

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
E.A.P. DE LITERATURA

**La denuncia desde las metáforas y las argumentaciones
en *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra**

TESIS

Para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Diego Armando Milla Caballero

Lima – Perú

2015

A mi familia y a los amigos

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| CAPÍTULO I | |
| CAMPO RETÓRICO, RECEPCIÓN DE <i>POEMAS Y ANTIPOEMAS</i> Y CARACTERÍSTICAS DE LA ANTIPOESÍA | 10 |
| 1.1. El campo retórico: una definición | 10 |
| 1.2. Recepción o revisión crítica de <i>Poemas y antipoemas</i> | 12 |
| 1.2.1. Enrique Lihn | 13 |
| 1.2.2. Gonzalo Rojas | 14 |
| 1.2.3. Roberto Fernández Retamar | 17 |
| 1.2.4. Iván Carrasco | 18 |
| 1.2.5. María Eugenia Urrutia | 19 |
| 1.2.6. Niall Binns | 22 |
| 1.2.7. Andrés Gallardo | 23 |
| 1.2.8. Pilar Gladys Ahumada | 24 |
| 1.2.9. Adolfo Vásquez Rocca | 25 |
| 1.3. ¿A qué llamamos antipoesía? | 27 |
| CAPÍTULO II | |
| CAMPO FIGURATIVO: LAS FIGURAS RETÓRICAS O EL USO DEL LENGUAJE COLOQUIAL | 33 |
| 2.1. Campo figurativo: una definición | 33 |

| | |
|--|----|
| 2.1.1. La metáfora | 34 |
| 2.1.2. La metonimia | 34 |
| 2.1.3. La sinécdoque | 35 |
| 2.1.4. La antítesis | 35 |
| 2.1.5. La elipsis o reticencia | 36 |
| 2.1.6. La repetición | 36 |
| 2.2. Las técnicas argumentativas según Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca | 37 |
| 2.2.1. Los argumentos casi lógicos | 37 |
| 2.2.2. Los argumentos basados en la estructura de la realidad | 39 |
| 2.2.3. Los argumentos destinados a fundamentar la estructura de la realidad | 40 |
| 2.2.4. La disociación de nociones | 40 |
| 2.2.5. La interacción de los argumentos | 40 |
| 2.3. Partes del texto argumentativo según Aristóteles | 41 |
| 2.4. Estructura de <i>Poemas y antipoemas</i> | 41 |
| 2.5. Análisis del poema “Oda a unas palomas” | 45 |
| 2.5.1. Partes del texto argumentativo | 46 |
| 2.5.2. La metáfora y los campos figurativos | 47 |
| 2.5.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas | 49 |
| 2.5.4. La visión de mundo | 50 |
| 2.5.5. Análisis interdiscursivo de los poemas “Oda a unas palomas” y “Madrigal” | 51 |
| 2.6. Análisis del poema “Advertencia al lector” | 52 |
| 2.6.1. Partes del texto argumentativo | 54 |
| 2.6.2. La metáfora y los campos figurativos | 56 |
| 2.6.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas | 58 |
| 2.6.4. La cosmovisión | 59 |
| 2.6.5. Análisis interdiscursivo de los poemas “Advertencia al lector” y “Epitafio” | 60 |

CAPÍTULO III

LAS METÁFORAS DE LA VIDA COTIDIANA EN DOS POEMAS DE NICANOR

| | |
|---|----|
| PARRA | 62 |
| 3.1. Las metáforas por las que vivimos | 62 |
| 3.1.1. Metáforas orientacionales | 64 |
| 3.1.2. Metáforas ontológicas | 64 |
| 3.1.3. Metáfora de recipiente | 64 |
| 3.1.4. Personificación | 65 |
| 3.2. Análisis del poema “La víbora” | 65 |
| 3.2.1. Partes del texto argumentativo | 67 |
| 3.2.2. Tipos de metáfora | 69 |
| 3.2.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas | 70 |
| 3.2.4. Visión de mundo | 71 |
| 3.3. Análisis del poema “Los vicios del mundo moderno” | 72 |
| 3.3.1. Partes del texto argumentativo | 74 |
| 3.3.2. Tipos de metáfora | 75 |
| 3.3.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas | 76 |
| 3.3.4. Visión de mundo | 78 |
| 3.3.5. Análisis interdiscursivo de los poemas “Los vicios del mundo moderno” y “Sinfonía de cuna” | 79 |
| CONCLUSIONES | 81 |
| BIBLIOGRAFÍA | 83 |
| APÉNDICE | 86 |
| ANEXO 1 | 86 |
| ANEXO 2 | 87 |
| ANEXO 3 | 88 |

INTRODUCCIÓN

Cuando nos enfrentamos a *Poemas y antipoemas*¹ (1954) de Nicanor Parra, tenemos la impresión de estar frente a versos despojados de adornos, donde el lenguaje fluye claro y sencillo. Sin embargo, esto sería en apariencia, porque, desde su publicación, hace sesenta años, esta claridad aparente ha dado cabida a distintos estudios en múltiples idiomas. En este sentido, nos encontramos ante un poeta chileno reconocido por la crítica, como Pablo Neruda, Gonzalo Rojas o Gabriela Mistral.

Nicanor Parra no necesita una presentación ampulosa; así, cabe mencionar que nació en Chillán, al sur de Chile, en 1914 (el año pasado cumplió cien años), y que su vida transcurrió en el centro de una familia de artistas. Referente a sus obras, publicó su primer poemario, *Cancionero sin nombre*, en 1937, y después de diecisiete años, *Poemas y antipoemas* (1954). Desde allí, ha publicado, sin cesar, obras como *La cueca larga* (1958), *Antipoemas* (1960), *Versos de salón* (1962), *Manifiestos* (1963), *Canciones rusas* (1967), *Los vicios del mundo moderno* (1969), *Obra gruesa* (1969), *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1976), *Chistes para desorientar a la poesía* (1983), *Coplas de Navidad* (1983), *Poesía política* (1983), *Hojas de Parra* (1985). En esta última etapa de producción poética, ha

¹ En adelante, cuando sea necesario, usaremos la abreviatura *PA* para denominar el título del poemario.

publicado libros diversos como *Páginas en blanco* (2001), *Lear, Rey & Mendigo* (2004) y *Discursos de sobremesa* (2006). Asimismo, ha sido reeditado en varios idiomas y de más está mencionar las copiosas antologías preparadas en torno a su obra, como es el caso de *Poemas para combatir la calvicie* (1993), realizada por el Fondo de Cultura Económica.

Esta vigencia, producción y labor poéticas ha ameritado el reconocimiento traducido en diversos premios, tanto en Chile como fuera de su país natal: Premio Nacional de Chile, en 1969; Premio Cervantes, en 2011; Premio Iberoamericano Pablo Neruda, en 2012. Recientemente, se han realizado congresos y conversatorios en distintos centros culturales por sus cien años. Es el caso del Seminario Internacional “Parra y la Antipoesía”, realizado en Centro Cultural Gabriela Mistral, donde participó el escritor peruano Fernando Iwasaki.

Respecto a la obra de Parra, lo que más nos admiró fueron la ironía, la burla, la caricatura, las frases hechas, las frases cultas y las populares, el diálogo de sus poemas con otros; y más aún la declaración del poeta que encontramos en el libro de Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía* (2000). Ahí, el poeta se refiere a la poesía chilena anterior como “una poesía a base de hechos y no de combinaciones o figuras literarias” (133). Estas palabras, que son del año 48 —seis años antes de la publicación de *PA*—, nos hicieron advertir que lo manifestado en su declaración sí se realizaba en su poemario.

Entonces encontramos el primer problema para abordar *Poemas y antipoemas*: las figuras literarias y las argumentaciones. Si bien la crítica ha

tratado el tema de las figuras, sobre todo de la ironía, nos parece insuficiente, en tanto que conciben a *PA* como un poemario “sin retórica” (cf. Morales 1972), viendo a las figuras como simples adornos o restringiéndolas solo a la elocutio (superficie textual). Aquí, pretendemos abordar *Poemas y antipoemas* desde la retórica general textual planteada por Stefano Arduini y la retórica argumentativa de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca. Nuestra hipótesis es demostrar que las figuras retóricas y las argumentaciones en *PA* sirven para advertir y persuadir al receptor o alocutario de su situación y de su condición, generando así una poesía de cierto compromiso ético.

Para este propósito, utilizaremos los aportes del modelo de análisis empleado por Camilo Fernández Cozman en su libro *El poema argumentativo de Wáshington Delgado* (2012), además de los enfoques teóricos planteados por Stefano Arduini, en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), y George Lakoff y Mark Johnson, en *Metáforas de la vida cotidiana* (1998). Finalmente, nos apoyaremos en los aportes del *Tratado de la argumentación* (1989) de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, para ver la función que cumple la argumentación en *PA*.

