artefacto «PARA NO IR DEMASIADO LEJOS / TOMEMOS EL CASO DE ADÁN Y EVA» (2006a, 389), por ejemplo, es reutilizado para cerrar el tramo XXVII de ANVP.
- *Interdiscursiva*: el tramo titulado «PAPAMÓVIL» (HB, XII) es una caricatura por analogía del lenguaje de los anuncios comerciales de radio o televisión.

Para un análisis más pormenorizado de estos mecanismos de citación o «reciclaje literario» recurriré a los tres fenómenos de *transtextualidad* descritos por Genette: *cita*, *plagio* y *alusión*. Con el objeto de una mayor exhaustividad, añadiremos dos categorías adicionales, *traducción* y *cliché*, donde también se produce esa dependencia de un texto con otro anterior. En la traducción, el texto traducido depende del texto original. En el caso del cliché, el texto se repite hasta desvanecerse la fuente original o autoría. Por esta razón, no puede ser tratada como *plagio* sino como una forma de intertextualidad «in-dependiente». Veamos algunos ejemplos:

- *Cita*: es la «inclusión, explícita o disimulada, de una frase o de un verso de un texto en otro texto de diferente autor» (Marchese y Forradellas 1998, 35).

¹⁹ Estas tipo de prácticas escriturales suelen asociarse con otras prácticas propias de la posmodernidad y que tienen su manifestación en diferentes disciplinas artísticas. En el plano de las artes visuales, el crítico Douglas Grimp introdujo el concepto de «apropiación» en 1977, Michael Davidson (1987) ha hablado de «palimtexto», Marjorie Perloff, de «estética citacionista», y Cristina Rivera Garza (2013, 80) lo denomina «estética del *copy-paste*».

No debe confundirse con el 'plagio', donde se ignora la fuente original. Entendemos como citas solo aquellos enunciados cuyo origen es declarado por el autor. Las fórmulas empleadas para introducirlas son diversas y van más allá del clásico «Según. . .» o «Como dice. . .». En unas ocasiones transcribe la palabra «COMILLAS» o «PALABRAS TEXTUALES» para advertir que se trata de una cita, lo cual apunta hacia la condición oral de estos textos. En otras, *interviene* el texto generando significados nuevos. Así, la Propuesta de Daimiel²⁰ es apostillada por la frase «Dicen las minorías españolas» (HB, VI) y el célebre poema del mexicano Enrique González Martínez, «Tuércele el cuello al cisne» (1946, 238), es transcrito como si las estrofas fueran los puntos de un manual de instrucciones (MMP, XLII). En ocasiones, la cita es declarada pero no textual. Es lo que sucede con unos versos del Canto I de *Altazor* registrados «aleatoriamente» —quizá para representar las deficiencias de la memoria— dando como resultado un texto nuevo:

[. . .]
Esa rueda que sigue girando después de la catástrofe
El barco que se hunde sin apagar las luces
El eco de mi voz hace tronar el caos
Y al fondo de las olas
Un pez escucha el paso de los hombres²¹ (ASA, LIV)

- *Plagio*: es una «copia no declarada pero literal» (Genette [1982] 1989, 10). En los discursos aparecen numerosos fragmentos integrados en su forma original en el discurso y cuya autoría no es declarada. Aunque desde un punto de vista legal se trataría de un plagio, atendiendo a las condiciones pragmáticas de enunciación debe interpretarse como un tipo de cita o recreación intertextual. Este recurso constituye un juego humorístico que se vale de la situación enunciativa (el tema, el contexto cultural y/o la complicidad del auditorio) para ignorar la fuente. En MMP, discurso pronunciado durante la Feria del Libro de Guadalajara, transcribe del archiconocido bolero «Solamente una vez» del compositor mexicano Agustín Lara (ASA, XLVII). Los últimos versos de ASA, discurso originalmente leído en Cartagena, reproducen textualmente la apertura del poema «Monumento al mar» de Vicente Huidobro. En ocasiones, estos «plagios» son empleados sencillamente como fórmula afectiva o humorística para captar la simpatía del público y, quizás, relajar también la rigidez del acto. La frase «Chanfle / No contaban con mi astucia» —eslogan

²⁰ Es este uno de los textos fundacionales del movimiento ecologista en España, redactado por el marxista valenciano Josep Vincent Marqués en 1978.

