

**LA METAIRONÍA EN LA POÉTICA  
DE NICANOR PARRA**

**Daniel Andrés García León**

**Trabajo de grado**

**Presentado como requisito para optar por el título de  
Profesional en Estudios Literarios**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**Bogotá, marzo de 2009**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD**

P. JOAQUÍN EMILIO SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

**DECANO ACADÉMICO**

CONSUELO URIBE MALLARINO

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**

P. ALFONSO CASTELLANOS S.J.

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

CRISTO RAFAEL FIGUEROA

**DIRECTOR DEL PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO**

JORGE HERNÁNDO CADAVID

Del reglamento de la Universidad

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de 1946:

"La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia"



## **AGRADECIMIENTOS**

A la obra poética de Nicanor Parra, a sus antipoemas; a los demás poetas que hacen parte de mi biblioteca y me ayudaron a realizar este trabajo.

A mis padres y amigos, quienes estuvieron presentes para apoyarme de todas las formas posibles durante la realización de este trabajo.

## **AGRADECIMIENTOS ESPECIALES**

A Nicanor Parra, por abrirme la comprensión hacía su poética; a Jorge Cadavid por presentarme la poesía y ayudar de manera comprometida a la realización de este trabajo; al departamento de Estudios Literarios en general por su apoyo durante todo el proyecto.

A Laura por confiar en mí y apoyarme incondicionalmente, a Jennifer y Andrés por acompañarme en la realización del trabajo.

## Tabla de contenidos.

<b>Introducción.....</b>	<b>p.8</b>
<b>1. Aproximaciones sobre la modernidad literaria.....</b>	<b>p. 10</b>
<b>1.1 La modernidad: definiciones y propuestas.....</b>	<b>p.10</b>
<b>1.1.1 La tradición de la ruptura.....</b>	<b>p. 10</b>
<b>1.2 El tiempo en la modernidad: disertaciones sobre el futuro.....</b>	<b>p. 13</b>
<b>1.2.1 Futuro.....</b>	<b>p. 13</b>
<b>1.2.2 Progreso.....</b>	<b>p. 15</b>
<b>1.2.3 La revolución del futuro.....</b>	<b>p. 17</b>
<b>1.3 La paradoja: primer acercamiento a la ironía.....</b>	<b>p. 18</b>
<b>1.4 Revolución poética.....</b>	<b>p. 19</b>
<b>1.4.1 Problemática histórica.....</b>	<b>p. 19</b>
<b>1.4.2 Problemática formal.....</b>	<b>p. 20</b>
<b>1.4.2.1 Cosmopolitismo.....</b>	<b>p. 20</b>
<b>1.4.2.2 Secularización.....</b>	<b>p. 21</b>
<b>1.4.2.3 Racionalización.....</b>	<b>p. 22</b>
<b>1.4.2.4 Relación histórica formal.....</b>	<b>p. 23</b>
<b>1.5 Cultura postmoderna.....</b>	<b>p. 25</b>
<b>1.6 Después de la gran división.....</b>	<b>p. 27</b>
<b>2. La ironía y lo antiliterario.....</b>	<b>p. 29</b>
<b>2.1 Retórica: consideraciones históricas.....</b>	<b>p. 29</b>
<b>2.1.1 Ironía y figuras retóricas complementarias.....</b>	<b>p. 30</b>
<b>2.2 Ironía romántica.....</b>	<b>p. 31</b>
<b>2.3 Dos ironías.....</b>	<b>p. 33</b>
<b>2.3.1 Ironía estable.....</b>	<b>p. 33</b>
<b>2.3.2 Ironía inestable.....</b>	<b>p. 34</b>
<b>2.4 Antiliteratura.....</b>	<b>p. 35</b>
<b>2.4.1 Antinovela.....</b>	<b>p.36</b>
<b>2.4.2. Antiteatro.....</b>	<b>p. 36</b>
<b>2.4.3. Antipoesía.....</b>	<b>p. 37</b>

2.4.4 Poesía conversacional.....	p. 38
2.4.5 Antipoesía y Nicanor.....	p. 39
<b>3. Nicanor Parra: <i>Poemas y antipoemas</i>.....</b>	<b>p. 42</b>
<b>3.1 Poemas y Antipoemas: una obra moderna.....</b>	<b>p. 42</b>
3.1.1 Estructura.....	p. 43
3.1.2 Modernidad e ironía.....	p. 47
3.2 Tradición de la ruptura y metaironía.....	p. 63
 Conclusiones.....	 p. 65
 Epílogo.....	 p. 67
 Bibliografía.....	 p. 68

## Introducción.

Durante el recorrido por los distintos libros que cayeron en mis manos tuve la certeza de que ninguna expresión distinta al mismo texto podría decir algo mejor que lo que él mismo decía. Frente a ello, este trabajo no tiene una pretensión distinta a la de herir lo menos posible los *Poemas* y *Antipoemas*, por ello, deseo empezar esta introducción con una disculpa a Nicanor, que no ha hecho nada más que dar luces sobre la poesía que tanto estimo y darme muchas alegres tristezas.

No hace falta dar mayor explicación sobre quién es Nicanor Parra para el mundo, ni lo que su trabajo supone para el contexto de la literatura y el arte. Aún así podríamos decir que es el último vanguardista que siempre ha estado en la vanguardia. Más allá de los serios juegos de palabras, está claro que marcó un hito al enfrentarse a Neruda y a sus contemporáneos y tener éxito: baste decir para terminar que este físico y antipoeta es un artefacto de sí mismo andando por su casa en Las Cruces.

Con respecto a la obra, la lectura me generó una pasión profunda no sólo por la poesía sino por la ironía, hasta el punto de leerlo como un gozo y hacer parte de mí todo este legado que aún perdura. Desde aquí, puedo decir que tengo tres nociones claras sobre el trabajo de Nicanor; la primera es que leerlo es un puro goce; la segunda que no podría quebrar más ese orden planteado por él. La tercera, que este goce requiere de una responsabilidad mayor, así como el cocinero que disfruta de la comida, se esmera por perfeccionar su técnica y sus platos, el lector debe esforzarse en adquirir herramientas de juicio críticas para disfrutar cada vez de la literatura.

El problema que encontré fue entonces el de hallar las herramientas necesarias para abordar una obra tan compleja y de difícil análisis por su novedad; desde aquí, descubrí un movimiento secreto dentro de los poemas mismos: la ironía. La problemática radica en entender la ironía en algunas de sus conjugaciones, tanto históricas como formales, para así, entender el cambio y aporte poético que se da desde



su utilización como un recurso retórico y legal (en la época clásica), hasta la *metaironía* como un problema de la vanguardia y como discurso autoreflexivo.

Se hizo necesario delimitar este problema y manejarlo dentro de la modernidad, luego, necesitaba otra herramienta crítica que ayudara a la comprensión de la poética *metairónica* de Parra, allí surgió la *tradición de la ruptura*. Estos dos instrumentos se encuentran en los dos primeros capítulos. En conjunto ellos se han forjado históricamente, en una correlación de amor y odio. Es por ello que este trabajo cree firmemente en una conjugación de ambos como una fuerte ruptura que no niega la analogía.

Me queda por decir que el tercer capítulo es la parte más sustancial de esta conjugación, debido a que las herramientas encuentran su hogar no por su aplicación técnica, que existe, sino por su fusión como filosofía del antipoema mismo; la crítica y el arte quizás han alcanzado su expresión de mayor gozo en él. Pero todo ello tiene su consecuencia: la poesía andaba en muletas, Nicanor la dejó en silla de ruedas.

## 1. Aproximaciones sobre la modernidad literaria.

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”

Karl Marx

### 1.1 La modernidad: definiciones y propuestas

En este apartado vamos a intentar acercarnos a la modernidad y a sus movimientos, a su tradición espiral y a las propuestas duales que ella nos presenta.

#### 1.1.1 La tradición de la ruptura

Para explicar la modernidad, decidí escoger el libro *Los hijos del limo* de Octavio Paz, porque en él se encuentran algunos de los fundamentos de la modernidad y en especial, de la modernidad en la poesía. Una vez claro lo anterior, se debe dar cuenta del concepto básico del autor.

La tradición de la ruptura encubre en su interior una doble afirmación, la de que es una tradición (occidental) y la de que es una ruptura. Esta doble afirmación es en comienzo contradictoria o paradójica, pero explicaremos su sentido así: la tradición de lo moderno surge en dos sentidos: lo formal y lo conceptual. El primero en sus sucesivos comienzos y el segundo en la constitución de su empoderamiento destronamiento. Luego, no se trata de la tradición entendida como lo establecido y con preceptos a seguir; se trata de la tradición que se mueve y cuya única regla es la de ese mismo movimiento que se quiebra y se restituye.

La paradoja a las afirmaciones se resuelve en su choque dual, mientras se destruye a sí misma, se construye. Es la ironía la que salva el proceso. Paz afirma sobre este doble movimiento:

Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión.[...] Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. (1994, pp. 334-335)

Existe entonces un doble movimiento en la modernidad, en la medida en que avanza con pasión, se destruye a sí misma desde su crítica, de ahí que sea una paradoja y una ironía en su esencia, es un movimiento dual del hombre consciente de su mundo, su ser pasional crea y su ser racional destruye.

Ya tenemos el aspecto dual de la modernidad, pero éste se genera por la concepción del tiempo y el desplazamiento de las seguridades dadas *per sé* por la divinidad. El hombre se encuentra abandonado y despierta en él estos dos sentidos que funcionan del mismo modo que la modernidad: moviéndose y chocándose unos contra otros en instantes, en eterna renovación desde su ruptura.

La modernidad entonces tiene hasta ahora dos características: su dualidad en todo sentido: estructural y contenidista y, su tiempo; deja de pensar en el presente y el pasado para transformarse en tiempo del futuro.

En este orden de ideas, la modernidad se establece como tradición desde la experiencia, en otras palabras, la experiencia histórica, la conciencia de ella es la que la constituye. Crítica su pasado de manera permanente en apuesta por el futuro escurridizo y movedizo, es la promesa de un mañana que no llega, pero con la diferencia de que ya no existe la esperanza, de antemano la modernidad converge en el fracaso por su misma naturaleza. Como consecuencia, el término que define la modernidad es el cambio. En términos históricos Paz afirma:

La época moderna -ese periodo que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso- es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser. (1994, p. 345)

Desde lo anterior, la revolución de la época moderna consiste en su anhelo de futuro, o progreso; la ruptura se reafirma después de entender su motor: el cambio, en contraposición a la estabilidad. Todo se encuentra por desarrollar y no existe un final previsible, salvo el del mismo cambio del futuro.

En esta época la tradición se subvierte, se queman los dioses, se supera el pasado mítico, se da el poder al hombre, se niega todo nexo con lo continuo, siempre está explotando los horizontes impuestos, incluso los propios. Frente a esto, la misma tradición es el perpetuo cambio sólo posible por las verdades equivalentes; quiero decir que la dualidad propone dos premisas totalmente contrarias y a su vez, verdaderas.

En conclusión, la razón se encuentra en oposición a lo divino en tanto su concepción del tiempo. En esta escisión es que se crea el movimiento que determinará la tradición de la ruptura, porque la razón será la reflexión de ambas y en ella se desdoblara a sí misma creando mientras destruye (lo que se había enmarcado como pasión crítica). Del mismo modo, se puede entender lo anterior desde Foucault:

A partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los ordenes posibles; se desvanece el lenguaje en tanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas [...] una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas (2003, p. 8)

En otras palabras, el hombre cambia y se crea en la medida en que obedece a un nuevo sistema de clasificación y análisis que en nuestro caso específico se llama modernidad; es en este nuevo orden en el que se le asigna un valor histórico a las cosas mismas, a la construcción de significación en tanto historia. Del mismo modo, el hombre moderno será parte de esta clasificación y estará atado a su peso histórico y conciencia de sí mismo.

El problema consiste entonces en el cambio de signo, no existe ya la cosa con lo nombrado sino que existe una separación entre la palabra y ella. En este sentido, la esperanza de reconciliación se encuentra en la literatura, no por ser ella el punto de confluencia, sino por ser el epicentro del debate sobre la significación. En este sentido Foucault rescata históricamente una función de la literatura olvidada: es la concentración del lenguaje que permite que este sea vital de nuevo, que logre moverse del mismo modo en que se mueve su significación y la modernidad. A este respecto el autor afirma:

A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial [...] De aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa.” (2003, p. 52)

Este crecimiento se encuentra totalmente ligado al tiempo del futuro, de la promesa que es lo que se tratará a continuación.

## **1.2 El tiempo en la modernidad: disertaciones sobre el futuro**

Es pertinente antes de desarrollar este aparte sobre la modernidad, aclarar que al referirnos a ella lo hacemos en categorías totalmente occidentales y ello es porque la modernidad que interesa a este trabajo no es otra que la del mundo de occidente.

### **1.2.1 Futuro**

El tiempo en la modernidad es una de sus principales características porque es en la concepción de él donde encontramos la apuesta fundamental de la misma época: el futuro. La ruptura consiste principalmente en que el tiempo deja de ser lineal, cerrado y mítico para convertirse en el tiempo del mañana, en otras palabras, el tiempo del futuro no funciona como una construcción de pasado, presente y futuro, sino, se concentra en el último al convertir la dualidad ya explicada en instantes, es decir, no como una contingencia sucesiva sino como una contingencia interrumpida y propia de cada escisión que plantea la modernidad.

En este orden de ideas, el tiempo lineal se disuelve en el de los instantes; este fenómeno se presenta porque el tiempo transcurre con celeridad incalculable. En este sentido, la idea de nuevo y viejo se evapora y se resignifica en el valor de lo instantáneo, de la juventud y sus formas. Como consecuencia de lo anterior, Octavio Paz dice:

La época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico [...] no digo, naturalmente, que pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una tras de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora (1994, p. 337)

Esta fusión de tiempos sustenta la idea de la tradición de la ruptura que se ha venido explicando desde el inicio del trabajo: la tensión dual del futuro reside en no oponerse a los otros tiempos (pasado y presente) sino por el contrario, en hacerlos convivir en su interior y es esta convivencia la que genera el movimiento doble (todos los tiempos luchando por el futuro) que desemboca en el instante.

