



El Rey Lear de Nicanor Parra¹

Antonia Javiera Cabrera Muñoz
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha
e Mucuri, Brasil

Resumen

El presente trabajo es una adaptación de la tesis doctoral *Antipoesía em Lear Rey & Mendigo* de Nicanor Parra (2009), sobre *Lear Rey & Mendigo* (2004), la traducción de *Rey Lear* de William Shakespeare y elaborada por el (anti)poeta chileno Nicanor Parra. Preparada inicialmente para su puesta en escena en 1992 por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la dirección de Alfredo Castro. Se estudia cómo el texto y la escenificación son parte del proyecto parriano denominado *antipoesía* o, cómo se sintetiza en ella, según Raúl Zurita, la totalidad de su propuesta antipoética.

Palabras clave

William Shakespeare, Nicanor Parra, Antipoesía.

¹ Este texto es una adaptación que parte de la tesis doctoral *Antipoesía em Lear Rey & Mendigo de Nicanor Parra*, defendida en lengua portuguesa el 18 de mayo de 2009 en la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), en la ciudad de Florianópolis, estado de Santa Catarina, Brasil. Traducción al castellano por la misma.



King Lear ***of Nicanor Parra***

Abstract

The present work is an adaptation of the doctoral thesis *Antipoetry in King Lear & Beggar of Nicanor Parra* (2009), about *King Lear & Beggar* (2004), translation of *King Lear* by William Shakespeare and prepared by the Chilean (anti) poet Nicanor Parra (1914 -). Prepared originally for the 1992 staging by the School of Theatre at the Pontifical Catholic University of Chile, under the direction of Alfredo Castro, looks at how the text and staging are part of the project called *antipoetry* or, how is synthesized in it, according to Raul Zurita, the whole proposal antipoetic.

Key words

William Shakespeare, Nicanor Parra, Antipoetry.

En la historiografía literaria, Nicanor Parra (1914-) es reconocido por ser uno de los poetas irónicos de la literatura chilena, creador, en la contemporaneidad, de una nueva escritura para la poesía y todo discurso: *antipoesía*. Jean Franco considera que el poeta irónico “tiende a subrayar, no a trascender, la corrupción del lenguaje y la oquedad de la retórica” (1998: 326). Parra se hizo notar en el contexto cultural latinoamericano con los antipoemas, publicados en diversas antologías a partir de 1948, en que se expone, por primera vez, su antipoesía, oficialmente inaugurada en *Poemas y antipoemas* (1954).

En la introducción al primer volumen de las *Obras completas & Algo +* de Nicanor Parra (2006), Niall Binns nos recuerda que *Poemas y antipoemas* cambió el rumbo de la poesía en América Latina,² a excepción de España: “en el ámbito entero de la lengua sólo la poesía española [...] ha permanecido inmune a las propuestas antipoéticas” (Parra, 2006: XXIX). Entre otras razones mencionadas, su importancia se debe al hecho de que Parra sea el último vanguardista en lengua española:

La antipoesía es, en ciertos aspectos, el canto del cisne de las vanguardias. Comenzó, es cierto, resucitándolas, anticipándose en 1954 a la contracultura de los años sesenta y recuperando la iconoclastia de los años veinte. Luego, ya en la década de los setenta, las condujo a la extinción con el *nec plus ultra* de *Artefactos*, que no era un libro sino una caja; que no llevaba dentro poemas sino tarjetas postales con eslóganes, chistes y grafitis, y que en vez

² Iván Carrasco, en *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, escribe que se debe especialmente a la obra de Nicanor Parra la generalización de la antipoesía en el contexto latinoamericano y hasta mundial: “la consagración del especial tipo de escritura y de texto que en la actualidad son reconocidos bajo estas denominaciones [antipoema, antipoeta y antipoesía], se deben a la obra de Nicanor Parra. A partir de su libro *Poemas y Antipoemas* de 1954, se ha generalizado el interés por leer esta clase de textos, por buscar en ellos una orientación para la poesía nueva, por explicarla, teórica y críticamente, por discutirla, por editarla. [...] es necesario dejar constancia que, además, [el término antipoesía] ha sido empleado en contextos críticos y teóricos diversos en otras latitudes” (1990: 29).



de 'buen gusto' alardeaba de una 'vulgaridad' asombrosa (Parra, 2006: XXIX-XXX).

