

NICANOR PARRA Y MARCO MARTOS: DOS POETAS FRENTE A FRENTE

Camilo Rubén Fernández-Cozman
Universidad de Lima (Perú)
crferna@ulima.edu.pe

La obra de Nicanor Parra (1914-2018) constituye un hito insoslayable en la literatura latinoamericana. Sin duda, la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954 abrió el camino para la transformación de la poesía latinoamericana (Binns 13). Como lo ha evidenciado René de Costa (17-32), Parra se erigió como una figura que representó la oposición a tres grandes poetas chilenos: Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Carrasco (46) afirma que, en “Advertencia al lector”, Parra rechaza los manifiestos y las poéticas de Huidobro, Borges y Neruda. En “Manifiesto” se recusa el principio fundamental del “Arte poética” de Huidobro (47), quien había afirmado: “El poeta es un pequeño Dios”. Por el contrario, Parra señala que “Los poetas bajaron del Olimpo” (*Poemas para combatir*, 147) y, en tal sentido, es pertinente cuestionar el carácter demiúrgico del creador. Se trata del triunfo antirromántico de la cotidianidad sobre la idealización del hacedor. Además, en “Sinfonía de cuna”, Parra satiriza las célebres canciones de cuna de Mistral, mientras que en “Oda a una paloma” se burla de la idealización nerudiana (De Costa 24-32). Schopf contrasta *Odas elementales* y *Poemas y antipoemas* en relación con el tópico antes mencionado: Neruda elogia a las palomas, mientras que Parra destaca la desproporción y fealdad de estas últimas (Schopf 128-132).

El objetivo de este ensayo es comparar la obra de Parra con la de Marco Martos, poeta peruano de los años sesenta del siglo pasado, con el fin de tejer relaciones intertextuales que permitan comprender plenamente algunos aspectos del proceso de la literatura latinoamericana. Nuestra hipótesis es que en ambos poetas hay una tendencia a la desmitificación impregnada de una autoironía, procedimiento que Martos asimiló de la poesía de Parra con matices distintivos. En primer lugar, analizaremos los textos del escritor peruano donde habla del chileno. Luego, periodizaremos la obra poética de ambos autores. Finalmente, abordaremos el procedimiento desmitificador y el mecanismo autoirónico en la lírica de los dos creadores.

1. NICANOR PARRA VISTO POR MARCO MARTOS

Martos afirma sin ambages: “Me han vinculado con Carlos Germán Belli y Nicanor Parra. Prefiero darle la vuelta a la pregunta y mencionar los poetas que me gustan más: Quevedo, Salinas, Hernández, Dylan Thomas, Brecht, Parra” ([Respuestas] 117). Resulta interesante el vínculo que los lectores han establecido entre Martos, Belli y Parra porque estos dos últimos emplean asiduamente el lenguaje coloquial. Sin embargo, la diferencia radica en que el autor de *Oh Hada Cibernética* utiliza la sextina, mientras que el artífice de *La cueca larga* usa la copla. Además, el primero manifiesta la predilección por giros barrocos, herederos de Góngora; en cambio, el segundo se despoja de toda herencia gongorina para cultivar una poesía más directa y propia de una oralidad callejera que excluye ciertas estructuras estróficas, por ejemplo, la sextina, tan típica de Belli. Al margen de ello, Martos indica cuáles son sus preferencias: tres poetas españoles –uno conceptista (Quevedo) y dos de la generación del 27 (Salinas y Hernández)–, dos de estirpe coloquial (Thomas y Parra) y otro (Brecht) que plantea la noción de distanciamiento para quebrar la idea aristotélica de catarsis. Quevedo fue una influencia notable en César Vallejo cuya obra ha merecido muchas páginas de análisis de parte de Martos (2014); y Pedro Salinas fue uno de los padres literarios de Washington Delgado, de quien Martos afirma que fue “la persona a la que más debo literariamente, mi maestro y amigo, quien tuvo siempre la gentileza de revisar mis originales y darme atinados consejos” (“Prólogo” [12-13]).

En un reciente homenaje al autor de *Versos de salón*, Martos subraya que Parra es uno de los poetas más asombrosos de la modernidad y en él se cumple la idea –formulada por Octavio Paz– de la tradición de la ruptura (Paz 9-10), porque se sostiene en la poesía de Walt Whitman aunque opta por la desacralización de la figura del poeta héroe (“Nicanor Parra, todavía” 23). Asimismo, Martos señala que la obra del vate chileno evidencia la estética de lo feo y lo grotesco, formulada por Víctor Hugo en su prólogo al drama *Cromwell* (49). Esa noción fue desarrollada por Charles Baudelaire en poemas como “L’albatros” (90) o “À une mendicante rousse” (334). Sin embargo, Parra cuestiona la tradición literaria francesa a través del cinismo, la autoironía, el sarcasmo y la desmitificación latinoamericana de los tópicos de la modernidad europea (“Nicanor Parra todavía” 24-25).