Una vez se crea el instante con pretensión de futuro, se encontrará de nuevo envuelto en la eterna confrontación de la modernidad; se le opondrá del mismo modo otro instante que lo derribará y así sucesivamente. El tiempo del futuro en la modernidad es el encargado de legitimar el movimiento dual ya que es dentro de él mismo que nace la tensión, tanto como cambio formal (sustitución del tiempo lineal) como conceptual (el instante creado).

Como el lector ya habrá notado, el tiempo del futuro que funciona en la modernidad, no es el tiempo arquetípico o definido. El tiempo del futuro ocurre y no ocurre constantemente, no está concebido ni como una manera de esperar ni como una salvación, aquí es el individuo y su pretensión de desarrollo el que marca el futuro, el que se sumerge en él, no hay un salvador en este tiempo y lo único que se puede esperar es el fracaso de nuestros instantes.

Lo anterior se contrapone del mismo modo al tiempo arquetípico en la medida en que no sabemos que esperar de él, es una región en donde apostamos (en todo el sentido de la palabra) nuestros proyectos y la respuesta siempre es *inesperada* (Paz 1994, p. 341). Por estas razones, la era moderna no tiene un tiempo cíclico en el cual encuentra sus fundamentos en la estabilidad; todo lo contrario, es el futuro, pero que no se anula en la eternidad de la espera (e.g. cristianismo) sino que continúa su devenir. Para no romper el doble orden que estamos trabajando en la modernidad, se puede entender que el tiempo moderno o del futuro, se encuentra y se constituye en oposición al tiempo arquetípico.

Ahora bien, hemos intentado aproximarnos a la idea del tiempo futuro desde aspectos formales, del mismo modo trataremos ahora de acercarnos un poco más desde

el aspecto del individuo. La responsabilidad de entrar en la modernidad, como en cualquier otra instancia de la historia, es consecuencia de los individuos. Reside en ellos la capacidad de escapar a lo preestablecido y realizar la principal ruptura que iniciará esta época: el cuestionamiento racional y pasional de lo establecido. Este cuestionamiento versa fundamentalmente sobre la idea del tiempo.

Hemos decidido no estar congelados ni encerrados en una eternidad o instante inacabable en donde no se sabe si se está vivo o muerto; la modernidad es entonces dinamismo del tiempo. En otras palabras, cuestionamos la religión y la constitución de la historia no para crear una nueva posición, sino para señalar el movimiento de la misma. La modernidad se mueve desde el tiempo del futuro. Siguiendo con Paz, él nos explica:

Concebimos al tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. Idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas de perfectibilidad de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso. (1994, p. 351)

En este punto podemos entrever de nuevo la concepción del tiempo como fundamento, como cambio, lo que conforma a la sociedad como tal; si existe una experiencia de tipo estático se negaría a sí misma la que se conoce como la era moderna. Es decir, al dar el paso al tiempo del futuro, nos resistimos al tiempo cerrado, debido a que ello haría que las categorías de progreso, dualidad, y fracaso para restituirse luego, se acabasen. Todas nociones fundamentales del hombre moderno y de la época moderna.

### 1.2.2 Progreso



Nicanor Parra

La idea de progreso estará siempre ligada a la idea de futuro, primero en una relación lógica (el progreso tiene el mismo sentido de ir hacia delante, no es posible pensar en él sin el futuro), y segundo, en una relación de motor correlacionado (el futuro mueve al progreso y el progreso mueve al futuro).

Ahora bien, dejando abiertas estas primeras aproximaciones, nos encontramos con esta idea al desterrarnos de la seguridad que planteaba el mundo cerrado y cíclico, ahora somos nosotros concientes de nuestro doble ser: lo pasional y lo racional. Esta conciencia es la que permite movernos y construirnos, pero ya no alojamos en nuestro interior la certidumbre de un final, de un salvador, de un presente estable que se fosiliza en el pasado. Todo lo contrario, estamos en el mundo del devenir constante, del futuro; nuestros proyectos de realización ya no dependen de un exterior incomprensible, sino de las fuerzas que nos constituyen y que tienden hacia diversos puntos del futuro para reafirmarnos; esa tendencia de reafirmación es el progreso.

[...] nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra. Continuo ir hacia allá, siempre allá –no sabemos dónde. Y llamamos a esto progreso (Paz, 1994, p. 355)

En la medida en que nos separamos es que encontramos el movimiento que nos hace y hace a la sociedad; la separación con la divinidad logra negar el acto que nos funda, pero así mismo se constituye en nuestra renovación; esa separación consiste en asumir el tiempo futuro, como regulador de nuestros movimientos, como final de nuestros actos, que no son otros que nuestra participación en el proyecto de progreso.

En este orden de ideas, ese tiempo futuro cambia la noción de progreso por la de gracia, y la de política por la de religión. La conciencia del futuro movedido rompe el paraíso cerrado que la divinidad había planteado, se convierte luego en una concienciación de la historia, de la participación (política) y de trabajo (progreso) de cada uno en ella. En otras palabras, el lugar creado por la modernidad para el hombre, es el de la realidad ideal de la sociedad; el desarrollo de la vida no es a-histórico y eterno sino histórico y finito. El estado contemplativo ha dejado de ser para transformarse en acción temporal.



La acción –dentro de la modernidad- se encuentra mediada por lo político, por el trabajo hacia el progreso, se concibe como motor que mueve al individuo en la modernidad, es el desarrollo último del hombre, ya ha pasado su ciclo soñador, su ciclo de amor para llegar al ciclo del desarrollo, de la pura acción política.<sup>1</sup>

El primer ciclo puede ser entendido como el desarraigo a la divinidad, el exponerse frente al mundo (secularización), el tiempo del futuro, el segundo, en ese mismo despertar se encuentra la alteridad a la cual hace referencia Paz, ella sólo puede ser superada cuando el proyecto del progreso se pone en marcha, cuando el individuo “conecta sus impulsos personales con las fuerzas económicas, sociales y políticas que mueven el mundo; aprende a construir y a destruir.” (Berman 1991, p. 53)

En esta cita Berman resalta el valor de las fuerzas sociales, (modernización), la inclusión en la sociedad de los descubrimientos científicos y tecnológicos que la revolución industrial ha iniciado en la sociedad. Esto encubre la idea de progreso: entre mayor capacidad de invención tecnológica exista, más progreso y desarrollo existe.

### **1.2.3 La revolución del futuro**

Se puede entender después de la explicación dada arriba que la revolución consiste en ese espacio movedizo de la modernidad, del tiempo en ella, del futuro. Se entiende entonces que la revolución no es la de las armas sino la del tiempo: la conciencia del ser histórico y finito, la contradicción propia de la modernidad, tener esa región desconocida (el futuro) e inaccesible y querer acceder a ella por su presencia.

En otras palabras, el futuro es el centro inagotable e inalcanzable de la modernidad, constituido por el individuo en un movimiento doble: la proyección del tiempo que cambia y la negación de alcanzar la perfección de este progreso o evolución.

---

<sup>1</sup> Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, con respecto al *Fausto* de Goethe, aclara las etapas de la modernidad como metonimia del personaje; en ella se entiende el despertar del individuo en la modernidad.

### 1.3 La paradoja: primer acercamiento a la ironía

La paradoja abre un espacio en la modernidad por poseer dos de sus características fundamentales: la confrontación y la dualidad entre creación-destrucción. En este sentido, la paradoja será una de las principales figuras que definen formalmente la modernidad; su movimiento dual es preciso para definir la poesía de la modernidad.

El movimiento que nos plantea la modernidad está regido no por lo nuevo, sino por el choque de eso nuevo con lo que fue nuevo anteriormente. Este movimiento en espiral dado en el arte se autogenera y se destruye a sí mismo, es entonces que se constituye la tradición de la ruptura en tanto que lo nuevo no constituye la ruptura, sino que encuentra su expresión en la paradoja de su recomenzar infinito.

La paradoja, tanto en el arte como en la época moderna, se encuentra determinada por el fracaso del proyecto de progreso. Es necesario que el plan fracase para dar paso a la movidiza realidad que lo ha conformado, a la incertidumbre. Este fracaso es en el fondo paradójico por ser el generador de nuevos proyectos y mantener la idea de progreso, mientras hace agonizar a los anteriores.

De este modo, tenemos que la paradoja, por su conformación dual hace parte de la constitución de la modernidad. Así mismo, es el primer paso para entender la noción de ironía que más adelante se desarrollará, ya que la ironía en su sentido más estricto es esta misma paradoja, pero se encuentra contextualmente resignificando los términos de la misma. En otras palabras, la ironía añade al sentido de choque de la paradoja, tanto el sentido del humor en el fracaso, como una solución a la misma paradoja. En palabras de Paz:

La paradoja que ha fundado a el arte y a la poesía de nuestro tiempo. Una paradoja que es, simultáneamente, el principio intelectual que los justifica y que los niega, su alimento y su veneno. El arte de nuestro tiempo viven de modernidad y mueren por ella. (1994, p. 334)

Luego, Octavio Paz, se encuentra entre los que consideran que la poesía moderna está hecha de analogías en la tradición de las correspondencias de Baudelaire, dice que, para el poeta moderno, la única alternativa a esa búsqueda analógica ha sido una visión irónica: ver el mundo, y el mundo de la poesía, como grotesco, bizarro, sin sentido y

abismal. Para el poeta irónico la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no comunicación. En palabras de Goethe: “¡Soy el espíritu que todo lo niega! Y con razón, pues todo lo que llega a ser merece morir miserablemente” (Berman 1991, p. 39)

## **1.4 Revolución poética**

### **1.4.1 Problemática histórica**

Podemos empezar a hablar de modernidad desde el siglo XIX (primera mitad), cuando el movimiento romántico alemán en un esfuerzo por buscar una identidad propia, plantean la dualidad del hombre: la razón y la pasión. En este sentido es un primer aviso a la modernidad, ya se perfila el movimiento que tendrá ella misma. La prueba más notoria de ello es la participación política, la acción de los individuos por el proyecto de nación. En este punto podemos acudir a obras literarias como *Werther* y *Fausto* de Goethe. Del mismo modo podemos ver la construcción de filosofía desde la poesía en Novalis.

En este orden de ideas, el romanticismo es una potencia que fracasa en su idealismo y se renueva para convertirse en el *simbolismo*;<sup>2</sup> en este momento nos encontramos con la segunda mitad del siglo XIX, como su nombre lo indica, los artistas de esta generación se centraron en el símbolo, entendido como una serie de sentidos contradictorios dentro de los cuales no se puede decir exactamente qué es, sino qué funciona en su conjunto.

En el sentido anterior, la importancia del símbolo para la modernidad radica en que se encuentra una naturalización de los sentidos opuestos; no existe una definición, existe una potencia de todos los sentidos. Del mismo modo, se empieza a introducir una estética de lo de los opuesto: bello-feo, bien y mal.

---

<sup>2</sup> El movimiento como tal no tiene existencia debido a que no se refugia en un manifiesto o similar, sin embargo, lo uso para referirme a los artistas del siglo XIX, en especial a los que Verlaine llama malditos.

Esta estética se funda en el trabajo del lenguaje (principal diferencia frente al romanticismo), en una estética del pensamiento ligada a la pasión más que de inspiración e idealismo. Esto significa que el arte se despoja de sus consecuencias iniciales de representación social, para convertirse en representación de sí mismo, es “el arte por el arte” (Wylde)

Siguiendo este recorrido, tenemos el paso a las vanguardias (primera mitad del siglo XX), en donde se enfatizará la consecuencia de la tensión entre los opuestos, para generar el estallido estético de nuevas y variadas formas que se enfrentan dentro de sí y con las otras. En este punto podemos ver la acción moderna en uno de sus esplendores; el manifiesto es el fundador de la poética y acciones que seguirá la vanguardia, y del mismo modo, hará militancia en sus miembros. En otras palabras, la vanguardia es una reacción política-estética frente a algún fenómeno del arte.

Esta reacción tiene bastantes tintes políticos por ser consecuencia de la primera guerra mundial; el desencanto no sólo es por la forma, sino también por el mundo.

#### **1.4.2 Problemática formal**

Antes de entrar en esta discusión, se debe tener en cuenta tres fenómenos, el cosmopolitismo, la secularización y la racionalización, todos ellos dentro del tema o problema del modernismo, creado como resultado de una sociedad burguesa que se define como un sistema de individualidad que busca la utilidad propia, el hedonismo y el lujo. Con ello claro, luego podemos entender con mayor claridad la aproximación a la relación histórica formal de la modernidad. Para este apartado, deseo concentrarme en el ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot *Modernismo*.

##### **1.4.2.1 Cosmopolitismo**

La categoría surge en relación a la sociedad burguesa, en tanto es una sociedad que se encuentra en una constante industrialización, en un crecimiento de lo tecnológico y de la acumulación de capital. En este sentido, el cosmopolitismo se encuentra dado ya

no por la esencia de las cosas sino por su construcción, es decir, es el mundo de la apariencia.

Del mismo modo, se revalora el concepto de sensibilidad, ya no se trata de las cosas por su aura y su esencia, sino que esta se ha perdido y se concentra en lo nuevo y en lo tradicional, la concepción de las cosas ya no es infinita e ideal, sino es un producto de la experiencia urbana.

En este sentido de la sociedad industrializada, el cosmopolitismo con respecto al arte, se encarga de coleccionar bienes diversos de todo tipo, de todo sitio, carece de la originalidad de la esencia y por tanto su estilo es la reunión de otros estilos de manera categorizada. Con respecto al artista, se enmarca como una condición que le es propia, se convierte así en un recolector de viajes, de experiencias, de culturas, se aleja de lo común único y se enfoca en lo universal.