²¹ En el original leemos: «La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa» (v. 21), «Como el barco que se hunde apagando sus luces» (v. 56), «El eco de mi voz hace tronar el caos» (v. 405), «Y al fondo de las olas un pez escucha el paso de los hombres» (v. 633).

de un popular personaje infantil de la televisión mexicana— le sirve para rebajar la tensión que podrían haber suscitado los versículos inmediatamente anteriores: «Los premios son para los espíritus libres / Y para los amigos del jurado» (MMP, XV). En la medida en que el poeta se apoya en la complicidad del auditorio para ignorar la cita, deberían ser considerados ‘plagios figurados’ asimilables a una práctica frecuente en su poesía.²² En este sentido, el plagio no es involuntario pero tampoco inocente.

- *Alusión*: es una «figura retórica de carácter lógico [. . .] mediante la cual se evoca una cosa sin decirla, a través de otras que hacen pensar en ella» (Marchese y Forradellas 1998, 22). Son muy numerosas y de todo tipo: cultas, populares, literarias y extraliterarias. En el discurso que dedica a Juan Rulfo, el poeta pone voz a los personajes de *Pedro Paramo* (MMP, VI). En el discurso de Cartagena, se refiere metonímicamente al canon de la poesía chilena, «vacas sagradas de la poesía chilena» —Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Pablo de Rokha—, reduciendo su identidad a un género poético predilecto:

Qué sería de Chile sin Huidobro
Qué sería de la poesía chilena sin ese duende
Fácil imaginárselo
Desde luego no habría libertad de expresión
Todos estaríamos escribiendo
Sonetos
Odas elementales
O gemidos (ASA, I)

Las alusiones dan cabida a toda clase de textos, cultos o populares, escritos u orales. Un ejemplo es el *ceacheí*, grito de júbilo popular ligado a las celebraciones deportivas en Chile y reformulado por los pinochetistas como una consigna de adhesión a la dictadura. En HB, el poeta lo emplea como colofón de su intervención y como medio de invitar a la interacción con el auditorio presente en el acto: «& 3 ceacheí x el teatro del Globo» (HB, XXI).

- *Cliché*: es un «sintagma o construcción expresiva en sus orígenes que se ha trivializado y codificado por la frecuencia de su empleo» (Marchese y Forradellas 1998, 56). Parodiando las fórmulas estereotipadas y huecas que

²² Un texto emblemático de *Hojas de Parra* es «Yo me sé tres poemas de memoria» (1985, 249–51), transcripción literal de tres conocidos poemas ajenos a los que Parra solamente aporta el título. Para este tema véase Rafael Rubio (2018). En este caso, Rubio considera que la copia enmascarada de textos tiene la función de resemantizar el texto para así burlar la censura: «elige una forma de escritura parasitaria que vendría a ser como el antónimo de la *poiesis*: el plagio. Parra burla el castigo de la represión en tanto no ha escrito nada. Su escritura, es, la ausencia (aparente) de escritura».

sirven de apoyo al orador en los discursos oficiales («Señoras y señores...», «...es un honor para mí...», «...quienes me han precedido en el uso de la palabra...», etc.), el autor se aprovisiona de un caudal propio de clichés que codifica semánticamente para: citar sin declarar la fuente («Alguien anda diciendo por ahí...»), interpelar al público («Ofrezco la palabra»), sentenciar («EN RESUMEN / en síntesis / en buen romance...»), amplificar un argumento («& last but not least»), subrayar una idea («Música maestro!») o contradecir una opinión ajena («Me desayuno con...»).

- *Traducción*: después de la celebrada traducción de la tragedia shakespeariana *King Lear* bajo el título *Lear, rey & mendigo*, publicada recién en 2004, Parra llegó a afirmar: «La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*» (en Hurtado 1991–92, 23). En DBB, dicha sensación es presentada como un nuevo proyecto de superación del antipoema: «Me propongo pasar a la reserva / Como el tra(i)ductor de Hamlet / Al mapudungun / No como poeta ni como antipoeta» (XVIII). El concepto que Parra maneja sobre la traducción trasciende con creces la disyuntiva *literal* o *literaria*. En ocasiones se trata de traducciones a modo de citas de autoridad seguidas de una apostilla «antipoética»:

Alle Kultur nach Auschwitz ist Müll
Traduzco
Toda la cultura posterior a Auschwitz
Es...
Basura
Digamos... casi toda señor Adorno (MMP, XXXVI)

En otras, la traducción va más allá. Así, la traducción de un fragmento de la *Lettre du voyant* de Rimbaud (MMP, XL) es el resultado de una selección mediante la cual se insinúa una primitiva sensibilidad feminista en el poeta francés. La traducción, introducida como cita literal («Comillas»), se transforma así en una intervención que resignifica el texto original.²³ Con semejante criterio, la traducción del monólogo de Hamlet (HB, VIII), una autocita del poema «Ser o no ser» de *Hojas de parra* (1985, 246–47) donde podía leerse en clave política («quien estaría dispuesto a seguir sufriendo / las arbitrariedades del tirano / la burocracia de la justicia»), resignifica el contenido del texto al insertarlo dentro de un nuevo contexto de discurso. Habían pasado los tiempos de la dictadura, Nicanor Parra estaba a punto de cumplir ochenta años y andaba ya inmerso en la traducción de *El Rey Lear*, tragedia en la

²³ Llama la atención, sin embargo, que entre las sutiles libertades que se toma Parra para traducir al poeta francés, una de ellas sea precisamente ignorar la frase «elle sera poète, elle aussi!».

que se representan los estragos de la vejez y la demencia senil. El título del tramo, «TO P OR NOT TO P», paronomasia del conocido verso shakesperiano, se antepone a la frase «Agrupación de Enfermos a la Próstata». Mediante la incorporación de ambos paratextos, el poeta resemantiza el sentido del texto conforme a una nueva preocupación, la vejez.

El *discurso de sobremesa* es, en este sentido, no la semblanza autocomplaciente de un autor (en el sentido etimológico de *auctoritas*) sino el artefacto literario maniobrado por dicho autor, quien pone su persona y su voz al servicio de una polifonía de voces propias y ajenas que convergen y dialogan dentro de un mismo espacio textual. Desde «Manifiesto» (1963), Nicanor Parra venía apelando a la humildad del escritor: «Nosotros sostenemos / Que el poeta no es un alquimista / El poeta es un hombre como todos / [. . .] Un constructor de puertas y ventanas» (2006b, 143) y a una subordinación del escritor al lenguaje y no a la inversa. Para Parra, el poeta no es exactamente un «creador» sino más bien un «montador» de materiales que le preceden y que devuelve filtrados por la acción libre del antipoeta: «Para qué completar un pensamiento / Hay que lanzar al aire las ideas» («Versos sueltos» [2006b, 113]). Esta actitud coincide con la lectura que el formalista ruso Boris Eichenbaum había realizado sobre la labor del poeta y en la que se anticipaba a la noción de intertexto:

Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. (Citado en Todorov [1970] (1978), 31)

A partir de esta intuición, Julia Kristeva (1969, 85) postuló: «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»²⁴ y, en términos semejantes, Roland Barthes ([1968] 1984, 66) afirmará: «le texte est un tissu de citations, issue de mille foyers de la culture».²⁵ *Transtextualidad* y *reescritura* constituyen en los discursos del chileno un principio constructivo que coincide con la postura que la *ecocrítica* sostiene en torno al el poema:

A poem is stored energy, a formal turbulence, a living thing, a swirl in flow [. . .].
Poems are part of energy pathways which sustain life. Poems are a verbal equivalent of fossil fuel (stored energy), but they are a renewable source of

²⁴ «Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (la traducción es mía).

²⁵ «El texto es un tejido de citas procedentes de mil albergues de cultura» (la traducción es mía).

energy, coming, as they do, from those ever generative twin matrices, language and imagination.²⁶ (Rueckert 1978, 108)

Aquello que William Rueckert denomina *stored energy* no puede ser otra cosa que la «energía potencial» a la que Parra se refería en sus conversaciones con Juan Andrés Piña (1990, 44); en la *ecopoesía* se convertirá en principio generador de poesía. El ecopoeta renuncia abiertamente a crear nuevas combinaciones de palabras o imágenes insólitas. A cambio, se decanta por rescatar objetos de la basura y de los anticuarios para crear sus «Trabajos prácticos» así como dichos, frases, citas y proverbios de las paredes, de la televisión, de los libros o hasta de sus propios antipoemas, para montar sus ecopoemas y *discursos de sobremesa*. Les otorga así una nueva oportunidad de significar, de decir y de interactuar insertándolos en un contexto de enunciación diferente al original.²⁷ Con estas operaciones, Nicanor Parra incorporaba al terreno de la creación literaria técnicas de las artes visuales como la intervención, el *ready-made*²⁸ o la apropiación y dignificaba juegos literarios considerados menores como la cita irónica o el pastiche.

Esta práctica desconcertó a críticos como Ignacio Valente que presagió con desazón el agotamiento de la creatividad del antipoeta. Tras reparar en todas aquellas repeticiones, con fragmentos, citas y textos que se repiten, concluyó en 1984 que

esta búsqueda de las expresiones límites del lenguaje antipoético se interrumpe en «Cachureos», «Ecopoemas» y «Guatapiques». Ellos son posibilidades del artefacto, con algunos aportes temáticos novedosos, como la ecología, pero no dejan de ser repeticiones. Frente a esta constatación cabe preguntarse si Parra no ha llegado a una situación expresiva, más allá de la cual no puede avanzar. (Citado en Parra 2011, 1040)

Aunque Valente se percatara de la novedad temática, es posible que no llegase a comprender la verdadera singularidad y absoluta actualidad de esta práctica escritural que ya estaba latente en experimentos anteriores como los *Quebrantahuesos* (1952). La ecopoesía entendida como principio constructivo implica superar el verbo «producir» en favor de otra actividad: rehacer, reelaborar, rescatar, recolocar y, en

²⁶ «Un poema es energía almacenada, una turbulencia estructurada, algo vivo, una espiral en circulación [. . .]. Los poemas son parte de los senderos de energía que sustentan la vida. Los poemas son un equivalente verbal del combustible fosil (energía almacenada), pero una fuente de energía renovable procedente de dos matrices generativas permanentes e idénticas: el lenguaje y la imaginación» (la traducción es mía).

²⁷ Parra andaba en esta época claramente preocupado por la idea del reciclaje. Como anécdota, en una noticia de televisión se contaba que las puertas y otros muebles de su casa de La Reina fueron recuperadas y recicladas por el antipoeta de la demolida casa de Huidobro («Casa Nicanor Parra» 2007).

²⁸ «A type of work invented by Marcel Duchamp consisting of a mass-produced article selected at random and displayed as a work of art» (Chilvers, Osborne y Farr 1988, 411).

definitiva, resignificar. Responde así a la pregunta que Rueckert (1978, 121) se formulara desde la ecocrítica en torno a la escritura poética: «how can we do something more than recycle WORDS?». ²⁹ Y el prefijo «eco-» se proyecta en una doble acepción representando, por un lado, el estandarte de la causa ambientalista y evocando, por otro lado, el castigo mitológico que Hera impuso a Eco, condenada a repetir las palabras de los otros. ³⁰

El orador, el académico y el activista

6) *Profesor y conferenciante*
escritor
para mal de sus pecados
autoexcluido del Frente Ecológico
no tiene vuelta:
CHANCHO CON CHALECO

«Los siete chanchitos: Himno oficial
del Movimiento Ecológico»

Los *Discursos de sobremesa* han sido abordados desde diferentes ángulos: como recreación de un discurso tradicional chileno (Quezada 1991), como discurso-espectáculo (Gottlieb 1996), como metatexto crítico (Rodríguez 1997), como género híbrido entre la literatura y el discurso social (Carrasco 2003) o como parlamento dramático (Binns 2014). Acorde con estas lecturas, no se puede pasar por alto la importancia que tiene el activismo ecologista de Parra en la concepción de estas piezas de oratoria. Los *Discursos de sobremesa* fueron compuestos al mismo tiempo que el autor recopilaba sus *Trabajos prácticos* (Piña 1990, 43 y 44) —ejercicios de poesía visual inspirados en el *ready-made*— y en ellos el autor se valió de su proyección mediática para hacer de portavoz de la causa medioambiental.

En coincidencia con la poesía lárca de Jorge Teillier, para la ecopoesía la naturaleza no constituye únicamente un objeto de culto ni una alegoría temática sino una vivida preocupación social, política y existencial. En ella se induce a una revisión del lugar que ocupa el individuo y de la relación que establece con el entorno: «La Tierra se regenera en un millón de años / Somos nosotros los que desaparecemos», rezaba uno de los *Chistes* de 1982 que parafraseaba la teoría Gaia. ³¹ En los *discursos*

²⁹ «¿Cómo hacer otra cosa que no sea reciclar palabras?» (la traducción es mía).

³⁰ Según la leyenda, celosa de la atención que provocaban sus cantos en Zeus, Hera privó del habla a la ninfa y la condenó a repetir las últimas sílabas de las palabras (Guirand 1963, 120–22).

³¹ La denominada «hipótesis Gaia» de Lovelock constituyó uno de los argumentos fundacionales del movimiento ecologista. Según esta teoría, la Tierra es un mecanismo que se autorregulará y el colapso ecológico afectaría a la Humanidad pero no a la Tierra (Dobson 1997, 117).

de sobremesa, esta relación se condensa en la fórmula prestada de la *Carta del Jefe Seattle*.³²

El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la verdad de las cosas
Es que nosotros
somos
de
la
tierra (MMP, XLIV; también en ASA, LVI)

Participa así de una renovada corriente de literatura social en la que la lucha de clases es reemplazada por la lucha por la supervivencia de la especie. En este ámbito encontramos propuestas semejantes como los eco-poemas de Jorge Riechmann (2007), el ambientalismo de Miguel Delibes, el chamanismo en el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra (véase White 2004) o la evocación ética del paraíso perdido en Elicura Chihuila o Jorge Teillier:

En la casa de madera
Sueño con el canto de los pájaros
Que anidaron una vez en este bosque (Teillier 2010, 124)

Todos ellos coinciden en problematizar el modelo de progreso industrialista y en un renovado interés por las lenguas y expresiones locales. Como en el citado fragmento de Teillier, el *paraíso perdido* es reformulado con una novedosa conciencia crítica de carácter ecologista asimilable a la que emana de este eco-poema parriano:

Recuerdos de infancia:
Los árboles aún no tenían forma de muebles
Y los pollos circulaban crudos x el paisaje (Parra 2011, 181)

En *Discursos de sobremesa* encontraremos reflexiones que, como veíamos más arriba, apelan a una reformulación de la posición del sujeto en la naturaleza pero también críticas a los modelos de progreso así como una defensa de valores asociados a culturas locales. Socialismo y Capitalismo son percibidos como modelos ideológicos obsoletos: «Economicismos decimonónicos / Anteriores al Principio de Finitud» (DBB, XXII; también en ANVP, XXIII). Paradójicamente, el pueblo mapuche y su modelo económico de subsistencia se presenta como una solución radical:

³² Carta del jefe nativo-americano Seattle redactada en 1855. Es una respuesta al Presidente de los EEUU a su oferta de comprar sus territorios y constituye un poderoso testimonio del conflicto entre las culturas nativas americanas y los colonos europeos.

EN RESUMEN

En síntesis

En pocas palabras:

Muchos los problemas

Una la solución:

Economía Mapuche de Subsistencia:

Hay que cambiarlo todo de raíz

O nó dicen Uds... (ANVP, XXXIX)

El sujeto se muestra confuso ante un modelo socioeconómico de desarrollo sobre el cual se siente incapaz de identificarse con ninguna de las posibles soluciones que no pase por la consigna medioambiental:

Yo pertenezco a un mundo que se fue
Yo todavía creo en el ser humano
Yo todavía creo en Dios y en el Diablo
Para decirlo todo de una vez
Yo soy
Uno de esos engendros modernistas
Que confundieron el Ser con el Ente
Ni progresista ni conservador
Sino todo lo contrario Sr. Rector:
Ecologista muerto de susto (Parra 2011, 1117)

Pero esta conciencia ecologista no termina en los escritos sino que estos forman parte de un programa de activismo global. Como Ernesto Cardenal ha sido un vivo ejemplo a través de la comunidad de Solentiname, el poeta mexicano Homero Aridjis con el Grupo de los Cien o Jorge Riechmann en calidad de ideólogo del ecosocialismo en España, Nicanor Parra también se adhirió a numerosas causas en favor de los Derechos Humanos y el respeto al medioambiente. Entre ellas es de notar su participación, a los 96 años, en una huelga de hambre en solidaridad con unos presos mapuches.³³

La conciencia y acción política terminaron determinando la imagen pública del autor. En los *discursos de sobremesa*, las recurrentes consignas y mensajes ecologistas lanzados ante el auditorio muestran al poeta como un orador que aprovecha su

³³ La revista en línea *The Clinic* anunciaba el 14 de septiembre de 2010 que tanto él como el escritor Pedro Lemebel y otras personalidades se adherían a la protesta iniciada por 23 comuneros mapuches contra la aplicación de la ley antiterrorista («URGENTE Nicanor Parra» 2010).

condición de autoridad académica y la atención del público («Donde me siente yo / Está la cabecera de la mesa caramba!» [MMP, XXXII]) para hacer activismo. Estos constituyen un arsenal de eslóganes y frases hechas que el poeta hábilmente intercala en sus intervenciones: «Mucho se habla de derechos humanos / Poco / nada casi sobre deberes humanos / Primer deber humano / Respetar los derechos humanos» (DBB, XXIX). De entre ellos cabe destacar textos programáticos como la «Propuesta de Daimiel»,³⁴ que el poeta incorpora a cuatro de sus intervenciones (MMP, XLVI; HB, VI; DBB, XXII; NMSR, V) o su particular reformulación de la *Carta del Jefe Seattle*. El interés del poeta por difundir este mensaje es tal que incluso provoca lecturas subjetivas como la que se hace de los versos 469–89 del Canto primero de *Altazor* (ASA, LV). Algo parecido ocurre en DBB cuando, en mitad de una nota humorística acerca de la legitimidad del Doctorado Honoris Causa, se detiene para introducir una soflama ecologista:

ESO SÍ QUE UNA ADVERTENCIA

A sea quien sea

Depredadores

¡manga de langostas!

Un poquito de sentido común:

Llévense el cobre

llévense el cochayuyo

Llévense los mariscos + deliciosos

La albacora

los locos

las centollas

Prácticamente ya no queda nada

Pero cuidado con el bosque nativo carajo:

Se tendrán que batir con los mapuches!

Ésta no es una república bananera

Aquí no hay corrupción

Fuera de la que todos conocemos

Este país es la copia feliz del Edén

O x lo menos una fotocopia (DBB, XXVI)

Como activista, el poeta quiso ser fiel a su causa incluso en los actos públicos que motivaron sus *discursos de sobremesa*. Con este gesto, el género se consolidó como un molde a través del cual producir un discurso que, al tiempo que cumple con el protocolo de la ceremonia, sirve de altavoz de su lucha por la supervivencia emblemática en la incorporación del elemento «eco» a su poética.

³⁴ Manifiesto de la Federación del Movimiento Ecologista español redactado en 1978.

Conclusión

El último período productivo de la trayectoria de Nicanor Parra estuvo fuertemente influenciado por la incorporación a su discurso de un componente utópico, el ecologismo. La primera manifestación de esta poética quedó plasmada en sus ecopoemas. Si la antipoesía había significado un proceso de descontaminación del lenguaje —como proclamaba uno de los *Artefactos*— los ecopoemas ampliaron el alcance de esta propuesta más allá de las fronteras del texto y la creación poética. De acuerdo con los principios del movimiento sociopolítico, a través de esta postura ética, el poeta daba por superada la polaridad izquierda/derecha y asumía un rol activista (alfabetizador ecológico) dentro de las filas del ecologismo.

El activismo ecologista se trasladó a los discursos que el poeta pronunció públicamente desde los años noventa y que constituyeron una nueva línea de investigación de su proyecto literario, los *discursos de sobremesa*. Dejando a un lado cuestiones asociadas a esta serie como la nómina definitiva de textos que componen el género, destaca desde las primeras acometidas la importancia que tiene el elemento «eco» tanto en calidad de asunto literario como en calidad de práctica escritural. Consignas ecologistas como la emblemática «Vuelta a la democracia ¿para qué? / ¿para que se repita la película? / ¡NO! / Para ver si podemos salvar el planeta: / Sin democracia no se salva nada» que abre «No. Discurso de sobremesa» (1988), se trasladarán a discursos posteriores (MMP; HB) haciendo del género un arquetipo de texto que acoge una compleja variedad de textualidades propias y ajenas en constante estado de desplazamiento, transfiguración y resignificación.

En calidad de ecopoeta, el hablante poético de estos discursos sugiere que la polución y el agotamiento de recursos que afectan al medio ambiente afecta por igual al lenguaje. Por ello apuesta por la parquedad expresiva: «Me propongo pasar a la reserva / Como el orador + lacónico de la tribu» (DBB, I). Asimismo, en contra de un crecimiento descontrolado y del abuso de la autoría «autoritaria» («Yo es Yo / Yo es Otro / Yo es Nadie / Yo es un muñeco» [DBB, XIX]) se decanta abiertamente por la copia y el reciclaje textual: «Plagios / Adaptaciones / Gárgaras para combatir el insomnio» (MMP, XX). Esta interpretación del lenguaje poético coincide sustancialmente con la percepción que la ecocrítica mantiene en torno al hecho literario entendido no exactamente como «producción» sino como reactivación de la energía acumulada en el lenguaje (*stored energy*). Se puede, por tanto, concluir que el componente «eco» de los *discursos de sobremesa* determina la ética del hablante poético, un activista mediambiental, pero también constituye un principio constructivo basado en la intertextualidad y la reescritura.

Obras citadas

- Albadalejo, Tomás. 2008. «Poéticas, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo». *Acta Poética* 29 (2): 245–75.
- Alonso, María Nieves. 1984. «El espejo y la máscara de la antipoesía». *Revista Chilena de Literatura* 33:47–60.
- Araya Grandón, Juan Gabriel. 2008. «Nicanor Parra: de la Antipoeisis a la Ecopoesis». *Estudios Filológicos* 48:9–18. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0071-17132008000100001>.
- Barthes, Roland. (1968) 1984. «La mort de l'auteur». En *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, 61–67. Paris: Seuil.
- Benedetti, Mario. 1969. «Nicanor Parra o el artefacto con laureles». *Marcha*, 17 de octubre, 13–15.
- Binns, Niall. 2002. «¿Por qué ecopoesía?». En *Antiparra productions: Ciclo Homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra*, editado por María Teresa Zegers, 59–74. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.
- . 2004. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- . 2014. «Nicanor Parra y la poesía dialogada». *Atenea* 510:57–72. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-04622014000200005>.
- Borgeson, Paul W. 1982. «Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía». *Revista Iberoamericana* 48 (118–119): 383–89.
- Bravo, Eduardo. 2015. «Artefactos: los cachivaches antipoéticos de Nicanor Parra». *Yorokobu: The Walk on the Slow Side*, 12 de agosto. URL: <https://www.yorokobu.es/artefactos-los-cachivaches-poeticos-de-nicanor-parra/>.
- Cárdenas, María Teresa, ed. 2012. *Así habló Parra en «El Mercurio»*. Santiago de Chile: Aguilar.
- Carrasco, Iván. 1999. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Universidad Nacional Andrés Bello.
- . 2003. «Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon». *Revista Chilena de Literatura* 62:5–23.
- . 2007. *Nicanor Parra: documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- «Casa Nicanor Parra». 2007. YouTube Video, 2:26, 14 de julio. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kgKm8iNUF9M>.
- Castells, Manuel. 2005. «El reverdecimiento del yo: el movimiento ecologista». En *La era de la información: Economía, sociedad y cultura – Vol. 2: El poder de la identidad*, 199–222. Madrid: Alianza Editorial. Citado por la versión en línea: <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Castells03.htm>.
- Celaya, Gabriel. 1955. *Cantos iberos*. Alicante: Verbo.
- Chilvers, Ian, Harold Osborne y Dennis Farr. 1988. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press.

