



Antipoesía e ironía: una introducción

Salvador Galán Moreu

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Un antipoema no es otra cosa que un poema. Por definición debería tratarse de una producción dirigida contra los preceptos de la poética (en la acepción general de arte de componer versos), pero lo cierto

es que sólo tiene la intención de engrosar su amplio catálogo. La distinción o el carácter de réplica, le llegan porque parte desde la negación de ciertas posturas, o formas de hacer poesía.

En este sentido, la antipoesía con todos sus disfraces y envolturas (antipoemas, artefactos, chistes, prédicas, ecopoemas...) puede ser tachada de proyecto literario menor por el hecho de construirse como contradiscurso o contratexto, y por haber surgido a raíz de otros movimientos a los cuales parodia. Sin embargo, desde el momento en que Nicanor Parra adopta ese nombre, y empieza a crear a partir de ese reconocimiento de ser anti-, la identidad paródica fortalece y no debilita al proyecto. Porque la antipoesía que este chileno se inventa, nace a partir de la consciencia de ser parodia, paráfrasis o sátira, y funcionar como tal.

No es sólo que el texto antipoético este predispuesto a ironizar, o ironice sobre algo (ya sea textual o extratextual), sino que se origina sobre la misma operación que conlleva la propia ironía. Este elemento, no ya como simple figura literaria, sino como efecto que aglutina a todos los elementos retóricas antes mencionadas, funciona en el proyecto de Parra como estrategia renovante del proceso de comunicación entre autor-texto-lector. En una explicación superficial e introductoria, podríamos decir que la ironía actúa distanciando al antipoeta para que se mantenga afín a la poesía (formas puras, sentimientos sublimes) mientras escribe libre de tales dominaciones (siendo así antipoeta) un texto que sólo el lector puede resolver, y como consecuencia producir: el antipoema.

Esta concepción irónica del antipoema, y la forma en que opera para convertirlo en texto abierto, centrarán nuestra atención en la segunda mitad del estudio; en la primera, procederemos a situar a la antipoesía dentro del universo poético general y del contexto particular en que surge; para después dibujar un leve rastreo por la posturas previas al proyecto antipoético que Parra necesitó para desarrollarlo

Palabras clave: Nicanor Parra, antipoesía, ironía, trama aristotélica, parábasis permanente.

1. SITUACIÓN DE LA ANTIPOESÍA

Convivencia Universal entre poesía y antipoesía:

Según el crítico chileno Ibáñez-Langlois, gran estudioso de la obra de Parra y prologuista de *Poemas y Antipoemas* en España, la reacción antipoética siempre ha existido y se ha dado cíclicamente en la historia desde los autores clásicos griegos. Dentro de ése vaivén este autor ve necesario establecer una diferencia general entre las *formas puras* de hacer poesía y las que proceden del *orden de la experiencia* [1]. La sucesión de ambas (aunque siempre convivan) como formas vigentes en el panorama literario van a constituir tal ciclo.

Entre las formas puras, Ibáñez señala una evolución general y común a cualquier movimiento que camine bajo este norte; el paso de postcepto a precepto en las creaciones obtenidas. Tal proceso es la consecuencia de alcanzar la transfiguración verbal de la visión sublime de la realidad, que simplificando, es la de un mundo armónico, heredero de lo clásico. A continuación y debido a las repeticiones y consiguiente mecanización de la fórmula (academicismo y retoricismo) el resultado imprevisible, la forma de creación viva, deviene a forma inmóvil y genera reacción.

A su vez, la segunda línea que encuentra su dinamismo creador en la política, lo social o lo religioso, propugna el cambio desde el verbo corrosivo (entendemos

nosotros, desde la ironía) para lograr la distancia suficiente que devuelva al poema el contacto con la experiencia real del hombre. El excesivo ataque a los medios de expresión preestablecidos por las formas puras es a nuestro juicio, lo que va a caracterizar y en última instancia, finiquitar a los períodos hegemónicos de esta postura poética.

Para completar este dibujo, Ibáñez señala varias parejas de poetas que ilustran esta dicotomía; a los primeros pares los llama poetas de academia, y a los segundos de crisis:

Ovidio-Marcial, Garcilaso-Quevedo, Goethe-Heine, Gautier-Rimbaud, Valery-Michaux, Tennyson-Pound.

Unos se dedican a la persecución de la Forma Esencial, y los otros al acercamiento del Evento Existencial. Parra está en el segundo grupo, pero lo interesante será indagar el cómo, el aspecto que lo distingue. A esta tarea nos dedicaremos en los siguientes apartados.

Una introducción a la crisis

El libro con que se inicia el proyecto antipoético, *Poemas y Antipoemas*, 1954 surge pues, en una época problemática. En el terreno lírico, es imposible cantar ya a Dios, al Hombre o a la Naturaleza; la fragmentación y disolución de géneros comienza a fraguarse, y en la escena latinoamericana, el lastre de un surrealismo tardío, politizado y, en la mayoría de los casos, mal digerido por la intelectualidad, da lugar a una poesía alejada, elitista y oscura, como veremos en el apartado dedicado a la evolución hasta el antipoema.

Parra tiene una sola obra poética publicada en 1937, *Cancionero sin nombre*, y ha guardado silencio en lo que respecta a presencia editorial durante diecisiete años, pero su trayectoria ha continuado en silencio, prueba tras prueba. Este tiempo de reflexión, que ya analizaremos más tarde, va dar como resultado un lenguaje de renovación surgido de una ardua búsqueda en pos de la realidad vital perdida entre la palabrería anterior. Nuevas estructuras que proceden en muchos casos de lo extraliterario (arte pop, publicidad, panfleto, slogan) van a expresar formalmente este compromiso.

En este punto es necesario realizar una distinción de Parra con respecto a otros escritores de su órbita, digamos, narrativa. El ámbito en el que el proyecto antipoético surge, la cultura latinoamericana de los 50 y 60, tiene en mi opinión personal, un matiz sobre el resto del conglomerado postmoderno de Occidente. Se trataría de una consciencia especial en los creadores para ejercer una cierta pedagogía sobre su público. La explicación de esta tendencia tiene muchas lecturas; quizá en su versión chilena (Neruda, De Rokha) provenga del criollismo feroz que siempre funcionó como filtro cultural, y que en el principio del siglo XX produjo singulares movimientos de vanguardia, y el atípico surrealismo ya mencionado.

El hecho de que las fronteras o marcos en los que se habían situado las fórmulas literarias se diluyeran, y como consecuencia inmediata también lo hicieran los discursos críticos procedentes de las disciplinas que dichas fórmulas o géneros alimentaban (psicología, sociología, historia, teoría literaria...), dejó en estos escritores un sentimiento de trabajar en el plano más democrático posible (en un sentido lingüístico). Tal postura conjugada con el lastre de pose pedagógica, llevó a actitudes que desembocaron en una cierta institucionalización general de la literatura. En muchos casos, esta dinámica trajo consigo obras “funcionales” que la crítica

posterior ha juzgado fallidas, como la poesía política de Neruda de *Invitación al nixonicidio* [2].

En este contexto, Parra se separa, reinstaura en lo coloquial y en la vida esa deconstrucción del logocentrismo, dice hermanarse con los escritores del Boom, y afirma sentirse más cercano a Cortázar o a Rulfo (esencialmente narradores) que a poetas contemporáneos. El motivo de diferencia en Parra estriba quizá en esa autoconciencia a la que antes nos referíamos, de ser parodia. A la identidad de bufón serio que acata en la escena que le toca vivir. Parra deja el equilibrio para creadores como Ernesto Cardenal o Benedetti, a los que respeta y admira como poetas, pero no cómo antipoetas.

Volviendo a Ibáñez Langlois y a su localización de Parra en el grupo de los poetas de crisis (con la consiguiente identificación del proyecto antipoético en la natural reactiva ante la rutina del lenguaje), parece interesante citar brevemente el proceso purificador del surrealismo europeo que a su juicio, realiza Parra con la obra antipoética:

En primer lugar encuentra en la ausencia o austeridad en el uso de las figuras retóricas (desnudez) *la superación del artificio* [3]. En segundo, y como consecuencia directa del anterior, ve un absoluto metamorfosis de la oscuridad en *claridad* [4]. Por último, cifra en la presencia de lo local y lo popular, la liberación del decadentismo o desarraigo vital como actitud forzada.

Dándole una nueva vuelta de tuerca a las aseveraciones de este teórico, nos permitimos revisar esta purificación oponiendo a cada punto un paralelismo más. En el primero es importante señalar que la propia identidad del antipoema, aún despojado de retórica, se basa en un tropo como ya hemos visto. La consecuencia es que esa desnudez formal está por encima del simplismo literario, y más que claridad, lo que conlleva es comunicabilidad para que el lector lo sea. Es decir, y esto lo repetiremos más adelante, lo que le interesa a Parra es facilitar al lector el acercamiento al texto, pero no el ahorro de esfuerzo en su labor como parte del proceso. Por último, podríamos englobar al localismo como elemento constituyente de esa búsqueda de comunicabilidad, y oponer el franco riesgo de nihilismo que trae consigo el antipoema ante la posibilidad de ser leído mal. Es probable por tanto una liberación de la metáfora hermética o de la mera pose existencial, pero el desarraigo verdadero, aquel de Kafka o Chaplin, está presente y mucho en la Antipoesía.

