

POSMODERNIDAD Y PREMODERNIDAD EN LA ANTIPOESÍA DE NICANOR PARRA

Mercedes SERNA ARNAIZ

Universitat de Barcelona

serna@ub.edu

Circunscripción de Nicanor Parra y de la antipoesía en el panorama literario

Para muchos estudiosos, Nicanor Parra pertenece a la llamada generación del 38, que estaría constituida por Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Oscar Castro o Mahfud Massís. Sin embargo, Leonidas Morales, por ejemplo, amplía este listado incluyendo, asimismo, a Victoriano Vicario, Omar Cerda, Jorge Millas, Luis Oyarzún o Teófilo Cid. Sea como fuere, dicha generación, debido a las ideas contrapuestas que tenían acerca del surrealismo, se disgregó en dos grupos. El primero, con Rojas, Arenas, Cid y Gómez Correa, formaría el grupo *Mandrágora* y el segundo, con Parra, Millas y Oyarzún, el de *la Revista Nueva*. Estos, frente a aquellos, se pronunciarían por la claridad en la poesía. En alguna ocasión, sin embargo, Parra ha declarado sentirse más afín a la generación siguiente, la de los años 50, formada por escritores como Enrique Lihn, Claudio Giaconi, Enrique Lafourcade o Jorge Teillier. Con éstos y con Jodorowski, Parra, en la época del quebrantahuesos –especie de diario mural hecho de recortes de diario–, practicó un surrealismo estridente, frente al más esteticista del grupo *Mandrágora*.

En cuanto a la antipoesía, tampoco hay un criterio establecido con respecto a su entrada en la poesía chilena. Para algunos críticos la aparición de la antipoesía data de 1937, con la publicación del primer libro de Parra, *Cancionero sin nombre*, en tanto que para otros se inaugura en 1954, con la publicación de *Poemas y Antipoemas*. Esta última obra, por otra parte, cubre un período de 17 años, pues se fue gestando entre los años 1937 y 1954. Puede tomarse, no obstante, este último año como el de la entrada definitiva de la antipoesía en el panorama poético chileno e hispanoamericano.

Mercedes Serna Arnaiz

Frente a la posición de los estudiosos que vinculan la antipoesía con la vanguardia, Federico Schopff la opone a dicho movimiento porque entiende que Parra es, esencialmente, un poeta de la claridad (1986: 189). Para Paul Borgeson, la antipoesía conecta con la poesía conversacional de Ernesto Cardenal por la utilización que ambos hacen de los más variados registros en el lenguaje hablado-poético (1982: 118-119). Más concretamente, Mercedes Rein relaciona la antipoesía con la narrativa de Julio Cortázar (1991: 105 y 106). Fernando Alegría, en *Las fronteras del realismo*, opina que el único antecedente hispanoamericano de Parra es César Vallejo porque «ambos trabajan con elementos de la realidad cotidiana y ocultan su desconcierto detrás de fórmulas de conversación que sirven de marco a un humorismo patético» (1970: 188). Mario Benedetti enlaza la poesía de Parra con la de los *beatniks* norteamericanos por la repugnancia que aquél y estos sienten por la babilónica confusión de valores en este siglo XX y por la insistencia en la decadencia de la humanidad (1967: 78).

Parra ha declarado sentirse más cercano al concepto de posmodernidad que al de vanguardia. Dicha literatura posmoderna, utilizando la ironía como elemento esencial, se caracteriza por la importancia de lo lúdico, la fragmentación del discurso, la disgregación del yo, la discontinuidad del tiempo, la intervención del lector en la construcción poética, la apertura hacia otros modos de expresión como lo dramático o cinematográfico, el surgimiento de la cultura de masas o la unificación de la cultura popular y la culta.

En nuestra opinión, la antipoesía se acerca a dicha escuela posmoderna porque opera a través de la deconstrucción como un mecanismo esencial de su existencia. Asimismo, establecemos una conexión entre la antipoesía y la poesía carnavalesca de la Edad Media, en tanto que la antipoesía se relaciona estrechamente con la posmodernidad y ésta, como vamos a tratar más adelante, vuelve los ojos al mundo medieval.