En una reciente edición conmemorativa de *Casa nuestra*, por los cincuenta años de publicación de dicho poemario, Martos recuerda que “en la universidad, a partir de 1962, aprendí versos de Nicanor Parra” (“Prólogo” [10]) y asevera que el poeta chileno emplea el efecto de distanciamiento, tan típico de Brecht. En tal sentido:

Dejando de lado el cinismo de Parra, pero siguiendo su magisterio, construí en *Casa nuestra* un personaje solitario, desarraigado, con tentaciones suicidas, sin amor, dolido por su migración, y al mismo tiempo vinculado de un modo apenas

perceptible con la tradición literaria más antigua, la de Catulo y Quevedo (“Prólogo” [13]).

Martos reconoce en Parra a su maestro y destaca algunos rasgos de la poesía de este último: la soledad, el desarraigo y cómo el hablante se halla al borde del suicidio. Ahora bien, resulta pertinente precisar los períodos de la obra poética de Parra y de Martos para luego abordar el procedimiento desmitificador en ambos autores.

2. PERIODIZACIÓN DE LA POESÍA DE PARRA Y DE MARTOS

La poesía de Parra tiene tres períodos. El primero es el de los inicios que se evidencia en su primer libro: *Cancionero sin nombre* (1937), que obtuvo el Premio Municipal de Poesía, y en cuyos poemas se observa la influencia de Federico García Lorca. El segundo período significa el predominio de la estética del antipoema que abarca desde *Poemas y antipoemas* (1954) hasta *Obra gruesa* (1969) y donde prepondera un discurso desacralizador de las instituciones de la cultura oficial a través de un verso coloquial, directo y que recusa el empleo de la metáfora simbolista. La tercera etapa es la de la madurez y va desde *Artefactos* (1972) hasta los últimos poemas de Parra; en este caso, se busca un estilo epigramático desarrollando, sobre todo en los eco-poemas, una crítica de cómo la racionalidad instrumental derruye la ecología del planeta (Fernández *Sujeto, metáfora* 30)

Por su parte, la obra poética de Martos manifiesta tres etapas:

1) El período de los inicios, que comprende los tres primeros poemarios: *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Donde no se ama* (1974). En este caso, se evidencia el empleo de la ironía para desacralizar ciertas instituciones tradicionales como el matrimonio (“Casti connubii”) o la concepción canónica de la familia (“Muestra de arte rupestre”). Sin duda, se observa la asimilación creativa no solo del coloquialismo anglosajón, sino también del legado de la poesía peninsular desde Garcilaso de la Vega (el poeta toledano) hasta Antonio Machado.

2) El momento de madurez expresiva, que abarca desde *Carpe diem* (1979) hasta los últimos poemas de *Leve reino* (1996). Se aminora la ironía corrosiva de Martos y es sustituida por un tono lírico que evoca la impronta de la poesía de San Juan de la Cruz, pero también recuerda al Eliot de *Tierra baldía*. Si comparamos “Casti connubii” (texto de la primera etapa) con “Rito” (de *Carpe diem*), podemos comprobar en aquel predomina una visión desmitificadora en relación con el amor idealizado, mientras que en este último hay la idea del ritual amoroso a partir de la superación del tiempo histórico para acceder a un tiempo mítico sobre la base de la unión de los cuerpos en el acto sexual.

3) La etapa del predominio de la vuelta a las formas tradicionales, que abarca desde *El mar en las tinieblas* (1999) hasta los últimos poemarios. Lo que predomina

en este caso es el triunfo del diálogo interdiscursivo, pues Martos comienza a establecer lazos ostensibles con la poesía de Dante Alighieri, Homero, Virgilio, entre otros. (Fernández *Fulgor* 102-103).

3. LA DESMITIFICACIÓN Y LA AUTOIRONÍA EN *POEMAS Y ANTIPOEMAS Y CASA NUESTRA*

El procedimiento desmitificador es típico en la poesía moderna desde Charles Baudelaire hasta nuestros días. Por ejemplo, en *Las flores del mal*, se desenmascara al Dios de lo útil –léase la racionalidad instrumental (Horkheimer 2002)– que no traerá el progreso sino la falta de libertad y la deshumanización del hombre. Arthur Rimbaud desacraliza a la diosa Afrodita en su célebre poema “Venus Anadiomena”. Allen Ginsberg, en “Un supermercado en California”, desmitifica al poeta de la democracia: Walt Whitman. Precisemos el concepto de desmitificación. Umberto Eco afirma sin ambages:

En realidad, cuando se habla de *desmitificación*, con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado (249).