En el siguiente apartado trataremos de establecer unas coordenadas más cercanas que justifiquen la aparición del proyecto antipoético en el momento y el lugar en que lo hizo, fijándonos en la trayectoria de Parra y en las pistas que de ahí podamos obtener.

2. PARRA ¿POETA ANTES QUE ANTIPOETA?

Una mentira y ¿tres? antologías.

Nicanor Parra publicó en 1969 una supuesta recopilación de toda su obra bajo el título de *Obra Gruesa*, nombre que, siguiendo la costumbre del autor, jugaba con un doble significado; por un lado, era gruesa porque, supuestamente, contenía toda su poesía publicada, y por otro, era gruesa por ir dirigida al grueso público.

Esta idea de apertura al lector que podría marcarse como la gran ambición de toda la producción antipoética (y también poética) de Parra, surge en contraposición a la

exclusivista poesía chilena que en 1935 habían recogido Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim en la *Antología de la poesía chilena nueva*. Este libro iba dirigido sólo a iniciados [5] y se encontraba según la lectura que hizo Parra y luego otros autores afines, al margen del ya mencionado grueso público, dejando fuera por ejemplo a la popular Gabriela Mistral. Esta postura elitista, subjetivista y oscura dio lugar a escuelas poéticas que según Enrique Lihn, cristalizaron en *mallarmés chilenos de cuarta categoría*. [6]

Obra Gruesa no incluyó ni el primer libro de Parra, ni una colección de poemas whitmanianos publicados en 1954, el mismo año en que apareció *Poemas y Antipoemas*. Es en la ambigua mentira que esconde el primer sentido del título *Obra gruesa* donde comienza nuestro estudio. Éste pasará por la antología ya citada de 1935, se detendrá levemente en otra aparecida en 1953, y finalizará de nuevo en *Obra Gruesa*, que quizá de sentido a esa frase de Ciorán que dice que detrás de toda obra completa hay un impostor. [7]

El Cancionero sin Nombre.

La primera vez que el término Antipoesía sale a relucir en la obra de Nicanor Parra sucede en 1954, cuando se publica su segundo libro llamado precisamente *Poemas y Antipoemas*. Hasta aquel momento la producción de este poeta se reducía a un solo libro *Cancionero sin nombre* de 1937. Suerte de *Romancero Gitano* a la chilena que se desmarcaba de la herencia de las vanguardias europeas. Esta obra se caracterizaba por lo popular de sus temas y la claridad de sus imágenes, que siempre apuntaban al folclore y a las raíces. Por otra parte sus estructuras, como en su precedente lorquiano, asumían la métrica romance, y el tono usado procedía directamente de una forzada habla coloquial que caía en el pintoresquismo en algunos momentos, aunque dota al libro de un carácter lúdico que analizaremos más adelante.

Desde los años veinte, la poesía que desarrollaban los grandes nombres de Chile bebía del espectro tardío de las vanguardias y del surrealismo. Aquí encontramos nuestra primera antología, *Antología de la poesía chilena nueva*, que incluía a Huidobro, Neruda, Cáceres, del Valle o al co-antólogo Eduardo Anguita. Según él mismo reconoce en una entrevista concedida al poeta uruguayo M. Benedetti, Parra no leerá esta obra con interés hasta el año posterior a la publicación de su primera incursión, 1938, cuando busque un *referente para integrar* su proyecto poético dentro de la poesía chilena [8]. Sin embargo, partiendo de los argumentos que esgrimiremos a continuación, el dato, si no se contradice, al menos se aminora; Parra estaba muy al corriente de la situación literaria chilena antes.

Pero volvamos al primer libro, *Cancionero sin nombre* no pasó precisamente desapercibido; tuvo una buena acogida, por parte de crítica y público, y fue distinguido con el Premio Municipal de Santiago el año de su publicación. Más importante que esto fue la repercusión de la propuesta poética que entrañaba. Parra, junto con otros poetas emergentes como Oyarzún, objetivaba el oscuro y hermético verso de Huidobro y de Rokha, o el excesivo subjetivismo de Neruda, y mostraba preocupación por las naturales limitaciones en la difusión que dichas concepciones poéticas acarrearán. Esta postura aunque crítica y novedosa, no encontrará en la primera obra de Parra una base teórica meditada desde donde completarse. Según Federico Schopf, ni Parra, ni esos otros poetas llamados de la claridad, distinguían entre *el derecho a expresar la subjetividad como parte constitutiva de la vida histórica, y la subjetividad estéticamente sublimada* [9], es decir, falsificada histórica y existencialmente. Schopf supone que es de la confusión de ambas posibilidades y del rechazo mal configurado que conlleva, de donde surge la idea en Parra de que la poesía debía -volver a-ser objetividad social, incluyendo eso sí, a los individuos en cuanto portadores de rasgos sociales.

Nacida a partir de un error o no, la tesis justifica el cambio de tema y estilo en Parra y los poetas de la claridad, motivada principalmente por la búsqueda de un aumento de público lector; primera estación para lograr o recuperar una función social de la poesía. De un origen basado en una mala concepción se construyó un movimiento, pues, con un claro objetivo. Su irrupción, que pretendía ofrecerse como alternativa poética -un paso hacia su superación histórica, escribe Schopf-, no fue sin embargo totalmente inmune al vanguardismo. Se ha apuntado que el carácter lúdico de los poemas de Cancionero sin nombre no procede exclusivamente del modelo ya citado antes de García Lorca -con gran prestigio en los autores latinoamericanos de entonces, si exceptuamos a Borges [10]-, sino también de la amplificación del espacio poético de Vicente Huidobro, introductor del creacionismo en Chile y gran exponente de éste en Latinoamérica.

Al margen de estas consideraciones algo vagas, sí sabemos por sus propias declaraciones [11] que el compromiso de Parra con este primer proyecto de poesía no fue serio- Schopf la llama *relación líricamente afirmativa*-, y es sólo la actitud irónica del hablante y el “juego” que inunda el contenido, lo que le salva de ser fallido en su pretensión de claridad, al menos, a largo plazo. Una lectura actual encuentra su representación de la realidad dulcificada, sentimentaloides. Parra se ampara soterrada e involuntariamente en esa “subjetividad estéticamente sublimada”, la cual, se decía antes, no distinguía.

Sin embargo, una vez conocida la obra posterior del chileno y bajo el sesgo post-moderno actual, podemos apoyarnos en ese carácter lúdico para intuir ya la semilla de la Antipoesía. La ironía, no como figura retórica sino como actitud del hablante-personaje poético -inmigrante que llega a Santiago procedente de la provincia-, impregna la totalidad del poemario y crea la distancia entre la edulcorada representación de la realidad, mundo en que se desea creer, y la voz que escribe la experiencia poética, procedente desde el mundo que en realidad es.

Pondremos por ejemplo, el inicio del *Himno guerrero; /No derramáis la sangre, camaradas, /que la sangre no es agua*. O el título de *La pregunta del esposo deficiente* donde da la vuelta al tema ensayado por Lorca en *La casada infiel*. En este caso lo reflejado es la desesperación patética del hombre que sospecha el engaño); *¿Quién le dio consejos/mientras yo no estaba?*

Los poemas son considerados ya desde sus primeras críticas como postales, o viñetas y de esta manera deben ser integrados en la futura obra del autor (o antiautor), pese a que fueran expulsados por él mismo en su *Obra Gruesa*. Pero, aún no es la hora de ese libro. Con él hemos comenzado nuestro recorrido y en él la acabaremos, ahora es el turno de una antología intermedia.

Evolución hasta el Antipoema.

En 1953 -a un año de *Poemas y Antipoemas*- Víctor Castro calificará a Parra de “cantor simpático, poeta menor absoluto” en el prólogo a la segunda antología que articula este recorrido, *Poesía nueva en Chile*, en la que es incluido con poemas de *Cancionero sin Nombre*. Entre medias el ya casi antipoeta, no publica nada, al menos en su país. Su vida ha dado muchos vuelcos; ha sido profesor de liceo en Chile hasta 1943, año en que se establece en Estados Unidos para estudiar un postgrado de física en Brown que durará dos años más. En 1945 regresa para ser profesor de mecánica en la universidad de Santiago durante cuatro años, después viaja a Inglaterra para estudiar cosmología en Oxford y permanece allí hasta 1952. De vuelta otra vez en Chile, aún tardará un par de años más en llevar a la editorial su nuevo libro.

Durante este período de formación, descubrimiento y trabajo Parra va a explorar varios caminos poéticos diferentes buscando una voz propia y personal. Aparte de la que desembocará en los Antipoemas, podemos distinguir dos distintas. Leónidas Morales las describe así en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, tomo III, 1998:

Una de ellas, con un verso más escueto, liberado del prurito metafórico, y temas de una memoria biográfica de la provincia, sigue utilizando esquemas métricos más o menos regulares. En otra, recrea el espíritu y las modalidades estróficas de géneros de la poesía folclórica chilena, una dirección en la que se inscribe *La cueca larga*, libro publicado en 1958.

De la primera línea marcada por Morales surgirán las dos primeras partes del célebre segundo libro (como ya comentaremos más tarde, *Poemas* y *Antipoemas* se divide paradójicamente en tres). Esta colección de poemas había sido desechada con anterioridad en dos ocasiones; en 1942, cuando se anuncia un libro *La luz del día* que no llegará a publicarse. Y seis años después, al mutar este apócrifo en otro que tampoco verá la luz (valga la redundancia). Su nombre será, por así decirlo, poco antipoético: *Entre las nubes silba la serpiente*.

