

La antipoesía en escena: Nicanor Parra, el “dramaturgo hipotético”

Antipoetry on Stage: Nicanor Parra, a “Hypothetical Dramatist”

Juan Manuel Leal Funes

Universidad de Salamanca, Salamanca, España

juanfunesbg@gmail.com

Resumen

Desde la década de 1970, varias compañías teatrales amateurs y profesionales encontraron en la antipoesía de Nicanor Parra una materia prima para sus proyectos escénicos. Desde entonces las obras teatrales inspiradas en los textos del chileno acumularon un repertorio considerablemente amplio con un razonable impacto social. Este trabajo se propone dar a conocer esta producción teatral, las razones que motivaron a las compañías y el grado de implicación del poeta en aquellos montajes.

Palabras clave:

Nicanor Parra - teatro - montajes - interdiscursividad.

Abstract

Since the 1970s, various theatre companies, both amateur and professional, have taken the raw material of Nicanor Parra's antipoetry and transformed it into plays. Such works inspired by the Chilean poet amount to a fairly wide repertoire that has had a reasonable social impact. This paper intends to reveal this production, what motivated the theatre companies' interest, and the extent to which the poet was involved in the stagings.

Keywords:

Nicanor Parra - theatre - stagings - interdiscursivity.

En el lenguaje de la ciencia, una hipótesis es la anticipación teórica a una relación causa-efecto. La hipótesis establece provisionalmente unos resultados cuya validez depende de una comprobación empírica. A diferencia del método científico, el enunciado literario tiene su fin en la enunciación (acto locucionario), pues “carece de fuerza ilocutiva” (Ohmann cit. en Pozuelo Yvancos 87) o, para ser más exactos, su acción ilocutiva es simulada (Lozano *et al.* 178). La escritura científica es siempre una guía para la acción mientras que la literatura se escribe para ser leída. A diferencia de un manual de instrucciones, un tratado de mecánica o un libro de anatomía, el ejercicio de la literatura tiene una existencia autónoma no orientada a una acción, eso que denominamos performatividad. La escritura dramática representa la excepción a esta regla. Si se toma como punto de partida la diferenciación texto literario/texto espectacular (Bobes Naves, *Semiología* 105), el primero puede interpretarse como una hipótesis de trabajo abierta a modificaciones y reelaboraciones en función de las necesidades de la puesta en escena. En el plano de la ficción teatral, el texto dramático sí posee una potencialidad performativa.

Los estudios teatrales comenzaron una andadura independiente de la crítica literaria a partir del siglo XX. Hasta entonces, el análisis del hecho teatral se circunscribió al texto como un fin en sí mismo. Prácticamente se ignoraba su condición hipotética. Con el enfoque semiótico y la noción de teatralidad, el género pasa a observarse como un complejo de signos de diferente categoría o “polyphonie informationnelle”, en palabras de Roland Barthes (258). El enfoque semiótico contempla la realización espectacular del texto literario como parte esencial del proceso: “El texto teatral está ya preparado para la representación ante un público . . . y alcanza su plenitud semántica en la escena” (Bobes Naves, *Estudios* 21).

En este punto, se puede recordar la frustración de Cervantes en su “Prólogo” a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, donde se lamentaba de la impresión en papel de sus textos teatrales:

...no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y, así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada... Aburrime y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en estampa como aquí te las ofrece (362-363).

En la España de Cervantes, el único destino digno para estas obras era venderlas a los “autores” —como se conocía a los dueños de las compañías— para que las representaran en los teatros. El paso a la imprenta significaba el agotamiento de un texto sobre la escena¹.

La tristeza del autor del *Quijote* por ver sus comedias condenadas al “perpetuo silencio” es comparable a esa incertidumbre que recorre la antipoesía de Nicanor Parra, debatiéndose entre el lenguaje vivo de la calle y el lenguaje muerto de los libros, como censuraba en el poema “Manifiesto” (1963): “Poesía copiada de los libros” (*Obra gruesa* 213). A diferencia de Cervantes, Nicanor Parra sí tuvo la suerte de ver y escuchar sus textos sobre el escenario. Aunque el poeta chileno nunca produjo una obra dramática *ad hoc*, su poesía sirvió de materia

1 Sobre este particular, María Grazia Profetti afirma que, originariamente, los textos impresos de las obras de teatro no se editaban y, si se hacía, eran modificadas ciertas partes que pudieran resultar controvertidas. Fue hacia 1603 cuando el texto impreso comenzó a proponerse como sustituto del texto espectáculo (465).

prima para la creación de, al menos, trece montajes teatrales en Chile entre los años 1970 y 2016. A ellos habría que sumar su traducción personal de Shakespeare, *Lear Rey & Mendigo*, y la consiguiente puesta en escena. Aquellos acontecimientos convirtieron temporalmente al antipoeta en un reconocido dramaturgo, hasta el extremo de serle asignado el discurso central en la inauguración del Festival Internacional Teatro de las Naciones².

Esta experiencia dista mucho de representar un fenómeno marginal en su actividad si se tienen en cuenta los actores y directores que participaron en algunas de las obras (Jaime Vadell, Raúl Palma, Alfredo Castro, Patricio Contreras) o el impacto social de algunas de ellas (*Hojas de Parra* se convirtió en un símbolo de la represión durante la dictadura³ y *Lear Rey & Mendigo* alcanzó las 114 funciones). En una breve aproximación a este fenómeno, María Valdovinos vio estos montajes como la prolongación natural del desafío que propone la antipoesía y achacaba al carácter tragicómico de los textos la razón para llevarlos a escena:

Por emplear buena parte de su potencia en desacralizar y triturar el discurso de un tipo de lírica anclada “en el paraíso del tonto solemne” y en una retórica tan hermética como declamatoria, la antipoesía de Nicanor Parra ha terminado muy cerca de ser una instalación teatral. El sujeto de sus textos está preparado para monologar en la plaza pública (o púbrica), sin que eso signifique que el auditorio se vaya a desangrar escuchándolo⁴ (7).

En el presente trabajo analizaremos un proceso interdiscursivo: el trasvase de la poesía de Nicanor Parra a la escena. Debido a que la documentación disponible sobre este fenómeno es bastante escasa e irregular, esbozaremos un campo de estudio sujeto a futuras pesquisas.

Documentación y fuentes textuales

La cantidad de montajes basados en textos del poeta y el impacto que algunos tuvieron en el teatro y la sociedad chilena contrasta con la falta de documentación en torno a este fenómeno. El estudio de esta materia suele toparse con varios inconvenientes.

En primer lugar, la documentación disponible es escasa, no siempre fiable y está bastante dispersa entre reseñas de prensa, declaraciones del poeta o referencias puntuales en estudios más amplios. Existen apenas tres documentos que abordan el tema de forma monográfica: un brevísimo artículo de prensa de María Valdovinos, una entrada en internet de Jorge Arturo Flores que apenas aporta datos relevantes y un epígrafe, “Nicanor Parra, el dramaturgo silenciado”, en el estudio monográfico de César Cuadra (2012). El calificativo “dramaturgo silenciado” menciona los acontecimientos de censura que rodearon al montaje *Hojas de Parra* (1977) durante

2 El festival fue celebrado en Santiago en 1992. El discurso que pronunció para la ocasión, “Happy Birthday. Discurso del Caupolicán”, es uno de los cinco textos incluidos en *Discursos de sobremesa* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pp. 73-102).

3 Aparte de las críticas provocadas entre la prensa de la época, este montaje ha merecido la atención de estudios sobre el teatro chileno del siglo XX. En ellos, figura como paradigma de una obra contestataria que provocó la acción de la censura durante los años de la dictadura militar (véase Lepeley).

4 Esta impresión fue corroborada por algunas lecturas críticas, así como por varias de las personas que participaron en los montajes.

la dictadura. Aunque el análisis de Cuadra representa una de las lecturas más sólidas en torno a este asunto, se conforma con trazar una hipótesis sobre la “teatralización del texto antipoético”, basándose únicamente en dos montajes: *Hojas de Parra* y *El Cristo de Elqui*. El resto de información que hemos podido localizar es muy desigual. En ella contrasta el mayor volumen de noticias sobre los montajes de *Hojas de Parra* y *Lear Rey & Mendigo*⁵ con la escasa información disponible sobre otras piezas como *Parrafadas* o *Parricidio*, de las cuales apenas conocemos el título, el nombre del director y el año de estreno.

En segundo lugar, tan solo disponemos de un texto completo, *Lear Rey & Mendigo*⁶, y de algunos fragmentos de *Hojas de Parra* reproducidos por Pablo Huneus (2014) en su crónica. Del resto, únicamente conocemos algunas tramas, algunos detalles sobre la puesta en escena o alguna referencia indirecta a los poemas que incluyeron. No consta la existencia de libretos de las obras, por lo que no resulta fácil averiguar exactamente qué textos fueron empleados en los montajes. Sabemos que *Todas las colorinas tienen pecas...* (1970) y *Patricio Contreras dice Nicanor Parra* (2015) se basaron en textos extraídos de *Obra gruesa* (1969), pero desconocemos cuáles y cómo fueron preparados para la escena. La obra *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-79) constituyó el guion de partida para el montaje de Raúl Palma y varios pasajes del texto parriano fueron incluidos en *Comedia funeraria*. También los textos de *Poemas y antipoemas* y de *Hojas de Parra* son frecuentemente citados como fuente textual de las obras y llama la atención que incluso algunos *Artefactos* fueran llevados a escena. Es el caso de “La izquierda y la derecha unidas...”, que aparece como una pancarta en *Hojas de Parra*, o los “Cuatro Sonetos del Apocalipsis”, poema visual escenificado en la misma pieza cuyo final era una arena de circo repleta de cruces.

Por otra parte, tratándose de teatro, los textos habrían sido empleados con una considerable libertad. Aunque conociéramos exactamente en qué poemas u obras se inspiraron los montajes, hemos de suponer que las compañías adaptaron el material a sus objetivos dramáticos. Un caso paradigmático lo constituyó *El Cristo de Elqui*. Las primeras representaciones datan de 1983 y la pieza fue retomada en 2001. El actor que dio vida al predicador, Raúl Palma, explicó que los textos de Parra fueron modificados constantemente en el proceso de adaptación al teatro. Del poema se aprovechó el personaje, su estilo fragmentario y su caracterización histriónica, pero los contenidos se fueron actualizando conforme a las circunstancias históricas y sociales que rodearon a las representaciones. Así lo atestiguaba el actor y director de la pieza, Raúl Palma: “De la obra original, solo queda el esqueleto, porque lo hemos ido adaptando a los tiempos, lo trabajamos juntos durante dos o tres meses y andábamos juntos para dos o tres lados haciendo la obra” (*La Estrella* 22⁷).

5 Véase la revista *Apuntes de teatro* 103 (1992), número monográfico sobre la traducción y el montaje teatral de esta obra.

6 Siguiendo la tesis esbozada por María de la Luz Hurtado y defendida por Catherine Boyle, interpretamos este texto como una “apropiación” del texto shakespeareano y un trasvase al mundo poético del chileno: “*Lear* ha sido transfigurado por Parra en un antipoema chileno que exige ser escuchado” (Boyle “La transcripción” 159). La editorial Diego Portales también publicó el texto con firma de Nicanor Parra y en las *Obras completas* fue incluido en el segundo tomo. Todo lleva a pensar que existe un consenso para considerar este trabajo una producción más del poeta y no una simple traducción. Para este asunto, véanse Catherine Boyle. “La transcripción del *King Lear* de Nicanor Parra: la transfiguración de la composición literaria”. *Taller de letras* 48 (2001): 149-159; Antonia Javiera Cabrera Muñoz. “El Rey Lear de Nicanor Parra”. *Interpretextos* 10 (2013): 29-46.; María de la Luz Hurtado. “Parra traduce a Shakespeare”. *Apuntes de Teatro* 103 (1991- 1992): 23-35; Gerardo Jorge. “Traducir entre la academia, la calle y la feria. Una aproximación a Lear, Rey & Mendigo de Nicanor Parra”. *Ex-libris. Revista del Departamento de Letras* 2 (2013): 112-132.

7 Nota publicada en Valparaíso el 9 de octubre de 2005.

Otro factor a tener en cuenta serían las compañías que se encargaron de los montajes. Muchas de ellas eran grupos de aficionados y algunas desaparecieron, por lo que no resulta fácil recopilar el material que produjeron. Hasta la fecha desconocemos si existen más montajes dentro o fuera de Chile. Pero, con la documentación recopilada, hemos podido elaborar un corpus de catorce obras basadas en textos de Parra que fueron representadas en Chile entre 1970 y 2016. Estas son:

- *Todas las colorinas tienen pecas o solo para mayores de cien años*. Dirigida por Jaime Vadell y Eugenio Dittborn con el grupo TCT (Taller de Creación Teatral). Representada en la Sala Camilo Henríquez de Santiago en 1970.
- *Parrafadas*. Realizada por el grupo Módulo Teatro de Valparaíso en el año 1972.
- *Hojas de parra*. Salto mortal en un acto. Montada por el grupo La Feria y dirigida por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo. La obra se estrenó en una carpa de circo en el barrio de Providencia el 24 de febrero de 1977. Las representaciones se interrumpieron el 4 de marzo tras diversas amonestaciones del gobierno y críticas negativas en diarios nacionales. La mañana del 4 marzo, la carpa de circo donde se representaba la obra apareció incendiada. El fuego se originó durante las horas del toque de queda y no se responsabilizó a nadie de esta acción. Todas las crónicas apuntan a un ajuste de cuentas de la junta militar por el contenido político y crítico con la dictadura⁸.
- *El Cristo de Elqui*. Montaje a cargo del grupo Teatro Pobre entre 1983 y 1985, protagonizado por Raúl Palma. La pieza fue llevada a escena de nuevo en 2001.
- *Parricidio*. Dirigida por el dramaturgo chileno Óscar Stuardo. Estrenada en 1991.
- *Comedia funeraria*. Montaje a cargo del grupo La puerta y dirigido por Fernando González. Estrenada en marzo de 1991.
- *El Rey Lear*. Montaje a cargo de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Dirigido por Alfredo Castro. La obra se estrenó en abril de 1992.
- *Parranda*. Montaje a cargo de la compañía La Mancha Theatre y dirigido por Rodrigo Malbrán. Estrenado en 1994 en la Sala Fresno. La pieza también fue mostrada en el INJ, en la Estación Mapocho. Luego realizó una gira nacional y fue llevada al Festival de Teatro de Costa Rica. Algunos fragmentos de la representación aparecieron en el magazín literario de la TVN chilena, “El show de los libros”⁹.
- *525 Líneas*. Dirigida por Freddy Huerta y presentada en un Festival de Nuevas Tendencias Teatrales en 1998.
- *El Antilázaro*. Montaje a cargo de Alejandro Goic con la participación del actor Patricio Contreras. Representado durante el ciclo de conferencias “Antiparra productions” (2001). La obra volvió a mostrarse en 2011.
- *Parricidio*. Dirigida por José Miguel Gallardo con la compañía TIIT (Taller Independiente de Investigación Teatral). Estrenada el 13 de enero de 2002 en la Corporación Cultural Balmaceda 1215 de Santiago.

8 Véanse Huneus, Lepeley y Parra (*Obras completas*, 2011, 1.058-1.061), donde se aportan bastantes detalles sobre los acontecimientos que rodearon a este montaje.

9 El programa, conducido por Antonio Skármeta, dedicó una emisión monográfica a Nicanor Parra. Puede verse completa en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=fQEagPD4Gms>, 7 mar 2018.

- *Nicanor Disparra*. Montaje a cargo de la compañía independiente Instituto de Artes Escénicas. Escrito, dirigido e interpretado por Juan Pablo Garrido. Estrenada en Chillán el 26 de noviembre de 2002.
- *Antibiografía*. Montaje biográfico a cargo de la compañía Los Viajantes. La pieza fue estrenada en 2014 con motivo del centenario del poeta y estuvo viajando por el país hasta 2016.
- *Patricio Contreras dice Nicanor Parra*. Dirigida por Alejandro Tantanian y protagonizada por Patricio Contreras. Estrenada en marzo de 2015 en Buenos Aires y en enero de 2016 en Santiago de Chile.

De la antipoesía a la antibiografía

La antipoesía se reveló como un discurso poético consagrado a la experimentación. Su propósito habría sido obtener efectos poéticos explorando y reproduciendo lenguajes considerados no poéticos. En la antipoesía no escuchamos la voz de un sujeto lírico (introspectivo y ensimismado), sino la de un personaje dramático: un “energúmeno”, un predicador, un orador, un político, un pequeño burgués o un mendigo, entre otros. Sus discursos no son estables; en cambio, reproducen un conflicto y exponen sus contradicciones frente a un interlocutor, generalmente colectivo, interpelado dramáticamente: “Atención, señoras y señores, un momento de atención”, arranca “El peregrino” de *Poemas y antipoemas*. Estos elementos habrían despertado el interés de los grupos teatrales que percibieron una *dramaticidad* y unas posibilidades escénicas en estos textos.

No todos los montajes explotaron este potencial dramático. Una mirada panorámica demuestra dos tendencias cronológicamente diferenciadas en torno al año 2000. Hasta aquel momento, los montajes se concentraron efectivamente en explorar las posibilidades escénicas de los textos antipoéticos, generalmente en trabajos de carácter experimental. Después, con el poeta convertido en personaje popular y mediático en Chile, las obras se concentraron en exhibir la figura del autor, su imagen pública y su trayectoria. Del primer período destaca *Hojas de Parra*. *Salto mortal en un acto*. La obra tuvo una existencia breve y controvertida. El diario *La Segunda* señaló su contenido subversivo en un artículo titulado “Obra teatral crítica política de Gobierno” y publicado el 28 de febrero de 1977, unos días después del estreno. Este rasgo fue también censurado por otras críticas en las que se ponían a un lado las cualidades teatrales: “...este elemento queda en un plano de lo circunstancial y perecedero con las alusiones contingentes a la política nacional. Este aspecto resulta el más débil e infantil del cuadro general y hecha por tierra el esfuerzo, los hallazgos y cualquier aspiración trascendente” (Montecinos). Contra lo deseado, estos ataques contribuyeron a perpetuar aquel capítulo de la dictadura.

De la obra han trascendido, además de la trama, las críticas y el argumento, algunos fragmentos como el cartel de presentación que ofrece algunas claves para imaginar la puesta en escena y los personajes:



Momento de la representación de *Hojas de Parra. Salto mortal en un acto* (1977) en la carpa de Providencia. Imagen de autor desconocido (quizás Samuel Urzua). Fuente: <http://www.chileescena.cl>

TEATRO LA FERIA presenta HOJAS DE PARRA
 Salto mortal en un acto con textos de NICANOR PARRA con
 JOSE MANUEL SALCEDO / JAIME VADELL
 Los payasos Polito/Matita/Pitito
 El alambrista Oscar Ríos
 La malabarista Roxana

La concepción global de la pieza presenta rasgos que se repetirán en los montajes posteriores, es decir, una estructura fragmentaria de la trama, un diálogo con otras artes y formas de expresión además de la poesía, y la caracterización de personajes-tipo inspirados en la poética del autor. *Hojas de Parra* funde teatro, circo y poesía en un espectáculo donde los personajes son circenses y representan números independientes ilustrados con antipoemas que dotan de texto a la acción actoral. *El Cristo de Elqui* es un espectáculo de “teatro pobre”, al estilo de Jerzy Grotowsky, donde, con muy pocos medios materiales, el actor Raúl Palma recrea un monólogo dramático a la manera de un predicador enloquecido. *Comedia funeraria* y *Parranda* también desarrollan un texto fragmentario encarnado por personajes inspirados por los antipoemas: bufones, energúmenos, predicadores callejeros. *Comedia funeraria* fundía el discurso teatral con el de los medios de masas, reproduciendo una emisión televisiva que arrancaba con una pregunta: “¿existe o no la vida de ultratumba?” (“Discurso fúnebre”). Desde ahí, la acción consistía en un desfile de

personajes (una chica *aerobic*, un psiquiatra, una delirante en el cementerio, el Cristo de Elqui) que respondían a la pregunta con textos extraídos de la antipoesía. En *Parranda* los personajes son bufones que interactúan entre sí a través de textos dialogados como “Preguntas y respuestas”. Tanto *Comedia funeraria* como *525 líneas* exploraban los vínculos entre la antipoesía y los medios de comunicación de masas. En ambas se desarrollaba una reflexión sobre la percepción fragmentada de la realidad que produce el consumo de televisión. Este planteamiento existencialista se asemeja al de *Parricidio*, una ficción ubicada en un tiempo apocalíptico, tras una catástrofe nuclear. En la obra, los personajes exploran los orígenes y consecuencias de aquellos acontecimientos a través de los textos antipoéticos.

Los montajes aparecidos a partir de 2001, con la excepción de *Parricidio*, coinciden en asentarse sobre la figura icónica del antipoeta Nicanor Parra. Forman parte de un proceso de canonización del autor que, por aquellos años, vivía ya aislado de la vida pública y prácticamente había dejado de publicar. Aquella piezas exploraban la biografía del autor a través de sus textos en lo que constituye un acto de homenaje y reconocimiento a su trayectoria más que un ensayo en torno a las posibilidades dramáticas de la antipoesía. *El Antilázaro* contraponía su imagen juvenil con la de un “Parra senil”, *Nicanor Disparra* reflexionaba sobre la personalidad del escritor y *Antibiografía* fue una pieza pedagógica destinada a dar a conocer la vida del poeta entre los jóvenes a propósito del centenario.

El Antilázaro constituyó la propuesta más arriesgada e interesante. Montada como un espectáculo complementario al ciclo de conferencias en torno a la figura del poeta, el trabajo de Alejandro Goic transformó la biografía del poeta en una pieza experimental de teatro callejero. Según el director, su objetivo fue transformar lo que hubiera sido una clásica lectura de los poemas del autor en un espectáculo más atractivo (*El Metropolitano*¹⁰ 28). En él, un joven Parra evolucionaba hasta la edad madura, deambulando entre personajes extraídos de los antipoemas: mendigos, vendedores callejeros, Hamlet. La pieza se realizó en un escenario móvil, un microbús. Al comienzo de la obra, el personaje que encarnaba a Nicanor Parra secuestraba a punta de pistola el vehículo y forzaba al chofer a conducir hacia el Cementerio General. Desde ahí se iniciaba un trayecto en el que público y personajes subían y bajaban del vehículo.

La existencia de estas piezas revela una veta dramática en los textos de la antipoesía. Pero, ¿se puede hablar del autor como un dramaturgo?

El dramaturgo hipotético

Buena parte de la crítica ha notado como rasgo específico de la poética del autor su teatralidad, entendiendo por tal una potencialidad escénica y, asimismo, un planteamiento dramático (diológico y dialéctico) predominante sobre la introspección lírica. René de Costa describía al sujeto de los antipoemas como un “hablante dramatizado” (9). Malverde Disselkoen caracterizó el discurso del Cristo de Elqui como un ejemplo de carnavalización con resultados teatrales (“La interacción” 80) y se refirió a los personajes de los antipoemas como “máscaras parrianas” (77). Marlene Gottlieb encuentra en el monólogo dramático el elemento diferenciador de la

¹⁰ Nota publicada el 13 de agosto de 2001.



Un momento de la representación de *El Antilázaro* en micro urbana. Fuente: “En Micro homenajean a Nicanor Parra” [texto sin firmar] *El Metropolitano*, 13 de agosto de 2001, p. 28.

producción posterior a 1972. Y, para Iván Carrasco, la teatralidad es uno de los rasgos distintivos de la antipoesía junto con la narratividad, la oralidad o el dialogismo (190). La oposición poesía dramática/poesía lírica está en la base del antagonismo de la antipoesía con la poética nerudiana. Este matiz, anticipado en un discurso de 1962¹¹ (“Para mí el género artístico supremo es la pantomima”), se confirma en “Also Sprach Altazor” (1993) cuando defiende la cualidad dramática de Vicente Huidobro frente al lirismo nerudiano:

LASTIMA QUE NERUDA
 Haya terminado pisando el palito
 No tenía perno para esa tuerca
 Era poeta lírico
 No dramático (Parra, 2011 659).

11 “Discurso de bienvenida en Honor de Pablo Neruda”. Pronunciado el 30 de marzo de 1962 en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. En aquella ceremonia, Nicanor Parra asumió la tarea de dar la bienvenida al poeta Pablo Neruda, quien había pasado varios años en la clandestinidad por su filiación al Partido Comunista de Chile. Se trata de un texto capital para entender la rivalidad literaria entre el poeta de Isla Negra y el de Las Cruces. Véase Gottlieb, Marlene. *Pablo Neruda y Nicanor Parra face to face: a bilingual and critical edition of their speeches on the occasion of Neruda's appointment to the Faculty of the University of Chile*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1997.



Fotograma del documental *Cachureo* (1977) de Guillermo Cahn (min. 11:22). Nicanor Parra declama “Canción para correr el sombrero” con fondo y tono de música gregoriana. Fuente: <http://cinechile.cl/pelicula/cachureo/>.

En varias ocasiones, Parra se pronunció sobre esta distinción: “Un antipoeta es un dramaturgo y no un poeta lírico” (Valdivinos 7).

Las conclusiones de la crítica y los propósitos del poeta coinciden con las impresiones expresadas por quienes participaron en los montajes. Los directores de aquellas piezas afirmaban haber imaginado los personajes a partir de los textos y no a la inversa. Es decir, detrás del yo de los antipoemas no encontraban un sujeto lírico —esa figura desplazada de la personalidad del autor¹²—, sino un auténtico personaje, un otro recreado por la voz del poeta. *Hojas de Parra* parodiaba el discurso político a través de un arquetipo cómico, un político llamado Don Nadie, y transformaba al barbudo y decadente nieto de Tolstoy de “Canción para correr el sombrero” en un predicador callejero. El resto eran personajes de circo, muy similares a los bufones de *Parranda*. Cuentan que Parra, tras asistir a una de las funciones de La Mancha Theatre, afirmó verse reflejado en aquellos bufones: “Ese soy yo”, exclamó (“Presentan montaje” 32).

De las opiniones de actores y directores se desprende que la poesía de Nicanor Parra no reproduce la voz de un solo personaje, sino la de varios arquetipos. Sobre el montaje de *El Antilázaro*, Alejandro Goic afirmaba: “los personajes están sacados del universo de Nicanor y son una tensión ficticia entre el poeta y el antipoeta” (*El Metropolitano*¹³ 28). En términos similares, Patricio Contreras justificaba su propuesta escénica por considerar que la poesía de Parra era “muy teatral porque acoge muchas voces” (“Parra a” 43). Esta opinión coincide con

12 Véase Dominique Combe. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En Giorgio Agamben *et al. Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-153.

13 Nota publicada el 13 de agosto de 2001.

la del dramaturgo Óscar Stuardo para quien, además, el lenguaje de los antipoemas era el más impuro, pero también el más plástico, para llevar a la escena:

De los grandes poetas chilenos, el que más se adapta a un montaje teatral es Nicanor Parra. Y se adapta por la misma materia poética que maneja. Su forma, su verso –que parece tan cotidiano–, el tipo de lenguaje que él utiliza parece corporizarlo. Otros poemas dificultan esta acción. Los de Neruda, Mistral Huidobro son más poesía pura, literatura (“Misión imposible” 12).

Además de personajes y un lenguaje asequible para la escena, Freddy Huerta encuentra en la acción dramática de los parlamentos otra de las claves de su teatralidad:

Sí, su poesía facilita la escenificación porque trabaja con muchos diálogos, preguntas y respuestas. El yo poético siempre es un personaje. Por ejemplo, la poesía de Enrique Lihn es muy profunda, a algunos de sus poemas les falta la irreverencia y eso impide escenificarlos. No vimos acción. En cambio, en los de Parra hay mucha acción y personajes (“525 Líneas” 38).

Dichas impresiones coinciden con la de los actores de *525 líneas*. Ellos sintieron asequible el lenguaje de los antipoemas porque no representaba una poesía al uso y porque reunía los que juzgaban ingredientes necesarios para crear situaciones dramáticas:

Hay que partir de que Parra es un antipoeta; entonces estamos trabajando con textos antipoéticos. Textos que son muy escenificables, que tienen personajes, que son dramáticos. Nicanor Parra es un dramaturgo por lo que son sus textos, porque están llenos de personajes, situaciones, diálogos. Y eso nos hace fácil escenificarlos, cosa que ya han hecho otros grupos: *Hojas de parra* con Jaime Vadell, Luis Ureta, *Parranda*. Creo que la poesía de Nicanor Parra es una de las pocas que se permite el escenario (“R.L.” 9).

Por aquel entonces, el propio Parra se pronunció sobre de la teatralidad de su poesía, auspiciando incluso una renovación del género. Tras asistir a una representación de *Parranda* afirmó: “Toda mi antipoesía no es más que una excusa para el diálogo teatral, que podría ser la base de un futuro teatro chileno” (Nikiforos 18). Esta conciencia teatral tuvo su correlato en una implicación directa en algunos de los montajes. Su presencia fue determinante en *Hojas de Parra*, *El Cristo de Elqui* o *Lear Rey y Mendigo*.

Sobre la representación de *Hojas de Parra*, en el relato de los hechos Pablo Huneus dejaba entrever un sentimiento de responsabilidad del poeta con aquellos acontecimientos:

Temeroso, al terminar de hacer clases, enfilé hacia la casa quinta de Nicanor a los pies de la cordillera. Toco la campana de iglesia que tiene a la entrada y sale el poeta en bata. No, no ha venido persona alguna a verme. Supe por la radio, no tengo idea. ¿Qué sabes tú? Estaba solo, con sus canas más electrizadas que nunca, aterrado de que vinieran a llevárselo preso. No quería que me fuera. Preparó té, calentó pan y mientras oscurecía, me entretuvo hablando del poeta germano Rainer María Rilke.

En *El Cristo de Elqui* Parra colaboró directamente con el actor Raúl Palma. Ambos depuraban el texto conforme se sucedían las funciones, ajustándolo a los acontecimientos de la actualidad. Carlos Ruiz-Tagle dejó testimonio de este proceso creativo: “Yo notaba que Parra, que venía a casi todas las funciones, hacía cambios, según el ánimo en que se encontrara. Volaban chistes, alusiones de toda especie; incluso suprimía parlamentos enteros y agregaba otros” (111). Con los actores de La Mancha Theatre, mantuvo reuniones y ofreció su colaboración. Pero fue durante el montaje de su traducción del *Rey Lear* cuando el poeta se involucró más activamente en su faceta de dramaturgo. Aparte de la composición del texto dramático que le tomó casi dos años y varias visitas a bibliotecas de Nueva York, el poeta llegó incluso a participar en los ensayos, dando instrucciones a los actores sobre dicción e interpretación (Hurtado 33).

La relación de Nicanor Parra con el teatro pasó, por tanto, de una tenue indiferencia a la intuición de una dramaturgia personal. Cuando en 1970 los actores del Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica le solicitaron permiso para emplear sus textos en un montaje teatral, el poeta dio su autorización con un gesto a medio camino entre la generosidad y el desdén: “Total, estos versos pertenecen a todo el mundo; hagan lo que les dé la gana” (L.U. 87). Dos décadas después y tras la aparición de algunas obras inspiradas en su antipoemas, algunos empezaron a hablar de un dramaturgo a su pesar: “Para no ir al teatro, ni escribirlo, Nicanor Parra tiene hartas obras en su haber” (Ehrmann 37). En 1994, durante una entrevista, tras ser preguntado si se sentía un dramaturgo frustrado, el poeta respondió: “Tarde me di cuenta que mis textos eran verdaderos parlamentos teatrales. Ahora me siento quizás un dramaturgo hipotético. Usted me llama justo cuando estoy meditando acerca del tema” (“Hablar con...” 18). De sus palabras se desprende el reconocimiento de unas cualidades de las que no fue expresamente consciente durante su trayectoria anterior.

Cuando César Cuadra se refirió a *Hojas de Parra* y *Sermones y prédicas de Cristo de Elqui* como ejemplos de un “dramaturgo silenciado”, pensaba en la censura como principal impedimento de una hipotética producción teatral. Es imposible saber si estos acontecimientos frustraron esa veta o si, quizás, lo mejor del teatro parriano está en su antipoesía. La interdiscursividad estaba ya latente en sus primeros escritos publicados en *Revista Nueva* (1935-1936). “Gato en el camino”, su primera entrega, era un anticuento, y *El ángel*, una “tragedia novelada” con más narración e imágenes poéticas que acción dramática.

Ustedes dirán que esto nada tiene que hacer con nuestra tragedia. Yo les digo lo mismo. Pero para qué indignarse. Para qué discutir estas verdades.

...

En un vaso de la mesa se descalabran los primeros hilos del alba.

Los comunistas fueron los que mataron al ángel Leopoldo. Los heroicos.

Al lado de los barriles viejos lo volcaron

Con una pluma de piedra que en el hombro le enterraron.

Hagamos dos minutos de quietud para construirle una corona de agua.

Corona de agua (Parra 2006, 584-585).

Así como construyó una tragedia con pocos diálogos y sin acción dramática, sus antipoemas se transformaron en auténticos parlamentos y diálogos dramáticos¹⁴. Algunos fueron vistos por las compañías como un material cuya teatralidad hacía factible su traslación de la página a la escena. A este trasvase pudo contribuir también una atmósfera general de búsqueda de nuevas soluciones teatrales que superaran los esquemas narrativos y dialógicos del teatro tradicional. Sea como fuere, en la actualidad no se puede hablar de Nicanor Parra como un dramaturgo real ni tampoco silenciado. Ni compuso las piezas dramáticas que se inspiraron en sus textos ni todas ellas sufrieron la acción de la censura. Sí se puede encontrar entre sus parlamentos dramáticos y sus personajes antiheroicos una dramaturgia en estado latente, una hipótesis de trabajo para eventuales proyectos escénicos. Así lo ratifican algunos de los montajes mencionados. El cómo lo hagan dependerá de los objetivos de las compañías y las tendencias estéticas de cada momento.

Obras citadas

- “525 Líneas muestra la vida como si fuera una cámara de TV”. *La Tercera*. 13 de enero de 1998:38. Impreso.
- Barthes, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964. 41-47. Impreso.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Estudios de semiología del teatro*. Madrid: Aceña Editorial, 1988. Impreso.
- . *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997. Impreso.
- Boyle, Catherine. “La transcripción del *King Lear* de Nicanor Parra: la transfiguración de la composición literaria”. *Taller de letras* 48 (2001): 149-159. Impreso.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2007. Impreso.
- Cervantes, Miguel. *Obras completas II*. Madrid: Cátedra, 2016 (2005). Impreso.
- Cuadra, César. *La antipoesía de Nicanor Parra. Un legado para todos & para nadie*. Museo Histórico Nacional: Santiago de Chile, 2012. Impreso.
- De Costa, René. “Para una poética de la (anti)poesía”. *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 7-29. Impreso.
- Ehrmann, Hans. “Irreverencias parrianas”. *La Nación*, 27 de noviembre de 1991, p. 37.
- Flores, Jorge Arturo. “Nicanor Parra y el teatro”. *Crónicas literarias*. Web. 17 de julio de 2018.
- Grazia Profeti, María. “La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013:459-470. Web. 20 de mayo de 2020.
- Gottlieb, Marlene. “El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra”. *Atenea* 510 (2014): 23-39. Impreso.
- “Hablar con...”. *La Nación*, 3 de junio 1994:18. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. “Parra traduce a Shakespeare”. *Apuntes de Teatro* 103 (1991-1992): 23-35. Impreso.

14 Véase de Niall Binns. “Nicanor Parra y la poesía dialogada”. *Atenea* 510. Concepción, diciembre 2014: 57-72.

- Huneus, Pablo. "La noche que incendiaron la carpa de Parra". *Pablo Huneus*, 5 de septiembre de 2014. Web. 9 de febrero de 2018.
- Lepeley, Óscar. "Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar". *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Eds. Heidren Adler y George Woodard. Madrid: Iberoamericana, 2000. 113-124. Impreso.
- Lozano, Jorge et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso
- L.U. "Para mayores de 100 años". *Ercilla*, n. 1836. 1970: 87. Impreso.
- Malverde Disselkoen, M. Ivette. "El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra". *Acta literaria* 13 (1988):83-92. Impreso
- . "La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*". *Acta literaria* 10-11 (1985-1986):77-89. Impreso.
- "Misión imposible. Matar a Nicanor Parra". *El Mercurio*. 9 de agosto de 1991:12.
- Montecinos, Yolanda. "La Hoja de Parra". *Últimas Noticias*, 8 de marzo de 1977.
- Nikiforos, Willy. "La antiparranda de Nicanor Parra". *La Nación*. 27 de mayo de 1994: 18-19. Impreso.
- "Obra teatral crítica con el gobierno". *La Segunda*. Santiago, 28 de febrero de 1977: 3. Impreso.
- "Parra a las tablas". *La Segunda*. 3 de julio de 2015: 42-43
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969. Impreso.
- . *Obras completas & algo más (1935-1972)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006. Impreso.
- . *Obras completas & algo más (1975-2006)*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- "Presentan montaje con textos de Nicanor Parra". *La Época*. 20 de mayo de 1994: 32. Impreso.
- R.L. "Teatro más 'zapping' más Parra" *La Época*. Santiago, 27 de febrero de 1998: 9. Impreso.
- Ruiz Tagle, Carlos. "Nicanor Parra". *Los antifrívolos*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1992. 101-112. Impreso.
- Valdovinos, María. "Nicanor Parra y el Teatro". *El Mercurio, Revista de Libros*, 4 de agosto de 2001:7. Impreso.