Nuestro trabajo comprende tres apartados. En el primer capítulo, trataremos sobre el *campo retórico* propuesto por Stefano Arduini. Esta categoría se puede entender como recepción crítica, es decir, como la forma en que ha sido entendida *PA* de Nicanor Parra. Para finalizar este capítulo, nos centraremos en la antipoesía y en lo que se entiende por ella.

En el capítulo siguiente, abordaremos los campos figurativos planteados por Stefano Arduini, y además examinaremos las principales figuras retóricas.

Luego, nos centraremos en las técnicas argumentativas propuestas por Perelman y Olbrechts-Tyteca. Conjuntamente, identificaremos la estructura del poemario. En último lugar, analizaremos los poemas “Oda a unas palomas” y “Advertencia al lector”.

En el tercer capítulo, nos centraremos en las metáforas de la vida cotidiana propuestas por Lakoff y Johnson, y ejemplificaremos las metáforas formuladas por los autores. En base a estos conceptos, examinaremos los siguientes poemas: “La víbora” y “Los vicios del mundo moderno”.

CAPÍTULO I

CAMPO RETÓRICO, RECEPCIÓN DE *POEMAS* Y *ANTIPOEMAS* Y CARACTERÍSTICAS DE LA ANTIPOESÍA

En este capítulo, trataremos sobre el *campo retórico* propuesto por Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Del mismo modo, revisaremos la recepción crítica de *Poemas y antipoemas*, y para este propósito emplearemos la primera edición, de la editorial Nascimento, publicada en 1954. Luego, nos centraremos en la antipoesía y describiremos sus características, y para este objetivo revisaremos las propuestas hechas por Leonidas Morales, en *La poesía de Nicanor Parra* (1972), además de las ideas de Federico Schopf, en *Del vanguardismo a la antipoesía* (2000), e Iván Carrasco, en *Nicanor Parra: documentos y ensayos antipoéticos* (2007).

1.1. El campo retórico: una definición

Primero debemos tener en claro dos conceptos que pueden resultar imprecisos: el hecho retórico y el texto retórico. Si hemos mencionado estas dos categorías es porque no son lo mismo, sino conceptos disímiles. Para comprender mejor, situémonos en la distinción sobre el hecho retórico realizada por Tomás Albadalejo (1991): “Está formado por el orador o

productor, el destinatario o receptor, el texto retórico, el referente de este y el contexto en el que tiene lugar” (43).

Entendemos, entonces, que el hecho retórico engloba todos estos componentes. Para ser más claros, lo ejemplificamos así: tenemos al orador que se dirige al receptor, mediante un texto retórico, el cual alude a una “realidad” concreta o abstracta, que a su vez se da en un tiempo o circunstancia determinados. En tal sentido, el hecho retórico conduce a la producción de un texto retórico, englobando, además, los factores que hacen posible su realización (cf. Arduini 2000: 45-46); y todo tiene una finalidad, que no solo es comunicar, sino persuadir.

Por otro lado, Albadalejo describe el texto retórico de la siguiente manera: “forma parte del hecho retórico y es imprescindible para la existencia de este; a su vez, para la constitución y el funcionamiento del discurso es necesario el conjunto de elementos que componen el hecho retórico” (Albadalejo 1991: 43). Quiere decir que ambos componentes forman una unidad en la que todas las relaciones sintácticas, semánticas, y pragmáticas proporcionan una unidad semiótica global a la comunicación retórica.

Una vez comprendida esta diferencia entre estas dos categorías, indagaremos sobre la idea de *campo retórico* propuesta por Stefano Arduini (2000) y cuyos alcances van más allá del hecho retórico:

Es algo más de lo que hemos definido como *hecho retórico* en la medida en que incluye los hechos retóricos actualizados; en otras palabras, es la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es substrato necesario de toda comunicación. En este sentido, el Campo Retórico

viene a estar constituido por la 'interacción' de los hechos retóricos, sea en sentido sincrónico, sea en sentido diacrónico. (47)

Sería preciso mencionar que el *campo retórico* trasciende el hecho retórico, porque va más allá. Así, si tenemos en cuenta el hecho retórico, únicamente obtendremos un hecho comunicativo, mientras que el campo retórico abarca categorías tales como la cultura, los conocimientos y lo social. Como menciona Arduini (2000): "Es, pues, el depósito al que no puede menos que atañer al acto textual" (47), vale decir, solo el hecho retórico.

Igualmente, el campo retórico tiene la noción de interpretación de textos en un determinado espacio-tiempo, ya que una obra, en nuestro caso un poemario, se entiende de acuerdo a un espacio y tiempo precisos:

Tanto la producción cómo la comprensión de un texto reenvían a un Campo Retórico, que no debe ser necesariamente el mismo; mejor aún, ambas acciones no tienen modo de realizarse si no es en el interior de Campo retórico y en el diálogo con otros campos retóricos. (Arduini 2000: 48)

A razón de ello, en el siguiente subcapítulo, trataremos sobre la recepción crítica de *PA* y de algunos otros antipoemas de Nicanor Parra. Para este objetivo, utilizaremos el criterio cronológico, esto es, desde antes de su publicación hasta la crítica actual, así como el criterio comparativo entre un autor y otro.

1.2. Recepción o revisión crítica de *Poemas y antipoemas*

En este apartado, se busca realizar una valoración de los estudios dedicados a Nicanor Parra. Sin embargo, estos son tan amplios que, para cumplir tal

propósito, convendría revisar las distintas revistas chilenas y latinoamericanas. Esta abundancia hace que nos centremos solo en la crítica que ha hecho hincapié en *Poemas y antipoemas*.

1.2.1. Enrique Lihn

Importantes resultan las indagaciones del poeta y crítico chileno que hace en su “Introducción a la poesía de Nicanor Parra” (1951) —antes de la publicación del poemario—, al comentar sobre lo que vendría a ser la tercera parte de *PA*. Aquí analiza “La víbora”, “Los vicios del mundo moderno” y “Soliloquio del individuo”, advirtiendo en ellos un lenguaje nuevo en esta sección, sin antecedentes. Así, la poesía de Parra, para él, “no ha sido contaminada por escuelas literarias” (Lihn 1951: 276).

Lo cierto es que la visión de Lihn, acerca de que en estos poemas se halla una propuesta nueva, descontaminada de la poesía anterior, no es del todo acertada. Más aún teniendo como antecedentes que estos poemas ya se habían publicado años antes en dos antologías: en *Tres poetas chilenos* (1942), preparada por Tomás Lago, y que había sido acompañada por un estudio del mismo Lihn; y en *13 poetas chilenos* (1948). Estas dos antologías fueron publicadas teniendo un carácter en común: el lenguaje directo. En consecuencia, cabe la duda de no querer demostrar algún rasgo de la otra poesía anterior a *PA* y reparar en esta tercera parte como una poesía “sin escuelas”, lo cual nos parece incongruente.

Por otro lado, en el tono del hablante encuentra cierto pesimismo, que llama “desunido y desgarrado” (Lihn 1951: 86), generando cierto escepticismo

que le llevará a perder la esperanza en la humanidad entera. Aquí sí nos parece que acierta Linh, pues, en la parte final del poemario al que refiere, encontramos a la voz lírica desconfiada, donde los objetivos parecen perdidos:

120 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.

(“Soliloquio del individuo”; Parra 1954: 155)

La pregunta es: ¿Por qué? No responde Linh. Creemos que esta esperanza se va perdiendo desde que el hablante rural, en la primera y segunda parte de *PA*, entra en contacto con los sujetos de la urbe (cf. Shopf 136-140), y desea comunicarse y asentarse en el espacio ciudadano. Sin embargo, no se concreta satisfactoriamente, porque no es escuchado; en ese sentido, se va marcando la indiferencia y el egoísmo de la urbe hacia el hablante, que se advierte en el reclamo siguiente:

5 Atención, señoras y señores, un momento de atención:
 Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,
 Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,
 El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
 Una voz se oye desde este lado de la república.

¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!