Además de estas líneas que demuestran la continuidad del proceso por el cual se llega del poema al antipoema, Parra escribirá en 1943 una veintena corta de poemas bajo el influjo de Whitman que se llamarán (por equivocación) *Ejercicios de Retórica*, los cuales no aparecerán en Chile hasta que transcurran once años. Lo hacen en el primer número de la revista *Extremo Sur*, en 1954. Morales nos los describe así:

...ilustran una etapa preliminar, de transición en el camino hacia los antipoemas. El verso libre de estos textos moviliza en efecto un lenguaje común, llano, pero uniforme, sin la variedad, los contrastes y la dialéctica que conquistará con el antipoema. Es un verso que si bien, como campo interno de referencia, dispone ya del mundo urbano, aparece sin embargo trabado, igual que el personaje, por el subjetivismo de una emotividad que le impide asumir en plenitud la función crítica inherente al antipoema.

Estos poemas también tendrán el destino de ser excluidos de *Obra Gruesa* en 1969, y sabemos de boca del antipoeta, que fue por el asesoramiento del doctor en Estética Ronald Kay, yerno suyo. Aún así, queda claro que entre los poemas y los antipoemas venideros no sólo hay una ruptura, o una negación, sino también una continuidad, una evolución.

Retomando nuestro hilo, estábamos en 1953 y aún quedaba un año para que Parra, considerado por el antólogo Víctor Castro como un poeta menor, publicara sus primeros antipoemas. Pues bien, ese año pasa y Nicanor tras diecisiete años de estar aparentemente al margen de la poesía chilena (dos amagos de publicación y un trabajo que se niega a mostrar), presenta tres obras a concurso. Pero dejemos que Parra cuente el hecho:

Hacia 1954 presenté tres poemarios, bajo pseudónimo, a un concurso de poesía patrocinado por el Sindicato de Escritores de Chile: Cantos a lo humano y lo divino, Poemas y Antipoemas. Me tocó el primero, el segundo y el tercer galardones; el premio consistía en su publicación por la editorial Nascimento. Mi voluntad fue publicar sólo los Antipoemas y a esto respondieron que los tres, al ser premiados, pertenecían al Sindicato.

[12]

Tenemos aquí la clave de la paradójica estructura del libro; una imposición editorial. Con esta declaración también nos cercioramos de que la verdadera apuesta de Parra eran los antipoemas. Debemos suponer que después de esos años de estudios, pruebas y trabajo se había concienciado de las insuficiencias expresivas de sus primeros poemas -de la “claridad”-. Parra se había percatado de que la visión del mundo que los sustentaba estaba, en su propio fuero interno, en crisis.

Podemos por tanto señalar esta consciencia de crisis como uno de los motivos que explican el surgimiento de la antipoesía. Ampliamente manifestada en indicios y rasgos de los antipoemas mismos, ¿podría localizarse en este proceso de conocimiento personal el origen de la Antipoesía? A nuestro juicio no. Según algunos autores, éste se encontraría más bien, en la insatisfacción hacia otras poéticas externas y en la consecuente reacción (se habla de Neruda, entonces persiguiendo la belleza y decepcionando a su crítica con *Las uvas y el viento*). Tampoco estamos de acuerdo. No es sólo la percepción de una realidad (total y particular o poética) en crisis y sus reflexiones lo que origina un proyecto tan perdurable.

En el origen de la Antipoesía está la lucidez insobornable del antipoeta a través del tiempo y su trabajo experimental incesante. Nicanor Parra es matemático; estudia mecánica, física y cosmología. Conoce la inercia y sus peligros. Busca un sentido total en su forma de hacer poesía, una función social en ésta, encontrar “vida en las palabras” y lo hace desde su primer y auto-denostado libro *Cancionero sin nombre*, pasando por los experimentos de *Ejercicios Retóricos*, aunque los medios heredados de sus maestros, Lorca y Whitman, se conviertan en obstáculo para su objetivo. En *Poemas y Antipoemas* ya se asimila lo popular de uno, y lo democrático de otro, integrándose en un lenguaje que ya podemos llamar antipoético.

¿Es la antipoesía una poética de reacción? Sí, pero no una negación absoluta, no una ruptura total en la escritura de Parra. Es el resultado de un proceso que en las dos primeras partes de “*Poemas y Antipoemas*” (“Cantos a lo humano y lo divino”, y “Poemas”) y en *La Cueca Larga* (libro formalmente popular publicado en 1958 al que ya nos referimos en la primera cita de Morales) alcanza su primera cumbre. La segunda sería correcto situarla en la parte llamada *Antipoemas*.

Volviendo a Schopf, hay que decir que él se muestra de acuerdo con este punto de vista, y considera presente *el germen de la antipoesía* en las dos primeras partes de *Poemas y Antipoemas*. A pesar de la primera intención de Parra de separarlas, su inclusión final en *Obra gruesa*, nos hace sospechar que para el antipoeta confirmado de 1969, se trataba ya de trabajo antipoético en toda regla. Y en este punto, el mismo en el que comenzábamos, dejamos este apartado para adentrarnos en el contradictorio entramado que forma e identifica este proyecto poético a través de sus múltiples mutaciones.

3. GÉNESIS IRÓNICA DEL ANTIPOEMA

Comenzaremos introduciendo algunos conceptos básicos que nos ayuden a llegar a la idea de trama aristotélica, puerto previo para comprender el proceso propugnado por Paul De Man, de la ironía como parábasis permanente. Por último situaremos al antipoema en tales parámetros y explicaremos su funcionamiento mediante el análisis.

Del mito al logos.

Partimos pues, desde el más puro principio, cuando la narración oral (discurso del mito) pasa a ser escrita y aparecen la filosofía y la poesía, y la idea de logocentrismo (discurso racional).

La acepción usual de los manuales filosóficos es que la filosofía sustituye el discurso del mito por el racional (discurso del logos). Separando el conocimiento basado en la opinión subjetiva, del conocimiento científico; o lo que es lo mismo, distingue la *doxa*, antecedente del discurso infundado, del *epysteme*, antecedente a su vez del discurso fundado.

Desde esta óptica racionalista, la escisión es total y los frutos narrativos o caminos marcados, irreconciliablemente distintos. Son dos tipos de prosa diferente: la prosa filosófica que narraría lo que nos ocurre (la verdad), y la prosa poética o literaria que narraría lo que se nos ocurre (la fantasía). En este sentido, las posiciones actuales son mucho más relajadas o flexibles; no toda narración procedente de la *doxa* remite simplemente a la ficción, a lo falso. El compromiso con la verdad [13] no es ni mucho menos patrimonio de la prosa filosófica.

La idea de que la organización interna que ambas prosas siguen, la del lenguaje escrito, es la misma, nos da el motivo que ha colocado a la narratología en la cima del pensamiento postmoderno.

Así, en clave genealógica, tras decir que ambas prosas proceden del mito, éste alberga dos funciones (verdad y ficción), y cada prosa alcanza su distinción precisamente en su ocupación de una u de otra función. Desde la óptica de la Teoría de la Narración, se considera al estudio de la organización narrativa interna como forma de encontrar la verdadera diferencia: lo diferente dentro de lo común. Se deja fuera, por tanto, al contenido (función heredada del mito a la que se dedica) de cada prosa.

Desde otras posturas menos racionalistas [14], la filosofía y la literatura no nacen del mito sino que se acoplan o asocian a él. Son otra manera de pensar. Distintas estrategias pues, en el proceso humano de conocimiento, que por otro lado, nunca deja de tener vigente al mito.

En esta línea de pensamiento, el paso de mito a logos tan sólo se encontraría en el hecho de que las narraciones procedentes de prosas racionales (filosóficas y literarias) conciben su sentido a partir de acotaciones prosaicas temporales (con un principio y un fin), por la razón de que se encuentran fijadas a la estructuración de unos hechos en un texto. El mito por el contrario permanece oral y no tiene principio ni fin.

La trama aristotélica y la narración postmoderna.

.Cuestionándonos cómo distinguir un enunciado (texto) narrativo llegamos a la idea de trama de Aristóteles, incluida en su Poética, según la cual el texto narrativo (*relatos*) y su *efecto* son generados por la trama de una sucesión de hechos fijada según un eje temporal. La trama, *systasis* es la configuración, o estructuración significativa de los hechos que componen la historia. En palabras de Aristóteles:

Enlace de sucesivas interrupciones del orden del tiempo con la finalidad de representar miméticamente una acción. Dicha trama no se deduce ni se abstrae del contenido o información de la narración, sino que se forma a partir de ciertos elementos autónomos que vinculan a esos hechos entre sí. [15]

Autores como Ricoeur han definido la trama *systasis* aristotélica como *comprensión narrativa*, es decir, la trama está directamente relacionada con el efecto que la estructura o entramado tiene en sentido contingente (ha de tener necesariamente) sobre el lector. Otros autores también la han entendido como la propia estructura narrativa, pero es en base a la primera acepción por donde nosotros vamos a seguir nuestro recorrido.