La obra de Nicanor Parra ha sido bastante analizada, integrándose efectivamente al ámbito de los estudios en lengua española.³ En Brasil, sin embargo, conforme atestan recientes búsquedas realizadas en sitios de investigadores e instituciones de ese país, hay una deficiencia de estudios más profundizados de su obra.⁴

Así mismo, otros estudios fueron publicados por el crítico chileno Federico Schopf, por ejemplo: "De las vanguardias a la antipoesía", que apareció en *Vanguardia e Modernidade* en el tercer volumen de *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (1995), organizado por Ana Pizarro; así como "La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?", publicado en el número 19 de *Cuadernos de Recienvenido* (2004) y editado por Jorge Schwartz.

Finalmente, en el sitio de la revista *Hispanista* (www.hispanista.com.br), de la Asociación Brasileña de Hispanistas, ninguno de sus 30 números publicados (de 2000 a 2007) incluye un trabajo autoral sobre Parra, como tampoco el sitio del *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (www.mec.es/externo/br), del Consejo de Educación de la Embajada de España en Brasilia. Las búsquedas en estos sitios se dieron en abril de 2009.

Lear Rey & Mendigo (tercera edición en 2005 por Ediciones Universidad Diego Portales), traducción de *Rey Lear* de William

³ La coletánea de textos *Antiparra Productions* (2002), lanzada en ocasión del "Coloquio Internacional de Escritores y Académicos sobre la obra de Nicanor Parra", realizado el 8 y 9 de agosto de 2001 en la Universidad de Chile, reúne los críticos más importantes de la antipoesía. Entre otros, hay textos de Niall Binns, "¿Por qué ecopoesía?"; César Cuadra, "La antipoesía, un vals en un montón de escombros"; y Pedro Gurrola, "Nicanor Parra y los límites del lenguaje".

⁴ En los sitios de CAPES (Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior), y de CNPQ (Consejo Nacional de Desenvolvimento Científico y Tecnológico), ambos del gobierno brasileño, se verificó que pocos investigadores publicaron trabajos autorales sobre el poeta chileno. Entre otros, están los de Elga Pérez Laborde, docente de UnB (Universidade de Brasília), y de Teresa Cabañas, docente de la UFSM (Universidade Federal de Santa María). Búsqueda realizada en el banco de tesis y disertaciones en abril de 2009, teniendo como tema la expresión "Nicanor Parra". Sitios web: www.capes.gov.br y www.cnpq.br.

Shakespeare —emprendida por Parra en 1991 a pedido de Raúl Osorio, entonces profesor de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y puesta en escena en 1992 como *El Rey Lear*—, es uno de sus últimos textos publicados. En su reseña de la obra, Raúl Zurita llega a afirmar que el sistema antipoético creado por Parra culmina precisamente en ella:

Nicanor Parra ha realizado una obra cuya consecuencia final es tan desestabilizadora, tan contraria al sistema de propiedad y al modelo que nos rige, que nadie ha podido o ha querido hasta ahora realmente pensar y mucho menos asumir. Sin embargo, es absolutamente nítida y su expresión más rotunda es también su culminación: *Lear Rey & Mendigo* sintetiza la totalidad de la propuesta antipoética y simultáneamente levanta una suerte de teoría general.⁵

A María de la Luz Hurtado, el poeta le afirmó: “La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*”.⁶ Nicanor Parra no se define como un traductor sino como transcriptor y hasta *traiductor*⁷ del texto de Shakespeare: “Lear está escrito en un instrumento que es el idioma inglés, entonces, yo quisiera ser el transcriptor de esta composición a otro instrumento que es el idioma español” (citado en Hurtado, 1991-1992: 28), el español de Chile. Así, busca un texto equivalente, de modo que la literalidad textual queda necesariamente de lado. Por su parte, José Roberto O’Shea, al abordar sobre la concepción de su traducción de *Antonio y Cleopatra* al portugués menciona:

O entendimento que se tem de tradução aqui é a de ser um processo que envolve, basicamente, leitura, interpretação e re-escritura, retextualização. Isto é, como um processo hermenêutico complexo, que faz o tradutor ir além da mera busca por equivalência verbal, para se constituir em um mediador entre dois textos, duas culturas. (1998)

⁵ “Nicanor Parra, príncipe y mendigo”. En: *El Mercurio*, 5 de diciembre de 2004. Reseña publicada en “Artes y Letras”, páginas E4-E5.

⁶ Se transcribe toda la cita del texto: “Yo no me imagino a mí mismo ahora sin *El Rey Lear*. Ésta es la última oportunidad de subirme al último carro del tren. La sensación que tengo es que yo nací para traducir *El Rey Lear*” (Hurtado, 1991-1992: 23).

⁷ Nicanor Parra. Entrevista concedida a la autora. Las Cruces, agosto de 2006.



Parra se emprendió en la tarea con una variada documentación, mayormente obtenida en un viaje de tres meses a Nueva York. En el Public Theater, accedió a los cuartos, folios, *lexicon*, *concordances*, *Arte Métrica* de Shakespeare, entre otras obras. Trabajó con dos versiones del texto original y una en inglés moderno,⁸ varias traducciones en español y estudios críticos de la obra, un glosario de Shakespeare en inglés y un *concordance* (diccionario que contiene cada palabra, simbología y uso del idioma que hace Shakespeare en cada una de sus obras conocidas hasta ahora).

Estudió la *Concise Cambridge History of English Literature* y admitió “abordar temas como el Renacimiento (la Reforma, las consecuencias del descubrimiento del Nuevo Mundo) e, incluso, retroceder a Séneca⁹ y pasar por la Divina Comedia” (Hurtado, 1991-1992: 30):

[...]creo saber a cabalidad que Parra es quizás el único de los grandes poetas vivos que puede darnos una versión, no sólo en español, sino que en *chileno*, de manera que la obra adquiera un sentido especial para un público contemporáneo, en Chile. Su gran ventaja es la de ser un poeta y acercarse así de manera distinta que si fuese sólo un académico traduciendo la obra. A través de su intelecto, Parra puede unir los mundos de la ciencia y las humanidades; pero, insisto, es su espíritu poético, con su dosis de dolor y alegría, profunda seriedad y completa irreverencia, el que le permite a este educado

⁸ *A new variorum edition of Shakespeare (MLA)*, *The arden Shakespeare (Methuen)* y *Shakespeare made easy (arrow)*, respectivamente.

⁹ El filósofo romano, tutor de Nero y dramaturgo Lucius Annaeus Seneca (Corduba, Hispânia, 4 a. C. - Roma, 65 d. C.). La influencia de Séneca sobre los dramaturgos isabelinos fue bastante considerable. Inequivocadamente, la primera tragedia inglesa debe todo —excepto el enredo— a él: *Gordobuc*, de Thomas Norton y Thomas Sackville, escenificada en la *Inner Temple*, una de las antiguas escuelas de derecho de Londres, en 1562. Según Anthony Burgess en *Literatura Inglesa* (2006), había tres maneras de ser influenciado por Séneca. Una consistía en leerlo (probablemente en la escuela) en el original; la segunda era leer ciertas piezas francesas que revelaban su influencia, pero diluían su lenguaje; la tercera era leer las piezas italianas que se autotitulaban “a la manera de Séneca”, pero estaban llenas de horrores escenificados en el palco. Esa tercera manera era la más popular entre los dramaturgos isabelinos, incluyendo a Shakespeare. *Tito Andrónico*, de Shakespeare, es un Séneca a la italiana en su más horripilante manifestación, pues podía contener mutilación, personas quemadas vivas, varios asesinatos y el acto de comer carne humana en el palco.

y penetrante académico lograr comprender intuitivamente la sabiduría popular, sus expresiones, dichos, chistes y verdades que, estoy seguro, Shakespeare habría avalado completamente (Chris Fassnidge, 1991-1992: 49, grifo del autor).

Perfeccionista, considera que traducir a Shakespeare es una labor imposible y que podría conformarse con una traducción a más: “He pasado las de Quico y Caco¹⁰ en este proyecto”.¹¹ Ya en *Hojas de Parra* había traducido el monólogo de Hamlet, época en que:

[...] pensaba, como novato, que todas las traducciones eran malas. Pero ahora me doy cuenta de que ¡otra cosa es con guitarra! Y que no podría avanzar ni una jota sin las ocho traducciones [en español] que tengo aquí a mano. Mire, lo que más cuesta en Shakespeare es el vocabulario, tiene una sintaxis en-de-mo-nia-da. Uno conoce cada palabra, pero... ¡Vamos viendo! A veces no se entiende nada en absoluto, aunque exista el contexto.¹²

La ausencia de un texto canónico de *Rey Lear* —en verdad, de todas las piezas de Shakespeare— fue una de sus principales dificultades. Después, la constatación de que el autor es intraducible al inglés contemporáneo, “y que éste muchas veces es un peso muerto más que una ayuda”.¹³ La principal falla de las traducciones existentes radica en el verso.

Shakespeare no utiliza nunca un verso regular. Siempre se aleja y se acerca. Se aleja tanto que el verso llega a ser prosa no más; combina las cláusulas acústicas con las del habla. Ése es un secreto de naturaleza que los españoles contemporáneos de Shakespeare no conocieron. Por eso su lenguaje dramático resulta tan convencional.¹⁴

Como Shakespeare, Parra ensaya inusitadas combinaciones métricas, quiebra el ritmo, introduce palabras de grueso calibre; en fin, busca una forma que permita conciliar lo alto y lo bajo,

¹⁰ “Las de Quico y Caco”, chilenuismo que significa algo muy difícil, lleno de obstáculos.

¹¹ Entrevista “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa”. *El Mercurio*, 14 de mayo de 1992.

¹² “& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba”, entrevista concedida a Ana María Larráin. *El Mercurio*, 23 de septiembre de 1991.

¹³ “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa” (1992).

¹⁴ “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa” (1992).



lo solemne y lo vulgar, conforme se advierte en uno de sus artefactos: “Para traducir a Shakespeare / y comer pescado / cuidado: / poco se gana con saber inglés” //.

Encuentra en la academia, en las calles y en la feria las palabras adecuadas para recuperar el lenguaje de la tribu. Fassnidge afirma que “desde el primer encuentro que tuve con Nicanor Parra, comprendí que su versión de *Lear* tendría un carácter único dentro del conjunto de las traducciones que se han hecho al idioma español” (Fassnidge, 1991-1992: 49).

Las traducciones existentes en español pecan, en la visión de Parra, por la censura al habla común, podándolo de todo lo que pudiera aparecer como conflictivo para el buen gusto académico y de las clases dirigentes, omitiendo las palabras y situaciones de grueso calibre que se dan de frentón en Shakespeare, al igual que en Cervantes (como los chistes colorados del Bufón en la versión de Astrana Marín) (Hurtado, 1991-1992: 25).

Por aproximarse a la prosa y renunciar a la rima italiana, entre otros aspectos formales, el verso blanco de Shakespeare es un verso que, además, varía en su extensión: se quiebra el endecasílabo o pentámetro yámbico, combinándose con otras medidas. Así, la métrica gramatical o académica aparece combinada con la métrica del habla. En el verso inicial de Hamlet, por ejemplo, utiliza el pentámetro yámbico rigurosamente (“To be or not to be”), pero el rigor métrico de la poesía propiamente tal, del soneto, por ejemplo, no podría ser llevado al teatro en toda la extensión de la obra, porque la repetición del sonsonete de la rima aburre, pudiendo hasta enloquecer al público. De ahí la quiebra en los versos siguientes: “To be or not to be that is the ques / tion / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and harrous of outrageous fortune” //.

En el caso de *Lear Rey & Mendigo*, Nicanor Parra utilizó bastante de la tradición oral para compensar el arte del bien decir del barroco español, la retórica de la moda en Europa de Shakespeare llamada eufuismo,¹⁵ *macerando* el texto para

¹⁵ El “arte del bien decir” para los ingleses, concepto introducido en Inglaterra a fines del siglo XVI vía John Lyly, quien, inspirándose en el español fray Antonio de Guevara

reducirle el tono renacentista, como se hace con la cebolla en los campos chilenos:

Los personajes shakesperianos, como Gloucester antes de saltar al abismo, se sienten en la obligación de lanzar discursos muy preciosísticos, muy barrocos, según el espíritu renacentista. Uno de los primerísimos cuidados que hay que tener es tratar de frenar ese mal del siglo, este vicio del arte del bien decir, bajarlo un poco de tono, macerarlo, como se macera la cebolla en las cocinas del campo chileno para que no piquen tanto los ojos (citado en Hurtado, 1991-1992: 27).

En su traducción, Parra conservó el verso blanco shakesperiano así como su espíritu medieval renacentista, que se adapta a su propia creación poética en más de un sentido. Sin traicionar el espíritu ni la sonoridad originales, se documentó exhaustivamente para llegar a un texto que pareciera familiar a los hablantes del español chileno, en especial aquellos versos de raíz popular a cargo del Bufón y del conde de Kent, disfrazado de mendigo.

Hay un pasaje del texto caracterizado especialmente por la cantidad de palabrotas del vulgo chileno, puesta en la voz de Caius:

OSWALD

¿Me conoces por qué?

KENT

Por granuja por pícaro por tragasobras

Despreciable

engreído

miserable

Eres un delator

un hijo de puta

Presumido

rastrero

zalamero

Sangre de horchata

Arribista cobarde

Caballero nonato de cincuenta libras

Holgazán insolente

Cuya hacienda cabe en una maleta

(1481-1545), publica la obra bipartida *Euphues: The Anatomy of Wyt* (1578) y *Euphues and his England* (1580).



Tres tristes trajes al año
Patas hediondas
Empañador de espejos
Sí
Lacayo experto en genuflexiones
Pero que no es más que un engendro ruin
De granuja alcahuete
Cabrón
Hijo y nieto de perra descastada.
Te daré una paliza hasta hacerte chillar
Si te atreves
A negar una sílaba de tu currículum
(Parra, 2005: 69).

En el texto de Parra, el verso blanco isabelino y la métrica de los antipoemas se rozan, se potencian mutuamente: "Lo primero que hacemos / Al oler aire por primera vez / Es gemir y llorar dime que no." // (p. 159), comenta Lear, pero también dice "Cenaremos mañana tempranito" (p. 121), o ruega, al lado de Cordelia:

LEAR
Os suplico no hacer mofa de mí
Soy un viejo senil y disparatero
De ochenta para arriba
Ni una hora de más pero tampoco de menos
Y para serles franco
Temo no estar en mis cinco sentidos.
Creo saber quién sois vos y quién es este hombre
Pero no estoy absolutamente seguro
Pues ante todo ignoro dónde estoy
(Parra, 2005: 168).

Aquí, la métrica del verso parriano es la misma que la del shakesperiano: combina endecasílabos con versos de diferente extensión, incluso tan cortos como una palabra, volviéndose de vez en cuando al endecasílabo. El verso está preservado al menos en algunos dísticos que cierran escenas:

KENT
Ahora y aquí
Ya sea para bien o para mal
Hoy se decide todo para mí
(Parra, 2005: 170).

Esa ruptura de la métrica formal permite que el mundo entre al discurso dramático (Parra afirma que el antipoema no es más que un discurso dramático y que, después de su experiencia con Shakespeare, lo define como siendo un verso blanco shakesperiano), en una oralidad vital que supera la cadencia monótona y a veces asfixiante de la rima. Su modo de expresarse corresponde a la tradición oral: rodeos lingüísticos, frases hechas, saber popular condensado en refranes, canciones, etcétera. La traducción casi no trae señales de puntuación,¹⁶ acomodándose al fluir del habla, mezcla tipos de lenguajes y ritmos, introduce palabras como fútbol y water o madam y milord, palabras de grueso calibre como las usadas por Caius y chistes sin vergüenzas como los dichos por el Bufón, junto a refranes, dichos populares y canciones tradicionales chilenas e hispánicas. Este es el modo más propio que Parra tiene de ser fiel a Shakespeare:

FOOL

Desde que decidiste
Que tus dos hijas fueran tu mamá.
Les pasaste la huasca
Y tú mismo te bajaste los pantalones.
[...]

Tata: Consíguete un profesor
Que le enseñe a mentir a tu Bufón
Me encantaría aprender a mentir
(Parra, 2005: 47).

EDGAR

Este es el maligno Flibbertigibett.
Aparece a la hora de queda
Y se marcha al primer canto del gallo
Transmite la catarata
Enchueca el ojo
Y condiciona el labio leporino
Envenena el trigo que está madurando
Y atormenta a la pobre criatura terrestre.
Que llueva que llueva
La vieja está en la cueva

¹⁶ En el decir de Parra, "Cuando hablamos no usamos la puntuación, entonces, ¿por qué se va a usar cuando se escribe? Es un peso muerto" (citado en Hurtado, 1991-1992: 29).



Interpretextos

10/Verano de 2013

Los pajaritos cantan
La vieja se levanta.
Vade retro bruja vade retro
(Parra, 2005: 112).

LEAR
Encuéntrale 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
(Parra, 2005: 158).

En la traducción también existen fragmentos que Parra, paradójicamente, no tradujo: “Son párrafos intraducibles. Y me parece bien, de tarde en tarde, dejar algunos textos así para saborear el inglés de la época”.¹⁷ Los elementos extranjerizantes continúan a nivel de frase, cuando el Bufón canta y habla versos en inglés, y en nivel transcultural al usar el *coxcomb hat*, “bonete con crista de gallo”. Al mismo tiempo que es extranjerizante, la traducción presenta lenguaje actual, accesible, claro, fluente. Véase el siguiente pasaje de la obra, donde también se puede leer un refrán en español:

FOOL
Para que vayas tomando nota abuelito:
The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,
That it's had its head bit off by its young.
Cuidó tanto a sus pollos la corneja
Que al crecer se comieron a la vieja.
Así fue como se apagó la vela.
Y quedamos en la oscuridad más negra
(Parra, 2005: 49).

Como *Lear Rey & Mendigo* no es una traducción literal; es decir, el texto no es una versión en español del inglés pero sí una creación idiomática del habla chilena, se mantienen vocablos y frases en el inglés de la época; esto hace recordar al espectador

¹⁷ “Nicanor Parra: los muertos de Shakespeare desaparecen del mapa” (1992).

que el original está escrito en otro idioma, intraducible, y aquello que está en español responde a códigos propios:

Hay una superstición que consiste en creer que el teatro tiene que dar la sensación de que la obra que se representa en un idioma fue escrita en ese idioma. Se gana al decidirnos a recordarle al público en todo momento que lo que oye es una ficción, que la obra fue escrita en otro idioma. Es positivo dar la sensación, de cuando en cuando, de cuál es ese idioma original. Al descubrir ese subterfugio, resolví dejar en inglés todo lo que sea posible: los nombres de los personajes, los saludos, palabras que conoce todo el mundo. Así, estamos operando en los dos planos del lenguaje (citado en Hurtado, 1991-1992: 29).

Ese modo de aproximar el público chileno a la obra de Shakespeare, que realiza Nicanor Parra en su traducción, fue observado por Alfredo Castro, el director del montaje de *El Rey Lear* en 1992:

La traducción de Parra tiene un nivel de poesía muy accesible al público chileno. La traducción corre, se lee y se escucha muy bien, y permite a los actores un buen nivel de fluidez. El texto está trabajado con un sistema de respiración adecuado.¹⁸

La traducción elaborada por Nicanor Parra se basa en un profundo estudio y rigor conceptual, transfigurada en alta expresión poética, tanto es así que se puede afirmar que cuanto más parriano es el resultado, más shakesperiano termina siendo. Este *traiductor* por excelencia —de la palabra, de la vida— hizo confluir toda su historia creativa en *Lear Rey & Mendigo*, como si su vida no hubiese sido más que una preparación para ello. El editor de la obra, Alejandro Zambra, comentó que *Lear Rey & Mendigo*:

[...] es un libro que William Shakespeare escribió unos cuantos siglos antes que Nicanor Parra, o al menos eso es lo que dirían Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Solamente ahora nos enteramos de que Shakespeare es en realidad un precursor de Nicanor Parra.

¹⁸ "Alfredo Castro: 'Lear es un rey que envejece antes de conocer la sabiduría'", entrevista concedida a Juan Antonio Muñoz Herrera. El Mercurio, 29 de marzo de 1992.



Porque Shakespeare suena a Shakespeare y suena a Parra. Parra suena a Shakespeare y también —y sobre todo— a Parra.¹⁹

Ése ha sido el norte de la larga búsqueda poética de Parra, empeñado en generar un lenguaje revelador del hablar cotidiano que en otro contexto opera como conocimiento ironizado de la realidad. La obra de Parra es una *traiducción*, en un sentido, pues el texto se destina a la cultura del público de destino, es decir se trata de una apropiación del texto fuente por un texto de destino.

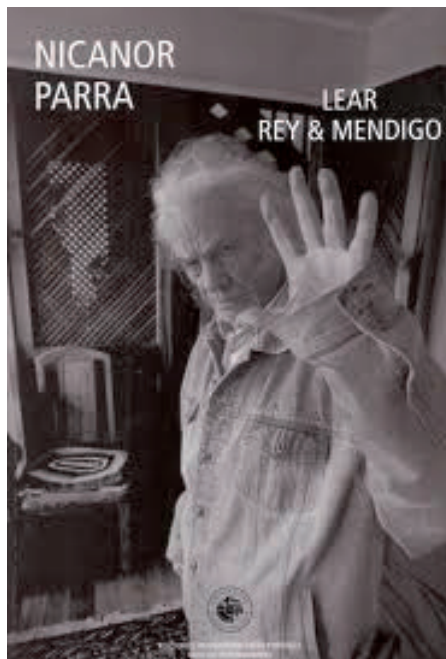
Cuando Nicanor Parra expresa, en sus artefactos, que “No hay que dejarse llevar por el discurso cuico”, quiere evidenciar el esteticismo que oculta y mascara los juegos de poder. La antipoesía, pues, populariza esos juegos *chilenizando* el discurso, en este caso de Shakespeare.

Por eso, utiliza los diversos modos para hacer comunicar el nuevo orden simbólico a la comunidad: “Buenas noches los pastores”, “apaga incendios con parafina”, “me dijo que veía todo patas arriba”, “en la carreta los bueyes y el carretero tirando”, “Cómo que por qué?”, “Hola Tata”, “Tome nota maestro”, “Déjese de cosas señor”, “Al primer canto del gallo”, “No se vaya a desmayar”, “Él no se da jamás por aludido”, “Premiaremos 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”, “Gracias señor eso sería todo”, “No reacciona a los cachuchazos”, “Parecieran gustarte los coscachos”, “Quien te quiere te aporrea”, “La necesidad tiene cara de hereje”, “Aquí hay gato encerrado”, “libres de polvo y paja”, “donde mis ojos te vean”, etcétera.

Parra busca hablar Shakespeare no sólo en la lengua española, pero en un código chileno eminentemente popular y al mismo tiempo tradicional y contemporáneo, rural y urbano; y no sólo bajo su código verbal sino que además se sirve de la psicología, la filosofía chilena, o mejor dicho, hispanoamericana. Eso no quiere decir desvío, pero sí una búsqueda por lo vital.

¹⁹ “Próximo a cumplir 90 años Parra presentó su último trabajo en UDP: *Lear Rey & Mendigo*”, Catalina González. Home page de la Universidad Diego Portales, 13 de junio de 2006. En: <http://www.udp.cl/comunicados/0904/03/parra1.htm>.

Así como el artefacto “El carerraaja como hablante lírico”, el sujeto se transforma en marginal para poder robar, *traducir*, porque la poética de Parra no es sólo reacción, es una escritura desde otra margen. Un margen que no es una variante de la cultura textual, antropocéntrica, ilustrada. No es, también, su variante como antítesis, negación. Por tanto, *Lear Rey & Mendigo* continúa fiel a su poética antipoética. Trata de representar, en el sentido de traer a presencia, una determinada realidad, las intenciones y la complejidad del mundo del lenguaje shakesperiano, pero teniendo esa capacidad de hacer que la fábula y los personajes de la obra de Shakespeare se encarnen en medio a la vida cotidiana de Santiago de Chile en 1992, como pasa con la tapa del libro:²⁰



Tapa del libro *Lear Rey & Mendigo* (2005).

Fuente: Acervo de Antonia Javiera Cabrera Muñoz.

²⁰ “Al decir Lear, el lector dice Shakespeare, de manera que su nombre no es necesario. Basta con el mío, nomas”. “Nicanor Parra transcriptor”, entrevista concedida a Pedro Pablo Guerrero. *El Mercurio*, 4 de agosto de 2001.



De ese modo, Parra establece una conexión viva, vigente entre sus preocupaciones centrales y *Rey Lear*. Personajes como el Bufón, Cordelia y Kent, son elementos de lo medieval y de lo marginal presentes en la obra. Si Shakespeare posee la influencia de Séneca, se trata también de un Séneca medieval el que motiva su discurso, porque un Rey Lear sin Kent, el Bufón y lo marginal, en el decir de Parra, “se hace acreedor de los tirones de oreja de Tolstoi” (Hurtado, 1991-1992: 26).²¹

Referencias bibliográficas

- Burgess, A. (2006) *La literatura inglesa* (2ª ed. 8ª reimp. Traducción de Duda Machado). São Paulo: Ática. (Básica Universitaria).
- Carrasco, I. (1990) *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Fassnidge, C. (primavera 1991/otoño 1992) Diario de una producción. En: *Apuntes*, Santiago, n. 103, pp. 48-65.
- Franco, J. (1998) *Historia de la Literatura Hispanoamericana a partir de la Independencia* (15. ed.) Barcelona: Ariel.
- Hurtado, M. de la L. (primavera 1991/otoño 1992) Parra traduce a Shakespeare. En: *Apuntes*, Santiago, n. 103, pp. 23-35.
- O’Shea, J.R. (1996) Uma tradução anotada de Anthony and Cleopatra: propósitos e procedimentos. En: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 1, p. 181-196.
- Parra, N. (2005) *Lear Rey & Mendigo* (3. ed.) Santiago: Editorial Universidad Diego Portales.
- Parra, N. (2006) *Obras Completas & Algo + (1935-1972)* (Prefacio de Harold Bloom y prólogo de Federico Schopf). Barcelona: Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg.

Aceptación: Octubre de 2012

Recepción: Enero de 2013

Antonia Javiera Cabrera Muñoz

Correo electrónico: professoraantonia@gmail.com

Brasileña. Doctora en Literatura por la *Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

²¹ León Tolstoi, Bernard Shaw y André Gide son conocidos detractores de *Rey Lear*: identifican en Shakespeare un pretenco preciosismo, *manierismo* del lenguaje.

Actualmente es profesora-investigadora en la *Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, Minas Gerais, Brasil*. Líneas de investigación: estudios en literaturas hispánicas, música clásica y teatro.