Roland Barthes alude al enfoque del mitólogo: “él descifra el mito, comprende una deformación” (120) y, por lo tanto, el investigador desenmascara el mito, es decir, una idea falsa impuesta por las clases dominantes. Tanto Eco como Barthes piensan el mito no como el relato del origen, sino como una noción engañosa que los sectores hegemónicos han hecho creer, a los otros grupos sociales, como si fuera una verdad irrefutable. De lo que se trata es de desenmascarar o desacralizar dicho mito entendido como sinónimo de falsedad. Tanto Parra como Martos recurren al procedimiento desmitificador, pero lo impregnan de una dosis de autoironía. Veamos los casos más representativos.

En *Poemas y antipoemas*, se desmitifica la figura cimera del eremita medieval; por ejemplo, en “San Antonio”, se comienza señalando cómo dicho anacoreta se martiriza y goza con dicho sufrimiento: “En un rincón de la capilla/ El eremita se complace/ En el dolor de las espinas/ Y en el martirio de la sangre” (Parra *Poemas y antipoemas* 71); sin embargo, aparece la serpiente y, por eso, el eremita (rígido en su doctrina) siente la tentación y abandona sus principios morales cristianos. Parra termina el poema aludiendo a que, en la frente del anacoreta, quedarán grabados los siete pecados capitales. En “Advertencia al lector”, nuevamente Parra arremete contra la simbología religiosa cristiana: “Sillas y mesas sí que figuran a granel,/

¡Atáués! ¡útiles de escritorio! / Lo que me llena de orgullo / Porque, a mi modo de ver, el cielo está cayendo a pedazos” (*Poemas y antipoemas* 81). En síntesis, triunfan los valores mundanos por encima de los difundidos por ideologías de cuño religioso: no se puede soportar la tentación. Se trata del triunfo de la serpiente (léase, el demonio) sobre la fe. Asimismo, el féretro se asocia con los útiles de escritorio y ello evidencia cómo la muerte se incorpora sarcásticamente a la vida del poeta, quien se burla de sí mismo, pues está lleno de orgullo y celebra cómo el cielo (morada de la trascendencia cristiana) se desmorona inevitablemente.

En “Autorretrato”, el poeta chileno emplea la autoironía acompañada de la desmitificación del maestro como templo de la sabiduría. El profesor no es el *non plus ultra* del saber, sino el explotado trabajador que labora “quinientas horas semanales” (Parra *Poemas y antipoemas* 73). La lengua, como aparato fisiológico que permite comunicar el conocimiento especializado de docente a discípulo, está aquejada por el cáncer. Propenso al uso de la hipérbola, el locutor personaje asevera sin ambages: “En materia de ojos, a tres metros / No reconozco ni a mi propia madre” (Parra *Poemas y antipoemas* 72). Sin duda, el temple sutilmente autoirónico se manifiesta cuando el yo poético dice “Estos escasos pelos que me quedan” (Parra *Poemas y antipoemas* 73) burlándose de su propia calvicie. En “Epitafio”, nuevamente Parra alude a la figura del profesor: “Hijo mayor de un profesor primario / (...) Ni muy listo ni tonto de remate / Fui lo que fui: una mezcla / de vinagre y de aceite de comer / ¡Un embutido de ángel y bestia!” (*Poemas y antipoemas* 77). En suma, el yo poético se burla de sí mismo grotescamente porque fusiona la imagen de la bestialidad y la del arcángel a través del vínculo que establece un embutido (por ejemplo, un *hot dog* en la sociedad capitalista); además, Parra se burla del antropocentrismo y concibe que el ser humano, en la modernidad, se transforma una mezcla híbrida de vinagre y aceite.

En “Rompecabezas”, el hablante se burla de sí mismo y dice “Adoro un pedazo de trapo” y “Me río detrás de una silla / Mi cara se llena de moscas” (*Poemas y antipoemas* 83). Sin duda, frente a la religiosidad cristiana, el yo poético cultiva como un bárbaro la adoración a un pedazo de tela. No solo es el autosarcasmo, sino la desacralización de los objetos tradicionales de culto como Cristo o la Virgen María, por ejemplo. Además, se percibe la presencia omnipotente de la bazofia, de ahí la alusión a las moscas asociadas a la muerte: “Traslado tumbas de lugar” (*Poemas y antipoemas* 83). En tal sentido, no es posible trascender (léase, vencer) la muerte, pues esta es una realidad irrefutable. Por eso, Parra emplea la expresión “Lo mejor es hacer el indio”, vale decir, asumir una visión irreverente y festiva frente a la contundencia de la muerte. La autoironía, asimismo, se observa en la manera como el locutor personaje se refiere a sus pelos que lo acusan, a su tartamudez y a su expresión oral incorrecta.