Comprender narrativamente la serie de acontecimientos fijados en el eje temporal es entender que dicha serie representa una figura para *la conciencia narrativa*. El escritor (poeta trágico) trabaja entonces en las relaciones que se crean entre los hechos que se propone imitar para establecer la necesidad (la contingencia) de tales hechos (la acción) y sus consecuencias en forma de figura en el tiempo.

Volviendo a Ricoeur.

El arte de componer consiste en hacer aparecer como concordante esta discordancia: lo «uno a causa (día) de lo otro» se impone (en porte sur) sobre «lo uno después (metá) de lo otro» (citando aquí a la *Poética*). Lo discordante arruina la concordancia en la vida, pero no en el arte trágico.

[16]

El texto narrativo quedaría como el espacio de esa interrupción significativa en el orden de la experiencia, el fluir de la experiencia se detiene para configurar o estructurar un sentido que puede ser recordado, fijado en un texto y transmitido. En estas interrupciones la trama juega un papel unificador. Aristóteles considera que las tramas mejor compuestas son las que se imponen por ellas mismas, las que se derivan de los propios hechos (acción) y se sugieren al poeta. Las figuras por tanto no proceden de él y según Aristóteles, es por este carácter antiartístico que son preferidas por los lectores. Por tanto, desde este planteamiento queda establecido que las historias (contenidos) pueden tomarse, no así las tramas.

Éste es el enfoque de la *Poética* que la narrativa moderna no comparte. En la actualidad la valoración de los escritores (narradores) que son capaces de apoyarse en historias conocidas y crear a partir de ahí tramas nuevas, es muy positiva. En términos ricoeurianos, se premia la introducción de concordancia nueva o inesperada en la natural discordancia de la experiencia del tiempo.

Diversos autores sitúan este cambio de valoración en el paso entre Romanticismo y el Modernismo. Ricardo Piglia [17] lo centra en Edgar Allan Poe, paradigma de enlace entre esas dos épocas. Con Poe la narración pasa de tener estructura trágica a policial. En la Tragedia un sujeto describe un mensaje que le está dirigido, lo interpreta mal. La tragedia es el recorrido de esa interpretación. En la Policial, un sujeto aislado marginal y maniático interpreta una historia que no es la suya porque se encuentra extrañamente implicado al Crimen y a la Verdad de tal historia. El lector ya no lee, se involucra.

Paul De Man, la ironía como parábasis permanente.

Pero volviendo a la Teoría de la Narración, nos apoyamos ahora en el trabajo del pensador Paul De Man para arrojar más luz al proceso desde una dimensión más profunda que la del simple relevo de estructuras propuesta por Piglia. Lo primero, acercarnos a la noción de narración de De Man.

Una narración es un efecto consistente en introducir en la representación de una acción un dispositivo retórico de persuasión que genera la ilusión de un enlace entre un comienzo con un final. La

narrativa moderna, desde Sterne en adelante, consigue interrumpir dicha consistencia significativa por medio de la suspensión del sistema tropológico (lo correcto sería llamarlo trópico) en que éste se funda. [18]

La constante intervención del narrador en lo que narra opera por parábasis del discurso para dar lugar al anacoluto, artificio retórico que consiste en la interrupción de las expectativas generadas por el discurso. El lector ve desviada su atención hacia frases que, de forma periódica lo sorprenden constantemente con imprevistos. Su *vocación de sentido* se ve una y otra vez *desplazada* indefinidamente hasta que, en ocasiones, se forma dentro del relato, otra secuencia narrativa paralela y autosuficiente, que no armoniza con la trama en la mayoría de las veces. El lector no consigue integrar ambas secuencias en un espacio consistente, y lo interpreta como una distancia inevitable entre los distintos sentidos designados a cada uno de las secuencias. A menudo, esa distancia hace *incomprensible* el texto al lector.

De Man considera irónica la relación entre las dos secuencias paralelas y denomina al proceso completo: parábasis permanente en la narración. En este punto, De Man nos remite a Friedrich Schlegel para proponer, como modelo de ironía filosófica y no únicamente retórica, la interrupción permanente -parábasis permanente- de la alegoría de los tropos narrativos:

La narrativa moderna parecería que introduce en el discurso narrativo una ironía diseminada por toda la extensión del relato y no fuera de él, una interrupción que se presenta por doquier en la narración y que inhibe al lector de obtener el «estado de ánimo» (*Stimmung*) característico de su competencia. [19]

La narración queda completa en cuanto a la historia pero no en su trama, e *irresuelta* respecto de la articulación entre la historia y la trama. Esto, como efecto que es, procede de la fina estrategia del autor que genera su narración construyendo y de-construyendo constantemente y paradójicamente el sentido que ésta propone. Es una cualidad propia de las narraciones auto-conscientes.

El modelo de esta pericia es el Witz romántico, el ingenio, la bufa que se asocia a la ironía. En su papel de estrategia comunicativa, De Man la expresa así:

La ironía es la negación radical que, sin embargo, revela como tal, mediante la ruina de la obra, el absoluto hacia el que la obra progresa. [20]

Es por tanto una nueva forma de narrar sin desprenderse de la responsabilidad en el destino y en el diseño de la narración: el narrador que se lee (o se escucha) a sí mismo, todo el tiempo, que interrumpe u obstaculiza el efecto de la narración desde la consciencia de estar narrando.

La conciencia de la ironía, despertada con el romanticismo, ya no consiste en acoplar un tropo más a las armas retóricas que tradicionalmente se le asociaban (parábasis, anacoluto, paráfrasis) que movilizaban el sentido narrativo, sino en añadir como *atributo insoslayable del modelo sintáctico constituyente del relato moderno* para desplegar, sin llegar nunca a resolver, las relaciones que se entablan entre la historia y la trama. Vista así, la ironía se presenta como una nueva manera de *nueva manera de narrar y leer*, y no un contra-procedimiento meramente retórico. En esta concepción entra la antipoesía, y en ella nos adentraremos en el siguiente apartado.

4. EI ENTRAMADO ANTIPOÉTICO

Para el antipoema no es posible establecer definición formal, su estructura se transforma con los años y el trabajo poético de Parra, el antipoeta en permanente contacto con el mundo y la actualidad. Tampoco sus múltiples acepciones, sus giros y sus mensajes pueden centrarse, están siempre en un proceso de cambio; el antipoeta puede pensar de tal o cual manera hoy, pero quizá no mañana, como por ejemplo en las posiciones políticas ante Cuba. Su experiencia poética es contradictoria, como la vida del propio ser humano al que intenta conmover.

Sin embargo, esto no quiere decir que todo vale, tan sólo que Parra parece hacerse a diario la reflexión que ya expresó Hölderlin *¿para qué ser poeta en tiempos de penuria?* [21] Su posición y su forma de expresarla es necesariamente dinámica, pero bajo una férrea ética de trabajo. Desde la insobornable lucidez antipoética, y el continuo proceso de separación que acarrea. La identidad paródica inherente a su obra, y la consciencia de crisis entre el mundo poético al que aspira (creencia) y el que ha de afrontar. Se trata del tipo de texto auto-consciente al que hacíamos referencia anteriormente.

En este apartado intentamos localizar las características propias del antipoema, para analizarlas en los propios textos. El objetivo es mostrar el complejo entramado que le dan consistencia y lo hacen ser, ante el gran número de elementos contradictorios que a su vez alberga. La relación circular en que se ven inmersos hace que en muchos casos se toquen en más de una dirección, y se repitan a la hora de ser analizados.

Intertextualidad en la antipoesía.

Un rasgo principal de la antipoesía es el diálogo textual que establece con otros discursos, ya sean literarios (propios o autorreferenciales, y ajenos), o bien procedentes del extra-texto histórico cultural al que se adhiere su supuesto público lector (iglesia católica, deficiencias sociales latinoamericanas, influencia de las relaciones políticas de su época, situación de la poesía...). Adoptando un punto de vista hegeliano, se podría señalar una relación dialéctica entre esos discursos (poéticas externas, antipoéticas y extratexto) como tesis, y el discurso de Parra como antítesis. La síntesis en esta relación sería el antipoema, que únicamente nace cuando el lector entiende todo. O dicho de otra forma; de historias conocidas, literarias o extraliterarias, Parra articula tramas distintas que sólo se completan cuando el lector las integra en su sistema de conocimiento. Ya en el antipoema *Advertencia* perteneciente a *Versos de Salón*, de 1962 se nos dice:

Yo no permito que nadie me diga
que no comprende los antipoemas
todos deben reír a carcajadas.
Para eso me rompo la cabeza
para llegar al alma del lector

El trabajo antipoético tiene por tanto el claro destino de “llegar al alma del lector”, si no, el antipoema se queda en perdido discurso referencial, o al menos antipoéticamente pobre. Parra se “rompe la cabeza” en construir algo que comunique, y no permite que nadie estime que le resulta incomprensible. La posibilidad de que el antipoema sea incomprensido por defecto del lector, el riesgo del nihilismo, es incuestionable. Pero Parra le pide esfuerzo y predica con el ejemplo en su incansable búsqueda de comunicabilidad, que es otro de los rasgos principales. Para ello es frecuente el empleo de expresiones hechas, localismos, vulgarismos, chistes, juegos de palabras, o canciones populares como más tarde señalaremos.