(“El peregrino”; Parra 1954: 101)

1.2.2. Gonzalo Rojas

El poeta y maestro chileno escribe una de las primeras reseñas aparecidas, en 1954: “Poemas y antipoemas de Nicanor Parra”. En este artículo, afirma el afán

de Parra de articular tradiciones poéticas, tales como la “antigüedad, la modernidad y las letras de España, Francia e Inglaterra” (Rojas 1954: web). Aquí, Rojas acierta al advertir sobre la tradición española, afirmación que tiene coherencia si se tiene en cuenta el interés de Nicanor Parra por el uso de los versos de seis y siete sílabas métricas, propios de la lírica española. Verbigracia, en el primer poema, “Sinfonía de cuna”:

1 Una vez andando
 Por un parque inglés
 Con un angelorum
 Sin querer me hallé.

(“Sinfonía de cuna”; Parra 1954: 9)

En lo que respecta al empleo del humor, Rojas encuentra cierta similitud con Vicente Huidobro; así, menciona: “¿Quién no recuerda a Huidobro, heredero de la estrella de Apollinaire en español, con ese mismo desenfado humorístico y esa visión más o menos arbitraria del día y de la noche?” (Rojas 1954: web). Esta comparación, y a la vez antecedente de *PA*, nos parece acertada, pues el humor es fundamental en el poemario, tal como puede apreciarse en las tres partes de *PA*, especialmente en “Sinfonía de cuna”, “Autorretrato” y “Epitafio”. Citemos tres versos de este último:

5 Hijo mayor de profesor primario
 Y de una modista de trastienda;
 Flaco de nacimiento.

(“Epitafio”; Parra 1954: 67)

Sin embargo, Rojas no advierte que, en reiteradas ocasiones, el humor tiende a desaparecer, como suele ocurrir, en algunos casos, en la segunda y tercera partes de *PA*, donde se trata de poemas vinculados a la falsa religión y

al mundo contemporáneo. Esto puede comprobarse, en el tercer apartado, en “Los vicios del mundo moderno”, “La víbora”, “Soliloquio del individuo”, poemas carentes de ese humor aludido por Rojas.

Asimismo, esta analogía entre Nicanor Parra y Huidobro se da en el lenguaje, en tanto que ambos buscan la renovación de la expresividad poética (cf. Rojas 1954: web). No obstante, lo hace sin obviar rasgos de la vanguardia, tales como las enumeraciones caóticas, los automatismos, los *collages*, las imágenes materializadas y un creacionismo inventivo, que son allí descritos. En ese sentido, es coherente al describir que los antipoemas se nutren de la vanguardia con el fin de dar una nueva perspectiva.

En cuanto a la postura del hablante, destaca el recelo, “tal parecido con el surrealismo de André Bretón, ya que en ambos se encuentra un hablante que no es de la adhesión total” (Rojas 1954: web), esto es, aparece la voz del hombre escéptico y sin adhesión. No obstante, nos parece que Gonzalo Rojas acierta al ver un tono escéptico en Parra. Precisamente, en la tercera parte de *PA*, con “Soliloquio del individuo”, advertimos la visión desencantada por parte del sujeto hablante, donde la vida tiene un fin; este es el sinsentido y la contradicción. Citemos parte del poema:

120 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.

(“Soliloquio del individuo”; Parra 1954: 155)

1.2.3. Roberto Fernández Retamar

En el ensayo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, de 1968, Roberto Fernández Retamar hace un balance sobre las dos tendencias poéticas que, como indica el título, se venían gestando en nuestro continente. Un balance en el cual, ante una serie de dilucidaciones, el crítico cubano encuentra un camino sin prosperidad para la antipoesía y un camino esperanzador para la poesía conversacional.

Al parecer del autor, la antipoesía (posvanguardia) es una reacción que va en contra de la vanguardia, así como lo fue en algún momento el posmodernismo respecto del modernismo y el posromanticismo del romanticismo. En ese sentido, la antipoesía no sería más que una reacción pasajera que se sostiene en contra de la corriente a la cual niega; dicho de otra manera, de la vanguardia. Para Fernández Retamar (1995), no es difícil concluir, según estos lineamientos, y encontrar un final precedero:

Quiero aventurar la hipótesis [refiriéndose a la antipoesía] de que sus notas más evidentes no serán las más perdurables. Si se acepta la hipótesis previa, es decir, el paralelo con Campoamor y con el prosaísmo posmodernista, recordemos aquellas maneras para la poesía. *Esto acaso se debió a que se definían negativamente: eran anti... Es decir, se definían a razón del romanticismo o del modernismo; y quedaron presas de esos instantes creadores de los que al cabo, para decirlo en términos matemáticos, eran funciones: eran funciones de movimiento a los que se le oponían.* Por eso Lastra [refiriéndose al crítico sobre el cual se apoya] a la hora de definir el antipoema, lo define negativamente. (171; énfasis nuestro)

En consecuencia, la antipoesía, por tener este prefijo (“anti”), se sostenía bajo la negación de una tradición, y, en efecto, estos alcances, al decir de Fernández Retamar, serían pasajeros. De modo que aventurar un pronóstico

para la antipoesía, se convierte en una contradicción, para el crítico cubano; sin embargo, como sabemos, la antipoesía tendrá vigencia más de lo que había previsto. Es más, este ensayo fue publicado en el año 1968; pero, entre tanto y después de ese año, Nicanor Parra escribirá *Canciones rusas* (1967), *Obra gruesa* (1969), *Artefactos* (1972). En tal sentido, nos parece incongruente, aquí, la postura de Fernández Retamar.

Por otro lado, trata sobre las influencias de Nicanor Parra, y encuentra cierta familiaridad con la poesía anglosajona, así como de la presencia del surrealismo de Jacques Prevert, que se traduce en el humor negro (cf. Fernández Retamar 1995: 170). Sin embargo, el autor de *Teoría de la literatura hispanoamericana* no considera el humor dentro del espacio chileno, aunque sí el surrealismo.

1.2.4. Iván Carrasco

Quizá uno de los críticos chilenos fundamentales que ha estudiado a Nicanor Parra, junto a Federico Schopf, sea Iván Carrasco. *Grandes maestros*. El libro de este autor, *Nicanor Parra: la escritura antipoética* (1990), muestra lo que, para él, le parece un rasgo fundamental para entender los antipoemas: la oposición a la tradición poética, degradándola y desmitificándola.

En ese sentido, para Iván Carrasco, los antipoemas se caracterizan por contradecir y rechazar la lírica que él llama tradicional, pero a su vez incorpora y se vale de ellas, y en ese momento de homologación adopta los modelos (lenguajes) incorporándolos a favor del antipoema. Ahora bien, para Carrasco, qué serían los antipoemas. Una respuesta sería que la antipoesía implica la

incorporación de otros textos, y a partir de ello la deformación de los modelos de la poesía, para terminar con el carácter trasgresor-renovador del canon:

El antipoema, como ya sabemos, es una variedad de texto poético constituido por un texto o un complejo discursivo conformado por un conjunto variable de textos y/o fragmentos textuales de variado origen y naturaleza, unificado por operaciones transtextuales de duplicación, inversión y deformación satírica de sus modelos; en otras palabras, opera a partir de dos factores: una instancia antipoetizante, el texto expreso, que mediante operaciones de reescritura (homologación falsa, inversión y satirización) actúa sobre una instancia antipoetizada, sugerida, citada o aludida, conformada por un texto, un género, un estereotipo cognitivo, un referente empírico o un conjunto homogéneo o heterogéneo de ellos. (Carrasco 1990: 13)

En otro artículo, “*Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon*” (2003), el autor hace referencia a la trasgresión del canon poético que han propiciado los antipoemas desde 1954 hasta encumbrarse con *Discursos de sobremesa* (2006); una labor que logra mediante la incorporación de nuevos lenguajes, tal como sucede con el poemario del 2006, donde los discursos (entiéndase: los textos leídos para un acontecimiento especial, como una ceremonia) se transforman en poesía: “En los *Discursos de sobremesa* no leemos únicamente un texto literario antipoético, sino también un texto social, escuchado en el momento de su performance o mediante su reproducción” (Carrasco 2003: 14). Finalmente, los antipoemas (ya aceptados por la crítica) se juntan con los discursos hablados en reuniones.

1.2.5. María Eugenia Urrutia

En “El antipoema: modelo invertido del poema tradicional” (1992), María Eugenia Urrutia afirma que los antipoemas transforman y rechazan el modelo

tradicional. Basándose en el trabajo *La escritura antipoética de Nicanor Parra* (1990) de Iván Carrasco, propone que en “Epitafio” estamos frente al modelo invertido, porque la descripción que allí se hace contradice a los epitafios “convencionales”, puesto que no se destacan características positivas y morales de los difuntos, sino que se muestran rasgos triviales y negativos. Quiere decir que nos encontramos frente a un antimodelo, que, en primera instancia, ha tomado como base el modelo de la lírica tradicional, para luego romper con esta (cf. Urrutia 1992: web).

Lo que la autora manifiesta es que el antipoema encuentra su esencia en la ruptura: “El antipoeta [...] rechaza enérgicamente una estructura tradicional, el epitafio, en la que subyacen falsos valores, actitudes antihistóricas e insinceras, mediante la inversión y deformación de sus contenidos” (Urrutia 1992: web). Ahora, al mismo tiempo que se da esta ruptura, se produce la ampliación, a través de lo intertextual y lo extratextual; en otras palabras, los antipoemas se alimentan de otros discursos literarios o no literarios: “Sus referencias suelen ser múltiples y heterogéneas, constituyendo un verdadero núcleo alrededor del cual se aglutinan elementos referenciales portadores de significación” (Urrutia 1992: web). Es así que lo extratextual se traduce en una poesía de elementos cercanos con la realidad y lo intertextual en el diálogo con otros textos.

En otro de sus estudios, “Subversión en la antipoesía: el antipoema de Nicanor Parra” (2001), sostiene el mismo propósito: la antipoesía como ruptura del modelo tradicional y como rechazo al lenguaje vanguardista (cf. Urrutia 2001: 89). Como consecuencia de ello, surgen estos tres conceptos: antipoesía, antipoeta y antipoema. El primero supone un texto en oposición a

la poesía artificial, irreal y vanguardista que sacraliza el lenguaje; el segundo, un hablante cuya postura es satírica; y el tercero, remite al texto desacralizador (cf. Urrutia 2001: 89-90).

Es bajo estas tres categorías que los antipoemas desacralizan la poesía anterior: “El antipoeta considera que este tipo de escritura que ha tenido una importancia fundamental en la ruptura de los cánones de la poesía tradicional es artificial, tópica e irreal” (Urrutia 2001: 90), optando por un lenguaje cercano a la coloquialidad, y cuyo lenguaje y temática se enlazan con los problemas de la vida diaria (cf. Urrutia 2001: 92). Esto para denunciar el comportamiento del hombre común, de las personas quienes han perdido la medida en esta sociedad. Citamos, como ejemplo, unos versos:

Yo soy un tipo ridículo
A los rayo del sol,
Azote de las fuentes de soda
Yo me muero de rabia.

10 Yo no tengo remedio.

(“Rompecabezas”; Parra 1954: 77)

En relación con el hablante, Urrutia (2001) señala que este “asume la identidad de un pequeño burgués de principios de siglo, que no desea tener compromisos profundos, y preocupado en banalidades” (93). Es así como el locutor se siente atraído por la vida moderna, como es el deseo desmedido de disfrutar del éxito, tal como ocurre en “Madrigal”: “Me parece que el éxito será completo / Cuando logre inventar un ataúd de doble fondo / Que permita al cadáver asomarse a otro mundo” (vv. 4-7). Asimismo, menciona que el hablante desea comunicarse, aunque para su cometido recurra a la agresividad

hacia el receptor, así como ocurre en “Advertencia al lector”: “El autor no responde de las molestias que pueden ocasionar sus escritos” (v. 1).

1.2.6. Niall Binns

Uno de los estudiosos más importantes de la poesía chilena y latinoamericana es el poeta y crítico inglés Niall Binns. Así, en su tesis doctoral, *Posmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)* (1996), aborda cómo la crítica ha tratado el concepto de la posmodernidad en la lírica de estos tres poetas. En el caso de Parra, discrepa de que se le llame poeta posmoderno —atribuido por algunos críticos chilenos como Iván Carrasco—, tan solo por ser quien rompe con la tradición (cf. Binns 1996: 94), pues entiende que la ruptura no es el único rasgo de la posmodernidad. Así, para el crítico inglés, tomando las ideas de Octavio Paz, la vanguardia es la última corriente de la ruptura y con ella se cierra (cf. Binns 1996: 94).

No obstante, cree ver elementos de la posmodernidad en los antipoemas, en su cercanía con la realidad aludida: “Creo, eso sí, que la contextualización de la antipoesía como manifestación cultural de la sociedad de la *más media*, es un asunto ausente en el estudio chileno, es fundamental para entender y disfrutar de la posmodernidad de esta poesía” (Binns 1996: 106).

Es una tesis muy interesante, y a la vez compleja, que resulta útil para todo investigador de la poética de Nicanor Parra, por lo que, aquí, tenemos una tarea pendiente.

1.2.7. Andrés Gallardo

En un estudio de enfoque similar al que propondrá Gladys Ahumada, titulado “Nicanor Parra en el territorio del lenguaje”, publicado en 2004, Andrés Gallardo muestra cómo la lengua castellana coloquial chilena es fuente de identidad del poeta y la base de la elaboración de sus poemas. Esto se traduce, en *Poemas y antipoemas*, en la presencia del lenguaje coloquial y nacional, que posteriormente alcanzará otros grados en sus demás obras, tal como es el caso de *La cueca larga* (1958). Esta propuesta nos permite establecer dos alcances:

En el primero, tenemos que el hablante expresa su identidad en el lenguaje, esto es, el pueblo de Chillán entrega su voz al poeta y se funde en uno con el hablante: “Es como si Chillán Viejo [lugar donde nace el poeta], el barrio de Villa Alegre, su gente y sus modos de comunicarse se embebieran como totalidad unitaria del poeta, se encarnan en su voz” (Gallardo 2004: 39).

En el segundo, vemos que la adquisición del lenguaje popular en Nicanor Parra no se da en sus inicios, en *Cancionero sin nombre* (1937), sino que es un proceso: “Esta maduración no ha ocurrido ni espontáneamente ni de un día para el otro. Ha sido un proceso difícil y lento” (Gallardo 2004: 39) que alcanza con *Poemas y antipoemas*, y, como ya lo hemos mencionado, se expande en algunos poemarios posteriores, tal como es el caso de *La cueca larga* (1958).

1.2.8. Pilar Gladys Ahumada

En su artículo del 2008, “Nicanor Parra, o la creatividad del lenguaje chileno”, Pilar Gladys Ahumada afirma también que el lenguaje coloquial chileno es fuente primordial del poeta: “Con esto podemos plantear que la identidad del autor va estrechamente unida a sus orígenes y la vive y la expresa en el lenguaje en su condición de hablante de la lengua chilensis [sic]” (Ahumada 2008: 89).

Para la autora, Nicanor Parra deja fluir la temática nacional y local en sus versos, y esto se manifiesta en la picardía y en la creatividad del coloquio chileno como rasgos principales (cf. Ahumada 2008: 91). En ese sentido, este lenguaje popular o coloquial parece ser la nueva incorporación a *PA*; contrario a lo propuesto por Fernández Retamar, quien atribuye esta rasgo a la coloquialidad de los poetas anglosajones (cf. Fernández Retamar 1995: 169-170).

Ahora bien, Parra manifiesta el sentir chileno a través del lenguaje, y este sentir solo es comunicable a través del habla popular. Esto convierte a los antipoemas en reflexivos; así, se proyectarán en denuncia de los vicios del mundo moderno. Recordemos que Nicanor Parra cree en una poesía de compromiso, tal como lo hace en “Autorretrato”, donde se advierte la deshumanización de un profesor, que ha hecho del trabajo desmedido, su forma de vida:

5 Soy profesor en un liceo oscuro,
 He perdido la voz haciendo clases.
 (Después de todo o nada

Hago cuarenta horas semanales).
¿Qué les dice mi cara abofeteada?

(“Autorretrato”; Parra 1954: 55)

Así pues, este lenguaje que, para ella, parece ser del día a día y de la calle tiene como finalidad la ética de comunicar: “Él [refiriéndose al hablante de *PA*] busca la simplicidad, llegar al lector y estremecerlo proyectar su propia verdad, para que reconozca y a su vez reconozca el mundo en que vive. Pero esto lo lleva a cabo de manera irónica, usando el humor popular” (Ahumada 2008: 98).

En otras palabras, el uso del lenguaje coloquial chileno, empleado por Nicanor Parra, se expresa con la finalidad de dialogar con el receptor e influir en él.