#### **1.4.2.2 Secularización**

La secularización funciona por términos duales y es producto de la sociedad burguesa, en un primer instante la religión ha ligado al hombre con su pueblo y a ambos con Dios. La antítesis que permite este fenómeno es la idea de que Dios ha muerto, en este sentido (además del replanteamiento del tiempo propuesto páginas arriba), el hombre se encuentra desposeído y engendra en sí una ausencia, una carencia que va a sustituir por la conciencia de su capacidad de creación y destrucción.

En el aspecto específico del artista, se resignifica el sentido de la vida al cambiar el orden de verdad y realidad por el apariencia y arte, luego, el artista será un bufón, un *dandy* que tendrá como características la vanidad, la simulación, el egoísmo, el esoterismo y por supuesto, su individualidad como ser fragmentado, egoísta y privado. Dejó de ser el hombre de comunidad y se ampara en sí mismo y en las ideas de progreso.

Esta ruptura en el artista obedece, en un sentido literario, a una serie de oposiciones, de lo sacralizado a lo mundano, de lo moral a lo científico; existe entonces una inversión del orden establecido, la noción de lo religioso se transforma en la noción de lo nacional y lo patriótico. El arte es ahora profano y por tanto, requiere de una justificación, ya no dada por Dios sino por el poeta mismo, se trata de una nueva mitología que no es otra que la poesía fundada en el símbolo, en la convergencia doble de lo bello y lo grotesco. Se funda la autonomía del arte sobre la religión y en este sentido ahora se trata de una poética de la sociedad.

En el sentido anterior, el *dandy* se erige como un genio, como el poeta bohemio elegido que habla de la sociedad en un doble sentido: conviviendo en ella, pero encerrado en su propia mente para juzgarla. Al fenómeno anterior se le conoce como el de poeta anfibio, que tiene encontradas las categorías de lo bello y el alma, contra lo útil y el cuerpo, que piensa como un semidiós pero que vive como un burgués, a la vez que goza, siente un despecho social, es decir, goza sufriendo, crea la prosa del mundo y se sume en su decadencia. La secularización da al arte la capacidad de ser artificio, mero adorno del mundo y no su esencialidad ligada a Dios.

### **1.4.2.3 Racionalización**

En este apartado, es importante hacer énfasis en el texto de Jürgen Habermas *El discurso filosófico de la modernidad*. Como tesis principal, Habermas plantea que la modernidad pese a su conciencia de sí, no ha podido ser superada por los discursos filosóficos debido a la vuelta que ellos presentan, ya sea una totalización objetiva (ilustración) o una totalidad subjetiva (“postmodernidad”), y que habría que repensarla en términos de una acción comunicativa que cree un punto medio entre sus opuestos: no más como dialéctica, sino como síntesis inacabada.

En este sentido, y después de recorrer a distintos filósofos modernos, podemos decir que si bien, la historia del discurso de la filosofía pensada en cuanto autoreferencial sólo demuestra las falencias de las pretensiones de validez de los filósofos y su necesidad de superar la razón y la metafísica, nos deja entrever también

que existe un proceso histórico de reacción y acoplamiento entre los filósofos, desarrollando así un pensamiento que debe dejar de lado lo que la ilustración pretende: un fin totalizante como también dejar de lado la configuración excesiva de una subjetividad que desemboca en la misma totalización.

La modernidad se plantea como un acto de pensar la discursividad con un matiz y una conciencia que no tienda a las totalidades arriba dichas, sino un medio planteado ya por Baudelaire, en donde lo transitorio sea lo eterno y viceversa, un modo en donde se incluyan todos los discursos. A esto es lo que Habermas llamará la teoría de los vasos comunicantes, en donde no hay necesidad de encontrar nuevas cosas por secularizar, mas si la hay de poner en discurso los pensamientos que formaran el significado y el desarrollo de la modernidad: la acción contestataria del pensamiento histórico.

La racionalización finalmente encuentra el mismo movimiento dialéctico que constituye la modernidad y en este sentido habla desde la provocación de otro pensamiento, pero siempre está atravesada por el mismo fracaso, con una excepción, es fracaso que intenta dar cuenta de la conciencia adquirida por el hombre al hacerse hombre.

#### **1.4.2.4 Relación histórica formal**

En el campo de lo formal, la modernidad atraviesa todas las nuevas concepciones como la tradición de la ruptura y las sustenta en la manera de expresarse de cada una. En el caso específico del romanticismo, se presenta el planteamiento formal de la crítica y el sentimiento, de la razón y el sentimiento. Esto es claro cuando los escritores le dan mayor relevancia al sujeto lírico que canta sus ideales. Existe por tanto una levedad en el arte frente a lo histórico, esto último entendido no como la inconciencia individual de estar sumergido en ello sino como la negación de la historia contemporánea: es necesario trascender desde una retrospectiva histórica, hacer el viaje desde ese lejano referente, para construir el ideal y el proyecto de nación.

Del mismo modo, la poesía encuentra una realización doble, la filosofía se extiende por medio del verso y se confunde con éste, el pensamiento idealista es el de un hombre que reconoce la contradicción de su mundo externo y de su mundo interno y en ambas situaciones escriturales reconoce la ironía de su existencia en tanto hombre-genio.

La ironía romántica se nos presenta entonces como un rasgo de estilo característico en este momento, se está conciente escrituralmente de que el mundo natural está regido por fuerzas contrarias unas frente a otras, pero del mismo modo, esas premisas naturales son todas verdaderas. El fracaso en los personajes estará siempre presente para mantener esta ironía: el hombre excelente, debe fracasar por las ambiciones de sus ideales. El ideal vive, el hombre no.

De lo anterior podemos concluir que la ironía planteada por los románticos va a trascender toda la modernidad, su esencia permanece en los demás escritos, funda una primera ruptura además de difundirla hacia el futuro (tiempo cronológico y tiempo del futuro).

El aspecto formal que se transforma después de los románticos lo encontramos en Baudelaire, en donde concibe a la modernidad como lo contingente y reconoce el papel de la ironía mediante las correspondencias. El poeta ha dejado de ser el que tiene la verdad de las musas, ahora trabaja bajo los criterios del arte mismo, arte que no puede separar de su existencia. La figura del *dandy* se erige como monumento a la modernidad: extravagancia, cosmopolitismo, elegancia, fuera de toda ley, se provoca a sí mismo, para instaurarse como una ironía del heroísmo en su decadencia.

El poeta ha perdido la aureola, es decir, se ha convertido en un hombre burgués que vive de su trabajo; la única aristocracia es la espiritual y esta misma se desvanece por la modernización o establecimiento del progreso. En este orden de ideas, al no ser portador de la verdad, es portador de lo bello, de lo bello-grotesco; se convierte en un trabajador del signo, de la métrica, del símbolo. Es la manera de entender el lenguaje como un trabajo, una dedicación. No puede escapar de su mundo, debido a que



constantemente se ve superior y se ve individuo frente a la masa, es el encargado de ver el mundo del progreso, de ver su fracaso y, de ser consciente de estar dentro de ello sin escapatoria alguna más que el trabajo del símbolo.

En cuanto a la vanguardia, es el total juego de lo propuesto por los anteriores, es la reacción al hastío y al verse inmerso en él, la forma encuentra su manera más experimental. Podemos afirmar que este experimento se condensa en el *Cabaret Voltaire*, en donde distintos artistas se reúnen a expresar su desencanto de la forma y del mundo sustituyendo los trabajos del pensamiento por el pensamiento para dinamizarlos y contextualizarlos en el mundo. Es la reafirmación de que el arte le pertenece al arte y a su exposición experimental: *dadá* crea los espacios para poner la obra en público, la obra objetual.

El objeto es la principal forma de la vanguardia, en él se condensan las distintas expresiones, es el manejo de él y la puesta en escena los responsables de plantear el arte como el fracaso del proyecto de modernidad. La ironía romántica o la ironía, reside en que esa misma negación formal, se enmarca en la tradición de la ruptura.

## **1.5 Cultura postmoderna**

“Es el Toyota del pensamiento: producida y consolidada en diversos lugares y, más tarde, vendida en cualquier parte”

John Rajchman

Este apartado se va a desarrollar desde el libro *Cultura Postmoderna* de Steven Connor. La cultura postmoderna, surge como un prisma para entender la relación entre el conocimiento y la experiencia. Surge como una autorreflexión de nuestro pasado y nuestro presente, con desconfianza de ellos, para hacer una reevaluación de las disciplinas cerradas y canónicas creadas por la misma academia.

La postmodernidad se enmarca entonces como una consecuencia de la modernidad, en donde no sólo se suprime el objeto representativo, sino que además aporta, la diversificación por fuera del signo. Así, cada una de las disciplinas fue creando más prácticas culturales, y en este sentido, entraban en diálogo con otras disciplinas; esta conversación ayuda a entender uno de los rasgos fundamentales de la teoría, su capacidad interdisciplinar.

En otras palabras, su naturaleza consiste en el desear un lenguaje de lo que no tiene lenguaje, en crear en palabras de este mundo, el pensamiento conceptual.

Es entonces que entendemos que la postmodernidad nace en un seno académico y obedece a él en tanto lo transgrede; surge como reacción al nuevo criticismo, pero busca evadirse de su gestor. La postmodernidad encuentra su legitimación en la tensión establecida ya por la modernidad: está entre lo crítico-institucional y entre lo cultural.

En esta escisión se desarrollará su forma, una espiral autoreflexiva infinita, en donde no puede elegir una síntesis moderna de sus opuestos, pero que si puede, señalar el discurso de poder que rige a ellos mismos. En este sentido, por su naturaleza académica además de reflexiva, será un poder crítico en esencia, una herramienta del lenguaje. En este afán crítico, el estado postmoderno, afirma Connor:

Se manifiesta en la multiplicación de centros de poder y actividad y en la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad y representación social (2002, p.13)

Entonces, en este estado ya no se intentará el absoluto moderno, se señalará con precaución lo que el lenguaje pudiese construir y cómo lo ha construido, en otras palabras, no se trata de un discurso teleológico, se trata de un discurso que no se pregunta el qué es, sino, el cómo funciona.

Es importante aclarar para terminar, que el estar en ambos sitios de la tensión, la hacen una práctica cultural, es decir, en la medida en que algún sector la niega, ella se afirma, se encuentra dentro del discurso del lenguaje y de las instituciones de poder. Ella misma es el debate humano.

## 1.6 Después de la gran división

En este aparte para continuar con la idea de lo postmoderno, presentaré a Andreas Huyssen, quién pretenderá desde la división cultura alta frente a cultura de masas, explicar el fenómeno de lo moderno y lo postmoderno.

Una vez aclarado lo anterior, el autor comienza por explicar el concepto de la gran división. Éste consiste en mostrar la diferencia terminante entre la cultura de masas y el arte elevado. Estos dos conceptos surgen en la preocupación del modernismo por excluir a la masa y crear al genio, se funda el arte entonces en su actividad autónoma, dejando de lado a la cultura de masas. Es entonces que incluye la vanguardia como respuesta a este arte exclusivo para ponerlo en un nuevo estadio: lo moderno como crítica.

De este modo, la vanguardia, intentó conciliar la diferencia de la gran división, pero por su carácter moderno fracasó; ella subsanó la diferencia entre lo alto y lo bajo y del mismo modo permitió una nueva manera de concebir el arte, una segunda vanguardia de postguerras (pop). Como consecuencia de ello, el postmodernismo adoptará una posición conciliadora entre la tensión, guiada por la vanguardia histórica, que se encargará de disminuir la distancia o por lo menos, de no pensar el problema en los términos modernos dicotómicos.

Ahora bien, el autor hace una aclaración importante sobre la calidad del arte; el hecho de que el arte sea una situación accesible (en todos los sentidos) para la cultura de masas, no implica que llegue al degeneramiento de lo kitsch; todo lo contrario, la postmodernidad buscaría además de la categoría de sublime y elevado, otros modos de entrar a entender el arte y justificarlo.

La gran división es dada porque lo moderno ya no puede sustentar un arte que está regido por fenómenos distintos a los de su época, es el momento de repensar las categorías modernas en función de las tensiones sociales contemporáneas. En palabras del autor:

Con la designación “nuevo paradigma” no pretendo sugerir que exista un corte o ruptura social entre el modernismo y el postmodernismo, sino más bien que el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar “posmoderno” y que difiere claramente del paradigma de “alto modernismo”. Como la palabra “postmodernismo” lo indica, lo que está en juego es una negociación constante, casi obsesiva, con las categorías de lo moderno mismo. (2002, p. 11)

En este sentido, el poeta sobre el que versará este trabajo, se encargará desde unas categorías modernas, y principalmente desde su ironía de salvar este espacio de la gran división. Con lo anterior no estoy diciendo que Nicanor Parra sea postmoderno, lo que intuyo es que desde su vanguardia y qué hacer poético, roza la teoría expuesta en este capítulo.

## 2. La ironía y lo antiliterario.

### 2.1 Retórica: consideraciones históricas

Antes de poder abordar la ironía en su forma moderna (nos referiremos a la romántica) se debe entender que éste es un tropo inmerso en la retórica; en este apartado, intentaré hacer una referencia formal a la retórica y su historia. En *Investigaciones Retóricas I* de Roland Barthes, encontraremos una posible guía.

La retórica nace hacia el año de 485 a. C. (1974, p. 12) en Sicilia enmarcada en una situación judicial y por tanto política: existió un problema por la propiedad de las tierras, en este sentido, hubo que demostrar cuál terreno pertenecía a cuál persona. En este proceso de gran concurrencia, era fundamental la elocuencia frente al público, es allí donde ella se hace fuerte, tanto en su enseñanza privada<sup>3</sup> como en su práctica pública.