Pero escribir sencillo o, coloquial es tan sólo un medio para alcanzar el objetivo primordial, la cesión de la palabra al lector, crearle un espacio. Como escritor adscrito a su tiempo, esta posición es muy importante.

En 1970 escribía Roland Barthes que *el objetivo del trabajo literario (de la literatura como trabajo) es hacer que el lector no sea más un consumidor, sino el productor del texto* [22]. Un año antes, había aparecido en *Obra gruesa* una antipoética que se llamó *Manifiesto* en la que se comparaba al poeta con un albañil /*Un constructor de puertas y ventas*/, ejemplificando así su adhesión a la concepción de la poesía como trabajo literario. A su vez, en el mismo libro, se exhortaba al lector a que participara también del trabajo, dándosele la oportunidad de construir su propia antipoética (dentro de los límites que marca el papel), en un antipoema con forma de cuestionario, y de título revelador, *Test*:

<i>Qué</i>	<i>es</i>	<i>un</i>	<i>antipoeta:</i>
<i>Un comerciante</i>	<i>en</i>	<i>urnas</i>	<i>y ataúdes?</i>
<i>Un sacerdote</i>	<i>que</i>	<i>no cree</i>	<i>en nada?</i>
<i>Un general</i>	<i>qué</i>	<i>duda de</i>	<i>sí mismo?</i>
.....			
<i>Subraye la frase que considere correcta</i>			

Continuando después con la misma estrategia, prosigue el desarrollo de la antipoética bajo el disfraz formal del cuestionario:

<i>Qué</i>	<i>es</i>	<i>la</i>	<i>antipoesía:</i>
<i>Un temporal</i>	<i>en</i>	<i>una taza</i>	<i>de té?</i>
<i>Una mancha</i>	<i>de</i>	<i>nieve en</i>	<i>la roca?</i>
<i>Un azafate</i>	<i>lleno</i>	<i>de</i>	<i>excrementos?</i>
.....			
<i>Marque</i>	<i>con</i>	<i>una</i>	<i>cruz</i>
<i>La definición que considere correcta</i>			

Otros teóricos en habla hispana habían prevenido antes este cambio en la orientación literaria, sin ir más lejos, Castellet en 1957 dejaba descrita en *La hora del lector*, una noción de lector y activo co-creador de la obra literaria, anticipando con ello la destrucción del estado parasitario de lectura. Parra en el antipoema anterior le da la palabra para que decida no sólo de qué se trata lo que está leyendo, sino también, quién, o cómo es, el que lo escribe. El esfuerzo de Parra para resultar comunicativo requiere el involucro del lector. Es una relación de igual a igual, y sólo siendo correspondida se producirá la síntesis. Sólo así se pasará de la articulación de la trama a la trama completa.

El discurso antipoético, va más allá de la simple negación de una forma de hacer poesía solipsista, oscura y exclusiva, estamos ante un proyecto des-homogeneizador total del proceso literario; Parra es uno de los primeros creadores que apunta, desde nuestra lengua, en la misma dirección que la teoría reestructuradora de Derrida. La tendencia a rebasar la normativa logocentrista aplicada al proceso de lectura (sujeto pasivo que recibe un mensaje), junto con el de creación literaria (escritor que emite un mensaje con sentido y tamaño adecuados a un soporte lógico; principio-fin) tenía en el poema hecho antipoema un nuevo exponente. Y en el proyecto antipoético global, un fecundo campo de exploración.

Según lo recién visto, estructuralmente el antipoema se encontraría dentro de la corriente postmoderna de la disolución de géneros. Ya por definición el poema antipoético es negación de una forma de hacer poesía, aunque no sólo eso. Esta actitud de negación no está reñida con el apoyo en eso que niega, la hibridación

estética, puramente formal es parte del proyecto antipoético. Parra como ya hemos dicho está adscrito a su tiempo; es un estudioso de la crisis de las artes en general y del canon literario en particular. Los géneros literarios han perdido sus formas convencionales y se han mezclado con otros de naturaleza análoga y diversa. Es en este terreno intermedio y dinámico donde Parra instala su producción, y como ya hemos señalado, no la estabiliza. No se contenta. Desde los antipoemas de *Poemas y Antipoemas*, (1954) hasta el discurso de *No me explico Sr. Rector* (2001), Parra va innovando nuevas formas de comunicación. Lo que no pierde es la ambición de alterar el discurso en cada mutación, y con éste, el proceso total de relaciones literatura-escriptor-lector. Son ilustrativas las palabras de Ignacio Valente ante la primera experiencia de cambio formal: la condensación del antipoema en artefacto:

La idea conductora de estos experimentos verbales consiste en terminar con los "espacios literarios", con la complaciente convención del poeta-que-escribe-poesía y del lector-que-lee-poesía, taumatúrgicos personajes que se comunican en un ámbito cargado de aceptaciones tácitas, de señas literarias, de "cultura". El antipoeta quisiera terminar con la usanza poética, con la literatura, con toda impostación de voz, con todo esfuerzo de "composición" de un texto, aún el que incluían sus propios y corrosivos antipoemas, que, buscando ya esta depuración, entraban sin embargo, en la costumbre de los "desarrollos", del "estilo", de la "expresión", y otros "mitos" clásicos y románticos. [23]

Según Vásquez-Roca en una definición más general:

El antipoema viene a ser, así, una compleja estrategia formal que en su híbrida articulación no busca validarse por su filiación a linajes literarios particulares (o definidos) sino que más bien se articula como práctica estética retóricamente deconstructiva, su des-articulación discursiva, claramente postmoderna, que admite en su seno la irreverencia de la contradicción, aparece pues como un ejercicio (operación) de disyunciones frente a las voces al uso. [24]

Al hilo de este intento de definición, y manteniéndonos dentro de la órbita de pensamiento deconstructora, nos parece imprescindible enlazar estas definiciones con la definición de ironía propuesta por Lauro Zavala :

La presencia simultánea de perspectivas diferentes (...que) se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. [25]

Wayne Booth, en su *Retórica de la ironía*, afirma que cuando una ironía es comprendida, *interpretada correctamente*-se crea cierta complicidad entre quien la emite y quien la recibe: *la emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines*. [26]

Tal complicidad se rompe -o simplemente no tiene lugar- cuando la interpretación del lector no concuerda con la intención del autor; sin embargo, las posibilidades de lectura de la ironía no se quedan estáticas. El lector puede encontrar sentidos que a él le resulten válidos personalmente, así como buscar en el interdiscurso las competencias necesarias para poner su interpretación en concordancia.

Lectura modélica de la ironía en la antipoesía.

La ironía opera en el antipoema como estrategia textual de doble intención; externa-dirigida mediante la que se pretende involucrar al lector dentro del interdiscurso, e interna por la que el antipoeta se sitúa a la distancia necesaria para referirse u expresarse sin perder la coherencia. Teniendo en cuenta la relación dialéctica antes expresada, indagaremos en el proceso irónico antipoético mediante la lectura analítica del siguiente antipoema, ya condensado en artefacto, que Parra incluye en el libro *Artefactos*, de 1973:

*Los cuatro grandes poetas de Chile
son
Alonso de Ercilla y Rubén Darío
tres:*

En este caso la referencia en que se apoya intertextualmente este antipoema, es el discurso de la literatura chilena, en concreto; la manida polémica sobre los cuatro grandes poetas nacidos en el país de Parra. Sin embargo, la expresión escrita que se refiere a este tema, la historia narrada, es manifiestamente contradictoria o paradójica; los cuatro son tres, pero se citan dos. Y la trama que se mueve al fondo no parece tener ningún sentido: en tres versos el antipoeta se ha negado otras tantas veces. El lector necesita involucrarse si es que quiere hallar el sentido al artefacto, y completar así la trama articulada.

Este texto da así la oportunidad de recuperar el pasado, revalorarlo y crear de esta forma un espacio para la participación del lector. Ahora éste puede apropiarse del mensaje que recibe e interpretarlo de la manera más conveniente, distinguiendo o no las relaciones que existan con elementos intertextuales (literarios, o no literarios).

Es lo que Eco llama un *texto abierto* [27], pues leerlo no implica encontrar la verdad, sino construirla-de todas las posibles-a partir del texto.

Nosotros como lectores nos hallamos en la posibilidad de completar el sentido que en nosotros tiene el texto. Esta interacción nos deja observar que el texto tiene una clara dimensión comunicativa y de participación activa de su receptor. De acuerdo con Eco, es posible actuar de dos formas distintas: como lector ingenuo o lector crítico.

Ambos pueden llevarse a cabo en el mismo individuo, es decir, pueden considerarse como dos momentos de la lectura. Sin embargo, es evidente que no todo lector real posee los conocimientos para realizar esa doble lectura, es decir, un lector real no posee necesariamente los conocimientos o competencias del autor que lee; pero a su vez, el texto pide y construye a su *lector modelo*, labrándolo a través de la disposición de diversos tipos de estrategias retóricas emparentadas como hemos visto, directamente con la estructura. La más difícil puede ser la ironía.