Martos también emplea la desmitificación impregnada de autoironía en *Casa nuestra*. En “Todos suponen”, el poeta peruano emplea un tono sarcástico para referirse a sí mismo en algunos versos que recuerdan a Parra: “Se engañan. / Soy un ser

despreciable./ Destilo pus/ y escupo vinagre” (*Leve reino* 21). La gente piensa que el poeta reza los domingos y disfruta de su juventud, pero este último desenmascara dichas creencias equivocadas y afirma sin ambages: “Mi barca navega/ sin velas/ por las cloacas” (*Leve reino* 21). Esta predilección por lo grotesco (alusión a pus, vinagre y bazofia) que manifiesta Martos le viene de su lectura de Parra. Antes hemos explicado cómo el vate peruano, en aquellos años, leía al chileno de manera recurrente. El final del poema parece el de un texto de Parra: “Soy malo,/ pero trato de arreglarme” (*Leve reino* 21).

En “Casa nuestra”, hay la desmitificación de la figura de los conquistadores, quienes, según la historia oficial, trajeron la civilización occidental, la religión católica y la lengua española. Por eso, el yo poético afirma que “Ellos eran los reyes”, no obstante, después se desenmascara la acción de dichos conquistadores:

Y cuando al fin se fueron,
después de muertos, de tiros y tratados,
como herencia nos dejaron,
sangre y cruz, lengua y nada
y la casa dividida
en porciones y cucharas.
Ahora, los vecinos, las visitas invitadas,
muertos de hambre, nos reclaman (Martos *Leve reino* 25).

La religión católica se transformó en una cruz ensangrentada; el castellano en “lengua y nada”; y el encuentro entre dos culturas (la europea y la andina) trajo como secuela el hambre y la nación dividida en territorios enfrentados. El Perú se ha convertido en una pluralidad conflictiva, desde el punto de vista sociocultural, y dicha problemática continúa hasta nuestros días.

Una idea que desmitifica Martos es la del escritor que practica una literatura comprometida (*littérature engagée*). En los años cincuenta del siglo pasa se había difundido, en el Perú, la noción de Jean Paul Sartre acerca del compromiso del artista, quien debía luchar contra el hambre y la miseria. Además, en 1950, se había publicado *Canto general*, el gran poema épico lírico de Neruda. Como poeta de la denominada generación del sesenta en el Perú, Martos desmitifica la idea del escritor comprometido y defiende la llamada torre de marfil:

No puedo cantar al pueblo.
Los domingos siento náuseas
en la plaza.
Me repelen
las faldas de colorines,

las butifarras, los anticuchos,
las glorias nacionales.

Soy un egoísta
y puedo suicidarme.

No he leído a Sartre (*Leve reino* 22).

Anteriormente habíamos citado un prólogo de Martos, donde él decía cómo tomó de la poesía de Parra la idea de suicidio, aspecto que se complementa con la noción de náusea existencial, tan propia del poeta chileno. Los dos autores son irreverentes y practican la desmitificación y la autoironía. Volver a sus páginas es recordar cómo el legado inmortal de Nicanor Parra ha marcado con ribetes distintivos el desarrollo de la poesía latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2014.
- Binns, Niall. *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2014.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: La escritura poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990.
- De Costa, René. “Para una poética de la (anti)poesía”. Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas (1954)*. Madrid: Cátedra, 2007. 9-40.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1985.
- Fernández-Cozman, Camilo. *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2014.
- . *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2011.
- Horkheimer, Max. *La crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta, 2002.
- Hugo, Victor. *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, 1972.
- Huidobro, Vicente. *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Martos, Marco. *Leve reino*. Lima: Peisa, 1996.
- . “Nicanor Parra, todavía”. *Acta Herediana* 61, n.º 1 (2017-2018): 22-28.
- . *Poéticas de César Vallejo*. Lima: Cátedra Vallejo, 2014.
- . “Prólogo: los inicios de un poeta”. Martos, Marco. *Casa nuestra*. Lima: Editorial Casa del Escritor, 2018. [9-14].

- . [Respuestas]. Cevallos, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1967. 116-117.
- Parra, Nicanor. *Poemas para combatir la calvicie. Antología*. Compilación de Julio Ortega. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *Poemas y antipoemas (1954)*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra, 2007.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Vuelta*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.