



## La (in)comunicación en *Artefactos*, de Nicanor Parra

Lee Soo-Jie

Universidad Nacional de Seúl

---

“Nicanor Parra: El  
demonio de la poesía”.  
Jorge Edwards

## Introducción

La comunicación surge instintivamente en el ser humano. El hombre, por su naturaleza misma, tiene que hablar o actuar utilizando diversos tipos de lenguaje para comunicarse con los demás. Y por la convivencia en un mundo social compartiendo un mismo contexto, normalmente no usa más de uno o dos tipos de lenguaje a la vez. La persona cree que está comunicando en cada emisión su vida real. Pero, aún más en la actualidad, el hombre vive con la probabilidad de caer en una ‘equivocación’. Dicha ‘equivocación’ radica en la incapacidad de la comunicación que se genera por los límites del lenguaje. La comunicación incompleta en la rutina de la vida se sitúa como una gran verdad a medias, al descubrirse que es el máximo resultado que el ser humano puede obtener.

Algunos escritores se han propuesto eliminar esa ‘equivocación’ del hombre, para señalar la incapacidad transformada ya en la forma ausente. Para hacerlo, necesitan un lenguaje diferente o, quizás, una diferente intención cuando se trata de establecer comunicación con los lectores. En realidad, estas pruebas experimentales de comunicación están limitadas por los métodos de representación.

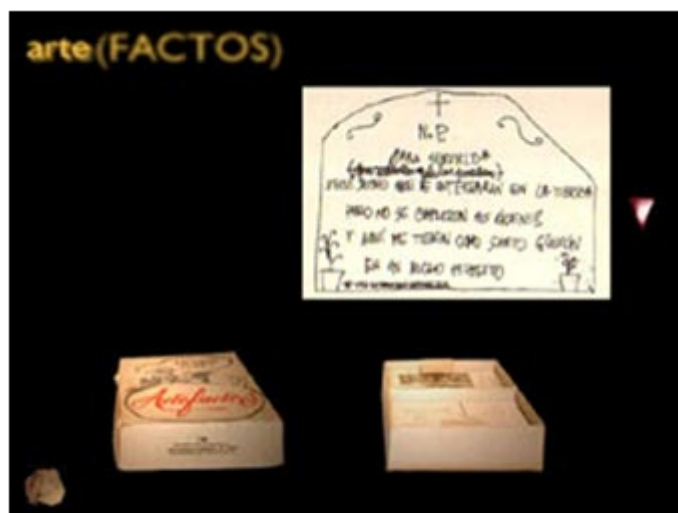
Prácticamente, todos los escritores empiezan sin ningún tipo de garantía de aceptación por parte de los lectores; solos con sus ideas propias, la obra también se produce -entonces- como otra forma de equivocación de los artistas. Es decir, las ideas de los escritores no siempre son fáciles de interpretar, de manera que los lectores puedan entenderlas y reaccionar ante ellas como los escritores esperan. En consecuencia, la gran empresa de la comunicación está depositada en las obras, pero incompleta otra vez. Al final, nadie se comunica con la verdad de la vida, sino con cada emisión de ‘su’ vida real.

Nicanor Parra también trata de comunicarse con los lectores acercándose más a su vida cotidiana, mediante los *antipoemas*. El *antipoema* muestra la transformación, muchas veces satírica, de poemas establecidos por la tradición para rechazar a ambos (poemas y tradición), a través del equívoco de la comunicación entre escritor y lector. “Parra construye una parodia, un pastiche, una caricatura grotesca, una burla, un remedo ridículo” en el trayecto del proceso de su escritura antipoética. Por medio de estos materiales, contenidos formales o sujetos del texto, el poeta chileno crea un orden de comprensión para los lectores; conjunción, ambigüedad, disyunción.[2]

Pero la empresa de Nicanor Parra tampoco completa la comunicación que se vive en la realidad. No obstante que Marlene Gottlieb afirma: “El antipoema es el vanguardismo llevado al pueblo, hecho accesible a todos”,[3] los materiales de Parra son demasiado difíciles para algunos grupos de lectores. Si bien pretende escribir para las mayorías, sus obras terminan siendo elitistas y accesibles sólo para una minoría especializada.