El texto tomado presenta el arma de doble filo de la brevedad. Es ya un artefacto o antipoema condensado. Tiene pues, pocas marcas y la trama es doblemente paradójica. Si tomamos la opción de ser un lector ingenuo, podríamos interpretar por ejemplo, que lo que la doble contradicción va referida a que la poesía en Chile no da para tanto y que son sólo dos los nombres a destacar. Estaríamos cayendo en lo que Eco llama *decodificación aberrante*:

...decodificación que, en lugar de ajustarse a las intenciones del emisor, echa por tierra los resultados de las mismas. Tal descodificación es aberrante respecto del efecto previsto, pero puede constituir una manera de hacer que el mensaje diga lo que podía decir o bien otras cosas también interesantes para los fines del destinatario. [28]

Volviendo a Booth, aclararemos porqué calificamos de ironía estable la que nos encontramos analizando. Este autor explica que en una obra de *ironía estable* [29], el significado central de las palabras es fijo y unívoco. Es nuestro caso, para lograr descifrar ese significado como lectores, debemos valernos de nuestras competencias para *rastrear* las pistas que nos lleven a la interpretación del autor y entonces dar sentido y significación al enunciado irónico. La afirmación irónica representa todo un *conjunto de creencias relacionadas*, representación mental a la que Booth da el nombre de *construcción*. La interpretación del intertexto irónico, el puro proceso, queda nombrado como *reconstrucción de la ironía*. Es lo que iniciamos a partir de aquí.

Así pues como lector crítico, indagamos en lo que quiere decir Parra, es necesaria pues una interpretación que, según Booth, podemos entenderla como la actualización semántica de la intención del autor (lo que quiere decir el texto). El proceso en nuestro caso consistiría en la identificación, de marcas en el texto que supongan la intención de Parra.

Si tomamos en el breve texto las dos marcas más claras que encontramos; los dos nombres que se citan. Ahondando en el discurso en el que está marcado el texto, la poesía chilena, encontramos en nuestro rastreo que ninguno de los dos autores señalados por Parra, son chilenos: Rubén Darío, poeta nicaragüense y Alonso de Ercilla, poeta y conquistador español. Sin embargo, ambos pasaron por Chile. Uno por motivos de guerro y el otro por motivos de viaje. Parece preciso dejar un breve perfil de ambos en el sentido de su relación con el país andino.

El escritor chileno Roque Esteban Scarpa, nos va a dar la clave de don Alonso de Ercilla, hablando así de su obra *La Araucana* [30]:

...Chile tiene el honor, gracias a don Alonso de Ercilla y Zúñiga, de ser la única nación posterior a la Edad Media cuyo nacimiento es cantado en un poema épico como lo fueron España con el "Poema del Cid", Francia con "La Chanson de Roland" ,o el pueblo germano con "Los Nibelungos)...

El carácter fundacional de la obra de Ercilla con respecto a Chile está probado. De Darío, tenemos la posibilidad de comprobar de primera mano su relación con el país austral, él mismo nos habla así de su estancia de juvenil en el próspero Chile de finales del S. XIX. Además hay que añadir también que durante ese tiempo, de 1886 a 1889, publicó su primera gran obra *Azul* en 1888.

Nunca podré olvidar que allí pasé algunas de las más dulces horas de mi vida, y también de las arduas, pues en Chile aprendí a macizar mi carácter y a vivir mi inteligencia. [31]

De esta investigación obtenemos las competencias necesarias para ser lectores modelos del artefacto. La ironía toma forma de *metalogismo* [32] al requerir el conocimiento de los referentes externos para lograr el efecto. Ahora concluimos nosotros.

Sabemos que esos dos escritores que pasaron por el país, y que desarrollaron su obra (o su primera obra en el caso de Darío) en estrecha relación con él; son los cuatro grandes poetas de Chile. Pero volvemos a la pregunta inicial ¿porqué los cuatro son tres y se nombran dos?

Si seguimos el proceso de investigación dentro del mismo marco, el discurso de la literatura chilena, encontramos que no es la primera vez que se plantea ese debate de

los cuatro grandes poetas de Chile: *Los "Cuatro Grandes" de la Poesía Chilena* es el nombre con el cual se conocía al grupo conformado por los más importantes del siglo XX: Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, sin embargo en la turbulenta época previa a la publicación de este Artefacto (fines de los 60-primeros 70), una corriente propulsada por actores culturales formada por jóvenes poetas (Enrique Lihn por ejemplo), y por críticos (Schopf o Valente), pone a Parra en uno de los cuatro lugares. Pero, ¿a quién quitar?

Parra se aleja de éste debate sobre los cuatro grandes poetas, y señala a dos extranjeros que desde Chile o a partir de Chile, han desarrollado obras importantes y básicas. Este discurso humilde y antinacionalista, procede en realidad de un amor a los chilenos mucho mejor entendido, y quizá, para expresar su mensaje convenga emparentarlo con ese otro artefacto posterior que dice así: *poesía, poesía/ cómo si en Chile no pasara nada* [33]. No hay más que consultar lo que estaba ocurriendo en la época para completar la trama. A la vez es un texto anti-ombliguista en un plano general, los dos grandes poetas de cualquier sitio no han de ser forzosamente oriundos de esa zona. La literatura no pertenece a ninguna patria, sino a los lectores.

Pero ahondando en el discurso literario chileno, detectamos que existe también un claro componente intertextual que oculta en su estructura al artefacto, es decir, la forma de éste parodia a otra. Según Linda Hutcheon *un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo* [34]. La reconstrucción continúa, pero no es precisa una búsqueda mucho más intensa desde el punto dónde nos hallamos, la forma parodiada pertenece a uno de los cinco-cuatro poetas antes mencionados: Vicente Huidobro, el cual protagonizó duras batallas dialécticas con dos de los otros, Neruda y de Rokha.

Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte

Este verso perteneciente al prefacio de su emblemática obra *Altazor*, de 1919 constituye el texto parodiado, la tesis, el artefacto de Parra es la parodia, la antítesis, y el recorrido que estamos haciendo, unido a las conclusiones personales que cada cual obtiene como lector (cada vez más competente o modélico) sería la síntesis. Síntesis que aún puede crecer más siguiendo el recorrido por Huidobro. Marcamos la diferencia entre la concepción poética del autor de *Altazor* y Parra y conquistamos una etapa más como en esta, nuestra síntesis ejemplar.

El poeta huidobriano anhela la construcción de otro mundo personal desde donde, cual *pequeño Dios*, tomar sus palabras y alcanzar las alturas en versos aéreos, que quedan herméticos de cara al lector.

El antipoeta toma desde el mundo el material de tercera o cuarta (antipoético) y busca ahí las contradicciones que conlleva el absurdo peregrinar humano. Por tanto, la relación con la vida es radicalmente directa, y en muchas ocasiones las palabras entorpecen la expresión de tan violentos contrastes. Es necesario que el antipoeta encuentre, elija bien, que no frivolicé con el verbo pues le preocupa el lector. No es un escritor de poesía, sino un detector de ésta en la vida real.

La elección del elemento parodiante es evidentemente, muy meditada y forma parte activa de esa articulación de la síntesis (lo es una vez que reconocemos a Huidobro como parodiado y empezamos a *entender*) que es el artefacto. En casos como este, la ironía se muestra como *estrategia de intertextualidad moderna*, en tanto que las relaciones al exterior las establece el propio texto, no el lector. La intertextualidad moderna refiere textos concretos, de un modo claro y un tanto

demostrativo. Esto no sólo se hace a través de la parodia, la cita, la polémica, o la alusión también se usan.

Para acabar este desordenado análisis, nos miramos en uno de los perdidos discípulos de Parra, Roberto Bolaño, si cabe el más extraño. Bolaño, que debido a su condición de nómada nacido en Chile, pueda erigirse tal vez en el mejor lector *modelo* de este artefacto en particular (y de Parra en general), calibra en tres enseñanzas el mensaje del artefacto:

(La primera)... que no tenemos ni a Darío, ni a Ercilla, que no podemos apropiarnos de ellos, sólo leerlos, que ya es bastante.

La segunda enseñanza es que el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso.

La tercera y última enseñanza...es que probablemente nuestros dos mejores poetas, los dos mejores poetas chilenos, fueron un español y un nicaragüense que pasaron por estas tierras australes, uno como soldado y persona de gran curiosidad intelectual, el otro como un joven sin dinero, pero dispuesto a labrarse un nombre, ambos sin ninguna intención de quedarse, ambos sin ninguna intención de convertirse en los más grandes poetas chilenos... [35]

En este sentido Bolaño, encontrándole tal función de enseñanza al artefacto, está encontrando en éste una condición de sátira por encima que la de parodia, volvemos a Hutcheon para explicarlo:

La sátira, por otra parte, tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. [36]

¿Cómo considerar al artefacto? ¿Parodia, Sátira? Como lectores del antipoema, tenemos la última palabra, de quedarnos con la versión/diversión que supone verter una opinión crítica a partir del texto de Huidobro acerca del baldío debate literario chileno. O bien, interiorizar los múltiples sentidos en nuestra ética de lectores o personas. Es posible optar por una solución salomónica, ya que los dos sentidos se atraen como contrarios atajándose en un punto que llamaremos *sátira paródica* para evitar debates tan estériles como el que parodia/satiriza el artefacto.

En cualquier caso, a buen seguro que las reflexiones de Bolaño completarán en cada uno de nosotros la trama (según De Man) o la construcción (según Booth) de la mejor forma posible. Quizá en Chile debieran de hablar de los cinco grandes poetas.

Rasgos antipoéticos y ejemplos.