Con el inicio claro, podemos dar algunas de sus características: tiene como objeto un metadiscurso; discurso reflexionándose a sí mismo como metalenguaje en movimiento, en *crecendo*. Es una técnica, un arte de la persuasión y del convencimiento. En sus dos lenguajes contiene el argumentativo y el figurado, querida por su ambigüedad y finalidad práctica para vigilar lo moral, para conseguir la *propiedad de la palabra* (Barthes 1974, p. 10). La retórica como herramienta que se examina a sí misma en lo privado y lo público.

Ahora bien, voy a dar un recuento rápido (recuerde el lector que este capítulo versa sobre la ironía y lo antiliterario, no sobre la retórica) de los aportes a la retórica de distintos autores. Georgias, introduce el discurso retórico como prosa estética -los más ambiciosos dirán que es el inicio de la “literatura”- (Barthes 1974, p. 14). Platón aporta la retórica como una dualidad comprendida entre la logografía (cualquier discurso) y la psicagogía (la formación de las almas desde el discurso). Se inclina por la segunda por su saber totalizante, integra el diálogo como de acercamiento y de amor. Aristóteles

---

<sup>3</sup> Es de vital importancia resaltar que el uso del término privado no obedece a una categoría moderna en este momento sino, a una categoría íntima.

introduce las categorías de *Tejné retoriké* y *Tejné poiteké*. La primera referente a lo cotidiano, la segunda al pensamiento por imágenes.

Frente a lo anterior hay que hacer una pausa. En la técnica poética encontramos cómo la retórica complementa lo propuesto por Georgias, el lenguaje se deslinda de lo cotidiano y se enfoca en lo alto, en la creación, en Aristóteles lo racional, en la edad media en el estilo y la composición, se trata entonces de *escribir bien* (Barthes 1974, p. 17).

Las dos vertientes de la retórica en Aristóteles son autónomas, pero es Quintiliano quién le da el sentido que buscamos en este texto, el sentido literario al plantear la posibilidad de unir ambas vertientes y de ahí, la transformación, deja de ser una técnica de enseñanza para convertirse en un arte. La retórica entonces, se aleja del discurso de la persuasión y se concentra en lo ornamental y en el sentimiento del público, deja de ser oral y es escrita. A modo de excepción, la retórica en su sentido primero público puede encontrarse hoy día en los discursos publicitarios. La retórica vive en tanto exista discurso.

Para terminar este apartado, se debe aclarar la estructura retórica, es decir las partes que la conforman y su funcionamiento. Barthes la organiza en un diagrama de cinco partes:

La *inventio* (encontrar qué decir), el *dispositio* (ordenar lo que se ha encontrado), la *elocutio* (agregar el adorno de las palabras, de las figuras), la *Actio* (representar el discurso como un actor) y la *memoria* (recurrir a la memoria) (1974, p. 43)

### **2.1.1 Ironía y figuras retóricas complementarias**

Este aparte, se concentrará en el tercer elemento de la composición retórica, la *elocutio*, debido a que en él se encontrarán los tropos o figuras retóricas, y en nuestro especial interés, la ironía.

Cada figura parte del supuesto de una connotación, es decir, el lenguaje en su sentido sintagmático, no plantea un distanciamiento entre su superficie y su profundidad. En el discurso retórico lo que se quiere decir siempre se halla en el fondo

(de ahí su carácter literario) y las figuras o el adorno, dan color y vida a este significado último, en otras palabras, desplazan el significado desnudo final, lo encubren como el mejor vestido de gala de Wylde.

El ornamento de la *elocutio* se encuentra en tres niveles: *tropos/figuras* (obedecen a una resignificación y desplazamiento del sentido. Una palabra genera una nueva manera de nombrar el mundo), *gramática/retórica* (el desplazamiento del sentido ha sido neutralizada o naturalizada en lo común, no se recae sobre el ornamento) y, *palabras/pensamiento* (el pensamiento sobre lo que se dice siempre prevalece independiente de las palabras que se usen). (1974, p. 74). Dentro de estas tres categorías mencionadas por Barthes, enumera algunas figuras así:

La aliteración es una repetición de consonantes próximas en un sintagma breve [...] El anacoluto es una fractura de construcción [...] La catacrexis se produce cuando la lengua al no disponer de un término “propio” debe emplear uno figurado [...] La Elipsis consiste en suprimir elementos sintácticos hasta el límite en que no afecte la inteligibilidad [...] La hipérbole consiste en exagerar [...] La ironía o antífrasis consiste en hacer entender otra cosa que lo que se dice (es una connotación) [...] pero el tono con que las dice les da otro sentido (1974, p. 75)

Hasta este punto, la ironía carece del valor moderno. La ironía escapa a esta definición limitada y se extiende en campos como la tragedia griega, en donde se refiere a la ilogicidad de lo que debe ser, ella irrumpe y aparece como el absurdo lógico, es la contradicción entre la apariencia y lo real, entre la ignorancia y la verdad. Este es un pequeño acercamiento, la ironía luego, se modifica, deja de ser una figura retórica en función del discurso, para que el discurso se ponga en función de ella.<sup>4</sup>

## 2.2. Ironía romántica

El título al que se refiere este apartado es nombrado por Isaiah Berlin en su libro *Las raíces del romanticismo*, con base en Friederich Schelegel. Para explicar de manera más clara el concepto, debemos detenernos en algunos puntos fundamentales propuestos por el autor.

---

<sup>4</sup> Aclaro que el ejemplo de la tragedia griega (evidenciada en la obra de Sófocles) sólo es un anuncio de lo afirmado, en este momento histórico en la tragedia, la ironía aún está supeditada al discurso.

El movimiento romántico, además de ser una unión entre razón y pasión (como ya se ha dicho en el primer capítulo), tiene dos principios básicos, la noción de la voluntad ingobernable y el de la ruptura de la estructura de las cosas. Frente al primero Berlin afirma: “El logro del hombre no consiste en conocer los valores sino en crearlos [...] nuestro universo es el que elegimos hacer de él” (2001, p. 160); frente al segundo: “Existe solamente un flujo: la interminable creatividad propia del universo [...] al ver la totalidad de las cosas como un vasto proceso autoorganizador y autocreativo, seremos finalmente libres. (2000, p. 161).

Entendemos de nuevo el flujo constante de la modernidad, es el individuo en relación con su mundo abismal, con el eterno flujo de simas que no puede explicar científicamente, la voluntad de su actividad creadora excede los límites del mundo, éste empieza a existir cuando existe la voluntad creadora. La resistencia al mundo acabado, a la incompreensión del mismo, a la eterna tarea de la belleza imperfecta, a lo grotesco y lo feo como expresión, serán parte de la tragedia humana. El flujo no se puede detener. Se crea la tradición de la ruptura.

Con lo que respecta a la ironía se encuentra por dos razones, la primera por su capacidad de conjugar la tensión entre los opuestos extremos y la segunda, por su capacidad de permitir el flujo en esta tensión. Berlin al referirse al romanticismo anota:

Es unidad y multiplicidad. Consiste en la fidelidad a lo particular que se da en las pinturas sobre la naturaleza, por ejemplo, y también en la vaguedad misteriosa e inconclusa del esbozo. Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte (2000, p. 39)

El aporte de este apartado en cuanto a ironía se refiere consiste en que –como ya se había enunciado arriba- la ironía se transforma en discurso. Además de ello, genera un nuevo valor, el del humor. Éste consiste en que al observar una pretensión de verdad se debe explotar la estructura, oponérsele y burlarse por la carencia de genio del que la afirma.

Sobre el punto anterior es que se construye la ironía romántica, es el modo de entender la oscilación del flujo del mundo, de evitar la cosificación y estancamiento



ilustrado del mismo; el hacer explotar la estructura significa que frente a una proposición o afirmación hecha, existen otras tantas totalmente contrarias y del mismo modo verdaderas. Las reglas se quiebran por fuerza de la voluntad. (Berlín 2001, p. 157)  
En términos modernos, la única regla es el perpetuo cambio, la tradición de la ruptura.

## **2.3 Dos ironías**

Wayne Booth es el autor de *Retórica de la ironía*, en este apartado vamos a intentar explicar dos de las categorías propuestas por él sobre la ironía: la ironía estable y la ironía inestable. Es importante debido que el autor logra aclarar cómo participan el autor y el lector de ella. En otras palabras, le devuelve la capacidad retórica a la ironía, es una puesta en escena.

### **2.3.1 Ironía estable**

Booth es claro en la intención de su libro de comienzo a fin, es una apelación a la lectura, a la buena lectura y por tanto, al lector, a su capacidad de detectar, deconstruir, reconstruir los significados, claro está, los significados irónicos. De este modo, existe un primer problema: la sobre interpretación o malinterpretación de la ironía. El inconveniente se da en la medida en que existe un exceso de uso de la representación de la ironía. En otras palabras, es deber del lector mantener la conversación irónica para que no propenda a perderse como término válido y útil (con estos dos últimos términos el lector puede sospechar que se refiere a categorías de goce estético en tanto se hace externo el fenómeno de la ironía).

En la medida de lo anterior, la ironía se construye en tanto existe una relación entre el texto, el autor y el lector (el segundo entendido como productor del texto y no narrador del mismo). Este movimiento hará que la ironía estable se distinga de las ironías de destino y acontecimiento (la ironía griega arriba mencionada). La principal característica es que ella existe en tanto se da una fijeza literaria. Y como tal la lectura recae sobre los hechos textuales permitiendo que el desplazamiento que encarna en su interior la ironía, se controle y no derive en lo común y gastado.

Las características principales del uso de la ironía son cuatro: la primera consiste en la intencionalidad de la ironías, ella son “creadas deliberadamente por los seres humanos para ser oídos o leídos y entendidos con cierta precisión por otros seres humanos” (Booth 1986, p. 30) la accidentalidad no existe, en otras palabras existe una preocupación (en nuestro caso específico) estética para generar el efecto deseado.

La segunda es que son encubiertas, “pensadas para su reconstrucción con significados diferentes de los que aparecían a primera vista” (Booth 1986, p. 31). El signo es provocado, la ironía entonces se enmarca en lo literario para ser discurso de sí misma, busca explotar su paradigma en forma parcial.

La tercera es su estabilidad, sólo se realiza la primera construcción del significado, no es necesario deconstruir y reconstruir de nuevo, no se reflexiona más allá que en el instante en que ocurre (cuando se completa la triada autor-texto-lector) y, la cuarta es que es finita, los significados en su aplicación son limitados.

Ahora bien, la ironía le habla al lector en tanto lo obliga a revisar en su cabeza simultáneamente el sentido último de lo que se quiere decir (la habilidad del lector consiste en identificar la ilogicidad de lo que se está diciendo). Ella no es entonces comparable a otras figuras que generan el mismo efecto de desplazamiento, la ironía en su desplazamiento genera una ruptura, que frente a los hechos, podemos evidenciar desde la posibilidad textual.

### **2.3.2 Ironía inestable**

Al clasificar con el antónimo este tipo de ironía con respecto a la anterior, podemos intuir el movimiento que se presenta, esta ironía es abierta, ilimitada y metadiscursiva, mas no se puede construir sin la anterior, necesita la potencia de la primera para devenir.

Nos hundimos en la movediza arena de la inseguridad, lo único seguro es afirmar la inseguridad, el movimiento, la ironía inestable está conformada por los discursos motivados no sólo del autor, sino de los predecesores de él, expresados tanto en el texto como en el lector. La infinidad de lecturas posibles se abren, la ironía pasa a ser una ruptura que no sólo encubre el significado de lo que dice sino que su mismo sentido explota; puede ser satirizante, humorística, trágica, etc.

La ironía se hace insostenible en su propia esencia, los límites entre ella y otros tropos se encuentra difusa, la sospecha ni siquiera es válida porque es una afirmación, el exceso de interpretación puede guiarnos a una mala lectura, la finitud se acabó, la ironía se reflexiona a sí misma hasta hacer implosión, es una metaironía, una ironía que se despoja de todos sus conceptos retóricos y queda tan desnuda que en la medida en que es directo su sentido, se abren nuevos sentidos dentro de su sencillez, la derrota de la ironía se da por mano propia, y resulta del mismo modo metairónico que provoque aún más paradigmas entrelazados, en su desnudez se encuentran los planos de Parra, sus convergencias sencillas y potentes con todos los discursos humanos.

## 2.4 Antiliteratura

Fernando Alegría es claro al hablar de la antiliteratura en su ensayo del mismo nombre:

Empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen. Más que formas de protesta, son actos de conmiseración y solidaridad en la angustia. La antiliteratura del siglo XX es, entonces, un alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces. (1972, p. 243)

La violencia con que el autor plantea la situación no debe sorprender al lector, desde antes se estaba gestando en la vanguardia el caos como pieza fundamental que inarticula el mundo, el hombre desde el movimiento *dadá* ha experimentado el cargo histórico de su conciencia, de su razón, ha sido abusado por ellas y por tanto ha mutado

en un ser violentado tanto en su interior como en su exterior. La antiliteratura es la respuesta del hombre a su mundo contemporáneo moderno.

Algo significativo es el hecho de que lleve ese *anti* la literatura, como bien nos los hace entender Retamar, se constituye como una oposición pero no en una generalidad devastadora, sino a cierto tipo de literatura. Se abre una nueva posibilidad de pensar el mundo, es la aceptación del fracaso moderno, pero aún así en ello radica el mérito de Parra, aún sabiendo que su proyecto va a fracasar lo intenta, esta ironía moderna lo refunda, comienza en uno de los fracasos de la modernidad, y crea otro fracaso querido, no sin antes, advertirnos sobre el riesgo que supone escribir.

