

Comentarios de la catástrofe: *Temporal* de Nicanor Parra

Gonzalo Montero
Virginia Tech

ABSTRACT: En el presente trabajo se propone leer el poemario *Temporal* de Nicanor Parra (escrito en 1987 y publicado en 2014) desde la idea del 'comentario de la catástrofe', entendido como una posibilidad de democratización del discurso tomado por el régimen militar. Asimismo, se pretende reevaluar la posición que ocupa Nicanor Parra dentro de la cultura de la resistencia a la dictadura y definir cómo la publicación de *Temporal* permite trazar con mayor precisión las modificaciones que experimenta la antipoesía durante la dictadura. Frente al autoritarismo que define el contexto de escritura del poemario, Parra compone *Temporal* mediante la reutilización de otros discursos sociales cómplices del régimen. Al rearticular dichos discursos, el poemario lleva a cabo un ejercicio de disenso que busca recuperar la capacidad enunciativa y crítica del lenguaje, fundamental en la redemocratización de la sociedad chilena.

KEYWORDS: Nicanor Parra, poesía chilena, dictadura, autoritarismo.

Año 1987, mes de julio. Lluvias intensas afectan la zona central de Chile. Inundaciones, cortes de puentes y carreteras, desbordes de ríos, avalanchas de nieve, naufragios en los puertos, escasez de alimentos, saqueos. 175 mil personas damnificadas, 57 muertos y 22 desaparecidos, según los informes oficiales (ver ONEMI). El principal foco se da en las regiones quinta y Metropolitana, las más pobladas del país. Las autoridades actúan de manera lenta y desorganizada, los medios intentan ocultar las inoperancias de las autoridades, las comunidades locales se organizan como pueden, y Nicanor Parra escribe un poemario; su título, *Temporal*. El poemario no es sólo un conjunto de textos sobre la lluvia o el clima, sino un comentario extenso sobre el autoritarismo y las maneras en que éste opera sobre el espacio de organización social y los lenguajes que habitan dicho espacio. En el presente trabajo, me interesa aproximarme críticamente a *Temporal* desde lo que he llamado el 'comentario de la catástrofe', tomando algunas ideas del filósofo chileno Patricio Marchant, para así pensar cómo el texto poético puede representar una redemocratización del discurso, tomado violentamente por el autoritarismo. La actualidad de la dictadura, según Marchant, imposibilita articular un sujeto colectivo, un 'nosotros' que funcione como agente de la historia. En dicho contexto, la posibilidad de existencia de un intelectual es la de un 'intelectual negativo' (en términos de Theodor Adorno), aquel que comenta la catástrofe, reconociéndola como tal. Según la propuesta de Marchant, el discurso poético permitiría llevar a cabo la búsqueda del lenguaje que puede articular dicho comentario de la catástrofe. El 'comentario' carece de un fin pragmático específico. No hay una acción que resulte de éste, siendo una forma incapaz de modificar materialmente una realidad. No es el lenguaje del compromiso revolucionario, sino uno basado en la visión necesariamente subjetiva del hecho comentado. Por esto, el comentario no es un

género discursivo que busca acabar un tema; es contingente e incorpora a la otredad en el discurso, entrando en una polifonía tensa de voces que luchan por validación en la arena política. Si bien no modifica una estructura social concreta, el comentario permite pensar una colectividad y enunciar una posibilidad democratizadora en el discurso. La siguiente propuesta de lectura de *Temporal* busca pensar formas de democratización que el discurso poético hace posible.

Si bien *Temporal* fue escrito en 1987, el texto estuvo perdido por más de dos décadas. Un año después de las lluvias que motivan la escritura del poemario, el académico René de Costa invitó a Parra a la Universidad de Chicago. Dentro de sus actividades, el poeta tiene largas conversaciones grabadas con de Costa, durante las cuales Parra lee *Temporal* completo. Parra se mostraba entusiasta con respecto al libro y lo considera su obra fundamental de poesía política escrita durante la dictadura. A pesar de la importancia que Parra le da al libro, es sólo en el año 2013 que *Temporal* es recuperado, cuando el poeta y editor Adán Méndez tiene acceso a las grabaciones que conservaba de Costa, transcribiendo y publicando el libro en 2014. Para entrar en la lectura crítica del poemario, es necesario trazar un mapa general de la obra de Parra, y luego identificar el momento en que se instala *Temporal* dentro de la trayectoria completa del poeta.

Como es sabido, la obra de Nicanor Parra se conoce como 'antipoesía', concepto que el mismo autor usa a partir de la publicación de su segundo poemario *Poemas y antipoemas*, del año 1954. En oposición a una tradición poética que ve al poeta como poseedor de una sensibilidad única que lo distancia de su entorno social, la antipoesía concibe al (anti)poeta como un ser común y corriente que está inmerso en su realidad social: "El antipoeta no se autorrepresenta como una personalidad elevada o investida de

privilegios en su relación con el mundo.... El protagonista de los antipoemas es, en cambio, un hombre del montón” (Schopf 212-213). Así, la antipoesía privilegia el lenguaje cotidiano, la oralidad y el giro popular. Hay un intento de desacralizar el discurso poético y al sujeto que lo emite. En los momentos de formación de la antipoesía, Parra construye un sujeto textual delirante y en permanente crisis, llamado ‘energúmeno’. En entrevista con Leonidas Morales, Parra define al sujeto de la antipoesía en los siguientes términos: “el personaje ya está disociado y por eso no presenta una sola cara, sino que es una especie de camaleón, una especie de hombre múltiple. No hay una unidad psicológica para empezar. El sujeto no está integrado psicológicamente: está fuera de sí. Esa es la condición básica del energúmeno: está fuera de sí” (107). La alienación es producto de las precarizadas condiciones de vida contemporánea, en que el sujeto habita un espacio urbano infernal y caótico. Pero la subjetividad descentrada del habitante de la ciudad no se asume en Parra como un anhelo nostálgico por un pasado mejor, sino como una posición discursiva desde la cual se hacen explícitas las contradicciones de la condición moderna; y en el caso de la poesía durante la dictadura, dicha posición enunciativa es una posibilidad de evidenciar la catástrofe del autoritarismo. Si bien algunos preceptos de la antipoesía pueden ser puestos en cuestionamiento –como se verá más adelante–, es necesario definir estos conceptos básicos para situar la obra de Parra y el lugar que ocupa *Temporal*, publicación que en algunos aspectos continúa el proyecto de la antipoesía pero que también reformula algunos de sus postulados.

En distintos momentos, el vínculo entre poesía y política se redefine a lo largo de la obra de Parra. Si bien Parra reconoce la dependencia de la antipoesía con los discursos políticos del contexto, la relación entre antipoesía y discursos políticos está marcada por una serie de modificaciones, provocaciones y malentendidos. Rosa Sarabia entiende la ‘política de la antipoesía’ como el resultado de “una fractura ideológica que no logra cicatrizar” (51), y la relación del discurso antipoético con otros discursos sociopolíticos también puede ser pensada como el efecto de permanentes fracturas y desencuentros ideológicos. Al reflexionar sobre el diálogo de la antipoesía con otros discursos sociales, Parra reconoce el espacio público como el escenario en que se dan dichos cruces textuales y discursivos. Diversas posturas ideológicas entran en contacto sin una resolución armónica o consensual; así, el espacio público permite la tensión productiva de distintas posiciones, configurándose así en un elemento central de la posible ‘política de la antipoesía’ (retomando la expresión de Rosa Sarabia). Dice Parra: “[La antipoesía] actúa en el espacio público y tiene que ver con el mundo de la historia, con las ideas, con los problemas, y necesariamente debe hacerse cargo de esas consecuencias” (Piña 49). Este ‘actuar’ podemos entenderlo como el diálogo con los discursos que habitan dicho espacio, y también como el lugar enunciativo desde donde la antipoesía se articula.

Para entender el lugar que ocupa Parra dentro del escenario

político del autoritarismo, hay que revisar brevemente algunos antecedentes que se remontan a comienzos de los años setenta. Dicho período conllevó intensas discusiones en torno a la relación entre literatura y compromiso a nivel continental. Es en estos años que se legitima la concepción del intelectual como un agente políticamente activo, superando así la función de escritor –de un campo de acción restringido–, para asumirse la de intelectual, aquel que articula problemas de interés público que sobrepasan el campo del arte. A diferencia del ‘intelectual negativo’ del que hablaba Marchant anteriormente, el intelectual latinoamericano comprometido está movido por un afán transformador que pretende modificar de manera permanente una estructura social. Como dice Claudia Gilman, la incorporación a los debates públicos es lo que da capital simbólico a los escritores y artistas latinoamericanos en dicho momento: “A lo largo de los años sesenta y setenta la política constituye el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual” (29). Si bien esta apertura ya se había dado en décadas anteriores, es en estos años que se vuelve un imperativo generalizado: quien no asumiera una posición clara con respecto a los acontecimientos de la política continental iba a ser juzgado por sus pares y por parte importante de los agentes culturales del momento. Una serie de desavenencias que ya han sido extensamente estudiadas desembocaron en la ruptura entre Parra y la izquierda.¹ Frente a esto, el antipoeta debe reformular sus mecanismos de intervención pública, desmarcándose del modelo de intelectual que la izquierda continental estaba promoviendo.

En el contexto dictatorial, el escenario ideológico se redefine y los posicionamientos de los distintos actores culturales pasan a responder a lógicas diferentes. Producto de esta abrupta transformación, Parra pasó a ocupar un lugar importante en la resistencia cultural y literaria a la dictadura, sobre todo por el trabajo de rescate y revaloración de su obra que llevó a cabo el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile.² Las posturas críticas sobre el trabajo de Parra durante la dictadura son divergentes: mientras algunos críticos no ven en esta etapa una particularmente significativa del antipoeta, otros la ven como un punto de inflexión en su trayectoria. Revisemos algunas posturas. Según Matías Ayala, la obra de Parra no se modificó mayormente durante la dictadura: “[L]o que hizo, al contrario, fue insistir en los mismos procedimientos literarios anteriores –la poesía popular, el monólogo dramático, los fragmentos– intentando hacer algunas denuncias, pero con el mismo estilo irónico, humorístico y carnavalesco que correspondía, acaso, ya a otra época de la historia” (74). Por otra parte, está la propuesta de Pilar García, quien identifica las publicaciones de Parra durante la dictadura –en especial el poemario *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*– como un punto de inflexión en su obra, formulando así un “cambio de las coordenadas y condiciones en que debe ser leída” (73). Según García, los textos de Parra durante la dictadura están marcados por

un ejercicio de reflexión metapoética. García propone la figura de 'escenificaciones del lenguaje' para definir aquel momento, en el que el poema se entiende como "un constructo de lenguaje pero de carácter objetual; el poema adviene objeto y se instala como indicio y señalización de una nueva condición de producción y de lectura" (75). García también identifica acertadamente el contacto que Parra tuvo con la Escena de Avanzada, grupo artístico que trabajó a partir de la segunda mitad del setenta, siendo el principal núcleo de renovación estética de las artes nacionales. Es importante recordar que figuras claves de la Escena de Avanzada –Diamela Eltit, Raúl Zurita, Eugenio Dittborn, entre otros– se formaron o trabajaron en el DEH, donde Parra también participó.

Frente a estas dos propuestas de lectura, creo más significativa aquella que reconoce la importancia de Parra en la dictadura, tanto en su propia escritura como en su contacto con otros artistas y poetas de la época. La lectura de Ayala le resta importancia a la recepción y los efectos que tuvo la obra de Parra en algunos miembros centrales de la resistencia. Si bien hay continuidades en algunos procedimientos poéticos, su obra no deja de interpelar críticamente a su contingencia. Parte importante de las artes visuales y la poesía en dictadura se explica por el influjo de Parra, lo cual no puede dejarse de lado a la hora de juzgar los alcances de su obra. Además, la publicación de *Temporal* viene a complejizar aún más la figura de Parra durante los años del autoritarismo militar, subrayando la importancia de su obra en este período decisivo del desarrollo de la literatura chilena contemporánea.

A pesar del interesante recorrido que el poemario experimentó –manuscritos perdidos, olvidos, grabaciones, encuentros sorpresivos, transcripciones–, y de ser uno de los libros más logrados de Parra durante la dictadura, *Temporal* ha tenido muy escasa atención de la crítica.³ Por esto, haré una breve descripción general del libro para luego definir ciertos aspectos que me parecen importantes de su formulación. *Temporal* está compuesto por 23 poemas sobre el desastre climático y social que aqueja a Chile. Cada poema asume una perspectiva discursiva diferente: está presente el discurso mediático, el religioso, el militar, el de la resistencia a la dictadura. Se trata de un muestrario polifónico que establece un dialogismo tenso entre los poemas, los cuales entran en pugna entre sí. Asimismo, los poemas transitan entre la voz individual y la voz colectiva, generando una serie de diálogos y negociaciones entre distintas formas de enunciación. Las tensiones de la voz poética contienen, para Francine Masiello, una potencialidad política, o como plantea la autora, "la fricción como el sitio del encuentro intersubjetivo, como el primer movimiento hacia el despertar político... como una conjunción de formas que nos conduce a un nuevo espacio desde el cual pensar" (13). En varios poemas de *Temporal* se tematiza la tensión entre diferentes voces, llamando la atención sobre el acto mismo de enunciar y sus dificultades. Fundamentalmente, *Temporal* es un libro sobre el lenguaje.

En dicho ejercicio poético en torno al lenguaje, *Temporal* por

supuesto que no está solo. La crítica sobre poesía contemporánea latinoamericana ha destacado un giro hacia formas escriturales motivadas por una conciencia de su propia construcción, más que por un impulso por nombrar o referir a una realidad concreta externa al poema. Por supuesto que este tipo de escrituras sí se vinculan con sus contextos inmediatos de producción, pero llevan a cabo una reflexión sobre los materiales mismos con que se trabaja. Como dice Edgar O'Hara sobre la neovanguardia, el poema "expone sus propias características" (8); o como plantea Sergio Mansilla, se trata de "una escritura consciente de su precariedad lingüística, política y existencial" (9). No propongo que estas caracterizaciones sean necesariamente aplicables a *Temporal*, pero creo necesario reconocer que este giro hacia la pregunta por el lenguaje responde a un fenómeno compartido por diversos poetas a nivel continental.

Volviendo a Marchant, el filósofo define el golpe de Estado de 1973 como una experiencia de 'pérdida de la palabra', no solo entendiéndola como una ruptura de la capacidad enunciativa, sino también como la desarticulación del marco de referencias experienciales que dotan de sentido al lenguaje: la ruptura del pacto social. Frente a esta pérdida se genera una serie heterogénea de escrituras poéticas autoconscientes y que reflexionan en torno al material con que se trabaja. La 'pérdida de la palabra' provocada por el autoritarismo motiva la necesidad de recuperar el lenguaje extraviado. En el contexto represivo de la dictadura, la palabra entra en pugna, y la poesía de la catástrofe no tiene un léxico que le sea propio: se construye a partir de una palabra ajena. Para esto, debe tomar su material de trabajo a partir de otros discursos, entre ellos, los discursos oficiales del autoritarismo. El problema de la palabra perdida ya está siendo abordado por Parra en otros momentos. Como dice en conversación con Leonidas Morales, durante la dictadura era necesario recuperar la palabra, redemocratizarla: "Porque después del golpe uno se pregunta, bien, ¿se perdió todo? ¿Se perdió toda posibilidad de discurso tradicional? ¿Todo se va a reducir al lenguaje militar? No, pues. A lo mejor nosotros con restos del discurso tradicional podemos tratar de armar un espantajo" (32). La forma de llevar a cabo un proceso de recuperación es, como plantea la cita, a partir de los 'restos', con el fragmento de un discurso anterior. No se busca, sin embargo, recomponer una organicidad perdida, no hay una nostalgia por un pasado en que había una unidad entre lenguaje y realidad. El 'espantajo' resultante no es una reformulación del discurso tradicional, sino otra cosa diferente. Incluso yendo a los inicios de la trayectoria de la antipoesía, Parra plantea que ésta se debe a una pérdida de la palabra: el antipoeta "anda buscando alguna manera plausible de hablar. Además, simultáneamente *yo estuve durante cuatro años con la voz perdida, no podía hablar*" (en Méndez 302, el énfasis es mío). Por ejemplo, los dos primeros poemas del libro –titulados "Inundaciones" y "Hambre en las poblaciones" –, se construyen a partir de la retórica del noticiero televisivo. Ambos poemas describen, en un tono despersonalizado, las características y los efectos del temporal. Transcribo los últimos

versos del segundo poema: "Medio país sin energía eléctrica / Se derrumban torres de alta tensión / Éstas y otras noticias de interés / En la segunda parte de nuestro programa" (9). De cierta forma, estos poemas iniciales dan las claves de lectura para enfrentarse al resto del libro, poniendo atención en los medios y las maneras en que el discurso distorsiona la realidad mediante el ejercicio de una retórica específica. Más adelante se tomarán otros discursos, como la religión o el nacionalismo. El poemario se compone a partir de la reescritura de estos discursos ajenos.

Frente al escenario de la palabra tomada, es necesario definir cómo *Temporal* ejerce una política del disenso, cómo entra en la pugna por el espacio y por el lenguaje que el autoritarismo intenta monopolizar. Es decir, hay que preguntarse cómo el libro no solo replica los discursos del poder, sino que los desestabiliza. A lo largo de los poemas que componen *Temporal*, se hace recurrente el uso de la pregunta como mecanismo de intervención y cuestionamiento a la autoridad del discurso. Un ejemplo sería "Coro de damnificados", en el que se cita el himno nacional de Chile, desprovisto de su autoridad simbólica mediante el uso de la interrogación: "¿Puro Chile es tu cielo azulado? / ¿Puras brisas te cruzan también? / Y tu campo de flores bordado / ¿Es la copia feliz del edén?" (13). Al alterar así el texto del himno nacional, se está poniendo en evidencia la naturaleza ideológica de dicho discurso, contrastando la visión idílica de la naturaleza y el caos de la realidad, en la cual el cielo azul y las puras brisas traen destrucción y muerte. Es, entonces, una intervención textual que busca interpelar al poder, suspendiendo la totalidad del autoritarismo, cuyo discurso busca anular los espacios de indeterminación crítica e instalar una imagen de la nación como espacio políticamente homogéneo. Algo similar ocurre en otros poemas, como "Lo que toda la gente se pregunta", o el poema final "Ofrezco la palabra", en los cuales la pregunta funciona como forma de emancipación en el lenguaje, abriendo éste a las contingencias de la recepción y circulación de los textos. La pregunta no formula una versión acabada y coherente de la realidad, no articula una totalidad, sino que da cuenta de la dispersión y de los desajustes existentes entre el discurso y la realidad material.

En las conversaciones de Parra con René de Costa, se presenta *Temporal* como un texto en el que se ha logrado escribir con 'el lenguaje de la tribu', con el registro propio de la comunidad lingüística que el texto busca representar. Se sabe que la idea del 'lenguaje de la tribu' es problemático, en la medida que no existe un texto poético que utilice un código transparente, que no altere el habla de la oralidad. Al igual que cualquier otro discurso, la incorporación de la oralidad en el discurso poético es una construcción textual. La 'voz del pueblo' no es un discurso transparente, sino el resultado de un proceso en el que el referente lingüístico es modificado y alterado según un propósito estético. Si bien Parra dice en la entrevista que cree que ha logrado captar esta voz, no es posible postular una superación de las mediaciones para acceder de manera directa a la realidad, sobre todo si consideramos los momentos del poemario en que se hacen evidentes las manipulaciones que ejerce

el discurso sobre la realidad. Más que llamar la atención sobre una posible contradicción, es necesario pensar cómo el poemario usa esta construcción como una posibilidad emancipadora, cómo el 'lenguaje de la tribu' se asume como condición de una posible redemocratización del discurso. En respuesta a los discursos oficiales que buscan ejercer un control sobre el lenguaje y el espacio, la voz del 'ciudadano común' abriría una posibilidad.

Si bien la presencia del 'ciudadano común' recorre todo el libro, me interesa en particular el poema "Opiniones del hombre de la calle", en el que se articula dicha voz como posibilidad emancipadora. El poema consta de 24 secciones breves. Frente al autoritarismo de los discursos oficiales, el habla del 'hombre de la calle' se despliega en el poema como diferentes respuestas a la catástrofe. El 'Hombre de la calle' del título no es una entidad neutra, sino una construcción textual que busca reivindicar a la sociedad civil y sus capacidades discursivas. Cito las dos secciones iniciales del poema:

1.
Esto no es catástrofe camarada
Temporal desatado cuando mucho
2.
Tiene razón el hombre
El 11 de septiembre sí que fue una catástrofe (45)

Estas dos secciones son claves para la totalidad del libro. Se recupera la palabra prohibida que designa a una comunidad, el 'camarada' que representa los principios democráticos que la dictadura busca invisibilizar. Durante el autoritarismo, se ejerció la censura al discurso artístico y literario, y muchas veces se exigía que ciertas palabras con connotaciones políticas de izquierda ('pueblo' o 'compañero', por ejemplo) fueran reemplazadas por otros términos, como patria o nación. Además de recuperar la palabra prohibida, se está reconociendo la verdadera catástrofe que explica el presente: el golpe de Estado. Según Marchant, quien debe reconocer la catástrofe es el intelectual del autoritarismo: en el poema, sin embargo, quien lleva a cabo dicho acto es el 'hombre de la calle', empoderado a través de su capacidad enunciativa.

Tal como el 'comentario', la 'opinión' es una forma de democratizar el discurso y pensar una posible comunidad, a partir del intercambio de las voces individuales para poder reconstruir un 'nosotros'. Así como "Opiniones del hombre de la calle" piensa la reformulación de una comunidad, también piensa la existencia de un espacio en que dicha comunidad entra en contacto: la calle. No se apela a una visión idealizada de la esfera pública como espacio de interacción libre, sino que se escenifican las tensiones que subyacen a un posible espacio común. Cada sección del poema toma una posición diferente a la hora de hablar de la catástrofe, y por lo mismo, hay una democratización del discurso.

Frente a un escenario de la palabra perdida, del pacto social roto, surge entonces la pregunta del espacio público, entendido

no como el espacio físico cuantificable y medible, sino como una entidad en permanente cambio y reconceptualización, resultante de apropiaciones contextuales específicas. El espacio público se configura, dentro del poemario, como un escenario de tensión discursiva en que diferentes voces entran en pugna. La forma en que el poemario piensa el espacio público es a través de la saturación de discursos autoritarios y las resistencias a dichos discursos, pugna que se inscribe en el espacio y lo modifica. Parra escenifica en los poemas de *Temporal* la proliferación de los discursos hegemónicos del autoritarismo: medios cómplices a la dictadura (noticieros, don Francisco),⁴ el gobierno ("Boletín de la Secretaría General de Gobierno" 11), la religión y el nacionalismo. Tal como sucede con el lenguaje, el autoritarismo se ha tomado el espacio, anulando el componente 'público', de la fórmula 'espacio público'. Si la cultura pública es necesariamente una práctica cotidiana, en el autoritarismo esta práctica se restringe. Si el lenguaje no se democratiza, si no es posible llevar a cabo el comentario de la catástrofe, la noción de 'espacio público' durante el autoritarismo no es más que una farsa hegemónica, una ilusión que busca componer una imagen armónica de la organización social. Por esto, a la hora de pensar el espacio público, *Temporal* se remite a los discursos del autoritarismo, como la religión o el nacionalismo militar. Algunos ejemplos: el poema "El Supremo Gobierno", donde el discurso político de la administración burocrática del Estado está absolutamente vaciado de sentido, presentándose como pura retórica. O los poemas "No culpemos a nadie" o "No se dejen engrupir por los comunistas"; los cuales responden desde el conservadurismo religioso a las interpelaciones críticas de los poemas anteriores.

El recorrido de tensiones sobre la palabra que traza el poemario se cierra con el último poema, titulado "Ofrezco la palabra". En el poema convergen algunos aspectos ya presentes en los textos anteriores, como el uso de la pregunta, la interpelación a las autoridades o la pugna por la palabra en cuanto herramienta de validación política:

¡Hablen! estamos en un país democrático
 ¿Quién autoriza?
 ¿Quién hace la vista gorda?
 Nadie ¿verdad?

En último término:
 ¿Quién paga los vidrios rotos? (57)

Nuevamente, la pregunta es el mecanismo textual mediante el cual se desarticula la disposición jerárquica del orden social. Ya no existe una entidad autorizada para administrar el uso de la palabra, y es a partir de esa ausencia que el lenguaje puede pensar una posible redemocratización. El poema termina ofreciendo la palabra, abriendo así el texto y el poemario a la intervención de otros actores y otros discursos: "Los comunistas tienen la palabra / Los extremistas tienen la palabra / Los degollados tienen la palabra"

(58). Esta apertura a una posibilidad se enfrenta, sin embargo, a la paradoja de darle la voz a los ausentes: a los degollados y a los desaparecidos. No se resuelve del todo la negociación en torno a la palabra, ya que tampoco existe una autoridad que tenga la facultad de administrar el uso del lenguaje: hay una caída del hablante unitario y homogéneo que controla las negociaciones de la voz. La palabra, entonces, se entiende como el resultado sin resolución de las constantes pugnas. El recorrido que hace el poemario termina en una imposibilidad de nombrar la catástrofe en su totalidad; la palabra es, necesariamente, un dispositivo político mediante el cual se ejerce un poder y la lucha por la emancipación, aunque no pueda materializarse en un habla completamente liberada, se lleva a cabo en el cuerpo de los textos. Es en esa condición incompleta y en permanente búsqueda, que la palabra poética podría entregar una posibilidad de emancipación política.

Temporal viene a entregar una visión más acabada de las transformaciones que experimentó la antipoesía durante la dictadura, y ensayar propuestas interpretativas al libro es un ejercicio necesario para evaluar la trayectoria completa de Nicanor Parra y su relación con los discursos políticos contingentes. Sin embargo, y a pesar de los puntos de contacto entre el 'temporal' y la situación política, el libro no funciona como una alegoría social, en la medida que no busca establecer un paralelo unívoco entre ambos registros. Por el contrario, el libro pareciera apuntar más a los discursos que rodean al evento, que al evento en sí. Tampoco se cuadra con las formas de la poesía testimonial, ya que no hay una subjetividad específica que esté atestiguando los eventos políticos. La heterogeneidad discursiva del libro dificulta dicha clasificación. *Temporal* es un poemario sobre el acto de enunciación poética; sus poemas evidencian la tensión y la violencia que subyace a toda acción lingüística en un contexto de autoritarismo. Mediante este ejercicio, *Temporal* permite pensar formas de emancipación y democratización de la palabra y del espacio. El carácter político del poemario no se debe tanto a los temas o eventos que trata, ni a los préstamos que hace del discurso político. *Temporal* es un texto político en la medida que hace evidente las fricciones de la palabra, aquellos momentos de indeterminación en el que el lenguaje se muestra como sistema incompleto y en constante proceso, incapaz de componer un consenso o una visión acabada de la realidad. Poner atención a la condición inacabada del lenguaje en *Temporal* no sólo permite complejizar nuestro entendimiento del trabajo de Parra durante la dictadura, sino que también abre una pregunta que apunta a los efectos que tiene el autoritarismo en el discurso.

Uno de los efectos del autoritarismo en la organización social es la dificultad de articular una subjetividad colectiva, como ya planteaba Marchant. En el proceso de articulación de dicha colectividad, el lenguaje es quizás la herramienta central. Como el discurso está tomado por el autoritarismo y es necesario recuperarlo, el gesto de recomposición de un discurso de disenso que lleva a cabo el poemario otorgaría las condiciones para poder

pensar un escenario social en que la palabra no esté secuestrada por el poder. Asimismo, el lenguaje 'del hombre de la calle' funciona, dentro de esta propuesta, como una condición de posibilidad. Si tanto la 'calle' como 'el hombre común' están siendo anulados por

el autoritarismo, recomponer una escena de enunciación colectiva representa una forma de resistencia. Sea o no posible escribir en el lenguaje de la calle no es lo central; lo fundamental es plantearlo como proyecto político y literario.

ENDNOTES

¹ La principal polémica en torno a la posición política de Parra se da el año 1970. Durante un encuentro de escritores en Estados Unidos en el que Parra participó, los invitados tuvieron un breve encuentro con la esposa del presidente Richard Nixon, con quien tomaron té. La fotografía de Nicanor estrechando la mano de la señora Nixon generó una fuerte polémica y tuvo como consecuencia un repudio generalizado por parte de la izquierda latinoamericana. Dentro de las actividades que Parra pensaba hacer en su viaje estaba ser jurado del premio Casa de las Américas, en Cuba. Sin embargo, luego de la polémica el gobierno cubano saca a Parra de la nómina del jurado. Para un análisis completo del incidente, ver Ayala.

² Las primeras publicaciones de Parra durante la dictadura las hace en la editorial del DEH: una selección del diario mural "Quebrantahuesos" que

Parra hizo en los años cincuenta, y la sección "News from Nowhere" fueron publicadas de la revista *Manuscritos*, editada por el DEH el año 1975. Parra también publica la primera edición de su poemario *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, el año 1977. Además de estas publicaciones, Parra ejerció la docencia universitaria en el Departamento desde el año 75.

³ Llama la atención que en el reciente número monográfico sobre Parra de la *Revista Chilena de Literatura* (91, 2015), no haya ninguna referencia a *Temporal*, salvo un comentario marginal en el artículo "Escenas del lenguaje en la obra de Nicanor Parra", de Pilar García.

⁴ Para un estudio sobre la presencia de los 'medios masivos' en la obra de Parra, ver Binns.

OBRAS CITADAS

- Ayala, Matías. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Binns, Niall. "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* 51 (1997): 81-97.
- García, Pilar. "Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* 91 (2015): 71-90.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- Marchant, Patricio. "Desolación". *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Raquel Olea & Soledad Fariña, eds. Santiago: Cuarto Propio, 1997. 55-73.
- Mansilla Torres, Sergio. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe (1975-1995)*. Santiago: LOM, 2010.
- Masiello, Francine. "Poesía y ética". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 65 (2007): 11-25.
- Méndez, Adán. "Parra en primera persona". *Estudios Públicos* 136 (Primavera 2014): 299-317.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Universitaria, 1991.
- O'Hara, Edgar. *Los manes y desmanes de la Neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA, 2004.
- ONEMI. *Temporales de Julio-Agosto 1987*. Santiago: Ministerio del Interior, 1987.
- Parra, Nicanor. *Temporal*. Santiago: Ediciones UDP, 2014.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Santiago: Pehuén, 1990.
- Sarabia, Rosa. *Los poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. New York: Tamesis, 1997.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM, 2000.