Como queda patente, la ironía no es concebida como una mera figura retórica sino como parte estructural del texto. De hecho, Parra huye de la retórica, declara la guerra a la metáfora para evitar una sobrecarga interpretativa en el lector, y pone el énfasis en un convencionalismo creciente y total, que abarca tanto formas y estructuras, como temas, situaciones e incluso signos y símbolos. Son frecuentes, sobre todo en sus últimas obras, el uso de números, signos matemáticos (aditivos, multiplicativos o de igualdad), y letras mayúsculas:

CREO		EN	UN	+	ALLÁ
DONDE	SE	CUMPLEN	TODOS	LOS	IDEALES
AMISTAD		IGUALDAD			FRATERNIDAD
EXCEPCIÓN		HECHA	DE	LA	LIBERTAD

ESA NO SE CONSIGUE EN NINGUNA PARTE
SOMOS ESCLAVOS X NATURALEZA

Este antipoema-artefacto que da la vuelta al lema de la revolución francesa y de la República que formó y que perdura, da la vuelta también a todo lo que representa para Occidente. Parra desmitifica por el breve camino del slogan o del graffiti, y el efecto es más contundente. En esta senda encontramos un buen ejemplo en el propio título del libro que incluye este poema *Chistes parra desorientar a la policía poesía*, 1983, donde se denuncia con el tachado la represión que el antipoeta en particular (cuyo nombre no puede aparecer claro), y la cultura en general, sufren en Chile por parte de las autoridades. La policía se iguala a la poesía al mismo tiempo que se esconde, la metáfora es visual e inmediata, no retórica. La obviedad en el juego de tachados ejemplifican la torpe y burda censura del aparato cultural pinochetista. En este mismo libro y en la misma dirección, tenemos otro ejemplo de cómo el uso de elementos similares puede jugar un efecto contrario en el lector:

Dice:
1 one 2 two 3 three
Debe
1 one 2 two 3 free

En este caso, se induce al lector a caer en la inercia fonética de la lectura. La similitud de pronunciación de los vocablos, unido a la repetición de las cifras nos hacen incurrir en una trampa. La diferencia entre lo que se dice, y lo que se debe decir, es sutil sólo sobre el papel. Pero nunca en la realidad.

Esta lucidez ya antes referida de Parra, afila su aptitud para sintonizar con los tiempos en los que vive, le dotan a su vez de la serenidad precisa para distanciarse también a la hora de dar forma, de estructurar, de plasmar en papel. Esa contención o reeducación de la particular necesidad poética de la escritura le ayuda a alejarse de subjetivismos nerudianos u oscureces creacionistas. En este sentido ya hemos visto como se alcanza una poética interactiva por medio de la escritura-construcción de un test, o la reflexión de un lema existencial bajo la forma del graffiti. Tomamos ahora de un libro del mismo año 1983, *Cachureo, Eco-poemas, Guatapiques, Últimas prédicas*, otro antipoema-artefacto con la misma pretensión de denuncia que los otros, pero con una relación distinta respecto de las matemáticas:

POEMA/PROBLEMA
Ciento 4 civiles en un cajón
cuántas orejas y patas son

En este caso el antipoema-artefacto se presenta como un problema de matemáticas de colegio. La rima asonante de la palabra poema y problema, y la consonante de cajón y -tas son, acaban de integrar la terrible imagen en lo infantil mediante la musicalidad de los juegos de patio de recreo. El lector queda petrificado y la denuncia se multiplica, se hace más fuerte.

Siempre omnipresente está la facilitación de la lectura, el que se le reconozca o no, y se produzca el antipoema depende de tal proceso. La comunicabilidad, como tantas veces hemos dicho, constituye un importante pilar sobre el que Parra edifica su proyecto. Como constatamos en su obra, las estrategias formales que usa el antipoeta para llegar a tal fin se ayudan sobre todo en una puesta en escena popular, llena de folclore que, a diferencia del romance de Cancionero Sin Nombre, sobrepasa desde la primera lectura la caída en la mera postal mediante la ausencia de imágenes. En el antipoema *Cronos*, incluido en *Canciones Rusas* 1967, se iguala el dinamismo de los ciudadanos de Santiago a la lenta existencia de los vendedores del cochayuyo:

condición de exhibicionista de lo recién presumido, la falsa modestia en tono burlesco:

*Con una verga de padre y muy señor mío
que las colegialas adivinan de lejos
a pesar de que yo trato de disimular al máximo*

Uniendo a esta búsqueda de la erótica con el aspecto religioso, citamos este irreverente artefacto, publicado en *Artefactos*, 1973 en donde se iguala a Dios con un hombre normal, quizá un sacerdote de la Iglesia Católica, que acaba cediendo a sus más bajos instintos:

EL PADRE ETERNO
terminó fugándose con una colegiala

No es preciso mucho comentario. En esta línea Parra convierte el poema en oración o súplica y reescribe una hilarante versión del Padre Nuestro que aparece en *Obra Gruesa*, en la que expresa su agnosticismo; / *Padre Nuestro que estás donde estás*/. En el mismo libro, parodia la plegaria del Cordero Dios (*Agnus Dei*) pidiéndole humorística pero educadamente, cercanía terrenal: /*Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo/ dame tu lana para hacerme un sweater*/.

Emparentado con esta predisposición, aunque dándole la vuelta, Parra también ejerce de antipredicador, o contradictorio sermoneador de habla coloquial y desconcertante que se aproxima desde esa máscara a todos los temas que conforman el ámbito antipoético. Esta aproximación tiene lugar en los libros *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, 1977, y *Nuevas Prédicas del Cristo de Elqui*, 1979.

En este punto se puede señalar otra de las constantes principales del proyecto antipoético; la condensación. Como dice Valente, la descarada búsqueda poética de los narradores del Boom latinoamericano (Cortázar, Vargas Llosa, Rulfo), se contrarresta en Parra con el verso narrativo que huye de la farragosidad y halla en la economía de elementos su máxima amplitud humana. Esta tendencia al laconismo, que no en vano hemos calificado de constante, se va haciendo más presente conforme la obra de Parra se desarrolla. El antipoema se va condensado cada vez más para dar con la forma del artefacto, al que sigue el ecopoema, el cachureo, el chiste... hasta la desaparición total de las palabras en el caso de *los cuatro sonetos del Apocalipsis* [37], donde las palabras se sustituyen por cruces en alusión a las desapariciones. El uso del slogan u otras formas publicitarias, el diálogo con el arte pop, la mezcla dadaísta que deriva en el collage y en el readymade (son famosas sus postales en colaboración con artistas plásticos chilenos), el panfleto, el discurso... Parra va experimentando con todas estas fórmulas en pos de la ya mencionada comunicabilidad. La estrategia de condensar procede como el mismo dice de la consciencia de que la mínima palabrería posible, el convencionalismo o las imágenes de carácter pictórico-fotográfico aumentan el efecto, la potencia con que el mensaje llega.

Conclusión. La escuela antipoética:

Según Gutiérrez Girardot [38], (huellas del Antipoema) los poetas jóvenes de los cincuenta entendieron y se abrazaron a la antipoesía por ser un discurso contrario al tipo de poesía política incluida en *Canto General* [39], donde Neruda adoptaba el papel de luz de la civilización o Gran Pedagogo (herencia involuntaria de las tendencias románticas que aún palpitaban en las vanguardias criollas) en su intento de

enfrentarse a Whitman y su democratización del lenguaje Este hecho de crear escuela es otra prueba más de que el proyecto de Parra es bastante más que un contratexto, o una simple negación.

La negación llana y pura no cala tan hondo, no echa raíces como la antipoesía ha echado. Aunque es cierto que esa conciencia de identidad paródica o irónica, fue en muchos casos mal entendida y pesó como lastre a discípulos, que cayeron en el facilismo, en la repetición, o en la atenuación. También es verdad que han sido poetas parristas (decimos fueron porque irónicamente los más importantes ya fallecieron) quienes han perdurado en la literatura chilena contemporánea; es el caso de Rodrigo Lira, Roberto Bolaño, Juan Luí Martínez... o de otros anteriores como Enrique Lihn, que ya en 1962 publicaba un artículo en el diario el Siglo reconociendo su filiación:

unos cuantos poetas jóvenes (aún) no podemos defendemos de la acusación de parristas, aunque se trate justamente de una acusación, sin pecar de ingratos y farsantes.

La consciencia de ser ironía en el antipoeta y la permanente búsqueda de recursos comunicativos para que esta fuera reconocida por el máximo público lector posible dotan a este proyecto de la entidad suficiente para ser considerado un clásico no sólo por los estudiosos chilenos [40], si no también por especialistas y filólogos de otros idiomas, sobre todo en lengua inglesa [41]. Esa insobornable lucidez mantenida constante y coherentemente a través del tiempo le ha llevado a Nicanor Parra a los grandes reconocimientos y consideraciones [42] así como la de otros desprende otras cualidades expresivas y recursos que no son directamente dependientes de los textos.