Posmodernidad

Borges ha sido considerado uno de los primeros representantes de lo posmoderno junto con Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Robbe-Grillet, Pynchon, Julio Cortázar, Italo Calvino o Gabriel García Márquez. La posmodernidad, como indica Cuesta Abad, tomada en su acepción de ir más allá de lo moderno, y que se define como resultado de

Posmodernidad y premodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra

una crisis, entraña una paradójica vuelta al pasado (1995: 234). Richard Palmer (Cuesta Abad, 1995: 234) resume algunos rasgos que definen este concepto¹:

-En el pensamiento posmoderno, la idea de un tiempo circular e íntegro sustituye a la de un tiempo abstractamente lineal. El tiempo se hace intensivo antes que extensivo puesto que puede implicar tanto el pasado como el futuro, en una unidad que concede profundidad a un «ahora» que siempre «es».

-El lenguaje «hace», es la morada del ser, *medium* de la apertura ontológica. Es el discurso lingüístico el que hace al hombre, no sus actos, ni tan solo su ideología. Parra irá más allá de este concepto de Heidegger al negar, incluso, su propio discurso antipoético.

-El «yo» posmoderno se desarrolla en la superficie de las apariencias. Surgen, por tanto, múltiples “yoes”, máscaras y ejercicios que proponen una idea diferente de la personalidad. Se rompe la entidad del sujeto. La unidad y la autotransparencia de «sí mismo» resultan ser una ficción. En la antipoesía, el sujeto se desdobra en múltiples hablantes antipoéticos.

-La comprensión posmoderna de la verdad nace del lenguaje. El concepto de verdad se debilita para dejar el espacio libre a las verdades poéticas del lenguaje como fundación del mundo. El antipoeta dismantelará, incluso, las verdades poéticas del lenguaje.

-Por último, la noción de posmoderno limita la cultura a una cadena de sucesiones cíclicas que avanzan y retornan idealmente. Umberto Eco, en *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985: 28), señala que lo posmoderno es «un modo de operar», una categoría espiritual y que cada época tiene su propia posmodernidad. Posmoderno es por tanto la *mise en abyme* de la tradición cultural, perspectiva que encaja perfectamente con la poesía parriana.

En la semiosis hermética, señala Umberto Eco, la interpretación de un texto no tiene límites, el lenguaje habla de todo sin que podamos determinar con seguridad qué es lo que dice en «este texto» (Pozzato, 1988: 19-20). No hay significados trascendentales sino una red infinita de interpretaciones. En este sentido, hay que recordar que Parra se desdice continuamente en sus textos, creando un abismo de significación. De esta manera, si en su famoso antipoema «Manifiesto» declara: «Nada más, compañeros / Nosotros condenamos / –Y esto sí que lo digo con respeto– / La poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso» (1983:

¹ Dichas categorías nos permiten analizar no sólo la obra de Nicanor Parra sino también de otros escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Juan José Saer o Roberto Bolaño, por ejemplo.

Mercedes Serna Arnaiz

157), en alusión, respectivamente, a la poesía de Huidobro, Neruda y Pablo de Rokha, en otros versos, reconocerá que sin ellos no hay poesía: «Sin Mistral, sin Huidobro, sin Neruda / no hay antipoesía / Y ADEMÁS / retiro lo dicho».

En la ficción posmoderna se trabaja dentro de las convenciones con la finalidad de subvertirlas, como sucede en el poema recién nombrado. En principio, el lector cree que ciertamente se trata de un manifiesto, tal como indica el título, porque, aparentemente, se está proponiendo un programa de poética pero, en realidad, no lo es, porque la antipoesía deconstruye, problematiza y está en contra de cualquier declaración de doctrinas. Como señala Perpinyà al tratar la escuela posmoderna, las conclusiones de los análisis discursivos de los deconstructivistas «acostumbran a ser muy negativas, ya que en el proceso de reinterpretación se descubre que el discurso crítico, en lugar de dar luz sobre un objeto o un escritor, lo ensombrece y desvirtúa» (2008: 149).