1.2.9. Adolfo Vásquez Rocca

El crítico chileno Adolfo Vásquez Rocca, en su trabajo “Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto” (2012), sostiene que la antipoesía es uno de los procesos de hibridación en la literatura (pues adopta diferentes lenguajes ajenos al poético). Esto ha generado, como en las demás artes, la ampliación y trasgresión de las fronteras del lenguaje poético, donde lo literario se mezcla con registros no literarios, tales como el habla coloquial, el eslogan, el lenguaje publicitario y político:

Quizá el lenguaje único de Parra, sea también el sistema de registro más abierto que ha dado nuestra poesía: es capaz de incorporar los cambiantes lenguajes de este mundo, aprovechando sus aparatos

retóricos que, aunque pasan por lo real, el poeta los maneja como repertorios discursivos. (Vásquez Rocca 2012: web)

Lo que plantea, entonces, es lo siguiente: esta mezcla de lo literario con lo no literario hace que Nicanor Parra busque cambiar el lenguaje, trasgreda esta frontera, que hasta antes era considerada sagrada, y a su vez renueve la tradición poética (cf. Vásquez Rocca 2012: web). Es así que los antipoemas adoptan y concentran el lenguaje de otros discursos, tal como se suscita en el poema “Advertencia al lector”, en el cual se recurre al lenguaje hablado y televisivo:

1 El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus [escritos:
Aunque le pese.
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

(“Advertencia al lector”; Parra 1954: 71)

En ese sentido, la antipoesía actualiza la tradición poética (cf. Vásquez Rocca 2012), al incorporar nuevos lenguajes a un repertorio de por sí limitado. Esta lectura hecha por el crítico chileno busca entender a los antipoemas no como textos en sí mismos, sino en interrelación con otros lenguajes no poéticos. Esta afirmación hecha por Vásquez Rocca nos parece fundamental, porque nos advierte que la antipoesía, en la que podemos incluir a *Poemas y antipoemas*, es un género híbrido, esto es, mezcla del lenguaje literario con lo no literario: las frases hechas, el eslogan, el lenguaje publicitario, etc.

1.3. ¿A qué llamamos antipoesía?

El discurso entusiasta pronunciado por Manuel Jofré, con propósito de la incorporación a la docencia de Nicanor Parra en la Universidad de Chile, se presenta como una disertación anecdótica e interesante, que mucho tiene que ver con la antipoesía: cuál es el origen y cuáles son sus alcances. Allí, alude a las tradiciones que nutrieron los antipoemas, como son el ciclo épico griego, el arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega, la novela picaresca. Influencia vasta que describe desde lo más remoto hasta la actualidad (cf. Jofré 2007: 179-180). Ahora, en este recorrido inconsciente, vemos que el crítico chileno se ha remitido, sin quererlo, a nuestro propósito, y ya ha respondido lo que es la antipoesía.

Entonces, ¿a qué se llama antipoesía? En este apartado, proponemos ahondar en ese aspecto, teniendo en cuenta que, con anterioridad, han afrontado el mismo tema Federico Schopf, Iván Carrasco y Leonidas Morales, en los trabajos "Arqueología del antipoema" (2000 [1984]), *Nicanor Parra: documentos y ensayos antipoéticos* (2007) y *La poesía de Nicanor Parra* (1972), respectivamente.

Para Federico Schopf, la antipoesía no radica en oponerse totalmente a la tradición, como es el caso de la vanguardia, y desmiente también que sea la negación de la poesía de Neruda, como en algún momento lo declaró el propio Nicanor Parra, en una entrevista que le hiciera Iván Carrasco. Allí, menciona el poeta chileno:

Claro, y sin la poesía de Neruda después no hubiera existido la antipoesía tampoco, *porque la antipoesía tiene mucho que ver con la poesía nerudiana* y con el mundo nerudiano que era Chile en ese

tiempo también. Entonces, cómo salir de eso, cómo sacar el pensamiento estancado, estacionado... cómo salir de eso. (Parra cit. en Carrasco 2007: 55; énfasis nuestro)

Retomando lo mencionado por Schopf, la antipoesía sería la continuación, en algunos aspectos, de la poesía anterior como la vanguardia y el modernismo. Es por eso que coexiste una permeabilidad a la cual se adhieren los antipoemas; por lo tanto, no es una poesía cerrada o una ruptura con la tradición:

Los antipoemas son el resultado –uno de los resultados posibles– de antagonismos diversos. *Los antipoemas no se oponen totalmente al tipo de poesía inmediatamente anterior –generado por las vanguardias– del cual prolonga incluso rasgos constitutivos, sino a un agregado de rasgos pertenecientes a varios tipos de poesía, distribuidos diacrónicamente a partir del modernismo.* (Shopf 2000: 177; énfasis nuestro)

Al igual que Federico Schopf, Gonzalo Rojas ya había reparado en la continuidad y el aporte de las demás tradiciones a los antipoemas, al expresar que Nicanor Parra, como poeta, sabe manejar las distintas manifestaciones poéticas, tanto de la antigüedad como de la modernidad (cf. Rojas 1954: web). Esto nos lleva a articular a los antipoemas con las tradiciones que le preceden, y no a entenderlo como un caso particular y aislado del resto.

Ahora, con respecto a las características encontradas en *PA*, hallamos el interés del hablante de comunicarse con el lector o receptor (cf. Morales 1972: web). En consecuencia, hace uso del lenguaje imperativo para captar la atención del oyente. Es el caso, por ejemplo, de “El peregrino”, donde opta por dirigirse a varios sujetos con la finalidad de ser escuchado, aunque a veces lo ignoren:

- 1 Atención, señoras y señores, un momento de atención:
 Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,
 Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,
 El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
 5 Una voz se oye desde este lado de la república.
 ¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!

(“El peregrino”; Parra 1954: 101)

Así, la comunicación inicial es imperativa, aunque, posteriormente, se torna violenta y se convierte en una confrontación, como sucede en “Advertencia al lector”:

- 1 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,
 5 Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad.

(“Advertencia al lector”; Parra 1954: 71)

El siguiente rasgo que aparece son las frases hechas del inventario popular y el lenguaje coloquial. Así, imitando los tipos de frases hechas, se presenta el primer poema, “Sinfonía de cuna”: “El me dio la mano, / yo le tomé el pie” (vv. 11-12), versos en los que se hace referencia al exceso de la confianza o del trato. Igualmente, en el poema “Madrigal” se describe la vida como contradictoria: “Ya me he quemado bastante las pestañas / En esta absurda carrera de caballos” (vv. 7-8). Estas frases hechas, en base al lenguaje popular tienen como característica, en la poesía de Parra, la de actualizar y mantener vigente a los antipoemas, y hacerlos cercanos al

momento de ser recepcionados, ya que los aproxima con el habla de todos los días al que estamos habituados (cf. Ahumada 2010: 91).

La burla, el humor y la sátira son otras de las características en los antipoemas, aunque, en ocasiones, se emplean para autosatirizarse, tal como sucede en “Epitafio”:

5 Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con un rostro cuadrado
10 En que los ojos se abren apenas
Y una nariz de boxeador mulato.

(“Epitafio”; Parra 1954: 67)

En otros poemas, la burla se expresa hacia los otros; es así como el hablante desacredita y descalifica a las instituciones establecidas. Tal es el caso de “Advertencia al lector”, donde el locutor llama a los críticos literarios “doctores de la ley”:

10 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,
15 ¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!

(“Advertencia al lector”; Parra 1954: 71)

Asimismo, otro rasgo de los antipoemas tiene que ver con lo que Nicanor Parra ha llamado “problemas de la tribu” (cf. Carrasco 2002: 22-23). En efecto, sus versos se centran en problemas de la vida diaria que afectan a los sujetos en la sociedad. Al respecto, Parra expresará: “Entonces me pareció que había un gran vacío entre la literatura y la vida real [...] Tendrá que existir una

manera —pensaba yo— de llevar la vida tal cual a la poesía” (Parra cit. en Carrasco 2002: 25). Esta propuesta se suscita en “Defensa del árbol”, donde se da cuenta del maltrato de un niño hacia el árbol, algo que ha venido a llamarse como la apuesta ecopoética de los antipoemas (cf. Araya 2008: 11):

5 Por qué te entregas a esa piedra
 Niño de ojos almendrados
 Con el impuro pensamiento
 De derramarla contra el árbol.
 Quien no hace nunca daño a nadie
 No se merece tan mal trato.

(“Defensa del árbol”; Parra 1954: 15)

Derivados del otro rasgo, se sitúan la crítica y el cuestionamiento de los conceptos y las ideas aceptados, tal como son los casos de la tecnología y la modernidad, proyectos de los que el hablante desconfía y cuestiona, ya que son causantes de la degradación del hombre y la sociedad. Así, en “Los vicios del mundo moderno”, se describen los inventos tecnológicos y los hechos sobresalientes de la historia de la humanidad como imposturas donde “el mundo se convierte en una gran cloaca” (v. 63):

15 Los vicios del mundo moderno:
 El automóvil y el cine sonoro,
 Las discriminaciones raciales,
 El exterminio de los pieles rojas,
 Los trucos de la alta banca.

(“Los vicios del mundo moderno”; Parra 1954: 138)

Por otro lado, en los antipoemas nos encontramos con un lenguaje descuidado; a esto, Nicanor Parra lo ha llamado la ausencia de un lenguaje especial (cf. Carrasco 2002: 42-43). Es así como la antipoesía se acerca al lenguaje hablado e impostando la voz, tal como se aprecia en “El peregrino”:

“Atención, señoras y señores, un momento de atención: / Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república, / Olvidad por una noche vuestros asuntos personales” (vv. 1-3). En otras ocasiones, este lenguaje se acerca al cine y la publicidad, como ocurre en “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” (vv. 1-3).

Para terminar, en este capítulo hemos revisado la recepción crítica de *Poemas y antipoemas* (1954), y cómo ha sido abordada desde la fecha de su publicación. Algunos críticos como Fernández Retamar (1995) no habían reparado en la difusión de la antipoesía de Nicanor Parra. Otros han considerado a los antipoemas como una poética que rompe con el modelo tradicional de la poesía, pero a su vez incorporando otras tradiciones, tal como lo afirman Iván Carrasco y María Eugenia Urrutia. En cuanto al lenguaje de *PA*, aparece el lenguaje coloquial atribuido a los poetas anglosajones (cf. Fernández Retamar 1995). Este lenguaje ha ido evolucionando y ha incorporado otros, como el publicitario y el lenguaje político, tal como bien lo ha sostenido Adolfo Vásquez Rocca.

Con respecto a la contigüidad de los antipoemas, es verdad que estos se nutren de la vanguardia y de las demás tradiciones, como lo han sostenido Schopf y Rojas. En lo que concierne a los antipoemas y sus características, advertimos el interés del hablante de comunicarse con los demás sujetos, y también se cuestiona la modernidad y los conceptos aceptados, además de practicar una poética de la tribu, esto es, tiene como finalidad expresar los problemas del sujeto en la sociedad.

CAPÍTULO II

CAMPO FIGURATIVO: LAS FIGURAS RETÓRICAS O EL USO DEL LENGUAJE COLOQUIAL

En el primer capítulo, revisamos el *campo retórico* propuesto por Stefano Arduini, tratamos sobre la recepción crítica de *PA* y, finalmente, enfatizamos sobre algunas características de los antipoemas.

En este capítulo, abordaremos los campos figurativos que propone Stefano Arduini (2000) y nos centraremos en las técnicas argumentativas estudiadas por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989), todo en relación a *PA*. Luego, identificaremos la estructura del poemario y analizaremos “Oda a unas palomas”, que pertenece al segundo apartado de *PA*, y “Advertencia al lector”, que corresponde a la tercera parte del poemario.

2.1. Campo figurativo: una definición

Ahora centrémonos en el campo figurativo. Señalemos primeramente que las figuras retóricas no solo involucran a lo literario, pues, al contrario, son parte de un universo figurativo que está enraizado en nuestra vida; es decir, el lenguaje como el pensamiento y el comportamiento están suscritos por las figuras. Así, Arduini (2000) menciona: “La palabra puede perder en la conciencia de los hablantes la certeza de ser en su origen figura, pero permanece en ella que la

figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje: sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario” (103).

Un campo figurativo es parte de un universo figurativo de cierto grupo cultural amparado en su propio campo retórico. Arduini establece seis campos figurativos, en los cuales se encuentran situadas, según las similitudes, las figuras retóricas, y estas son las siguientes: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición. En cada uno de ellos, se agrupan las distintas figuras retóricas usualmente conocidas.

2.1.1. La metáfora

La metáfora como tal, aquí, no posee esta característica de ser un desvío del nombre. Al respecto, Arduini (2000) expresará: “se deduce que conocemos el procedimiento metafórico en la intersección de las marcas semánticas, o bien en la superposición de elementos comunes entre las partes, superposición sin confines preestablecidos o previsibles” (103). En efecto, ubicamos una idea a la que le proporcionamos determinada característica que nos remite a un concepto. Dentro del campo metafórico se sitúan el símil, el símbolo, la repetición, la personificación, la alegoría, la metáfora misma, la sinestesia, entre otras. Para ilustrar lo dicho, mencionemos este verso de Góngora: “Era el año de la estación florida”, en el cual “estación florida” se remite a la primavera.

2.1.2. La metonimia

Este campo figurativo muchas veces se confunde con la sinécdoque. Para evitar tal equívoco, se debe tener en consideración que la metonimia encuentra

transferencia por contigüidad. Así, existen distintos tipos, tales como: causa por efecto, efecto por causa, materia por el objeto, el continente por el contenido, lo concreto por lo abstracto, lo abstracto por lo concreto, el signo por la cosa, el autor por la obra, la divinidad mitológica por su esfera de influencia, etc. En el siguiente ejemplo, apelamos nuevamente a los versos de Góngora: “Bajaba entre sí el joven admirado / armando a Pan o semicapro a Marte”, donde “Pan” alude al protector de los pastores y “Marte” al dios de la guerra.

2.1.3. La sinécdoque

Este campo se determina por la inclusión y la sustitución. Los tipos de sinécdoques son los siguientes: la parte por el todo, el todo por la parte, la palabra del significado más general por la de significado particular, el género por la especie, la especie sobre el género, el singular por el plural, entre otros. Para ilustrar este campo figurativo, centrémonos en estos versos de Antonio Machado: “Al olmo seco, / hendido por el rayo / y en su mitad podrido, / con las lluvias de abril y el sol de mayo”, donde los meses del año se refieren a la primavera europea.

2.1.4. La antítesis

Este campo figurativo se determina por la contradicción u oposición, es decir, al existir una polaridad entre el término que significa y el término que significará. Expresa Arduini (2000): “La antítesis es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión corriente (general) trata de esconder” (121).

Aquí se agrupan otras figuras, como la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron y la paradoja, y todos ellos no son exclusivamente literarios, sino que trascienden este campo, y afectan a un área importante de nuestro modo de representar el mundo (cf. Arduini 2000: 119). Ejemplifiquemos lo dicho con estos versos de Quevedo, donde se evidencia la ironía: “Divirtiose algo con las alabanzas que iba oyendo de sus buenas carnes que le iba de perlas lo colorado”.

2.1.5. La elipsis o reticencia

Consiste en la eliminación o supresión de algunos elementos. Aquí se incluyen operaciones como el silencio, la objeción, la perífrasis y la elipsis propiamente dicha. Como ejemplo, leamos estos los versos de Bécquer: “Por una mirada, un mundo; / Por una sonrisa, un cielo; / Por un beso... ¡yo no sé / Que te diera por un beso!”. Vemos, pues, que en el final del primer y segundo verso se ha omitido “te daría”; un caso típico de elipsis.

2.1.6. La repetición

En este campo figurativo se encuentran figuras tales como la repetición en sentido estricto, la amplificación, la anadiplosis, el clímax, la anáfora, el polisíndeton, la paronomasia. Para ilustrar este campo figurativo, remitámonos a estos versos de Quevedo: “Érase un hombre a una nariz pegado, / érase una nariz superlativa, / érase una nariz sayón y escriba, / érase un peje espada muy barbado. / Era un reloj de sol mal encarado, érase una alquitara pensativa”. Aquí, la repetición del verbo “ser” en pasado (“érase”) nos indica la anáfora.

2.2. Las técnicas argumentativas según Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca

Estos autores clasifican las técnicas argumentativas en cinco: 1) Los argumentos cuasi (casi) lógicos, 2) Los argumentos basados en la estructura de la realidad, 3) Los argumentos destinados a fundamentar la estructura de la realidad, 4) La disociación de nociones y 5) La interacción de argumentos.

2.2.1. Los argumentos casi lógicos

Se caracterizan porque se comparan con los razonamientos formales, lógicos y matemáticos; vale decir, que únicamente se comparan, no proceden de allí. Para Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989), los razonamientos formales simplifican el proceso de argumentación (304). Los principales argumentos casi lógicos son aquellos que apelan a estructuras lógicas y matemáticas de contradicción, identidad, reciprocidad y de inclusión de la parte en el todo. Veamos estos tipos de argumentos y otros, a continuación:

- a) *El argumento de contradicción e incompatibilidad*: se denota con mayor énfasis en los textos legales o sagrados, es decir, cuando se utilizan reglas. Además, la contradicción proviene de un formalismo que no depende de la voluntad del locutor. No obstante, para evitar este tipo de incompatibilidades, se puede optar por reglas admitidas por todos o hacer uso de la ficción, la mentira y el silencio.
- b) *El ridículo*: es lo que merece ser sancionado por la risa. Se suscita cuando el orador va en contra de la lógica o cuando quebranta las leyes concebidas por el auditorio. Igualmente, con el discurso se llega al

ridículo cuando se opone una idea a la que anteriormente se había aceptado.

- c) *Identidad y definición en la argumentación*: este tipo de argumento se inicia cuando se crea una nueva idea (definición) de la que se nos presenta, es decir, se forma un nuevo paradigma. En pocas palabras, el argumento de definición consiste en la creación de una nueva idea o concepción. Las definiciones pueden ser de cuatro formas: normativas, descriptivas, de condensación y complejas. Así pues, estas definiciones pueden ser arbitrarias.
- d) *Argumento de reciprocidad*: se evidencia cuando se da el mismo tratamiento a dos situaciones de forma equilibrada, es decir, se busca la simetría e igualdad. Por ejemplo, las normas morales y las leyes de justicia tienen como objetivo su aplicación a todos por igual. El Código Civil es un ejemplo de ello, porque se crea un tipo de argumento que es válido para todos.
- e) *La inclusión de la parte en el todo*: aquí el todo vale más que la parte, es decir, el todo es máspreciado que la parte. Así, podemos decir que la parte está subordinada al todo.
- f) *Argumento de comparación*: argumento caracterizado por interponer un elemento en reemplazo de otro. Verbigracia: “Ana es más bonita que María”. Las comparaciones pueden ser por contradicción o ser superlativas.
- g) *Argumento de sacrificio*: en este tipo de argumento, se exalta a un grupo en desmedro de otro. También el sacrificio es considerado óptimo

cuando es en grado superlativo. Sin embargo, este tipo de argumento se da durante la acción misma. Ejemplo: “Yo busco dar algo para conseguir un objetivo o un fin”.

2.2.2. Los argumentos basados en la estructura de la realidad

Estos argumentos se basan en la conexión de dos elementos. Dicho de otra manera, son estructuras que se fundamentan en lo real a través de esta coexistencia de sus elementos o enlaces que se evidencian en los conectores: “cuando dos elementos de lo real están asociados entre sí, en un nexo reconocido, es posible fundar sobre este nexo una argumentación que permita pasar de lo que se admite a lo que uno quiere hacer admitir” (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 113). Estas estructuras presentan opiniones asociadas a lo real, sin caer en una descripción fija de la realidad, y son las siguientes: la argumentación que se sustenta en las relaciones de coexistencia y la argumentación por sucesión (mediante el nexo causal). Veamos de qué se tratan, a continuación:

- a) *La argumentación por relaciones de coexistencia:* se establece mediante lazos entre realidades disímiles, es decir, cuando sus elementos no son de la misma naturaleza. Además, se encuentran dos unidades partícipes en esta argumentación: la persona y sus actos. En este caso, ambos elementos se interrelacionan constantemente.
- b) *La argumentación por sucesión:* permite determinar y apreciar los efectos del establecido argumento que se presenta en el discurso. Para

ello, es necesario que los elementos unidos por el nexo de sucesión sean de la misma naturaleza.

2.2.3. Los argumentos destinados a fundamentar la estructura de la realidad

Estos argumentos son los siguientes:

- a) *La argumentación por el ejemplo*: aquí, se busca pasar del caso particular a una generalización, vale decir, se caracteriza porque mediante dichos ejemplos se produce una concreción: se justifica determinado caso particular mediante la recurrencia.
- b) *La ilustración como argumento*: aquí, lo que se ilustre debe ser, sobre todo, llamativo, aparte de tener la responsabilidad de captar la atención del oyente, incitando la imaginación (cf. Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 145).

2.2.4. La disociación de nociones

Se habla sobre disociación de la realidad y de la apariencia, cuando, a primera vista, la apariencia no es nada más que una manifestación de la realidad (cf. Perelman 1997: 97-98).

2.2.5. La interacción de los argumentos

Esta técnica es importante porque, aquí, el orador refuerza sus argumentos para persuadir al auditorio. Así, se busca que las premisas sean primero aceptadas por el auditorio y luego que se precise su presencia en el espíritu de

los auditores: precisar su sentido y alcances, y sacar de ella los argumentos a favor de la tesis que se defiende (cf. Perelman 1997: 183).

2.3. Partes del texto argumentativo según Aristóteles

Aristóteles diferencia cuatro partes del texto argumentativo: el exordio, la narración, la argumentación y el epílogo (cf. Aristóteles 1990). En el primero, se busca que el receptor tome atención a lo que refiere el orador, y para este propósito el locutor utiliza técnicas como el elogio, la censura y el alabarse a sí mismo. Estos recursos son importantes, ya que implican inicio del discurso, y, por ende, se tiene que persuadir al receptor o al auditorio. En la narración, se exponen los hechos, los cuales, según Aristóteles: “Conviene que no sean muy extensos, sino en la medida justa” (cf. Aristóteles 1990). La argumentación consiste en presentar pruebas que permitan —de alguna manera— justificar lo que se mencionó en la narración, o destruir el argumento del rival. El epílogo es la parte final del discurso; aquí se trata de inclinar al auditorio a favor del locutor u orador. Para este propósito, se destaca la parte más relevante de lo que ha referido el discurso, vale decir, funciona a manera de resumen, porque recuerda lo dicho anteriormente.

2.4. Estructura de *Poemas y antipoemas*

La primera obra de Nicanor Parra es *Cancionero sin nombre* (1937), y posteriormente publica *Poemas y antipoemas*, en 1954, aunque algunos de estos poemas ya habían sido publicados en la antología llamada *13 poetas*

chilenos (1948), en la que aparecen otros vates como Eduardo Anguita, Jorge Cáceres y Gustavo Ossorio.

En cuanto a su estructura, *PA* está dividido en tres partes y contiene 29 poemas en total. Ahora, la primera impresión que se advierte es la voz del locutor o hablante a partir de los distintos espacios en donde se encuentra. Así, hablará desde un parque inglés, como en “Sinfonía de cuna”; desde el mar, en “Se canta al mar”; desde el cielo, en “Desorden en el cielo”; desde el lugar de origen, en “El túnel”; desde el centro de la urbe, en “La víbora” y “Los vicios del mundo moderno”. Ejemplifiquemos lo anteriormente dicho con estos versos de “El túnel”, en los que el hablante ha regresado desde la urbe al espacio rural:

Pasé una época de mi juventud en casa de unas tías
A raíz de la muerte de un señor íntimamente ligado a ellas
Cuyo fantasma las molestaba sin piedad
Haciéndoles imposible la vida.

5 En el principio yo me mantuve sordo a sus telegramas.

(“El túnel”; Parra 1954: 117)

Ahora bien, en la primera parte de *PA* se encuentran los 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”. Y se inicia cuando el locutor se encuentra en medio de la urbe incipiente, específicamente en un parque inglés, donde se encuentra con un personaje a quien saluda en un idioma extranjero:

5 Buenos días, dijo,
Yo le contesté,
Él en castellano,
Pero yo en francés.

- 10 Dites moi, don angel.
Comment va monsieur.
(“Sinfonía de cuna”; Parra 1954: 9)

Esto permite deducir que el hablante es una persona instruida, porque habla varias lenguas (español y francés). Del mismo modo, asistimos al primer desencuentro —aunque cómico, debido a la musicalidad— entre ambos personajes. Posteriormente, el locutor cambia de lugar y habla desde la provincia, como en “Preguntas a la hora del té”. Sin embargo, en ocasiones, el hablante no puede regresar al lugar de origen, y entonces recurre a los recuerdos de la niñez para volver al espacio rural. Federico Schopf (2000), al respecto, ha señalado de manera acertada lo siguiente:

[Estamos ante] la presencia de un poeta con residencia urbana o, al menos, con experiencia de la ciudad es ya característica de los poemas siguientes a *Cancionero sin nombre* aunque en ellos se poeticen casi siempre ámbitos rurales (a los cuales el poeta retorna o recuerda). (122)

El siguiente apartado de *PA* está compuesto por los siguientes poemas: “Desorden en el cielo”, “San Antonio”, “Autorretrato”, “Canción”, “Oda a unas palomas” y “Epitafio”. Esta unidad es la más breve de todas; no obstante, no es menos importante, pues se articula con la tercera parte, mediante la desmitificación de algunos conceptos y la denuncia de la condición de los sujetos en la sociedad:

- 5 Soy profesor en un liceo oscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).
¿Qué les dice mi cara abofeteada?
(“Autorretrato”; Parra 1954: 55)

Por otro lado, la ironía está presente y le otorga medida a los poemas; verbigracia, en “Epitafio”:

5 Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con un rostro cuadrado.

(“Epitafio”; Parra 1954: 67)

En el último apartado —conformado por los siguientes poemas: “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”, “Vicios del mundo moderno”, “Las tablas” y “Soliloquio del individuo” —, el locutor recurre a la llamada de atención y a la voz estridente, y es la razón por la cual el tono del hablante cambia de la cordialidad al escepticismo, tal como ocurre en “Los vicios del mundo moderno”: “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!” (vv. 84-87). En otros poemas se acentúan los problemas de la vida cotidiana del individuo en la sociedad, como en “La víbora”.