#### **2.4.1 Antinovela**

Ahora bien, con respecto a la novela latinoamericana Alegría afirma:

La antiliteratura latinoamericana produce un tipo de autocrítica que bien pudiera considerarse al margen del fenómeno a que aludo: me refiero a la obra literaria que lleva dentro de sí su negación, su bien armada bomba de tiempo (1972, p. 244)

Esta autonegación es una de las características propias de la antinovela, así como la fluidez del tiempo libremente, el espacio se encuentra en la mitad de una “realidad inmediata y una superrealidad emotiva e intelectual” (Alegría 1972, p. 247), la noción de juego se establece como la ruptura de las reglas convencionales para crear trampas que encubren la misma naturaleza de las nuevas reglas y, para terminar, se puede entender que este desorden estilístico obedece a un intento de conjugación de la realidad y la narración, con la conciencia por supuesto, de que se fracasará al establecer este puente metafísico.

#### **2.4.2 Antiteatro**

Por otra parte, se encuentra el antiteatro que por ser perteneciente al caos arriba señalado, es pura acción, no controla los sentimientos, va en contra de las formas ya establecidas, del estilo e invita al espectador a jugar su juego, violenta su exterior mientras se violenta a sí mismo en escena, el límite del escenario ya no existe y es un

intento similar al de la antinovela, el desenlace es su parte fundamental vive y muere por él, por tanto el tiempo se extiende hasta el límite. En palabras de Alegría: “Acabó con la tragedia, el drama y la comedia. Reemplazándolos en proporciones clásicas por el absurdo, la burguesía y la violencia” (1972, p. 249)

### 2.4.3 Antipoesía

“Qué es la antipoesía:  
Un temporal en una taza de té?  
Una mancha de nieve en una roca?  
Un azafate lleno de excrementos humanos  
Como lo cree el padre Salvatierra?  
Un espejo que dice la verdad?  
Un bofetón al rostro  
Del Presidente de la Sociedad de Escritores?  
(Dios lo tenga en su santo reino)  
Una advertencia a los poetas jóvenes?  
Un ataúd a chorro?  
Un ataúd a fuerza centrífuga?  
Un ataúd a gas de parafina?  
Una capilla ardiente sin difunto?  
  
Marque con una cruz  
La definición que considere correcta.”

Nicanor Parra

“Podría escribir los versos más tristes esta noche  
si los versos solucionaran la cosa”

Cristina Peri Rossi

La antipoesía no podría definirse de golpe, es claro que es un arte fragmentario que busca reposicionar a la poesía y al poeta; Alegría resume sus características y expectativas (si las hay) así:

Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho de expresarse como persona, no como organillo ni como diccionario ni como vigía del aire, devolverle el derecho a la conversación, el derecho de violentar la sociedad y violentarse a sí mismo. (1972, p. 249).

Entre sus características está la narración en vez del canto, el humor sin caer en sarcasmo excesivo, el tono es coloquial ligero y elegante, más humano y provincial, es antisentimental, antidescriptivo, anticampista, antimétrico, destruye la retórica, la destrona y la reemplaza por su idioma natural, no por algo aprendido previamente, es popular en su tono, es visceral, crítica su mundo y a ella misma. Afirma la vida y la niega, se mueve en la modernidad, va a la trampa sabiendo que es una trampa (recuerde el lector la referencia dicha sobre Parra).

Además de lo anterior, la antipoesía puede reconocerse por lo hiperbólico, el exabrupto, la fusión entre lo racional y lo dogmático, afirma sin miedo a consecuencias, define lo que se le antoja, la angustia se apodera de ella pero como se encuentra en pura acción no la contempla como una pérdida sino como una trampa querida. Finalmente la antipoesía está al servicio de la revolución, y por supuesto, dios es más humano que los mismos poetas, de ahí el trato cínico y a la vez compasivo, dios genera compasión.

Ahora bien, tenemos a Retamar y Benedetti quienes afirman que la antipoesía es un movimiento anti-Neruda, se entiende entonces que el cumplido de Peri Rossi hace parte de nuestra antipoesía.

#### **2.4.4 Poesía conversacional**

Retamar da una serie de apreciaciones entre la antipoesía y la poesía conversacional, pone en una balanza a Nicanor por la primera y a Cardenal por la segunda. Es claro el interés por señalar la delgada diferencia que existe. No por tener un tono coloquial se puede decir que un poema pertenece a alguna de estas categorías.

Comparten el mismo impulso moderno, la misma realidad, sólo que una se define negativamente, la otra positivamente, la poesía conversacional funda su carrera hacia el porvenir sin atarse a sus propias definiciones. La primera tiende a la burla, la segunda a un tono grave (en algunos sentidos se tocan), ninguna de las dos es solemne a menos que sea una ironía. La primera descreo, la segunda se ancla en sus creencias políticas y religiosas.

La primera se centra en el pasado para demoler la trampa y caer en ella, la segunda siente una nostalgia y piensa en el porvenir (hay que aclarar que ambas están en el tiempo del futuro, el tono es el que cambia). La primera enfrenta la incongruencia de lo cotidiano, la segunda la sorpresa de lo mismo.

#### **2.4.5 Antipoesía y Nicanor**

Sobre los aportes de Parra a la antipoesía, contamos con la obra *Poemas y antipoemas*, la cual acuña la expresión en términos poéticos. Además de este trabajo, Alegría con gran inteligencia, señala el conocimiento del autor de la trampa del mundo moderno: “Nicanor Parra, hablando de trampas, concibe el mundo moderno como una monumental cloaca para cazar ratas y hombres” (1972, p. 253)

Es precisamente este sentimiento antipoético en Parra el que lo lleva a reconocer las mentiras del mundo moderno, sus bajezas, con el fin, desde la sátira y la ironía, destruir los mismos en tanto reconocimiento, muestra la vida como una gran sucesión de equivocaciones del hombre, de dios, del mundo mismo. La angustia no consiste en no saber hacia dónde es el norte, consiste en reconocer que no existe el norte.

Nicanor Parra no sólo escribe en clave antipoética, carga consigo una responsabilidad filosófica, una responsabilidad del absurdo (asumida por la antipoesía) y una responsabilidad social, la de la anarquía. El autor define a la antipoesía en tanto que llega al extremo de crear axiomas que no escapan a esta clasificación pero que si trazan un limbo en donde la significación irónica desnuda constituye su ruptura con el mundo.

La ruptura antipoética que ha hecho el autor, puede tener ya algún brillo en autores como Vicente Huidobro con *Altazor* y Jacques Prévert con su libro *Palabras*. Entrevemos entonces, que el movimiento antipoético, que parecía propio de Latinoamérica, puede encontrar un posible origen en Europa. De elementos similares, Prévert dibuja una poesía desnuda que se mueve en imágenes críticas al enseñarnos no la cosa, sino, como podría ser la cosa en las palabras.

Huidobro, desde su vanguardia, nos muestra el infinito caer, textual, poético e imaginativo del hombre. Este caer, esta decadencia, se asocia de manera inmediata con Nicanor Parra, por los elementos arriba descritos.

En su primera edición el libro tenía en el dorso de la cubierta el siguiente texto:

Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia.

La vocación poética de Nicanor Parra es tan poderosa como lo fuera en Miguel Hernández.

Su madurez lo lleva a las exploraciones más difíciles, manteniéndolo entre la flor y la tierra, entre la noche y el sonido, pero regresa de todo con pies seguros. En toda la espesura de la poesía quedarán marcadas sus huellas australes.

Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas (Parra 2006, p.911)

No deja de sorprendernos que el mismo Pablo Neruda diga palabras tan elocuentes de Parra, ni que promueva el libro que había ganado el concurso bajo unos datos falsos<sup>5</sup> y posterior constatación en público de su originalidad. Esto se debe quizás a la extraña relación que se presenta entre estos dos poetas, una relación irónica en la cual, siempre se encuentran en tensión.

Neruda fue un padrino de Parra, apoyó su estética. Parra fue un ahijado sagaz, que uso esta estética para combatir a la de su padrino. Lejos de odiarse por sus estilos encontrados, hacen una pareja inigualable por encontrarse ambos en el intersticio de la revolución antipoética, el primero como generador poético y el segundo como generador antipoético.

---

<sup>5</sup> El libro entró a concursar en Sindicato de escritores chilenos, bajo el seudónimo de Juan Nadie, y como autor a Rodrigo Flores, nombre reconocido en Chile.



Los diálogos poéticos que se establecen desde ambos paradigmas, marcan una ruptura en la poesía Latinoamérica; Neruda ya se había convertido en un hito, y toda la poesía latina se medía desde la estética de él: ¿qué tanto hay del poeta en los nuevos autores? ¿se acerca a su estética o no?, etc.

Frente a esta situación, Parra marca la ruptura de esa medición estética. Desde la subversión de los imaginarios poéticos de Neruda, construye una nueva poética, que sólo podrá encontrarse y conjugarse con la predominante por su oposición. Este factor es determinante debido a que constituye el inicio de una nueva poesía con unos nuevos valores, los de la ruptura, es la vanguardia en el extremo último, una vanguardia que superó todas sus bases para ser ruptura de sí misma.

### 3. Nicanor Parra: *Poemas y antipoemas*.

#### 3.1 Poemas y antipoemas: una obra moderna

En este último capítulo se presenta el reto fundamental de este trabajo, hablar de manera coherente sobre los *Poemas y antipoemas*, evidenciar en ellos el carácter moderno, la ironía y la ruptura para reconocer a Nicanor Parra como un poeta metairónico.

La obra que he escogido de Parra, plantea un sinnúmero de problemas por su importancia y estudio. Los *Poemas y antipoemas*, se publican de manera completa en el año de 1954<sup>6</sup>, momento en el que reciben el Premio del Concurso Nacional de Poesía, posteriormente recibe el Premio Municipal de Santiago de Chile. La obra marca una ruptura con lo que se venía escribiendo en Latinoamérica en lo que se refiere a poesía y más aún en Chile. Contemporáneos a Parra, se encontraban poetas como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y el mismo Pablo Neruda. El contraste que trae la obra de Parra es claro, él pertenece a la corriente irónica en cuanto decide hacer una oposición estética a lo que se venía escribiendo. Sus influencias se pueden encontrar en la tradición satírica, carnavalesca y folclórica. Harold Bloom afirma refiriéndose a las influencias:

“retrocede hasta Aristófanes y Catulo, y se declara heredero de esa gran familia literaria a la que pertenecen también François Villon y John Skelton, y tiene como centro a Rabelais. Por otro lado, si bien asimila en cierta medida la postura de Withman, Parra evita las grandiosas formas de éste a favor de armonías quebradas y de medidas que no rehúyen la tradición popular.” (2006, p. XXVII)

Faltaría mencionar en la lista a Franz Kafka, Prevért, Hans Magnus Enzenberger, Huidobro, Chaplin, y por supuesto, al infaltable hombre común, al campesino chileno que es actor y voz recurrente en sus poemas.

En esta poesía de tradición popular, Parra logra la completa *pérdida de la aureola* ya propuesta por Baudelaire, la poesía dejó de ser un estrecho camino para los eruditos, para ampliar su espectro hacia el hombre común; Nicanor Parra devuelve a la

---

<sup>6</sup> En 1948 son publican algunos de los antipoemas en la antología denominada *13 poetas chilenos*.

poesía su lugar entre los hombres-individuos y desde allí es donde se gesta su proyecto moderno del fracaso.

En este punto, notaremos que a los 54 años de su publicación,<sup>7</sup> la obra de Parra amplió el espectro de la poesía contemporánea, creando nuevas luces sobre la presentación y forma de la poesía; su trabajo no es el de repetir siempre el mismo antipoema, será de manera contraria, el de crear siempre algo nuevo, el espíritu poético reside en esta creación, en esta misma contradicción que se aleja de la tensión con sus influencias para enfocarse en la integración de su negación.

En otras palabras, la poesía de Parra -en específico en los antipoemas- ataca la modernidad y se afirma en ella, integra ambos elementos de manera irónica con el fin de devolver el poder al habla, a la desnudez que encubre su obra. Por ello mismo, es una obra moderna, comienzo de la vanguardia en Latinoamérica.

En los siguientes apartes intentaremos aproximarnos al sentido irónico y moderno de los poemas, primero con un acercamiento general personal, segundo una aproximación general crítica y por último un abordaje específico teórico. Para la primera uso anotaciones personales sobre el texto, para la segunda y tercera me apoyo en el trabajo anteriormente realizado y en las notas de las obras completas escritas por Vladimir Ognev. Cabe anotar que todas las apreciaciones están mediadas desde los *Poemas y antipoemas*, al comienzo generales, luego, textuales.

### **3.1.1. Estructura**

Los *Poemas y antipoemas* se encuentran constituidos por tres capítulos o partes que suman en su totalidad 29 antipoemas; en una primera visión, todos ellos están atravesados por una *polifonía* de voces que trazan una visión profunda sobre su realidad, en algunas ocasiones intimista, en otras sociales, pero todas ligadas por esa voz popular de los distintos actores que representan su acción o no acción en los antipoemas.

---

<sup>7</sup> No deja de ser interesante la ironía de que la realización de este trabajo coincida con el año de su publicación.

En este primer acercamiento, tenemos en la primera parte los siguientes poemas: *Sinfonía de cuna*, *Defensa del árbol*, *Catalina Parra*, *Preguntas a la hora del té*, *Hay un día feliz*, *Es olvido* y, *Se canta al mar*. En ellos se puede palpar un aspecto intimista de algunos recuerdos del autor, su capacidad de ensoñación se hace presente y se perfila la potencia que se desencadenará en las siguientes partes; los aspectos modernos se trabajan en tanto forma, el contenido pulcro y desnudo, sugiere pequeñas referencias a la modernidad y la vanguardia, se trata más del grito apasionado sólo dado en el momento del despertar del letargo histórico.

Historias a su hija y con su padre, con su niñez que se presenta ahora de un modo surrealista, figuras de ángeles y vida en la naturaleza, la memoria lo atraviesa todo, es un sendero ilimitado de referencias al olvido y al presente que ya no es, se puede decir que se está perfilando la idea de futuro. El recuerdo no se condensa en lo sucedido, sino en la fuerza de que no volverá a suceder, pocas cosas quedan en la memoria del autor, sólo estos antipoemas que son más bien poemas y viceversa. Queda la historia de su primera ruptura.