La misma ironía es quien rodea a Parra, como maestro que ha sobrevivido a la mayoría de sus discípulos. La misma desde la que escribieran todos ellos, caso del ya citado y también fallecido Enrique Lihn, que continuaba así el artículo:

Que Nicanor Parra haya hecho escuela no me parece tan interesante como el porqué de su virtual y real maestría en el doble sentido de esta palabra. Escritores tan buenos como él no tienen la misma excelente acústica. Un poeta no hace el verano de su generación. Quiero decir que el éxito de Parra, débese, en buena medida, a su ingeniosa y lúcida aptitud para sintonizar con los tiempos que corren y dar forma, por cierto que a su modo (y en esto actúa sobre ellos) a esa particular necesidad de expresión que flota en el aire de los mismos. Es falso que la poesía cree la necesidad que satisfacer. Esa necesidad precede al poeta, pertenece al orden del tiempo en que a éste le toca vivir, lo sobrepasa, -al poeta- cuando no logra darle satisfacción. [43]

En 1969, siete años después de la aparición este artículo titulado precisamente *Antipoesía o Poesía Integral*, el *Manifiesto* incluido en *Obra Gruesa* y ya comentado antes dejaba unos versos que completan de la mejor manera este estudio:

Para nuestros mayores

La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad
No podemos vivir sin poesía.

Notas:

- [1] José Miguel Ibáñez Langlois, *Para leer a Parra*, (Ediciones El Mercurio-Aguilar. Santiago, 2003)
- [2] A esa condición de fallido o menor que adjuntamos a este libro, que llevaba escrito detrás el corolario de *alabanza de la revolución chilena*, y que fue editado en Santiago, Empresa Editora Nacional Quimantú, en 1973, se le añade hoy incluso el *Canto General*, (México, talleres gáficos de la nación 1950). Roberto Bolaño en su libro de ensayos *Entre paréntesis* (Barcelona, Anagrama, 2004) lo considera inferior al *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal.
- [3] José Miguel Laglois, prólogo a *Poemas y Antipoemas*, (Editorial Seix-Barral. Barcelona. 1972)
- [4] Íbid.
- [5] Se refiere, según F.Schopf al letrado público que *había alcanzado predominio absoluto en el interior de las vanguardias intelectuales de Chile, esto es, dentro de un círculo minoritario y aislado de productores y receptores de poesía.*
- [6] Enrique Lihn Definición de un poeta, *Anales de la Universidad de Chile*, 137 (1966), p. 36.
- [7] E.M. Ciorán, Silogismos de la amargura (Editorial Tusquets, Barcelona 1997)
- [8] Revista *Marcha*, 17 de octubre de 1969, pp.13-15. *Nicanor Parra el artefacto con laureles*. Mario Benedetti.
- [9] Federico Schopf, *Arqueología del Antipoema*, revista *Texto Crítico*, 28, 1984, pp.13-33
- [10] Es conocido el calificativo de *andaluz profesional*, que, despectivamente, Borges profirió acerca del carácter popular de su poesía y teatro.
- [11] Revista *Marcha*, 17 de octubre de 1969, pp.13-15. *Nicanor Parra el artefacto con laureles*. Mario Benedetti.
- [12] René de Costa, Introducción a *Poemas y antipoemas* (Madrid: Cátedra, 1988) La cita proviene de P. Lorzundi: "In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra" *Review* (Nueva York, otoño 1971)
- [13] Uno de los problemas más evidentes de la discriminación irreconciliable entre filosofía y literatura (*doxa* y *episteme*) es que deja a todo discurso no epistémico sin motivación razonable. Pero está en la misma necesidad del ser humano de seguir haciendo literatura la contradicción. ¿Para qué contar algo que *no* es verdadero?
- [14] La vaga referencia al racionalismo viene a ser en términos derridianos, el logocentrismo, es decir, el amplísimo segundo modelo o concepción narrativa tras el mito.
- [15] Aristóteles, *Poética*, traducción de Agustín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974)

- [16] Paul Ricoeur, *Temps et récit* (París: Éditions du Seuil, 1983-85), según traducción de Enrique Lynch para revista *Análisi*, 25, año 2000 (página 101)
- [17] Ricardo Piglia, *Formas breves*, (Barcelona, Anagrama, 2000.)
- [18] Paul de MAN, *La ideología estética*, con una introducción de Andrzej Warminski, traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart (Madrid: Cátedra, 1998), p. 231-60.
- [19] MAN, *La ideología estética*, p. 253.
- [20] MAN, *La ideología estética*, p. 259.
- [21] Es célebre la pregunta de Hölderlin a Heinze en la séptima estrofa de *Pan y vino*: ¿para qué poetas en tiempos de penuria? Pero fue Heidegger quien, haciendo hincapié en las palabras del poeta, afirmó la importancia radical de la cuestión en la escena moderna, (postromántica en adelante). La obra *¿Y para qué los poetas?*, aplica la pregunta a la tarea del poema (la tarea de *instaurar* el ser y *realizar* el mundo en la palabra).
- [22] Roland Barthes: *S/Z*. París: Editions du Seuil, 1970, p. 4. La traducción es de Diego Trelles Paz incluida en el artículo: *El lector como detective en la narrativa de Bolaño* (revista digital sololiteratura.com; <http://sololiteratura.com/bol/bolanolector.htm>)
- [23] *El Mercurio*, Santiago, 27 de septiembre de 1970. Incluido en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/prensa/index.html>
- [24] Adolfo Vásquez-Roca, *Antipoesía y Deconstrucción*, incluido en: , <http://www.revistaoxygen.com/Menus/articulos/vasquezrocca/antipoesia.htm>
- [25] Lauro Zabala, *Humor, ironía y lectura*.(Las fronteras de la escritura literaria, UAM Xochimilco).
- [26] Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, (Taurus, Madrid, 1986.)
- [27] Umberto Eco, *Lector in fabula*, (Lumen, Barcelona, 1987, pp. 249-250.)
- [28] *Íbid.*
- [29] Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, (Taurus, Madrid, 1986.)
- [30] Este párrafo pertenece al discurso con que el escritor recibió el premio Nacional de Literatura de Chile en 1980 incluido en *De Prólogo Breve, Alonso de Ercilla, "La Araucana"*, Selección y notas de Roque Esteban Scarpa. Ed. Andrés Bello, 1982)
- [31] El fragmento pertenece la *Carta a Federico Velásquez y Hernández* (Santo Domingo, 30 de Abril 1911) consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=69>
- [32] Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, (Taurus, Madrid, 1986.)
- [33] Nicanor Parra, *Chistes parra desorientar a la poesía/policía*, edición de Nieves Alonso y G. Triviños, (colección Visor de poesía, Madrid 1989)

- [34] Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, (UAM Iztapalapa, México, 1981, p. 178.)
- [35] Roberto Bolaño *Entre paréntesis* (Barcelona, Anagrama, 2004)
- [36] Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, (UAM Iztapalapa, México, 1981, p. 178.)
- [37] Esta serie de antipoemas visuales estaban incluidos en el libro Hojas de Parra, 1985, aunque nosotros la hemos consultado en, *Chistes parra desorientar a la poesía/policía*, la edición de Nieves Alonso y G. Triviños (colección Visor de poesía, Madrid 1989)
- [38] Rafael Gutiérrez Girardot, *Ethos contra Pathos*, *Merkur* 332 (1976) consultado en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html> <
- [39] Consultar el punto 2 de este estudio donde se habla brevemente de la poesía política de Neruda.
- [40] Mario Rodríguez Fernández, ¿Por qué es Nicanor Parra un clásico? Revista Signos 2002, 35(51-52), 119-125
- [41] Citamos por ejemplo el artículo de P. Lorzundi: "In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra" Review (Nueva York, otoño 1971), al que antes nos referíamos. También el hecho de que el propio Ginsberg tradujera sus Poemas y Antipoemas corrobora la aceptación que tuvo la antipoesía.
- [42] Son numerosas las voces significativas que lo proponen para el Nobel. Es el caso del también chileno Jorge Etchevarry perteneciente a la escuela de Santiago, hornada literaria surgida en los años 60 y antiparrista declarada, que expone sus razones en el artículo *Porqué Parra, porqué ahora*, incluido en la revista la cita Trunca Ottawa Editorial Poetas Antimperialistas de América el 22 de Septiembre de 2005 y consultado en el sitio web: http://etcheverry.info/hoja/catastro/notas/article_272.shtml
- [43] Consultado en <http://www.letras.s5.com/parra100903.htm>

Bibliografía:

J. Miguel Ibáñez Langlois, *Para leer a Parra*, (Ediciones El Mercurio-Aguilar. Santiago 2003)

Nicanor Parra *Poemas y Antipoemas*, 1972 (Editorial Seix-Barral. Barcelona.)

Nicanor Parra *Poemas y antipoemas* (Madrid: Cátedra, 1988)

Aristóteles, *Poética*, traducción de Agustín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974)

Ricardo Piglia, *Formas breves*, (Barcelona, Anagrama, 2000.)

Paul de MAN, *La ideología estética*, con una introducción de Andrzej Warminski, traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart (Madrid: Cátedra, 1998)

Lauro Zabala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, (UAM Xochimilco).

Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, (Taurus, Madrid, 1986)

Nicanor Parra, *Chistes parra desorientar a la poesía/policía*, edición de Nieves Alonso y G. Triviños (colección Visor de poesía, Madrid 1989)

Roberto Bolaño *Entre paréntesis* (Barcelona, Anagrama, 2004)

Linda Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco* (UAM Iztapalapa, México, 1981, p. 178.)

Nicanor Parra, *Obras Completas & Algo +*, tomos 1 y 2 (editorial Galaxia Gutenberg, 2006)

-

© Salvador Galán Moreu 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

-

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo