

EL REY LEAR DE NICANOR PARRA

FIDEL SEPÚLVEDA

Profesor Instituto de Estética U. C.

NOTAS PARA UNA POÉTICA

¿Desde qué lugar, poética, tradición creadora, escribe Nicanor Parra?

Esto nos parece capital por un inicial entendimiento de su quehacer. ¿Qué pueblo, qué cultura, qué universo ideativo es el que profetiza, anatematiza por boca de esta poesía? ¿Qué complementos textuales, transtextuales, extratextuales están llamados a completar en verdad su texto? ¿Qué movida o desplazamiento exige esta escritura para una lectura que atienda y entienda su mensaje? ¿Qué líneas de lo sincrónico y cuáles de lo diacrónico están solicitadas por esta escritura? ¿Dónde lo individual de Nicanor no es tal sino la voz de la comunidad y de cuál comunidad, en este país de rincones, de loca geografía, de historia extraviada, de culturas *ninguneadas*? ¿En qué paradigma se inscriben las líneas sintagmáticas de su creación?

Creo que se ha explorado muy bien su dimensión inmanente, pero no tanto su dimensión trascendente en cuanto expresión de una cosmovisión. Su perfil contestatario requiere ser contextualizado para que deje de ser percibido sólo como eso y se comprenda y valore lo que es en sí. No a resolver pero a contribuir a esta idea van las líneas siguientes.

Se ha inscrito a Nicanor Parra en la tradición



de la ruptura que caracteriza a las vanguardias de la modernidad. Esto es verdad pero insuficiente. Es ruptura con una tradición textual que corre por ciertos carriles de una estética, una ética, una ecológica marcada epocalmente. Detrás de esto hay una filosofía y, sobre todo, una ideología. Pero la poética de

Parra no es sólo reacción dentro de esa convención, desde esa convención. Es una escritura desde *otra orilla*. Una *orilla otra* que no es una variante de la cultura textual, antropocéntrica, *ilustrada*. No es ni siquiera su variante en cuanto antítesis, negación.

La poesía de Parra se para en una parte importante desde la cultura oral de la tradición poética popular, que es otra manera de hacer arte que la de la convención occidental dominante. Frente al individualismo, acontece la creación comunitaria. Frente a la obra terminada, ocurre la obra en recreación permanente. Frente a lo intocable por propiedad privada del autor, está lo de todos, perfeccionable siempre y por cualquiera idóneo de la comunidad. Frente al sistema de identidad por diferencia y oposición, está el sistema de identidad por pertenencia: de ser y crecer y crear con el otro, no contra el otro o lo del otro. Frente al motor de la originalidad como novedad, está la originalidad como revelación de la generatividad perenne del origen, de las raíces.

Una parte sustantiva de la obra de Parra nace de esta otra orilla, donde los horizontes históricos no chocan y se destruyen sino que se encuentran y fusionan en un nivel más profundo, el trans-histórico. Es la *otra orilla* animada por la dinámica de renovación permanente donde cada generación aporta su cuota de rectificación y ratificación de lo heredado como movimiento de interpretación y reinterpretación, de metabolismo comunitario operando a lo largo del tiempo, polarizado por una vocación poderosa de identidad.

Este metabolismo comunitario trabaja con una estética de la periferia y de los residuos, redescubriendo en esta área y en esos materiales su virtualidad simbólica, el *significante flotante* que desprenden, producto de los circuitos en donde despliegan su multidimensión. Opera aquí una faena estética de redescubrimiento en que se descubren las cualidades subyacentes, donde se avanza para hacer patente lo latente, en un impulso por dar a luz una realidad en su verdad tensional. A esta verdad tensional concurren el entorno cultural y el entorno natural. Ambos cifran permanentemente mensajes que es preciso decodificar, para lo cual el intérprete debe ponerse con su experiencia y la de su comunidad de la que es depositario y agente activo.

Esta operación está presente en la obra de Nicanor Parra. Por vía ejemplar, frente al individualismo expresivo, es reiterado su recurso al decir del común, a la vertiente coloquial de lo popular campesino y urbano en sus dimensiones léxicas, sintácticas, módulos expresivos, etc. Ante la psicología de la obra terminada, aparecen sus correcciones a la vista, como tachaduras, sustituciones, en una palabra, obra en borrador, en entrega provisoria, menesterosa de continua revisión y enmienda. Frente a lo intocable por propiedad intelectual privada, está su entrega a la creatividad colaboradora, participante del público, como es la estructura abierta de sus artefactos o de su soneto censurado. Ante la identidad por diferencia está su explícito reconocimiento de su pertenencia a lugares sagrados –Chillán– de donde nace su inspiración y su fuerza. Aun más, su reconocimiento de

la imposibilidad de integrarse en radicalidad a otro ámbito cultural –Santiago– porque “un chillanejo nunca termina de llegar” a este otro espacio.

Su originalidad no deriva de una búsqueda de la novedad, ésta es una resultante de su ahondamiento en la riqueza infinita de los materiales de su entorno natural y cultural de origen. Suenan, se ven, se sienten extraños por una cultura que se ha distanciado hasta olvidar su memoria histórica real. Devienen vanguardia a fuerza de ser tradicionales en radicalidad, esto es, ser vitales y, por esto, estar ejerciendo en forma permanente el redescubrimiento de su contenido y de su expresión.



TRADUCCIÓN, RECREACIÓN, CREACIÓN

En nuestra tradición poética popular hay una larga experiencia en esto de traducir lo de allá a lo de acá, lo de antes a lo de hoy. Es la experiencia de la germinación de variantes donde lo que se quiere decir busca su mejor manera de decirse. Es un afán que rara vez descansa, como la vida en su afán de ser en más y mejor, en decirse y hacerse. En hacerse al decirse.

La traducción de Nicanor Parra de la obra de Shakespeare se inserta en esta tradición. No se busca una traducción más a un código estándar, cosmopolita, deshuesado, desangelado. Se trata de una traducción que revele lo universal poniéndolo a prueba en lo particular. Socioculturalmente, se trata de sacar al teatro isabelino del centro, del eurocentrismo, para ponerlo a funcionar en la periferia, para ver si la humanidad shakespeareana pende, en el *finis terrae*.

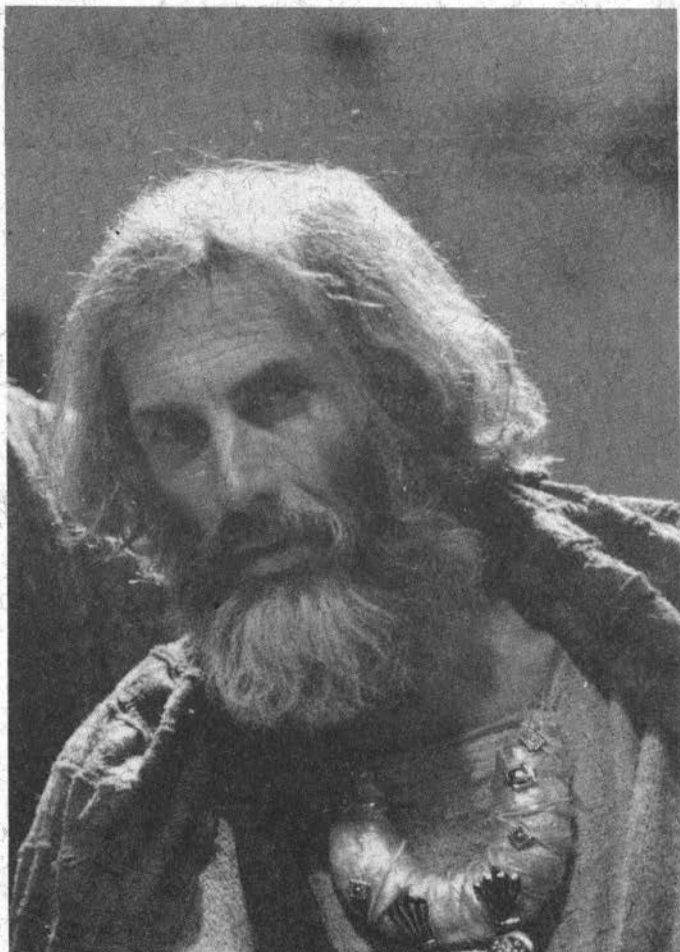
Nicanor Parra ha hecho esto antes en su anti-poesía, donde la versión humana burguesa la ha puesto a decirse en y desde un código popular chileno. Su gestión hace tiempo dejó de ser un experimento para entrar a la categoría de obra consolidada.

Con esta traducción, entre otras cosas, pareciera que busca decir a Shakespeare no sólo en un idioma castellano, sino en código chileno eminentemente popular. Popular tradicional y contemporáneo, campesino y urbano. Pero no sólo código verbal sino en él, desde él, psicología, filosofía chilena o mejor, hispanoamericana. Estas líneas están escritas antes de ver la obra. Sin embargo, la obra se ve, se siente, se padece a partir de las palabras, giros, módulos expresivos con que lo ha puesto a aventurar en Chile la traducción de Nicanor Parra.