La segunda parte está compuesta por los siguientes poemas: *Desorden en el cielo*, *San Antonio*, *Autorretrato*, *Canción*, *Oda a unas palomas* y, *Epitafio*. Al igual que la sección anterior, es corta en referencia con la última, no por ello deja de ser menos importante, en ella se refleja la personalidad de los siguientes antipoemas. El humor se hace presente en las figuras, la tristeza en el contenido, la modernidad ya es una situación clara.

La segunda sección contiene ideas claras sobre la *secularización*, sobre la desconfianza del mundo mismo, sobre los vicios del hombre, el fracaso de todo proyecto, quizás esencialmente el poético, logra ensamblar una guía de lectura sobre la última parte, de ahora en adelante, ella deberá leerse en clave antipoética o si se quiere, con la convivencia de los opuestos, en palabras del mismo Parra en su poema *Epitafio*: “*¡un embutido de ángel y bestia!*”

Con la clave de lectura ya podemos entrar a la tercera parte compuesta por los siguientes antipoemas: *Advertencia al lector*, *Rompecabezas*, *Paisaje*, *Cartas a una desconocida*, *Notas de viaje*, *Madrigal*, *Solo de piano*, *El peregrino*, *Palabras a Tomás Lago*, *Recuerdos de juventud*, *El túnel*, *La víbora*, *La trampa*, *Los vicios del mundo moderno*, *Las tablas* y, *Soliloquio del individuo*.

Ahora bien, aquí evidencia una ruptura con respecto a las anteriores partes, de cierto modo, podemos afirmar que desde aquí empezará la antipoesía. De manera crítica, y para el interés de este trabajo, la parte más rica e influyente de su poética. Estos antipoemas se encuentran desde un comienzo separados de la religión, secularizados, el tema del amor no queda por fuera, muestra su tristeza y burla hacia él; existe un continuo contraste, tanto entre los antipoemas como dentro de los mismos, optará por la opción más grotesca y negativa para resolver su escritura, orgulloso y nostálgico de su decisión y de lo que ya fue, es una caricatura real, es decir, la realidad es la caricatura.

De profundas reflexiones es este apartado, muestra a sus contemporáneos lo que siempre ha estado frente a sus ojos, mira de manera irónica el mundo que le rodea, su yo ya ha ascendido a un colectivo, se ha fracturado por completo, los poemas son una nueva lengua, un nuevo alfabeto, una potencia creadora. Asume el fracaso de la modernidad, inicia en él, se aferra a él, es el proceso de *metaironía*, conoce el destino final de la modernidad y aún así lo intenta. Ahora bien, para continuar con el orden propuesto, Ognev dice:

“Bajo el título *Poemas y antipoemas*, Parra reunía, como va dicho, los tres manuscritos que había presentado en el concurso del Sindicato de Escritores. Los de la primera parte son, según sus propias palabras, “poemas neorrománticos y posmodernistas”; la segunda contiene textos “expresionistas”; y la tercera, por último, consiste en lo que Parra llamaría en adelante *antipoemas*: “Ya no hay expresionismo. Son bichos diferentes. Un género prácticamente con todas las deudas a Kafka y al surrealismo. También habría que decir que tienen que ver las películas cortas de Chaplin” (2006, p. 915)

No es difícil entender la posición de Nicanor Parra, la primera parte conserva vestigios de ese ideal romántico ya descrito, su pasión y contemplación de la naturaleza y del mundo se pueden evidenciar en el poema *Se canta al mar*. El recuerdo, la

nostalgia hacen parte de él, la furia y la inmensidad de la naturaleza, como el espíritu apasionado de la voz coloquial que narra la historia. El carácter postmoderno de esta primera parte acaso puede ser entendido como nos lo plantea Huyssen, como un acercamiento entre estas dos culturas, como una integración que empieza a buscar un movimiento propio y está contenida en el tono que dirige al lector; hace parte de su obra al espectador desde el momento en que decide usar una nueva lengua en la poesía, una lengua de todos.

Con respecto a la segunda parte es expresionista porque los textos que se presentan ponen de manifiesto aspectos estéticos propios de la burguesía (el concepto parece fuerte al usarse en Nicanor Parra, mas es importante resignificarlo como una estética de lo feo) en donde se exponen temas propios de la personalidad del autor como lo son la secularización, el amor, el desamor, el llamado social entre otras. De acuerdo al primer capítulo, podemos intuir que el estilo de esta parte contiene muchos de los rasgos propuestos como modernos.

La tercera parte, indicará un distanciamiento total de las anteriores, son poemas diferentes, engendrados en un pasado desarraigado y humorístico a la vez, fundan una nueva manera crítica de escribir, se acercan de manera directa y concisa a los tópicos fundamentales de la modernidad. A este respecto, podemos intuir de manera clara, como el estilo surrealista se funde con la expresión burlesca del mundo. Deja de ser la oscuridad total de la vanguardia inconexa, es más bien la claridad de ella misma, el objeto se encuentra ante los ojos del mundo, puesto en escena de una nueva manera, retando al espectador y cuestionándolo sobre su propia existencia. Lo surrealista radica en la expresión irónica para expresar el mundo, es decir, el mundo es surrealista y ello implica que sea más real que nunca.

El poema *Advertencia al lector*, puede ser un ejemplo útil de lo anterior, la manera de acercarse al problema no sólo se encuentra en la realidad, sino en la ironía de ella misma; en él conviven Wittgenstein, el círculo de Viena, la Santísima trinidad, la herejía, y lo cotidiano como las mesas y las sillas.

### 3.1.2 Modernidad e ironía

Ya hemos puesto en evidencia algunos acercamientos someros para la comprensión de este aparte; ahora vamos directamente a la obra de Parra, para, desde los poemas y antipoemas, evidenciar las categorías estudiadas a lo largo de este trabajo. Luego, voy a tomar de la primera parte *Preguntas a la hora del té*, *Es olvido* y *Se canta al mar*; de la segunda *Desorden en el cielo*, *Autorretrato* y *Epitafio*; de la tercera *Advertencia al lector*, *Rompecabezas*, *Paisaje*, *Madrigal*, *Los vicios del mundo moderno* y *Soliloquio del individuo*.

#### Primera parte, *Preguntas a la hora del té*

Lo primero para preguntarse es el por qué del título; en este sentido, podemos afirmar que quien habla es un personaje que crítica a un burgués:

Este señor desvaído parece  
una figura de un museo de cera;  
mira a través de los visillos rotos:  
qué vale más, ¿el oro o la belleza? (2006, p. 11)

El título obedece entonces a un acercamiento al burgués desde el artista, el primero entendido como un objeto de burla, fosilizado y sin opinión, el segundo como un ser cercano que ve con gran naturalidad al primero. Este observador maneja un tono coloquial y cercano:

¿vale más el arroyo que se mueve  
o la chéptica fija a la ribera?  
A lo lejos se oye una campana  
que abre una herida más, o que la cierra:  
¿es más real el agua de la fuente  
o la muchacha que se mira en ella? (2006, p. 11)

Estos cuestionamientos simples, encubren una profunda preocupación por varios temas como el amor, el tiempo, la fijeza de la memoria o el dolor por el mundo; todas estas reflexiones no buscan una explicación sino una duda, aquí empieza la ironía:

No se sabe, la gente se lo pasa  
construyendo castillos en la arena:

¿es superior el vaso transparente  
a la mano del hombre que lo crea?  
Se respira una atmósfera cansada  
de ceniza, de humo, de tristeza:  
lo que se vio una vez ya no se vuelve  
a ver igual, dicen las hojas secas.  
Hora del té, tostadas, margarina,  
Todo envuelto en una especie de niebla (2006, p. 11)

Las preguntas no tienen una consecuencia ni una respuesta, son una primera reflexión estética en donde mediante la forma se busca en una situación común, encontrar los sentidos absurdos que subyacen en el hombre, es allí en donde se presenta el giro del poema, en el momento en que nos hace ver que los castillos en la arena son nuestro acto más cotidiano, la ironía consiste en que el señor inmóvil, que sería el lector, no tiene una noción clara de su ser histórico, por el contrario, vive en lo transitorio, en un mundo sombrío que no le deja opciones (algo de nostalgia romántica), todo lo que fue verde ahora sólo es un puñado de hojas secas, todo es confuso.

Pese a lo anterior el espectáculo debe continuar, sigue existiendo la hora del té, las tostadas y la margarina; no se ha librado del hastío moderno y su conjugación se da por medio del observador, Booth diría que es una *ironía estable*, en su sencillez, quizá pueda hacer reflexionar al lector sobre sus sueños y proyectos, en este sentido, se desplaza hacia una *ironía inestable*. Cada lector puede afirmar lo que ve.

### *Es olvido*

Este poema en particular usa una metonimia para reflejar su fondo; es claro que trata sobre la velocidad con que suceden los acontecimientos y por supuesto, su pronto olvido. El tema del poema es el amor, el cómo lo tuvo en años pasados y el cómo se transforma en un recuerdo fugaz:

Juro que no recuerdo ni su nombre,  
mas moriré llamándola María,  
no por simple capricho de poeta:  
por su aspecto de plaza de provincia.  
¡Tiempos aquellos!, yo un espantapájaros,  
ella una joven pálida y sombría. (2006, p.15)

y más adelante:



creo que moriré de poesía,  
de esa famosa joven melancólica  
no recuerdo ni el nombre que tenía.  
Sólo sé que pasó por este mundo  
como una paloma fugitiva:  
la olvidé sin quererlo, lentamente,  
como todas las cosas de la vida. (2006, p. 16)

La narración que aquí se nos presenta es de un total desencanto, lo que una vez fue ya no será, el tiempo del futuro se enmarca en los dos últimos versos, allí se descubre que no sólo está hablando de María, sino, que se refiere al mismo mundo que le afecta. Ahora bien, la conexión entre el pasado y el futuro sólo puede darse por medio del reconocimiento del fracaso:

Lo que a esta fecha aún me maravilla,  
ese inaudito y singular ejemplo  
de morir con mi nombre en las pupilas,  
ella, múltiple rosa inmaculada,  
ella que era una lámpara legítima.  
Tiene razón, mucha razón, la gente  
que se pasa quejando noche y día  
de que el mundo traidor en que vivimos  
vale menos que rueda detenida:  
mucho más honorable es una tumba,  
vale más una hoja enmohecida,  
nada es verdad, aquí nada perdura,  
ni el color del cristal con que se mira. (2006, p.16)

Esta transición dentro del poema mismo plantea de por sí una claridad estructural sobre la modernidad, lo nuevo en él no es toda la expresión del poeta mismo, son los matices humorísticos e irónicos que se presentan. Tenemos la primera ironía estable que consiste en el hecho del amor; nos hace creer que no le importa en absoluto y luego entendemos cómo es una parte fundamental en su tristeza. La ironía que subyace, es la de la capacidad del olvido por parte del hombre frente a la realidad triste del mundo. Lo humorístico lo encontramos en el cómo, entre dos tristezas, la del amor y la del mundo, sobresale la primera, pero sólo como expresión de la segunda. He aquí una metaironía.

*Se canta al mar*

Este poema cierra la primera parte del texto y con él una primera parte del autor. Las referencias que encontramos allí, al igual que en el poema anterior, versan sobre la memoria y sobre la pasión. La memoria es un tópico recurrente en la modernidad, en este poema podemos evidenciar una conciencia histórica del texto en función del autor:

Nada podrá apartar de mi memoria  
la luz de aquella misteriosa lámpara,  
ni el resultado que en mis ojos tuvo  
ni la impresión que me dejó en el alma.  
Todo lo puede el tiempo, sin embargo  
creo que ni la muerte ha de borrarla. (2006, p. 17).

Existe ya en esta primera parte una noción clara del ser moderno, constituido por su comprensión del mundo creado y con los vicios del tiempo del futuro. Parra señala con inteligencia los dos últimos versos anteriores como contraste del poema anteriormente explicado, de todos modos, deja entrever alguna esperanza sobre el futuro, el querer vencer al futuro:

Sólo debo agregar que en aquel día  
nació en mi mente la inquietud y el ansia  
de hacer en verso lo que en ola y ola  
Dios a mi vista sin cesar creaba.  
Desde ese entonces data la ferviente  
y abrasadora sed que me arrebató:  
es que, en verdad, desde que existe el mundo,  
la voz del mar en mi persona estaba. (2006, p. 18).

Es entonces que el lector puede notar la ironía que supone este texto neorromántico, por una parte, la naturaleza es la que llama al escritor a crear, a contemplar, por otra, el escritor-genio pretende asirla en su mismo estilo, hace parte de él. La ironía cruel resulta en un primer momento en que no puede aferrarse a nada, el mar simplemente es y su intento será sumido en el fracaso, ese mar interior es el recuerdo que no puede persistir, es el instante mismo.

La otra ironía resulta en lo literal del poema; el poema narra el encuentro de Parra con el mar, quizá es la primera impresión de lo que va a ser su poética, el acercamiento a las figuras románticas de manera abierta y franca; la modernidad reside en el momento en que se hace discurso dentro de él. El encuentro es una despedida

poética y sólo falta curar el espacio expresionista de su corazón para entrar con la crítica certera a la modernidad y la ruptura fundamental que el trabajo busca.