Otro ejemplo de la imposibilidad de determinar un discurso se aprecia en el poema «Test», de *La camisa de fuerza*, que comienza con los antiveros: «Qué es un antipoeta: / Un comerciante en urnas y ataúdes?». Tras sugerir posibles definiciones –todas heterogéneas–, el hablante prosigue: «Marque con una cruz / La definición que considere correcta» (1983: 133). La antipoesía se desenvuelve ahora como un juego en el que, además, la enunciación «anti» va borrando las distintas proposiciones. Las múltiples y alocadas propuestas deben ser reducidas caprichosamente, sin olvidar, además, que el «anti» hace que no podamos cumplir con el principio poético que presupone que la poesía puede definirse. Al poder elegir una definición, el hecho en sí se vuelve arbitrario, producto del gusto de cada uno y no de una convención establecida. La antipoesía, como señala César Cuadra, «no acepta la producción de discursos logocéntricos y vive en una ambigüedad de significado y estructural» (2001: 34). Se trata de un discurso escéptico por parte del poeta que socava repetidamente lo afirmado para poner en entredicho la posibilidad misma de la escritura o, como mínimo, para alejarse de los discursos o excesos dogmáticos.

El poeta cambia, corrige, se desdice o rehace continuamente lo dicho. Como señala Gramuglio en el prólogo titulado «El lugar de Juan José Saer», «si la escritura es imperfecta porque no puede reproducir lo real, razón por la cual está permanentemente reelaborándose, la literatura es un interminable trabajo de corrección» (1986: 330-335). Como ocurre también en las obras de Borges, Juan José Saer, o de Bolaño, parece como si el antipoeta, convencido plenamente del valor afirmativo de todo discurso, de que toda palabra es categórica, se retractara de cuanto dice al poco de decirlo. Nos hallamos ante el principio de incertidumbre de un poeta, que, por otro lado, afirma continuamente, entrando en un juego de aseveraciones, repeticiones, recomienzos o

Posmodernidad y premodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra

correcciones. Posiblemente, tal juego esconde la visión radicalmente trágica que Parra tiene del mundo por cuanto la escritura se concibe como conflicto pues encierra en sí misma su carácter de perpetuo borrador.

La obra de Parra, en este sentido, se postula como algo inacabado, amenazado continuamente, fragmentado, como una obra en marcha inconclusa o, aún más, como un texto que no representa ni tan siquiera lo que el poeta quiso decir. Parra, como «Funes el memorioso», de Borges, desconfía del lenguaje, del significado de las palabras. Así, en el poema «Me retracto de todo lo dicho», el antipoeta advierte: «Antes de despedirme / Tengo derecho a un último deseo: / Generoso lector / quema este libro / No representa lo que quise decir / A pesar de que fue escrito con sangre / No representa lo que quise decir / Mi situación no puede ser más triste / Fui derrotado por mi propia sombra: / Las palabras se vengaron de mí» (1983: 182). El escritor pone en duda el significado de su propia obra, por lo que no puede haber ni certezas posibles, ni posibilidad de fijar significados.

Por un lado, nos hallamos ante una poesía categórica (aunque proceda a través de la negación), que está estructurada y se muestra como un conjunto ordenado; por el otro, nos encontramos con la posibilidad de «no ser» de la escritura, la apariencia de una escritura que se niega a sí misma, anárquica, caótica y paradójica. La ironía influirá en la naturaleza conflictiva y trágica de la antipoesía vinculándola con la posmodernidad y con una vuelta al pasado.

La deconstrucción desconfía de las lecturas tradicionales de los textos y, reinterpretándolas, las deslegitima y las subvierte. Parra denunciará sistemáticamente las interpretaciones canónicas, a las que acusa de haber enterrado y mistificado el sentido de los textos, y lo hará valiéndose de la estética medieval del realismo grotesco.

Antipoesía y Edad Media

Ya Umberto Eco apuntaba, en su estudio en colaboración *Nueva Edad Media*, que nuestro mundo actual vuelve los ojos a dicha época. Hay una línea de pensamiento que une a Parra con la Baja Edad Media y es la que postula que la realidad está en permanente degeneración.

En el poema «Soliloquio», contratexto del *Canto General* nerudiano, la crónica imponente nerudiana de una humanidad cuya misión es iluminar el origen y los futuros caminos de su pueblo se convierte en una especie de sinopsis onírica que crea la impresión final de un hablar idiotizado. La única salida que se presenta es volver a los

Mercedes Serna Arnaiz

tiempos primitivos o quizá ni eso²: «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» (1983: 49). Asimismo, en «La situación se torna delicada», el hablante repetirá: «Yo propongo volver / A los coches tirados por caballos / Al avión a vapor / A los televisores de piedra» (1983: 134).

La descomposición del mundo medieval del siglo XIV y la del mundo urbano del siglo XX llevan a la poesía carnavalesca y a la antipoesía, respectivamente, a la utilización del humor, la ironía y la parodia como vía de escape.

Como ya anoté en un ensayo anterior, pueden relacionarse el tono, los recursos y los mecanismos de la antipoesía con uno de los textos españoles más representativos del realismo grotesco: el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita (Serna, 2002). Este pariente predecesor de la antipoesía escribirá una comedia de la Castilla del XIV, utilizando recursos prosaicos, burlescos, satíricos y paródicos para reírse de los estamentos caballeresco, religioso y burgués.

La cosmovisión medieval, o premoderna, y la antipoética, o posmoderna, presentan numerosos puntos en común, hecho que se traduce en una preceptiva poética afín tanto en lo que respecta a cuestiones de forma como de contenido.

Parra suscribiría el precepto poético medieval que entiende que el acto más independiente de creación individual participa de los caracteres de lo común tradicional, por cuanto este autor, frente a la sacralización de la poesía renacentista, vuelve los ojos a la popular y festiva. El arte es para la vida y admite el colectivismo, la colaboración, las alteraciones e interpolaciones de textos. La tradición literaria medieval permite el libre desarrollo de oraciones, alabanzas, refundiciones de textos o parodias religiosas. El arte poético se acerca al arte primitivo y utiliza la lengua que es despreciada por inculta³. Es poesía para ser oída, para ser recitada, visualizada a través de imágenes,

² Según la teoría de Leonidas Morales, la poética de Parra y su concepción del hombre y del universo van hacia un proceso de desintegración y de regresión, siguiendo la teoría de Laplace sobre el origen del universo. De la totalidad a sus partes (*Artefactos* es buen ejemplo), es decir, a las estructuras lingüísticas primarias. En cuanto al yo lírico, también éste se aboca a la alienación total, a una desintegración hasta su ausencia. Esta reducción opera también en la concepción de la vida: del amor al sexo y a la pornografía, a su concepción primaria intuitiva.

³ Hay en la antipoesía una negación de la estética modernista al utilizar palabras tradicionalmente consideradas no poéticas. La historia de la literatura nos ofrece muchos ejemplos. Ya Valdés propuso escribir como se habla. Rimbaud propondría buscar el «lenguaje de la tribu». Campoamor decía que existe una línea de conjunción en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa. T. S. Eliot alude también a una interacción entre prosa y verso. El prosaísmo es característico de la poesía anglosajona. Parra se orienta en la tradición inglesa donde ha sido norma la libertad de decirlo todo en el poema, de plasmar todas las experiencias de la vida. Laforgue y Tristán Corbière, López Velarde habían comenzado a introducir giros verbales, ritmos y estructuras sintácticas del discurso

Posmodernidad y premodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra

repeticiones o cambios de voz, y sobre todo para ser –como el arte medieval– representada.

Una de las licencias que se permite tanto la literatura medieval como la antipoética es tratar lo obscuro o vulgar como un componente natural y digno de ser poetizado. Ambas épocas trabajan sobre lo caduco, lo material, los aspectos fisiológicos y orgánicos. En esta visión degradada se transfiere lo elevado o espiritual al plano material y corporal por cuanto, tanto en la cultura cómica como en la antipoesía, la vida es esencialmente el drama de la vida corporal. En «Rompecabezas», el sujeto antipoético se pregunta por el origen y causa final del hombre de una manera un tanto grotesca: «¿Para qué son estos estómagos? ¿Quién hizo esta mezcolanza?» (1983: 28). Lo elevado, trascendental o ideal es traspuesto, por el antipoeta, a una dimensión corporal e inferior: comer, beber o fornicar. Recordemos, de igual manera, el valor de lo excremental en «Las fiestas de los locos medievales». La antipoesía ofrece múltiples ejemplos de desacralización del mundo y del hombre –y del arte poético– a través de lo puramente fisiológico: «Moscas en la mierda», «Un sujeto de malos antecedentes», «Misión cumplida» o «Poesía poesía todo poesía / hacemos poesía / hasta cuando vamos a la sala de baño / mear es hacer poesía» son algunos ejemplos (*Hojas de Parra*).

La antipoesía parte, al modo tragicómico, de una concepción totalizadora del mundo que reúne en sí vertientes opuestas: admite al mismo tiempo la burla y la nostalgia, el escarnio y el tono sentimental, lo pagano y el halo de trascendencia, los coronamientos y los derrocamientos bufonescos, es decir, se mueve en los contrastes: a un verso en tono sarcástico le sigue otro sentimental: un ejemplo lo hallamos en el poema «Es olvido» (parodia del nerudiano «No hay olvido») y que se inicia así: «Juro que no recuerdo ni su nombre / mas moriré llamándola María» (1994: 38).

Parra utiliza el realismo grotesco en su vertiente festiva y regeneradora en *La cueca larga*, de 1957, libro poético que ha sido ubicado en un período de descanso de la antipoesía. Definido como auténtica poesía popular y festiva, se integra en la tradición folklórica chilena. Siguiendo el realismo grotesco, lo inferior es siempre un comienzo, principio degradante y regenerador a la vez. Señala Parra al respecto: «Donde yo encontré vitalidad y razón de ser fue en la Edad Media, o sea en el pueblo» (Morales, 1990).

En lo grotesco medieval los elementos cómicos también afectan a la representación de la muerte. En *La cueca larga*, Parra se burla de la muerte, como en el

cotidiano en los poemas, pero es Apollinaire el punto más relevante para esta incorporación vanguardista de formas del discurso cotidiano, frases hechas y lugares comunes.

Mercedes Serna Arnaiz

poema titulado «Memorias de un ataúd». La relación que mantiene la antipoesía con la muerte nos pone en contacto con el mundo medieval que potencia el elemento lúdico incluso en los temas escabrosos, en un ejercicio de desmitificación. El antipoeta es un hombre del medioevo, obsesionado y aterrado por la muerte, que nos habla de cementerios, viejos, ataúdes y artefactos mortuorios. La antipoesía, al modo de las danzas medievales, vivifica a la muerte en uno de los poemas más celebrados de nuestro autor, «El poeta y la muerte»: «La puerta se abrió de golpe: / Ya –pasa vieja cufufa / ella que se le empelota / y el viejo que se lo enchufa» (Parra, 1985: 116).

Pero el antipoeta también se parodia a sí mismo porque, como señala Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, la risa escarnece también al sujeto que ríe. El resultado es un autorretrato grotesco e hiperbólico. En «Canción para correr el sombrero» o en «Autorretrato», el protagonista se dibuja como víctima, en un discurso de conmiseración (o parodia) vallejana. En el poema «Yo pecador», el autor utilizará de nuevo la figura de la enumeración para perfilarse como un galán imperfecto, un violador de tumbas, un ovejero del diablo, un profesor de ciencias ocultas, un bebedor insigne o un campeón de cueca (Parra, 1972: 126). Parra y el Arcipreste de Hita parten, en sus respectivos autorretratos, de la estética de lo grotesco y lo deforme, si bien el antipoeta recurre al género del autorretrato con la intención de subvertirlo y disolver las identidades. Así puede leerse en «Yo pecador»: «Yo pequeño burgués / Yo profesor de ciencias ocultas, / Yo comunista, yo conservador / Yo recopilador de santos viejo» (Parra, 1972: 128). La deconstrucción del género del autorretrato expresa el rechazo de la cosmovisión antipoética respecto de una concepción esencialista de la identidad.

Al igual que hace con el autorretrato, el antipoeta irá desmontando los géneros y los modelos literarios, al modo de la literatura cómica latina de la Edad Media. Juan Ruiz parodia odas, pastorelas, epitafios, himnos sagrados, sermones, serranillas o cantigas. Tales inversiones y trasvases o transformaciones de textos originan nuevas posibilidades lingüísticas que buscan una forma diferente de comunicación con el lector y con el mundo. Parra se burla de los géneros en «Oda a unas palomas» o en «Epitafio». «Sinfonía de cuna» –que incluye latinismos como modo de burla del rito cristiano– es otro texto que nos remite al tono burlón y socarrón, en este caso concreto, de las serranillas del Marqués de Santillana.

En las celebraciones carnavalescas no falta la burla de los ritos religiosos y de la religión misma. En las «Fiestas de los locos» se rebajan los oficios religiosos, de manera que un abad o un arzobispo cantan estribillos obscenos y un altar se profana al convertirse en mesa de banquete. El antipoeta se burla del lenguaje religioso y de la

Mercedes Serna Arnaiz

dixié lo a Ferrand García
 que troxiese la pletesía,
 e fuese pleités e duz.
 Dixo me quel plazía de grado,
 e fizo se de la Cruz privado:
 a mi dio rrumiar salvado;
 el comió el pan más duz... (1988: 134).

Parra vuelve los ojos a las saturnalia, a la literatura latina –La cena de Cipriano, *Coena Cypriani*– que ya invirtió con espíritu carnavalesco las *Sagradas Escrituras*. En la Edad Media existen numerosas liturgias paródicas de lecturas evangélicas, plegarias de letanías o himnos.

En «Agnus Dei», el antipoeta parodia los textos proféticos y en concreto la idea de que Jesucristo se sacrificó para salvar a la humanidad. Parra utilizará las parodias medievales para desmontar las interpretaciones bíblicas canónicas, al modo que hiciera Borges en «Tres versiones de Judas» o en «El Aleph».

El tema de la máscara –el del doble en Borges y en Bolaño– resurge con fuerza en los libros parrianos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). *Sermones y prédicas* es un texto carnavalesco cuya situación discursiva imita la de un espectáculo popular festivo. En él, el autor, partiendo de la cultura popular chilena, describe un Cristo que es socialmente nadie, un santón o vagabundo que reúne todos los contrarios, un sujeto contradictorio y ambivalente. Como señala María Nieves Alonso, saltamos ahora a la confirmación que nos da este Cristo histórico de lo material sobre lo trascendente (1978: 35).

Artefactos de 1972 parte una vez más del precepto poético de la Edad Media, ya expuesto más arriba, que entiende que el acto de creación más personal siempre debe acercarse a lo común tradicional. Parra señala que la labor del poeta no es producir, sino recopilar, recoger la poesía de los hablantes y realizar una operación de poda, actitud, por otro lado, muy propia de los escritores posmodernos que rechazan la idea de originalidad y consideran imposible la creación de obras radicalmente novedosas.

El hablante del artefacto es cualquiera que quiera lanzarse contra el culto al individualismo creativo (poeta como vate, mediador) y político (burgués). De la antipoesía escrita en un espacio discursivo tradicional se pasa a la escrita en un espacio discursivo fragmentado. Pero *Artefactos* habla el lenguaje de la antipoesía, el del chiste, la ironía, la parodia, la jerga o el cliché. La antipoesía continúa inscribiendo en esa doble articulación entre lo cómico y lo trágico. *Artefactos* pretende, frente a lo que un día señalara Carlos Bousoño, que el chiste forme parte de la poesía. Lo sagrado no es la verdad o la poesía, tal como lo entendieron los románticos; lo sagrado es el juego, otro concepto ligado al de la posmodernidad literaria.

Posmodernidad y premodernidad en la antipoesía de Nicanor Parra

En la obra de Parra, la crisis del lenguaje, conocida como «giro lingüístico», y la crisis de la verdad, tan posmodernas, conllevan una paradójica vuelta a la premodernidad⁴. Parra se refugiará en las formas más populares y carnavalescas de la cultura premoderna, en general, y de la cultura medieval, en particular, donde se convocan los más variados géneros literarios, frecuentemente en una dialéctica irónica y paródica con los más serios; todo ello con el objetivo de bucear en la condición humana, ante un supuesto cierre del horizonte histórico.

Bibliografía citada

- ALEGRÍA, F. (1970): «Parra Anti Parra», en *Literatura y Revolución*. México, FCE.
- ALONSO MARTÍNEZ, M. N. (1978): «El Cristo de Elqui: Nueva voz para la antipoesía», *Atenea*, 438.
- BAJTIN, M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona, Barral.
- BENEDETTI, M. (1967): *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Arca,
- BORGESON, P. W. (1982): «Lenguaje hablado / Lenguaje poético. Parra, Cardenal y la antipoesía», Separata de la *Revista Iberoamericana*, 118-119, pp. 383 y ss.
- CUESTA ABAD, J. M. (1995): *Ficciones de una crisis, poética e interpretación en Borges*. Madrid, Gredos.
- CUADRA, C. (2001a): «La antipoesía o la escritura al diván», en *Psicoanálisis Parra Nada*, Santiago de Chile, Ediciones Cesoc.
- (2001b): *Nicanor Parra en serio & en broma*. Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.
- ECO, U. (1985): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- (1992): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- GRAMUGLIO, M. T. (1986): «El lugar de Juan José Saer», en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia.
- HITA, J. R. (1988): *Libro de buen amor*. Madrid, Clásicos Castalia.
- MORALES, L. (1972): *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- (1990): *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- PARRA, N (1972): *Emergency Poems*. Trad. Miller Williams. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

⁴ Esta vuelta a la premodernidad es central en Borges que, al mismo tiempo que superaba el realismo ingenuo de la literatura decimonónica y el racionalismo y el cientificismo de la filosofía moderna, se volcaba en expresiones culturales premodernas como la cábala, las herejías medievales o las mitologías nórdicas.

Mercedes Serna Arnaiz

- (1985): *Hojas de Parra*. Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes Ltda.
- (1982): *Obra Gruesa, Texto Completo*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- (1994): *Poesía y antipoesía*. Ed. Hugo Montes Brunet. Madrid, Castalia.
- PAZ, O. (1974): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- PERPINYÀ, N. (2008): *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de La Odisea*. Madrid, Gredos.
- PICÓ, J., ed. (1988): *Modernidad y posmodernidad*. Madrid, Alianza.
- REIN, M. (1991): «Nicanor Parra y la antipoesía», *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Comps. Ángel Flores y Dante Medina. Guadalajara (México), Edung.
- SERNA, M. (2002): *Del Modernismo a la Vanguardia*. Lima, Ediciones el Santo Oficio.
- SCHOPFF, F. (1986): «Antipoesía y vanguardismo», en *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Bulzoni.