***Artefactos (1972)***

Nicanor Parra escribe una serie nueva de antipoemas a manera de tarjetas postales presentadas en una caja de cartón. El conjunto se llama *Artefactos* (1972). Parra combina en ellos códigos lingüísticos y visuales en formas de dibujos, fotografías, caligrafías, infografías, etcétera. Lerzundi dice: “El artefacto es el hijo legítimo de la antipoesía si con ella los poetas bajaron del Olimpo, con los artefactos los poetas salieron a la calle”.<sup>4</sup> El experimento sería, según la concepción de Umberto Eco, una obra en movimiento.



FUENTE: <http://www.c5.cl/leinvestiga/actas/nise99/html/software/parra>

Parra delinea un mismo ámbito entre los artefactos y los antipoemas -escritos con anterioridad- con una diferente forma de lenguaje, pero en la misma perspectiva. Es decir, usa textos breves, imágenes fragmentarias, mensajes prácticos para arrancar las estrofas de los poemas tradicionales. Al mismo tiempo, continúa con las parodias, los pastiches, las caricaturas grotescas, las burlas, los remedos ridículos, que eran sus ideas y métodos desde el principio: “En el artefacto el poeta no inventa imágenes de pequeños mundos individuales. Verbaliza algo que ya existe y que anda disuelto en el aire cultural que todos respiramos. Y el lenguaje que usa es el lenguaje de la colectividad, las frases hechas de los anuncios de televisión y radio, de los lemas políticos, de los carteles, las frases que ya no pertenecen al que las dijo por primera vez sino que son el patrimonio de todos.”<sup>[5]</sup> Sin embargo, es importante destacar que Parra fue el primero en escoger la forma de tarjeta postal para representar sus intenciones en conjunto bajo el título de *Artefactos*.

¿Por qué una tarjeta postal?, y ¿por qué se llaman *Artefactos*? En la vida cotidiana, la comunicación siempre surge a través de interacciones, mientras existan más de dos sujetos. Hay muchos objetos que pueden actuar como instrumentos de interacción. Estos objetos incluyen el lenguaje, la acción, la emoción y todos los elementos prácticos de la vida. Además, en el mundo literario, todos los objetos posibles existen en forma de algún tipo de máscara.

La tarjeta postal también es un instrumento de interacción para establecer la comunicación. Cuando una persona envía una tarjeta postal a otra, realiza una acción que es una comunicación directa, pero que no recibe una respuesta de inmediato. Esta acción necesita no sólo de un tiempo necesario para el envío, sino también de un cambio de lugar para la entrega. Cuando esta acción termina y el destinatario recibe la tarjeta postal, esta comunicación cumple su tarea. Nicanor Parra declara:

El arte moderno por antonomasia es la televisión... Para mí resulta que las imágenes visuales son las imágenes por excelencia, y sinceramente a mí no me interesa para nada, al extremo de que en la actualidad yo he dejado de leer mis poemas, si no es por obligación. Ahora, cuando tengo que mostrar un poema a alguien, doy el texto; ahora quiero que se vean los poemas. Incluso los artefactos se van a organizar ópticamente. Cada artefacto va a ocupar una página, y los tipos se van a elegir con un criterio plástico, a partir esencialmente del *Art Nouveau*, de manera que el libro va a ser simultáneamente un documento literario y a la vez visual.[6]

Por medio de diversos tipos de antipoemas escritos o dibujados sobre tarjetas postales, Parra intenta una comunicación diferente a la del poema común. Nuestro poeta envía sus ideas a los lectores, ellos pueden recibir las ideas parrianas en un momento y en un lugar determinados de cada vida. Los artefactos funcionan como una interrupción que invita a los lectores a reaccionar ante ellos. La primera reacción podría ser la risa provocada por los textos mismos. Pero también se podrían ver como un espejo destruido. Los lectores pueden reflejarse en él en cada momento de su vida, comprobando que las imágenes sobre ese espejo no son iguales a las que creían ordinariamente. Las imágenes son algunas de las formas que surgen de los fragmentos del espejo destruido. Entonces, los lectores caen en un caos. Parra tal vez nunca espera tanto de los pasos de la reacción del lector. Parra intenta un mensaje que tiene como única dirección el medio de la tarjeta postal. El artefacto es una empresa para extremar la disyunción de la comunicación entre el autor y sus lectores, o entre las personas entre sí. En una entrevista con Mario Benedetti, Parra afirmó:

Bueno, yo acabo de dar una definición de *artefacto*: los artefactos resultan de la explosión del antipoema. Se podría dar una definición al revés. Decir, por ejemplo, que el *antipoema* es un conglomerado de *artefactos a punto de explotar*. [7] (Las cursivas son del texto; el subrayado, nuestro.)

Las palabras de Parra puestas en tarjetas postales forman un conjunto que da vida a un artefacto de (in)comunicación. El significado de la palabra 'artefacto' ha variado con el tiempo. Aparece por primera vez en el diccionario de la Academia en 1780: "Qualquiera [*sic*] obra mecánica hecha según arte." [8] En la emisión de 1884 del mismo diccionario, aparece con una leve variante: "Obra de arte mecánica." [9] Sin embargo, en la emisión de 1992, la definición de 'artefacto' adquiere un nuevo sentido:

**artefacto.** (Del lat. *arte factus*, hecho con arte.)

m. Obra mecánica hecha según arte. | 2. Máquina, aparato. | 3. despect. Máquina, mueble, y en general, cualquier objeto de cierto tamaño. | 4. Cualquier carga explosiva, como mina, petardo, granada, etc. [...] [10]

Si atendemos a la cuarta acepción que da modernamente el diccionario -en la 22ª ed. del *DRAE* (2001) se mantiene la misma definición- la palabra ha adquirido el sentido que le interesa a Nicanor Parra, el artefacto como carga explosiva, obra de arte a punto de explotar. A través de *Artefactos*, las ideas del autor se van a poner en contacto con los lectores mediante un tipo de sonido explosivo. En un primer momento, el lector no puede aprehender la noticia que se está representado, aunque la obra posea un significado propio que sería suficiente para comunicarse con los demás. Sin saber claramente cuál es la intención ni el sentido de dicho antipoema, el lector siente pánico instintivamente. No sólo porque la forma del lenguaje usado en *Artefactos* ya está destruida, se ha hecho pedazos cuando se entrega al lector, sino también porque *Artefactos* sólo puede ser entendido, muchas veces, palabra por palabra. Y en algunas ocasiones, hay que descender incluso hasta las sílabas.

Hemos seleccionado un corpus de diez imágenes que comprenden el campo político, literario, social y cultural. Analizaremos cada una de ellas destacando rasgos del mensaje escrito y del visual, en un ejercicio de lectura crítica.

### **Artefactos políticos**



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 273.

**Lo que dice:** Hay una gran carga de ironía que llega hasta la burla; el que habla es el oprimido que se encuentra en las manos de otros, y el mensaje en minúsculas contrasta con las mayúsculas de “BIEN”. El oprimido es el que dice la verdad aunque esté en minúsculas y su mensaje sea incompleto, ya que sólo tenemos el signo de interrogación que cierra.

**Lo que se ve:** Una marioneta en manos de otra marioneta, y una mano de alguien que oculta su identidad oprimiendo a ambos. Las dos manos de la marioneta mayor representan diferente fuerza, la mano que sujeta al muñeco imita a la mano opresora, los trazos son semejantes. La sonrisa y el gorrito son de un payaso, además de que el mensaje está encerrado al estilo de los dibujos animados.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 271.

**Lo que dice:** Burla satírica para desmitificar el concepto de 'libertad'. Las siglas referentes a los Estados Unidos no son las que corresponden al español (EE.UU.) sino las del inglés (USA). La mayúscula que se utiliza en las siglas -como ortografía obligada- se mantiene en el resto del mensaje. De esa manera, se logra desmitificar también las siglas "USA" para que pueda leerse sólo como "usa", una conjugación del verbo 'usar', que refuerza la crítica política del mensaje.

**Lo que se ve:** La 'libertad' es sólo una estatua ridícula, con cara infantil, y manos que son una silueta amorfa, como las de los calamares. La antorcha no tiene la capacidad de encenderse y el mensaje está escrito sobre piedra, como una denuncia concreta.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 267.

**Lo que dice:** El texto es una parodia de una famosa canción ligada al movimiento Unidad Popular, durante la presidencia de Salvador Allende: "El pueblo, unido, jamás será vencido". La canción fue compuesta en 1970, por Sergio Ortega, músico chileno perteneciente al grupo musical Quilapayun. El título de la canción se convirtió en un grito popular que se deconstruye en este artefacto. El mensaje es una burla a las ideologías tanto de derecha como de izquierda.

**Lo que se ve:** La imagen muestra un grupo numeroso de personajes sin expresión en su cara, como un paquete de huevos. Algunos rostros tienen anteojos, como símbolo de la intelectualidad, y otro porta un sombrerito al estilo andino, pero no hay

mayor diferencia entre ellos. Todos simbolizan una unidad de la izquierda y la derecha que no vale nada.

Las tres postales son burlescas y enfrentan algún tema político sin temor alguno. Las imágenes están perfectamente acordes con la intención del texto y el lector recibe, tal como lo desea Parra, un impacto por la explosión del mensaje. Jorge Edwards cuenta una anécdota que le tocó presenciar de Nicanor Parra, a propósito de su agudeza y habilidad para tocar el tema político:

He visto a salas atestadas de públicos juveniles, en los Estados Unidos, en Santiago de Chile, en Concepción, pendientes de las palabras, de las comas, hasta de los silencios de Nicanor. En la época de la dictadura, en una plaza pública, anunció que iba a leer un soneto censurado. Guardó silencio durante el tiempo aproximado de la lectura de catorce sílabas, impertérrito, y recibió una ovación que recuerdo todavía. [11]

### **Artefactos crítico literarios**



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 255.

**Lo que dice:** Denuncia burlándose que el poema canónico es un anacronismo. Utiliza, para ello, la parodia de un trabalenguas que varía en el juego de palabras que inventa según la región, pero siempre con la dificultad de la pronunciación. Gottlieb señala que Parra, al igual que los vanguardistas, “se rebela violentamente contra la poesía tradicional, una poesía para él aprisionada por la métrica, la rima, la puntuación, la gramática, en fin, por sistemas lógicos totalmente ajenos a la poesía misma. Y Parra va a realizar la misión de ‘desendecasilabador’, como nos explica en su parodia de un trabalenguas infantil chileno”. [12] La pregunta es una alegoría, la alusión al endecasílabo no es casual y no necesita de ninguna explicación. Y la respuesta a dicha pregunta está escrita al pie de un monumento histórico, ya sea como homenaje al que logre la proesa, o como una inscripción burlesca a la figura (monumento) que lo ha logrado ya.

**Lo que se ve:** El poeta pregunta imitando la forma de la oratoria, pero en un estado ridículo y nervioso, sudando, expresando esforzadamente su idea. El vestido del poeta parece demasiado grande y también pesado. Tiene unos libros bajo el brazo que parecen también grandes en proporción a la baja estatura del hombre. Está vestido al

estilo antiguo que no le queda bien. La imagen de la postal es ambigua. El poeta es el que pregunta. Pero la respuesta aparece al pie de la estatua, de manera que también esa misma figura grotesca del poeta sería “¡El gran desendecasilabador!”.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 253.

**Lo que dice:** El mensaje es complejo. En primer lugar, tenemos la equivalencia que se establece entre el poeta y el locutor. El poeta, como el locutor, expresa su denuncia y ésta llega directamente al lector. El mensaje revela la (in)comunicación que el poeta mantiene en su obras. No hay posibilidad de respuestas. Por otra parte, el poeta se apropia de la tarea de tener que dar “las malas noticias”, y como portavoz, no es responsable -“no responde”- de ellas. El papel que juegan los medios de comunicación queda evidente en este artefacto. Y conviene aquí recordar la cita en donde Parra habla de la influencia de la televisión al denominarla: “El arte moderno por antonomasia”. [13]

**Lo que se ve:** De la caja del fonógrafo aparece un estruendo que efectúa la transformación del texto por sonido. El lector se puede imaginar un ruido cuando lee el texto y no puede parar de oírlo hasta terminar la lectura. Es un ruido que tiene sólo una dirección. Destaca la desproporción entre el mensaje estruendoso y el tamaño del fonógrafo. El objeto emisor queda minimizado ante el impacto del mensaje.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 261.

**Lo que dice:** Burla satírica de la tarea del poeta. El escritor se dirige al hablar a la botella de tinta con una pluma en la mano. Y ‘ella’ significa la página en blanco. El “versus” nos indica el enfrentamiento entre ambos. Éste es un caso en que la escritura del mensaje se debe leer por partes. “Poeta” lleva el peso del adjetivo “maldito”, mientras que “página” recibe el sustantivo “blanco” como adjetivo; blanco, inmaculado. Las tres frases en triángulo nos llevan luego a las letras menores del “versus”, y las dos frases superiores funcionan a manera del título que anuncia una lucha por empezar o por continuar.



**Lo que se ve:** El poeta está sobre un libro a manera de una balanza donde el poeta maldito y la página en blanco se encuentran a cada lado. El frasco de tinta funge como juez o centro de la balanza, y la actitud del poeta es de combate. La pluma como una espada y su mano izquierda levantada en equilibrio para la esgrima. La figura del poeta está sobre el lado del libro que pertenece ya al poeta maldito, pero quiere llegar a la página en blanco, y la frase central es de un reto, destacado por los signos de admiración. El lector podría captar el mensaje burlesco de que la página en blanco es mejor que un poeta establecido y reconocido como tal.

### Artefactos socio culturales



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 283.

**Lo que dice:** Ironía, burla, perogrullada. No se puede ver con anteojos sin vidrios. Y esa verdad notoriamente sabida, que demuestra necedad o simpleza el sólo decirla, aparece en este artefacto como un secreto al oído. El lector puede encontrarse ante la disyuntiva de cuál de las dos frases debe leer primero. Pero, atendiendo al tamaño de la letra, leería primero el mensaje que lo invita a oír. Después, ese secreto a voces que provoca a una reacción de extrañeza ante la simpleza de su contenido.

**Lo que se ve:** Un texto que está simbolizando unos anteojos que han 'entrado' a través de la oreja, y que hace las veces de ojo. El mensaje que revela que esto es un secreto aparece escrito en un tipo más grande y con letras de color blanco sobre un fondo negro. El lector podría pensar en la fuerza que tiene un mensaje que se oye frente a un mensaje que se ve pero irónicamente, porque aquí realmente lo que destaca es lo que se ve, aunque se refiera a un mensaje que debe ser escuchado: el secreto.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 281.

**Lo que dice:** Parodia satírica. Una mujer aparece pidiendo consejos al sabio, pero el consejo está desmitificado por las palabras obscenas que incluye. El mensaje de la izquierda es una sentencia en boca de un hombre ebrio, agresiva y descarada que llega al lector como un golpe. La frase de la derecha completa el sentido en el mismo tono agresivo y descarnado del primero.

**Lo que se ve:** El hombre borracho está abajo, a la izquierda. El cuerpo tiene trazos semejantes a los de la mujer, pero tiene sobrepuesta una cara, casi como una máscara, que no encaja con su cuerpo ni con su postura. La figura resulta grotesca. Paradójicamente, el mensaje más agresivo por su lenguaje y por la imagen grotesca corresponden a un referente clásico, nada menos que de Miguel Ángel. El poeta no se detiene ante ningún canon y parodia el famoso fresco de la Capilla Sixtina: la Creación de Eva (1509-1510). La figura de Dios y la de Eva no han sido tocadas por la mano del poeta. No así las palabras. La intención grotesca de la imagen se ensaña con Adán, el padre de la humanidad.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 259.

**Lo que dice:** Ironía, burla y parodia en una composición que podría ser autobiográfica. Las palabras que incluye comprenden una suma de la cultura y el origen de todos los tiempos: “ánfora griega”, “cosmología”, “posición fetal”, “música sagrada”. Dicha selección rodean la autoproclamación del poeta como “rey” y como “dios”. Pero la parodia es extrema y no se perdona ni a sí mismo -“rey de la letrina”-, ni a sus creaciones, ya que llama a su propia obra: “ARTEFACTOS SANITARIOS”.

**Lo que se ve:** El hombre que está comparado con la emblemática escultura de *El Pensador* de Rodin, no está pensando en la postura elegante y sabia del original, sino en una postura encorvada, sucio, sentado en una ánfora griega que hace las veces de inodoro. Rodin en realidad denominó su famosa escultura como *Dante pensando* y originalmente se le llamó *El Poeta* (1880). En el artefacto, el poeta/pensador tiene un libro sobre sus rodillas con los pantalones abajo, y no se ve con claridad si lee o si escribe sobre el libro. Podríamos decir que el sufrimiento del poeta al crear un poema no es más que un instinto de evacuación del hombre.



FUENTE: Nicanor Parra, *Páginas en blanco*, p. 254.

Los mensajes de los *Artefactos* han sido enviados. Los lectores podrán recibirlos cuando gusten. Sólo basta con dar la vuelta a las postales que han llegado al buzón de su lectura. Emir Rodríguez Monegal habla sobre la presentación que hiciera Guillermo Sucre de los *Artefactos*:

En ellos su poesía anterior alcanza mayor acuidad y despojamiento. Queda roto todo hilo discursivo: el lenguaje no existe sino como frases sueltas y simples notaciones. Como Beckett en el teatro, este poeta tiende a una reducción total de los medios expresivos. Y por este camino nos enfrenta al absurdo de la vida moderna. Estos poemas más que textos son *pretextos*: el lector debe resolver la aventura que ellos implican y le proponen. Son, finalmente, una gran empresa de desmitificación a través del humor. Desmitificación del mundo, pero también del lenguaje y del hombre que lo expresa. [14]

Hasta ahora, hemos entendido el artefacto como una forma experimental del antipoema, una tarjeta que tiene imágenes ridículas y grotescas junto a mensajes irónicos y satíricos. Ya tenemos una idea de qué es el artefacto. Pero, ¿qué está haciendo con los lectores? Más que una nueva forma de poema, se trata de una bomba que el poeta está tirando hacia los lectores. El artefacto no sólo se diferencia de la bomba en la velocidad de la entrega y en su puntería, sino también en la destrucción y en la extensión del choque. Los lectores de los *Artefactos* no pueden notar ninguna diferencia en la vida después de leer el primer artefacto. Pero, poco a poco, la brevedad y la fuerza de la imagen que denuncia se propagan y funcionan dentro de la cabeza de los lectores. Se capta lo esencial de aquel artefacto, y se empieza a sentir una subversión escondida debajo de la tarjeta postal. Finalmente, el artefacto puede actuar, puede desempeñar su papel propio, y el lector va a sentir el desconocimiento de ese lado de la vida cotidiana. Asimila que el artefacto no sólo es una tarjeta postal sino un antipoema, y además un *anticanon*, un *antiestablecimiento*, lo *anticoloquial*.

Nicanor Parra lleva a cabo una revolución mediante la reacción en serie de su obra de arte explosiva. Los lectores sin pensar ni poder defenderse, empezarán a vivir dicho proceso a la vez que reciban el artefacto. Con su gran equipo de artificios -las parodias, los pastiches, las caricaturas grotescas, las burlas, los remedos ridículos- el poeta tiene ventajas para lograrlo. Y cuando la acción termine, el lector si quiere o no, si entiende o no lo que el poeta quería o no decir, ya no es más un problema. Lo que importa evaluar es la realidad que resulta, que el pensamiento del lector queda sacudido, y que por ello le sobreviene la duda sobre cierto tipo de desconocimiento de la vida cotidiana. Eso es el comienzo de la explosión real que cada individuo va a completar dentro de su propia cotidianidad. Roberto Valero afirma: “La dinamita de Parra es el humor. Una vez descodificados los diversos tipos de humor -negro, ironía, absurdo, burla...- que el poeta nos ofrece, nos encontramos con un mensaje agónico.

Pero, como siempre, es el lector el encargado de descifrar propiamente dicho el poema”. [15]

Los *Artefactos* se publicaron en la editorial *Imagen* de Venezuela al mismo tiempo que empezaba a circular en todo el mundo anglosajón una edición bilingüe de *Poemas y antipoemas* y mientras seguía difundiendo en toda América Latina la edición popular de *La cueca larga y otros poemas*, (1964), y sus *Canciones rusas* (1967). En todos estos textos hay varias imágenes de Parra, afirma Rodríguez Monegal, desde la que ofrece esa agresividad de muchos antipoemas hasta el lirismo contenido de las *Canciones rusas*. Y agrega: “es sobre todo el Parra de los *Artefactos* el que me parece más aventurado, oscilando siempre en el límite mismo entre poesía y ausencia de poesía. Aquí asoma un nuevo Parra, sobre el que no conviene pronunciarse todavía. El tiempo y sus poemas dirán si la empresa es posible o si con este nuevo avatar poético, no ha practicado un segundo suicidio simbólico más definitivo que el primero.” [16] Parra ha experimentado un cambio en su propia trayectoria para dejar paso a “una poesía que opera sobre el filo mismo de la nada poética. La empresa es terrible y está siendo jugada con los ojos bien abiertos, en un esfuerzo último y supremo por descargar completamente las palabras. Un nuevo Parra está naciendo. Habrá que esperar la hora de salir de una vez por todas a su encuentro.” [17]

## Notas

[1] Iván Carrasco, *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago, Universidad Nacional Andrés Bello, 1999, p. 118.

[2] Cf. *Ibíd.*, p. 132.

[3] Marlene Gottlieb, “La depuración del antipoema: *Artefactos* y murales”, *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos*, Marlene Gottlieb (ed.), Princeton, Linden Lane Press, 1993. Disponible desde Internet en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.htm> [Citado el 22 de noviembre de 2006].

[4] Lertzundi citado por Iván Carrasco, *op. cit.*, p. 82.

[5] Marlene Gottlieb, art. cit.

[6] Nicanor Parra, en Leónidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra* (1972), citado por Marlene Gottlieb, art. cit.

[7] Mario Benedetti, “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles. Entrevista”, Universidad de Chile. Disponible desde Internet en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/laureles.html> [Publicada en Revista Marcha, 17 de octubre de 1969, pp. 13-15. Citada el 22 de octubre de 2006.]

[8] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1780, p. 8.

[9] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Gregorio Hernando, Madrid, 1884, p. 104.

- [10] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª. ed., Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 143.
- [11] Jorge Edwards, “Nicanor Parra: El demonio de la poesía”, *Letras Libres*, diciembre de 1999. Disponible desde Internet en: <http://www.letras.s5.com/np120605.htm> [Citado el 26 de noviembre de 2006].
- [12] El trabalenguas chileno que Marlene Gottlieb consigna como referente dice: “La noche está desengarabintangulada / ¿Quién la desengarabintangulará? / El gran desengarabintangulador será.” Marlene Gottlieb, art. cit.
- Sin embargo, ésta es una variante de una estructura que es más conocida en todo el mundo hispanohablante con la frase: “El rey de constantinopla se quiere desconstantinopolizar...”. Y en Cuba, prima el que dice: “El cielo está encancaranublado...”, título de una canción caribeña y título también de un famoso volumen de cuentos de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega. Cf. Claudia Macías Rodríguez y Song Jae-Woo, “La lengua y el poder: *Encancaranublado*, de Ana Lydia Vega”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 22, noviembre 2002-febrero 2003. Disponible desde Internet en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/encaranu.html> [Citado el 18 de noviembre de 2006].
- [13] *Vid. supra*.
- [14] Guillermo Sucre citado por Emir Rodríguez Monegal, “Encuentros con Nicanor Parra”, *Mundo Nuevo*, núm. 23, 1968, pp. 75-83.
- [15] Roberto Valero, “Función del humor en la obra de Nicanor Parra”, *Hispania*, vol. 74, núm. 1, 1991, p. 210.
- [16] Emir Rodríguez Monegal, art. cit.
- [17] Ídem.

## Bibliografía

Benedetti, Mario, “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles. Entrevista”, Universidad de Chile. Disponible desde Internet en:

Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago, Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

Edwards, Jorge, “Nicanor Parra: El demonio de la poesía”, *Letras Libres*, diciembre de 1999. Disponible desde Internet en: <http://www.letras.s5.com/np120605.htm> [Citado el 26 de noviembre de 2006].

Gottlieb, Marlene, “La depuración del antipoema: *Artefactos* y murales”, *Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos*

*críticos*, Marlene Gottlieb (ed.), Princeton, Linden Lane Press, 1993. Disponible desde Internet en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html> [Citado el 22 de noviembre de 2006].

Macías Rodríguez, Claudia y Song Jae-Woo, “La lengua y el poder: *Encancaranublado*, de Ana Lydia Vega”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 22, noviembre 2002-febrero 2003. Disponible desde Internet en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/encaranu.html> [Citado el 18 de noviembre de 2006].

Parra, Nicanor, *Páginas en blanco*, selecc. y ed. Niall Binns. Universidad de Salamanca, Madrid, 2001 (Biblioteca de América,17).

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*. Joaquín Ibarra, Madrid, 1780.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*. Gregorio Hernando, Madrid, 1884.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª. ed. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

Rodríguez Monegal, Emir, “Encuentros con Nicanor Parra”, *Mundo Nuevo*, núm. 23, 1968, pp. 75-83.

Valero, Roberto, “Función del humor en la obra de Nicanor Parra”, *Hispania*, vol. 74, núm. 1, 1991, pp. 210-213.

© Lee Soo-Jie 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