Segunda parte, *Desorden en el cielo*

Este poema tiene una fuerte influencia moderna desde su título hasta el final, las expresiones que en él se plantean son de orden cómico secular. En otras palabras, la secularización se presenta encubierta en la metonimia del cura, éste representa la religión, por tanto, es un ataque directo a la misma:

Un cura sin saber cómo  
llegó a las puertas del cielo,  
tocó la aldaba de bronce,  
a abrirle vino San Pedro:  
"Si no me dejas entrar  
te corto los crisantemos."  
Con voz respondió el santo  
que se parecía al trueno:  
"Retírate de mi vista  
caballo de mal agüero,  
Cristo Jesús no se compra  
con mandas ni con dinero  
y no se llega a sus pies  
con dichos de marinero.  
Aquí no se necesita  
del brillo de tu esqueleto  
para amenizar el baile  
de Dios y de sus adeptos. (2006, p. 21).

La explicación de esta primera parte salta a los ojos del lector; la ironía reside en la imposibilidad de entrar al cielo del cura; la crítica moderna separa al hombre de la iglesia, tanto así que se vuelve extremo el insulto de San Pedro, ambos se insultan y resulta una metaironía, el primero reclama en tomo coloquial y vulgar, el segundo responde de igual modo mostrando las faltas del cura y más exactamente de la iglesia y la religión. En este punto podemos observar la polifonía de voces, en un primer plano, la de los dos personajes, en uno segundo, la polifonía irónica: el lector no espera que así hable un cura y menos San Pedro, es decir, de manera grotesca. En un tercero, un dicho popular. Esta doble ironía se conjuga finalmente en el poema:

Viviste entre los humanos  
del miedo de los enfermos  
vendiendo medallas falsas

y cruces de cementerio.  
Mientras los demás mordían  
un mísero pan de afrecho  
tú te llenabas la panza  
de carne y de huevos frescos.  
La araña de la lujuria  
se multiplicó en tu cuerpo  
paraguas chorreando sangre  
¡murciélago del infierno!"  
Después resonó un portazo,  
un rayo iluminó el cielo,  
temblaron los corredores  
y el ánima sin respeto  
del fraile rodó de espaldas  
al hoyo de los infiernos. (2006, p. 21).

Una vez acabado el poema el lector sabe cómo terminó la historia, la justicia existe en tanto el pecador es castigado. El énfasis de esta ironía desemboca en que la justicia no es justicia, los aspectos religiosos que rigen el mundo eran los del temor; la metaironía consiste especialmente en sumar la ironía del sacerdote en el infierno, a la ironía del amor y la justicia en el cielo. No existe tal en tanto no existe lo otro. La ruptura con el mito es evidente.

### *Autorretrato*

Considerad, muchachos,  
esta lengua roída por el cáncer:  
soy profesor en un liceo oscuro  
he perdido la voz haciendo clases.  
(Después de todo o nada  
hago cuarenta horas semanales.)  
¿Qué os parece mi cara abofeteada?  
¡verdad que inspira lástima mirarme!  
Y qué decís de esta nariz podrida  
por la cal de la tiza degradante.

En materia de ojos, a tres metros  
no reconozco ni a mi propia madre.  
¿Qué me sucede? –Nada.  
Me los he arruinado haciendo clases:  
la mala luz, el sol,  
la venenosa luna miserable.  
Y todo para qué  
Para ganar un pan imperdonable  
duro como la cara del burgués  
y con sabor y olor a sangre.  
¡Para qué hemos nacido como hombres  
si nos dan una muerte de animales!

Por el exceso de trabajo, a veces

veo formas extrañas en el aire,  
oigo carreras locas,  
risas, conversaciones criminales.  
Observad estas manos  
y estas mejillas blancas de cadáver,  
estos escasos pelos que me quedan,  
¡Estas negras arrugas infernales!  
Sin embargo yo fui tal como ustedes,  
joven, lleno de bellos ideales,  
soñé fundiendo el cobre  
y limando las caras del diamante:  
aquí me tienen hoy  
detrás de este mesón inconfortable  
embrutecido por el sonsonete  
de las quinientas horas semanales. (2006, pp. 24-25).

Cito de manera completa este poema porque considero que es un pilar fundamental para la lectura de la última parte, en él encontramos la trasgresión de los valores, la creación de unos nuevos idearios. Es muy probable que este sea uno de los poemas más honestos del autor, entendiendo lo anterior en relación a la poética misma.

El título nos presenta de entrada el carácter expresionista; el tema del poema será el hastío del narrador. En el sentido anterior, existe una narración de el ser profesor, pero más allá, se encuentra el sentido profundo, la ironía no reside en ser profesor, sino en el estado del narrador en el momento del poema; refleja de manera compleja la inmersión del todo en la modernidad, nos muestra de manera clara el inconformismo y la pérdida del ideal, ya no se lucha contra la modernidad, se encaja en ella.

No sucede nada, no podría suceder en un poema convencional moderno, sólo ocurre el instante, es la masa de animales; el poeta se sumerge en ella para atacarla, para verse dentro de ella misma. El poema ha alcanzado un estado difícil de superar, la imposibilidad de respirar tranquilamente, el exceso de trabajo o la *pérdida del yo* siendo conciente de la misma, ya sólo es un cadáver que habita el mundo infernal que le rodea. Todo su rostro (el de la modernidad) es arrugado y ni siquiera el instante contrario ocurre.

El fracaso no es otra consecuencia que encontrarse en el borde del futuro, la ironía es que no se presente el movimiento dialéctico. Existe entonces una conciencia profunda del fracaso en los últimos ocho versos. Ya no puede ser el poema realizado en

la primera parte, el poema neorromántico ideal, es el inicio del fracaso, que supondrá la obra de la tercera parte, el antipoema.

### *Epitafio*

Bastaría decir que este poema no sólo cierra la muerte de la poesía convencional, sino también la del autor; las descripciones de la primera parte sobre sí mismo revelan una clara pertenencia Latinoamérica:

De estatura mediana,  
con una voz ni delgada ni gruesa,  
hijo mayor de un profesor primario  
y de tía modista de trastienda;  
flaco de nacimiento  
aunque devoto de la buena mesa;  
de mejillas escuálidas  
y de más bien abundantes orejas;  
con un rostro cuadrado  
en que los ojos se abren apenas  
y una nariz de boxeador mulato  
baja a la boca de ídolo azteca (2006, p. 29).

No haría falta entonces, nada más que la muerte para un nuevo despertar moderno irónico; es la renuncia a una vida anterior, a una poesía anterior, una nueva revelación latina de una poesía más madura y cercana, hecha con carne y huesos de contrahechos, de monstruos, pero también de hombres:

-todo esto bañado  
por una luz entre irónica y pérfida-  
ni muy listo ni tonto de remate  
fui lo que fui: una mezcla  
de vinagre y de aceite de comer  
¡un embutido de ángel y bestia! (2006, p. 29).

En los últimos versos que cierran esta parte, entrevemos el movimiento dual moderno, la radical diferencia es que el ser está escrito en pasado y en el pasado. A esta altura del texto el lector podrá darse cuenta de que es una ironía inestable que sólo funda la explosión del cambio. El poeta ahora es hombre, pero un hombre animalizado, una bestia de las palabras.

La metaironía consiste en asumir un carácter irónico totalmente desnudo, y a su vez, hacer de este el –acaso- único discurso posible; Parra ha sentido el cambio para este siglo, se ha acercado a la ruptura de la ironía, la metaironía consiste en que nos lo hace saber de viva voz.

### Tercera parte, *Advertencia al lector*

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:  
Aunque le pese.  
el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.  
Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,  
después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad  
respondió acaso de su herejía?  
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!  
¡En qué forma descabellada!  
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:  
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,  
menos aún la palabra dolor,  
la palabra torcuato.  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!  
lo que me llena de orgullo  
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein  
pueden darse con una piedra en el pecho  
porque es una obra difícil de conseguir:  
pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,  
sus miembros se dispersaron sin dejar huella  
y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri della luna.  
Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:  
¡las risas de este libro son falsas!, argumentarán mis detractores  
"sus lágrimas, ¡artificiales!"  
"En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"  
"Se patalea como un niño de pecho"  
"El autor se da a entender a estornudos"  
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,  
como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.  
"¿A qué molestar al público entonces?", se preguntarán los amigos lectores:  
"Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,  
¡qué podrá esperarse de ellos!"  
cuidado, yo no desprestigio nada  
o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,  
me vanaglorio de mis limitaciones  
pongo por las nubes mis creaciones.

Los pájaros de Aristófanes  
enterraban en sus propias cabezas  
los cadáveres de sus padres,  
(cada pájaro era un verdadero cementerio volante)

A mi modo de ver  
ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia  
¡y Yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores! (2006, pp. 33- 34)

Decir algo más específico que el mismo poema sería una redundancia, en su desnudez nos muestra con total tranquilidad su inteligencia y fortaleza, se burla del lector, lo advierte, porque, después de esta parte, el hombre ya no será el mismo, ahora los seres de fuego han marcado los límites, el fracaso moderno ya no es dado por los críticos, el pasado está derrocado, el objeto de la obra vanguardista, será de ahora en adelante una constante ruptura de la ruptura. La contradicción será abierta, será parte de cada hombre que reconozca el fracaso de sí mismo y de la modernidad. Se acaba de hacer una declaración de guerra, el manejo de la forma ahora está mediado por una escritura simple y cotidiana, que lejos de ser un acto improvisado, constituye la realidad; la realidad literaria, es la realidad del mundo.

Existe una nueva lengua, una lengua que escapa a los críticos y se vuelve la lengua misma del lector. Sin advertirlo, irónicamente (en referencia al título), éste se ha hecho carne en el antipoema, su boca está en la del poeta, su ataúd no es el del antipoema, es en donde va a descansar siempre.

Hacia el final de esta ironía, se encuentra el desafío de los antipoemas: modernizar la modernidad, crear la ruptura definitiva, la ceremonia de la poesía convencional ha terminado, vamos a la realidad de las palabras que se nos incrustan en la cabeza, esas plumas alguna vez volaron, ahora se les han despojado a los pájaros, son las palabras hechas cementerios vivos.

### *Rompecabezas*

No doy a nadie el derecho.  
Adoro un trozo de trapo.  
Traslado tumbas de lugar (2006, p. 35).

El título sugiere la idea de modernidad en movimiento, la fragmentación colectiva del lector se ha hecho evidente, el instante del futuro se reconoce como parte



fundamental de la poética de Parra, habría que añadir a esto, el vértigo de ese instante, quizá ya no hay instante después de esta ruptura del ser:

Lo mejor es hacer el indio.  
Yo digo una cosa por otra. (2006, p. 35).

Es aquí donde podemos decir con seguridad que existe una ironía inestable; primera, el desplazamiento del lenguaje es claro, la figura retórica consiste precisamente en eso, decir en cierto tono, una cosa que significa otra. Segunda, nos ha mostrado el fracaso de la modernidad y de su proyecto pero dice que no lo ha dicho, o que no lo ha querido decir. Tercera, cuando se conjugan, forman la metaironía: la ironía está hablando de ella misma, se está reflexionando formalmente en el primer caso, y en el segundo, conceptualmente.

### *Paisaje*

¡Veis esa pierna humana que cuelga de la luna  
como un árbol que crece para abajo  
esa pierna temible que flota en el vacío  
iluminada apenas por el rayo  
de la luna y el aire del olvido! (2006, p. 36).

Este antipoema en conexión con el anterior se refiere a la fragmentación, se juega todo el sentido en la creación de la imagen poética que sólo puede estar compuesta por imágenes humanas y a su vez fragmentadas, la unidad desaparece en el paisaje humano desacralizado. La fragmentación del hombre se da en tanto sólo existe olvido, la paradoja-ironía reside en que el hombre moderno se caracteriza por tener conciencia histórica y de sí, está inmerso en el tiempo del futuro pero ahora ese tiempo es paisaje. La pierna que cuelga es la del lector, aunque se encuentre en la luna.

### *Madrigal*

Yo me haré millonario una noche  
gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes  
en un espejo cóncavo. O convexo.

Me parece que el éxito será completo  
cuando logre inventar un ataúd de doble fondo  
que permita al cadáver asomarse a otro mundo.

Ya me he quemado bastante las pestañas  
en esta absurda carrera de caballos  
en que los jinetes son arrojados de sus cabalgaduras  
y van a caer entre los espectadores.

Justo es, entonces, que trate de crear algo  
que me permita vivir holgadamente  
o que por lo menos me permita morir.

Estoy seguro de que mis piernas tiemblan  
sueño que se me caen los dientes  
y que llego tarde a unos funerales. (2006, p. 39).

Desde el título podemos entender la fuerza de subversión que tiene este antipoema, es claro que no es un madrigal, no posee versos heptasílabos ni endecasílabos, no es un tema amoroso, y el lirismo propio del poeta no se encuentra por lo que ya hemos señalado en otros poemas. La recurrencia de la ironía y humor sobre el progreso se entiende al leer las dos primeras estrofas, lo que más llama la atención sobre este punto es el ataúd de doble fondo, ¿acaso podría ser el final de la poesía convencional y el surgimiento de la antipoesía que se quedará en el ataúd?

La pregunta adquiere su sentido en la tercera y cuarta estrofa, notamos un ataque directo e irónico a la poesía, o mejor, al hacer poesía, es en este punto donde Parra se habrá de distanciar de la primera ruptura. Como arriba ya se ha dicho, está en los confines del fracaso, reconoce que empezó su obra en uno de los fracasos de la modernidad, pero aún así, vuelve a cabalgar sobre esos caballos ya sin la esperanza de la promesa del proyecto cumplido. Es el funeral que Parra le hace a la poesía convencional en sí mismo.

#### *Los vicios del mundo moderno*

Es uno de los antipoemas más extensos de toda la tercera parte, en él se hacen una serie de enumeraciones sobre los vicios del mundo moderno, en ellos podemos encontrar la mayoría de los caracteres de la modernidad: la sociedad burguesa-capitalista, la opresión, el latrocinio, etc., que se mezclan con las distintas formas y no guarda una sola voz, sino que va cortando los versos con los giros formales, generando

la pesada atmósfera del mundo moderno, en donde, después de señalar los vicios y virtudes (ambos en un sentido negativo) llega a una primera conclusión:

El mundo moderno es una gran cloaca:  
los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos  
y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura.  
Esto no es todo: Los hospitales están llenos de impostores,  
sin mencionar a los herederos del espíritu que establecen sus colonias en  
el ano de los recién operados. (2006, p. 57).

Y más adelante,

Sin embargo, el mundo ha sido siempre así.  
La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde  
y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu.  
Reconozco que un terremoto bien concebido  
puede acabar en algunos segundos con una ciudad rica en tradiciones  
y que un minucioso bombardeo aéreo  
derribe árboles, caballos, tronos, música. (2006, p. 57).

El fracaso se presenta entonces. El hombre nada puede contra el mundo, el lector nada puede contra su mundo, pero es tanta la multiplicidad querida que el antipoema mismo fracasa en su interior, ahora es cuándo reconocemos que Parra nos ha llevado de la mano como si fuera un Virgilio irónico pero en sentido contrario, del cielo mismo al infierno. Su constante seriedad se ve contrastada por elementos irónicos que le permiten al poema hacer una caricatura real del mundo de la modernidad.

Se han conjugado dos categorías de manera clara que queríamos mostrar en este trabajo: la modernidad y la ironía, y sólo en esta conjugación dual podemos entender la fragmentación del hombre en varios sentidos, frente a su mundo, frente a sí mismo y frente al arte. Esto implica una pérdida de la noción de centro, asumida claramente en la vanguardia. El poema termina:

Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana.  
Extraigamos de ella el líquido renovador,  
cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales.  
¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!  
Jadeantes y tremebundos  
chupemos estos labios que nos enloquecen;  
la suerte está echada.  
Aspiremos este perfume enervador y destructor  
y vivamos un día más la vida de los elegidos:

de sus axilas extrae el hombre la cera necesaria para forjar el rostro de sus ídolos.  
Y del sexo de la mujer la paja y el barro de sus templos.  
Por todo lo cual  
cultivo un piojo en mi corbata  
y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles. (2006, p. 58).

No habría de extrañarnos de este final, en este momento ya somos parte del antipoema y del autor, no sólo pensamos en la ironía sino que somos parte de ella misma frente a todo este desastre que resulta el mundo moderno. Ya se ha evidenciado de lo cual no podemos escapar, nuestra prisión está creada.

### *Soliloquio del individuo*

Yo soy el Individuo.  
Primero viví en una roca  
(allí grabé algunas figuras).  
Luego busqué un lugar más apropiado.  
Yo soy el Individuo.  
Primero tuve que procurarme alimentos,  
buscar peces, pájaros, buscar leña  
(ya me preocuparía de los demás asuntos).  
Hacer una fogata,  
leña, leña, dónde encontrar un poco de leña,  
algo de leña para hacer una fogata,  
yo soy el Individuo.  
Al mismo tiempo me pregunté,  
fui a un abismo lleno de aire;  
me respondió una voz:  
yo soy el Individuo.  
Después traté de cambiarme a otra roca,  
allí también grabé figuras,  
grabé un río, búfalos,  
grabé una serpiente  
yo soy el Individuo.  
Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía,  
el fuego me molestaba,  
quería ver más,  
yo soy el Individuo.  
Bajé a un valle regado por un río,  
allí encontré lo que necesitaba,  
encontré un pueblo salvaje,  
una tribu,  
yo soy el Individuo.  
Vi que allí se hacían algunas cosas,  
figuras grababan en las rocas,  
hacían fuego, ¡también hacían fuego!  
yo soy el Individuo.  
Me preguntaron que de dónde venía.  
Contesté que sí, que no tenía planes determinados,  
contesté que no, que de ahí en adelante.  
Bien.  
Tomé entonces un trozo de piedra que encontré en un río

y empecé a trabajar con ella,  
empecé a pulirla,  
de ella hice una parte de mi propia vida.  
Pero esto es demasiado largo.  
Corté unos árboles para navegar,  
buscaba peces,  
buscaba diferentes cosas,  
(yo soy el Individuo).  
Hasta que me empecé a aburrir nuevamente.  
Las tempestades aburren,  
los truenos, los relámpagos,  
yo soy el Individuo.  
Bien. Me puse a pensar un poco,  
preguntas estúpidas se me venían a la cabeza.  
falsos problemas.  
Entonces empecé a vagar por unos bosques.  
Llegué a un árbol y a otro árbol,  
llegué a una fuente,  
a una fosa en que se veían algunas ratas:  
aquí vengo yo, dije entonces,  
¿habéis visto por aquí una tribu,  
un pueblo salvaje que hace fuego?  
De este modo me desplazé hacia el oeste  
acompañado por otros seres,  
o más bien solo.  
Para ver hay que creer, me decían,  
yo soy el Individuo.  
Formas veía en la obscuridad,  
nubes tal vez,  
tal vez veía nubes, veía relámpagos,  
a todo esto habían pasado ya varios días,  
yo me sentía morir;  
inventé unas máquinas,  
construí relojes,  
armas, vehículos,  
yo soy el individuo.  
Apenas tenía tiempo para enterrar a mis muertos,  
apenas tenía tiempo para sembrar,  
yo soy el Individuo.  
Años más tarde concebí unas cosas,  
unas formas,  
crucé las fronteras  
y permanecí fijo en una especie de nicho,  
en una barca que navegó cuarenta días,  
cuarenta noches,  
yo soy el Individuo.  
Luego vinieron unas sequías,  
vinieron unas guerras,  
tipos de color entraron al valle,  
pero yo debía seguir adelante,  
debía producir.  
Produje ciencia, verdades inmutables,  
produje tanagras,  
di a luz libros de miles de páginas,  
se me hinchó la cara,  
construí un fonógrafo,  
la máquina de coser,  
empezaron a aparecer los primeros automóviles,

yo soy el Individuo.  
 Alguien segregaba planetas,  
 ¡árboles segregaba!  
 pero yo segregaba herramientas,  
 muebles, útiles de escritorio,  
 yo soy el Individuo.  
 Se construyeron también ciudades,  
 rutas  
 instituciones religiosas pasaron de moda,  
 buscaban dicha, buscaban felicidad,  
 yo soy el Individuo.  
 Después me dediqué mejor a viajar,  
 a practicar, a practicar idiomas,  
 idiomas,  
 yo soy el Individuo.  
 Miré por una cerradura,  
 sí. miré, qué digo, miré,  
 para salir de la duda miré,  
 detrás de unas cortinas,  
 yo soy el Individuo.  
 Bien.  
 Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,  
 a esa roca que me sirvió de hogar,  
 y empiece a grabar de nuevo,  
 de atrás para adelante grabar  
 el mundo al revés.  
 Pero no: la vida no tiene sentido. (2006, pp. 61-64)

Este poema es la poética más completa de Parra, ya que en él se encuentra el desarrollo del hombre desde todos los aspectos culturales, sociales, religiosos. Es un hombre que ya no sólo ve como lo haría el poeta baudeleriano, sino que se enfrenta el mismo a su absurdo y al de la poesía, es su fragmentación, su recorrido por las tribus, los idiomas y no encontrar el asidero de nada, sólo de la fragmentación para concluir lo necesario de empezar de nuevo, con una nueva voz poética que no quiere serlo.

Deseo terminar el análisis de estos poemas con la voz de Parra en una entrevista concebida a Mario Benedetti:

Bueno, posiblemente el poema que goce de mayor simpatía ante mí, sea una cosa que está bastante lejos de ser poema. Es un documento, una especie de alarido: el "Soliloquio del individuo". Parece que por lo menos una corriente de la crítica coincide también con el autor. Es una cosa que salió no sé cómo, porque hay un abismo entre ese poema y todo el resto de la obra. El resto parece una poesía más o menos calculada: en cambio el "Soliloquio" es una obra muy enigmática. [...] Me parece que el trabajo de un poeta no consiste en hacer empanadas (repetir una empanada igual a la otra) sino que siempre tiene que estar buscando algo nuevo. El poeta para mí no es un artesano. En esto disiento profundamente del punto de vista de algunos críticos e incluso de algunos filósofos, que han pretendido reducir el trabajo del escritor a una labor de artesanía. Si se puede hablar de iluminación, o de revelaciones, me parece que algunas de ellas se dan en ese poema. Es un poema revelado; en cambio los otros son poemas elaborados, que

pueden tener o no fragmentos de iluminación. (Parra, N. (1969, 17 de octubre). Entrevistado por Benedetti, M.)

### 3.2 Tradición de la ruptura y metaironía

Durante todo el recorrido de este trabajo hemos intentado mostrar el moviendo moderno en los *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, teniendo como punto de referencia las categorías otorgadas por Octavio Paz, además de los registros sobre la ironía. La obra de Parra, se ha justificado en la historia no sólo por obedecer a esta tradición moderna de eterno movimiento sino por generar una ruptura en ella misma; al respecto, Niall Binns afirma:

Parra llevó a la exacerbación y al agotamiento la “tradición de la ruptura” que Octavio Paz ha reconocido como denominador común de la poesía moderna: Parra es el rupturista que puso fin a las rupturas y derribó los últimos tabúes (2006, p. XXX)

Esta cita no nos sorprende, está claro que los elementos irónicos en la obra de Parra iniciaron un camino que no puede ser superado, su obra proyecta el fracaso de la era moderna dentro de ella misma, en este sentido, la modernidad vista en los textos del autor, termina pensándose a sí misma solamente para colapsar. El colapso consiste en enseñar el filo último del tiempo del futuro mientras el poeta, los poemas y el lector se arrojan al abismo que plantea el arte.

Este abismo también autoreflexiona y no hay un nuevo comienzo, el fracaso se ha creado en tanto se es conciente de él, pero además, el proyecto que se presenta es un antiproyecto. Aquí reside la mayor ironía: hacer un antiproyecto del mismo antiproyecto del fracaso.

La poesía de Parra logra todo este cometido en posteriores trabajos como lo son *La cuenca larga* (1958), *Versos de salón* (1962), *Artefactos* (1972) entre otros, de manera más enfática, mina poco a poco los vestigios de la poesía convencional y abre la posibilidad de escribir sobre todo y con los últimos *cómos* que le quedaban al lenguaje.

Este proceso no pudo ser realizado sin la presencia de la ironía, que, en gran parte, se hizo un parásito querido en la antipoesía parriana, gracias a él se permitieron todas las licencias poéticas que lo constituyen como uno de los poetas vivos más importantes del presente siglo. Esta ironía, al igual que los poemas, fue mutando poco a poco, hasta, como se ha demostrado en el análisis de los poemas, en una *metaironía*.

Queda por decir que la claridad de sus versos y sus voces hacen caso a la apreciación anterior, desnudó a la poesía, la violó, la maltrató en su claridad frente a todos los espectadores, y con ello consiguió crear la ironía más desnuda y sin prejuicios, la *metaironía* o ironía antipoética, que no es otra que el antipoema mismo.



## Conclusiones

Después de terminar el presente trabajo, podemos concluir con respecto a las herramientas críticas y a los *Poemas y Antipoemas*

1. La tradición de la ruptura propuesta por Octavio Paz marca un hito en la historia de la poesía moderna; ella en la obra de Nicanor Parra evidencia el perpetuo movimiento, los instantes que se produce en el tiempo del futuro, la idea del fracaso y del progreso y la secularización. Esta ruptura se expresa de una manera distinta al integrarse con los antipoemas, no sólo como parte crítica, sino como parte constitutiva y necesaria de los mismos.
2. La ironía en la obra de Nicanor Parra adquiere el estatus de *Metaironía* después de las distintas transformaciones que sufre en los antipoemas y en la historia. Comienza como una figura retórica de uso común, se eleva a uso literario, se convierte en discurso, y por último en discurso de sí misma desde la aplicación poética, que de igual manera a la ruptura, hace parte fundamental de la expresión y del contenido dentro de la obra.
3. La obra se abre al lector de manera sincera, el lenguaje destrona la imagen del *poeta doctus* y acerca a través de la *polifonía* de voces comunes, en consecuencia, el lector, al igual que las herramientas críticas, constituyen la obra, el colectivo hace parte del poema y se funda la antipoesía como una caricatura real del mundo. La literatura dejó de parecerse al mundo para que el mundo se pareciera a ella.
4. La estructura de la obra marca una evolución de la poética del autor en donde existe un primer momento neorromántico, un segundo expresionista y un tercero antipoético. Este movimiento plantea rupturas parciales con

las herramientas críticas, para luego absorberlas y utilizarlas en la misma producción poética.

5. La tradición de la ruptura fracasa en su misma esencia de cambio, el antiproyecto poético funda un nuevo *metadiscurso*, el del abismo, cercano a lo que llamaríamos vanguardia o postmodernismo. Es la vanguardia de la vanguardia.



## Bibliografía

Alegría, F. (1972), “Antiliteratura”, en Fernández, C. (comp.), *América Latina en su literatura*, México D.F., Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (1974), *Investigaciones retóricas I. la antigua retórica*, Buenos Aires, Editorial tiempo contemporáneo.

Berlín, I. (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.

Benedetti, M. (1969), “Nicanor Parra o el artefacto con laureles” [en línea], disponible en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/index.html>, recuperado: 20 de noviembre de 2008

Berman, M. (1991), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Bogotá D.C., Siglo XXI editores.

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

Connor, S. (2002), *Cultura Postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Ediciones Akal.

Fernández, R. (1975), *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las américas.

Foucault, M. (2003), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos aires, Siglo XXI Editores.

Gutiérrez, R. (1983), *Modernismo*, Barcelona, Editorial Montesinos.

Habermars, J. (2008), *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz Editores.

Huysen, A. (2002), *Después de la gran división. Modernismo, Cultura de Masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editorial

Parra, N. (2006), *Obras completas & algo + (1935-1972)*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.

Paz, O. (1994), *Obras completas, tomo I. Los hijos del limo*, México D.F., Fondo de cultura económica.