Variante, en este contexto, no quiere decir desvío sino búsqueda de mejor decir lo vital. En este caso, para nosotros, lo vital se dice mejor desde nuestras palabras, dichos, refranes, canciones populares. Pero no creo que sea sólo desde el punto de vista del receptor, sino que también la obra se logra reinjertar en lo vital, en virtud de ponerla en el nicho ecológico popular, en lo que ésta tiene de universal. En las raíces nos juntamos y por ello el **Lear** de Shakespeare puede ser el **Lear** de Parra, sentirse chileno por los chilenos o, si gusta más a los chilenos, sentirse los ingleses de la América del Sur, al sentir que el **Rey Lear** los interpreta, habla y siente como ellos. O, a lo mejor, algunos sienten que Lear y los suyos hablan un idioma raro que no es el de ellos y con ello les desencadena un problema de identidad del ser o no ser...

El código de este **Lear** de Parra lleva a sentir, a imaginar una familia real al estilo de las que aparecen en los cuentos tradicionales, en donde hay tres hermanas y las dos primeras entran en conflicto con la tercera. En los cuentos tradicionales la hermana o hermano menor triunfa sobre los mayores. Los menores son buenos y por ello

triunfan sobre los mayores que son malos. Acá la hermana menor no vence y muere, pero eso es provisorio (para los efectos del teatro) porque es un hecho que está viva. También es la menos elocuente, pero eso también es engañoso, porque no hay duda que es el personajes más convincente. Es la que triunfa. Como muchos héroes de los



Héctor Noguera. Foto: Ramón López.

cuentos populares (y de otras historias verdaderas) tenía que morir para renacer, revelando su valer, su poder real.

En esta línea es relevante el tema del mundo al revés. Esta visión sabia, certera de la realidad, donde no todo lo que brilla es oro, de alguna manera le da su trasfondo a la obra.

En el *Lear* de Parra esta visión del mundo del pueblo, desde el pueblo, se manifiesta con singular fuerza, delatando, de paso, la familiaridad del traductor con este lugar de la tradición poética chilena.

Complementario a este punto es la perspectiva o el lugar desde donde hablan los personajes desplazados del centro del poder, como el Bufón. Son ellos los voceros de la verdad. Su modo de mencionar la mentira, la traición, la insensatez tiene una gran eficacia expresiva. Tal expresividad nos llega con un aire áspero, fuerte, rústico. Es la visión de la tradición llegando en los significantes rudos, restallantes en que vive, con que mantiene su luz para no sucumbir a los juegos de artificio de la convención palaciega.

Esto configura una visión de mundo donde el acontecer se ve animado por dos fuerzas: la del poder y la de los desplazados del poder. En este caso, las dos hermanas mayores se mueven por la pasión del poder. Cordelia está animada por la fidelidad a la verdad. El rey encarna al poder y al tener separado del valer. En tal situación desencadena la desgracia propia y la del reino, al carecer la clarividencia para discernir la verdad, el bien en su reino.

Drama universal, tal como lo encarna en su versión Nicanor Parra, nos lleva a percibir en Cordelia el drama de la sociedad nuestra en donde las formas, fórmulas, convenciones, convencionalismos son más importantes que la veracidad, que la autenticidad. Cordelia se siente herida por la mentira, la desvergüenza de sus hermanas que simulan el amor filial que no sienten. Cuando le corresponde a ella, hará simétricamente lo contrario. Actuará por reacción. A la exageración, a la simulación opondrá el laconismo, la verdad escueta. Cordelia siente vergüenza ajena y esto sesga su expresión. La palabra falsa como que copa el espacio para las palabras verdaderas. Esta se desconoce en esas circunstancias, porque los cauces expresivos han sido usurpados y todo lo que se diga asume esa monodirección o se enrarece.

Las hermanas dicen lo que el rey quiere

escuchar y cómo le gusta escucharlo. Cordelia en su discurso es fiel a la verdad y por ello dice cómo lo dice y eso disgusta al rey. *Tan poco cariñosa*, dice Lear. *Tan verídica*, precisa Cordelia. Lear no tiene disponibilidad, capacidad de audiencia para la verdad. Cuando uno accede a esta traducción no puede menos que relacionarla con el contexto chileno. ¿Cómo va a leer otra cosa si las palabras son las de acá y las situaciones encarnadas con las palabras de acá está develando los comportamientos de los de acá?

Una entrada al discurso de Parra es fundamental para comprender y valorar su trabajo de traducción como una auténtica creación. Lo importante es anotar que, en este trabajo, Nicanor Parra sigue fiel a su poética, aplica los procedimientos que le han permitido ser uno de los pilares de la poesía chilena y latinoamericana. Esto, como ya se ha dicho, radica en lo esencial, en el recurso a la palabra viva de la coloquialidad tradicional y contemporánea, aquella con la que se dice la experiencia humana libre de retóricas o convencionalismos elaborados por modos o modas sociohistóricos ocasionales.

El *Rey Lear* es una historia que se percibe como reveladora de una rara fuerza de humanidad gracias a su discurso donde léxico, sintaxis, semántica están tomados del contexto chileno. Esto se hace evidente desde el comienzo. Por sus detalles es imposible, pero por vía ejemplar, se pueden dar algunas muestras que nos evidenciarán su eficacia en cuanto a poner a la creación shakespereana en situación y horizonte chilenos. De alguna manera se podría decir que esta traducción nos entrega una obra que tiene un pie en Inglaterra –la historia– y el otro pie en Chile –el discurso. Se puede hablar de un discurso con un doble código: uno popular tradicional y contemporáneo, y uno convencional, palaciego, atemporal, de todos los tiempos y de ninguno.

El eje temático del mundo al revés puede



ilustrar la eficacia expresiva con que la traducción resguarda la fuerza original del drama shakespeariano. Hay una situación que ilustra la filosofía popular respecto del poder:

....decidiste

*Que tus dos hijas fueran tu mamá
Les pasaste la huasca
Y tú mismo te bajaste los pantalones:*
(Fool. Acto I, Escena 4)

El mundo al revés aparece vívido, aconteciendo ahí, aquí en la familia tradicional chilena. Una realidad destilada, perfilada directamente desde el vocabulario que *presenta* la situación.

El mundo al revés ilustrado por una situación, en otras partes de la obra, aparece extractado en imágenes plenas de sentido como *apaga incendios con parafina, me dijo que veía todo patas arriba, puede el asno saber/si quien tira es el carro o el caballo?*, donde es posible leer el fundado del canto a lo poeta. *Por el mundo al revés*, que dice

en la carreta los bueyes y el carretero tirando.

Pero no sólo hay alusiones sintéticas sino desarrollos como este:

*Cuando los usureros
Cuenten al aire libre sus monedas
Y alcahuetes y putas
Se dediquen a la construcción de templos
Entonces podremos decir que el reino de*
IAlbión

*Es el estado de la confusión
El mundo al revés
Abajo la cabeza
Y arriba los pies.*
(Fool. Acto III, Escena 2)

El canto a lo poeta chileno dice: *Para arriba van los pies, con la cabeza pisando. El ladrón detrás del juez* de nuestra tradición, aparece en Lear como *El usurero manda a colgar al tramposo.*

Desde el discurso enunciativo se pasa al preceptivo en términos como estos:

Claudia di Girólamo y Héctor Noguera. Foto: Ramón López.



*Encuétrale razón amigo
A quien tiene el poder
De cerrarle la boca al delator
Consíguete unos ojos de vidrio
Y simula que ves lo que no ves
Como lo hace el político ruin.*
(Lear. Acto IV, Escena 6)

Pero es más claro y convincente la eficacia discursiva de Parra para crear la impresión-convicción de una realidad si se pondera el caudal de presencia que aportan las formas lingüísticas de decir la cotidianidad: *¿Cómo que por qué?; Hola, tata; Tome nota, maestro; Déjese de cosas, señor; Al primer canto del gallo; No se nos vaya a desmayar; El no se da jamás por aludido; Premiarémos a quien le dé el bajo; Es la pura y santa verdad; Un poquitito de sentido común; Esto es el colmo de los colmos; Déjate de visajes epilépticos, ganso; Cenaremos mañana tempranito; Gracias, señor, eso sería todo.*

Cada una de estas frases conduce a una experiencia humana que perfila un modo de ser comunidad en relación con los otros, con el mundo. Estos materiales pueblan la obra de vertientes que desbordan vida como acontecer de acá, de cotidianidad nuestra plena de humanidad.

Fragmentos más extensos entregan una dimensión más rica de esta presencia humana:

*Deja que el viejo chocho
Siga delirando a su regalado gusto.*
(Goneril. Acto I, Escena 4)

*Cuando se portan mal
Hay que pararlos en seco.*
(Goneril. Acto I, Escena 3)

*Lo primero que hacemos
Al oler aire por primera vez
Es gemir y llorar, dime que no.*
(Lear. Acto IV, Escena 6)

Este último parlamento es admirable por su

condensada concertación de una perspectiva filosófica con una acotación coloquial rebotante de espontaneidad.

Proliferan también en el texto las frases *iceberg* que alumbran la dimensión trascendente que irradia esta oralidad, cauce de la vida dicha desde lo nuestro:

*No soy tan joven señor
Como para encatarme con una mujer por
/su linda voz
Ni para calentarme con la primera que se
/presente.*
(Kent. Acto I, Escena 4)

*El joven sube
Cuando el viejo se viene guardabajo.*
(Edmund. Acto III, Escena 3)

Cúidate de la rueda que rueda cuesta abajo.
(Fool. Acto II, Escena 4)

La temporalidad humana y sus mudanzas se hacen presencia con palabras que llevan la cicatriz de una larga experiencia en la lengua castellana: *Los achaques de la vejez; Los viejos torpes se vuelven nenes; Yo no quisiera estar en tu pellejo; Salta a la vista la falta de tino; Ahora eres como un cero a la izquierda; Aprende a guardar las distancias; Y buenas noches los pastores.*

El léxico tradicional campesino puebla la obra con su reflejo de significantes que arrastran significados vitales permanentes, entrañador en el decir, en el vivir: *ventoleras y nieblas; flor y nata; no necesitaré de mis antiparras.*

Lugares hay donde concurren palabras que arman constelaciones fónicas que son centros de irradiación semántica: *Sangre de horchata; No reaccionas a los cachuchazos; Parecieran gustarte los coscachos.*

Zonas hay también de alto voltaje del doble sentido:



*La que sea doncella todavía
Y se ría de mí
En el momento triste de mi partida
No seguirá siéndolo por mucho tiempo
Salvo que se nos corte lo que cuelga.*
(Fool. Acto I, Escena 5)

*Temo que hayan estado ya juntos y reunidos
en toda la extensión de la palabra.*
(Regan. Acto V, Escena 1)

Mención especial merece la retahila de insultos que profiere Kent contra un servidor venal: *Patas hediondas, mojón de peluquería, gallina, esclavo químicamente puro, señoritingo, pícaro de siete suelas.*

Antes lo había increpado *por granuja, por pícaro, por traga-sobras*

Despreciable

engreído

miserable

Eres un delator.

un hijo de puta

Presumido

rastrero

zalamero...

Arribista cobarde...

Empañador de espejos...

(Kent. Acto II, Escena 2)

Palabras mal sonantes, mal dicientes, látigos verbales de una parte y de otra, deleitosa fruición ante la experiencia de ir desnudando la hipocresía con la eficacia del verbo en sus aliteraciones, consonancias, resonancias.

En esta línea de afinar correspondencias entre sonidos y sentidos, se puede traer a colación el trabajo en dísticos para afinar el carácter definitorio de los adagios:

*Quien no pierde ni cáscara ni miga
Nunca podrá decir que es una hormiga...*

*Cuidó tanto a sus pollos la corneja
Que al crecer se comieron a la vieja.*
(Fool. Acto I, Escena 4)

Este último, variante de "Cría cuervos...", enunciado en esta forma tiene un corte fónico y semántico brutal. El refranero tiene presencia abundante en la obra: *Quien te quiere te aporrea; La necesidad tiene cara de hereje; Aquí hay gato encerrado*, etc. Estos concentrados del decir y el saber popular, reforzados por módulos expresivos de la cotidianidad como *libres de polvo y paja; donde mis ojos te vean*, dan a la obra una presencia viva, fresca, como de criatura saliendo recién del seno de la vida.

El seguimiento de esta vertiente de la oralidad se expande, jocunda en retazos del folklore lúdico, como estos versos cantados por nuestros padres y abuelos:

Que llueva, que llueva

La vieja está en la cueva

Los pajaritos cantan

La vieja se levanta.

(Edgar. Acto III, Escena 4)

Regocijada revelación de la vertiente popular en antítesis con áreas desbordadas que dicen el dolor, el sin sentido; maldiciones que suspenden el aliento; desnudas recias palabras para develar la mezquindad, la ferocidad inhumana de los hombres, de las mujeres: una vasta gama de tonos, de registros está presente en este *Lear* de Nicanor Parra.

Toda traducción verdadera es una verdadera creación. Esta lo es. Por ella Nicanor Parra una vez más da cuenta de su envergadura excepcional como autor de personalidad inconfundible, que pondera los riesgos, los asume y los provoca a avanzar en la lectura de lo nuestro y lo de los otros; lo de los otros como lo nuestro. A leer en nosotros lo nuestro y lo de los otros.

Reportaje a El Rey Lear