- Cuadra, César. 1997. *Nicanor Parra en serio y en broma*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Davidson, Michael. 1987. «Palimpsests: Postmodern Poetry and the Material Text». *Genre* 20 (3-4): 307-27.
- Delibes, Miguel. 1975. *El sentido del progreso desde mi obra*. Madrid: Real Academia Española.
- Dobson, Andrew. 1997. *Pensamiento político verde*. Barcelona: Paidós.
- Foxley, Ana María. 1989. «Nicanor Parra: un embutido de ángel y bestia». *La Época, Suplemento literario y de libros*, 27 de agosto, 1-4. Citado por la versión en línea: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/angel.html>.
- Genette, Gérard. (1982) 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm, eds. 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press.
- González Martínez, Enrique. 1946. *Preludios - Lirismos - Silenter - Los senderos ocultos*. México: Porrúa.
- Gottlieb, Marlene. 1974. «Del antipoema al artefacto al...: la trayectoria poética de Nicanor Parra». *Hispanamérica* 6:21-38.
- . 1996. «Nicanor Parra o el método del discurso». *Atenea* 473:71-94.
- Guirand, Félix. 1963. *Greek Mythology*. London: Paul Hamlyn.
- Hurtado, María de la Luz. 1991-92. «Parra traduce a Shakespeare». *Apuntes de Teatro* 103:23.
- Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Seuil: Paris.
- Llanos Melussa, Eduardo, 2001. «Antipoesía y ecología psíquica». *Praxis: Revista de Psicología y Ciencias Humanas* 3:97-109.
- Marchese, Álvaro y Joaquín Forradellas. 1998. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel: Barcelona.
- Parra, Nicanor. 1954. *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Nascimento. Citado por Nicanor Parra 2006b, 1-64.
- . 1969. *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Citado por Nicanor Parra 2006b, 175-259.
- . 1982. *Ecopoemas*. Valparaíso: Gráfica Marginal. Citado por Nicanor Parra 2011, 89-93.
- . 1983a. *Chistes para desorientar a la policía*. Santiago de Chile: Galería Época.
- . 1983b. *Poesía política*. Santiago de Chile: Bruguera. Citado por Nicanor Parra 2011, 151-209.
- . 1985. *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ganymedes. Citado por Nicanor Parra 2011, 221-96.
- . 2006a. *Discursos de sobremesa*. Editado por Adán Méndez y Vicente Undurraga. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- . 2006b. *Obras completas y algo + (1935-1972)*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

- Parra, Nicanor. 2007. «Charla de Temuco». En Iván Carrasco 2007, 13–28.
- . 2011. *Obras completas y algo + (1975–2006)*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Pérez López, María Ángeles. 2001. «La antipoesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra)». En *Páginas en blanco*, de Nicanor Parra, 7–82. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . 2003. «La autotextualidad en Nicanor Parra: acotar / agotar / reciclar». *Anales de Literatura Chilena* 4:165–75.
- Piña, Juan Andrés. 1990. «Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón». En *Conversaciones con la poesía chilena*, 18–51. Santiago de Chile: Pehuén.
- Porrit, Jonathon. 1984. *Seeing Green: The Politics of Ecology Explained*. Oxford: Blackwell.
- Porrit, Jonathon y David Winner. 1988. *The Coming of the Greens*. Londres: Fontana.
- Quezada, Jaime. 1999. *Nicanor Parra tiene la palabra*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Riechmann, Jorge. 2007. *Con los ojos abiertos: eco-poemas, 1985–2006*. Tegueste: Baile de Sol.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Rodríguez, Mario. 1997. «Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma)». En *Discursos de sobremesa*, de Nicanor Parra, 5–18. Concepción: Cuadernos Atenea.
- Rubio, Rafael. 2018. «Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra». *Proyecto Patrimonio 2010*. Dato de acceso: 10 de agosto.
URL: <http://letras.mysite.com/rr181010.html>.
- Rueckert, William. 1978. «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism». Citado por Glotfelty y Fromm 1996, 105–23.
- Sierra, Malú. 1983. «Referendum: en vez de protesta». *Revista Hoy*, 6–12 de julio, 13.
- Teillier, Jorge. 2010. *Muertes y maravillas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Todorov, Tzvetan, ed. (1970) 1978. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- . 2004. *Poética estructuralista*. Traducción de Ricardo Pochtar. Madrid: Losada.
- «URGENTE Nicanor Parra: “Me sumo a la huelga de hambre” (a la buena)». 2010. *The Clinic*, 14 de septiembre. URL: <http://www.theclinic.cl/2010/09/14/urgente-nicanor-parra-me-sumo-a-la-huelga-de-hambre-a-la-buena/>.
- White, Steven F. 2004. «Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Pablo Antonio Cuadra». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33:49–64.