Por eso, el hablante recurre a los distintos medios para advertir al lector de los problemas y contradicciones de la humanidad, y para que este no caiga en ellos. En efecto, en esta parte, el locutor hará uso de cuanto recurso se encuentre a su alcance para influir en el receptor (cf. Shopf 2000: 137), y estos recursos serán el ridículo, la ironía, la burla, las frases hechas, las frases

populares, los refranes e incluso el diálogo con otros textos. Así, aunque no hayan sido tomados en cuenta por la crítica, advertimos argumentaciones que servirán para fundamentar y convencer al alocutario en no caer en estos vicios del mundo moderno.

2.5. Análisis del poema “Oda a unas palomas”

Este poema es el quinto de la segunda parte de *PA*. El crítico que ha reparado en estos versos es Federico Schopf, quien considera que la oda de Nicanor Parra rompe con el estilo propuesto por Neruda en sus *Odas elementales* (1954), tanto en las concepciones tradicionales de la forma como del contenido (cf. Schopf 2000: 129). En tal sentido, menciona que estas “aves” en Nicanor Parra aluden a características negativas, que no corresponden al tópico o concepción tradicional que se tiene sobre las palomas (cf. Schopf 2000: 130).

Advirtamos, antes de proseguir, que, con el tiempo, el poema ha variado en el v. 26. Así, en la primera edición, de la editorial Nascimento, del año 1954, el verso era el siguiente: “Y se coronan con un nimbo de lodo”. Y luego, en las posteriores ediciones, como *Obra gruesa* (1969) y la antología *Poemas para combatir la calvicie* (2000) —preparada por el Fondo de Cultura Económica—, aquel verso aparecerá así: “Y se apoderan de la caja de fondos” dándole un rasgo delictivo a “las palomas”. Esto dice mucho de Nicanor Parra, que siempre está buscando mejorar sus versos. Sin embargo, nosotros seguiremos usando, para nuestro análisis, la edición príncipe. A continuación, transcribimos el poema completo:

Qué divertidas son
 Estas palomas que se burlan de todo,
 Con sus pequeñas plumas de colores
 Y sus enormes vientres redondos.
 5 Pasan del comedor a la cocina
 Como hojas que dispersa el otoño
 Y en el jardín se instalan a comer
 Moscas, de todo un poco,
 Picotean las piedras amarillas
 10 O se paran en el lomo del toro:
 Más ridículas son que una escopeta
 O que una rosa llena de piojos.
 Sus estudiados vuelos, sin embargo,
 Hipnotizan a mancos y cojos
 15 Que creen ver en ellas
 La explicación de este mundo y el otro.
 Aunque no hay que confiarse porque tienen
 El olfato del zorro,
 La inteligencia fría del reptil
 20 Y la experiencia larga del loro.
 Más hipócritas son que el profesor
 Y que el abad que se cae de gordo.
 Pero al menor descuido se abalanzan
 Como bomberos locos,
 25 Entran por la ventana al edificio.
 Y se coronan con un nimbo de lodo.

 A ver si alguna vez
 Nos agrupamos realmente todos
 Y nos ponemos firmes
 30 Como gallinas que defienden sus pollos.

2.5.1. Partes del texto argumentativo

En el poema “Oda a unas palomas” aparecen las cuatro partes del texto argumentativo propuestas por Aristóteles. En seguida, veamos cómo se presentan estas:

El exordio abarca los vv. 1-4. Aquí, el locutor presenta y se dirige a los alocutarios para captar su atención, y además se describe a “las palomas”. En

la narración, que comprende los vv. 5-16, estas aves invaden el espacio interior y adquieren rasgos caricaturescos. Este tipo de narración nos remite a la narración de tipo literaria, porque recurre al modelo de una fábula, ya que recoge elementos inverosímiles (cf. Albadalejo 1991: 89-90). La argumentación, que es la parte predominante en el poema, se ubica en los vv. 17-26. Aquí, se presentan pruebas para justificar lo que se ha dicho en la narración, como describir a “las palomas” con rasgos negativos: “El olfato del zorro, / la inteligencia dría del reptil / Y la experiencia larga del loro” (vv. 18-20). Y el epílogo corresponde a la última estrofa (vv. 27-30), en donde el hablante usa el tono imperativo para obtener la aceptación del alocutario: es la peroración del poema en la cual se incita a la “unión de los sujetos”.

También es importante analizar el título, “Oda a unas palomas”. En primera instancia, pareciera que nos remitiría a una oda donde se celebran las grandezas o atributos de las aves (cf. Neruda 2005: 40). Sin embargo, el locutor juega con nuestra expectativa y hace una “anti-oda”, creando versos con características peyorativas hacia estas aves, calificándolas de engañadoras y embusteras.

2.5.2. La metáfora y los campos figurativos

El campo predominante en el poema es la metáfora, y dentro de este, el símil. En efecto, aquí, el locutor busca romper con los conceptos que se tienen acerca de estas aves al calificar a “las palomas” como aves tontas: “Más ridículas son que una escopeta / O que una rosa llena de piojos” (vv. 11-12). Estas comparaciones (símbolos) hacia “las palomas” se fundan en el sinsentido

y la contradicción de los objetos a los cuales alude, pues la escopeta no puede ser ridícula porque es un arma y en una rosa no hay lugar para el piojo. Es así como estos objetos son desmitificados y logran significar para lo que no estaban determinados.

Así pues, el siguiente símil aparece en los vv. 23-24: “Pero al menor descuido se abalanzan / Como bomberos locos”. Este paralelo sugiere la rapidez de “las palomas” —que anteriormente se ubicaban en la parte exterior— para invadir el hogar, que es el espacio más interno del ser humano —“Entran por la ventana al edificio” (v. 25) —, lo que nos revela el oportunismo de las aves. Además, se las describe mediante acciones terrenas (cf. Schopf 2000: 132), como delincuentes, porque se van apoderando de lo más sagrado: “Y se coronan con un nimbo de lodo” (v. 26).

Finalmente, el símil se presenta en la última estrofa: “A ver si alguna vez / Nos agrupamos todos / Y nos ponemos firmes / Como gallinas que defienden sus pollos” (vv. 27-30). Aquí, se enfatiza cómo los sujetos deben unirse para contrarrestar a las aves impostoras que los han invadido con sus encantos, y no dejarse engañar por “El olfato del zorro” (v. 18) y “la experiencia larga del loro” (v. 20). Así, también, este símil proviene del lenguaje coloquial; en ese sentido, el fin del locutor es influir en su interlocutor para que cambie o defienda su causa, haciendo uso de las ideas que ya conoce en el contacto con el lenguaje hablado.

Por otro lado, están las metáforas rodeadas de cierta ironía, las que revelan personificación, y esto se subraya al ver cómo las aves se apoderan de los sujetos que viven en la urbe: “Hipnotizan a mancos y cojos” (v. 14). Así, se

concibe a “las palomas” como personas influyentes en algunos individuos que son engañados; porque estas aves tienen “El olfato del zorro” (v. 18), lo que manifiesta la capacidad de intuición de “las palomas”; también “La inteligencia fría de un reptil” (v. 19), donde se manifiesta que estas aves tienen inteligencia para engañar a los individuos; y finalmente “la experiencia larga del loro” (v. 20), en la cual se aprecia la facilidad de palabra para engañar.

2.5.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas

En el poema predomina el locutor no-personaje (no aparece explícito en el texto, y tampoco se encuentran marcas textuales de la primera persona), el cual, de algún modo, trata de presentar los hechos como si fuera una versión objetiva, y de ahí que opte por una mirada impersonal. No obstante, en el epílogo, a manera de peroración, el poema deja de ser impersonal, y la voz del locutor personaje aparece explícita en primera persona, y ello se advierte en el pronombre “nos”: “A ver si alguna vez / nos agrupamos realmente todos” (vv. 27-28). Por otro lado, tanto el locutor personaje como el locutor no-personaje se dirigen a un alocutario (receptor) no representado.

Para convencer o persuadir al alocutario no representado, el locutor utiliza distintas técnicas argumentativas, tal es el caso de la inclusión de la parte en el todo, esto es, la parte se constituye únicamente en la totalidad, o, es lo mismo, prima el todo en detrimento de la parte. Por otro lado, en “Oda a unas palomas”, el locutor personaje cree que es posible oponerse y hacerles frente a estas aves y a la falsedad, a partir de la totalidad de los sujetos y de la firmeza de ellos:

30 A ver si alguna vez
 Nos agrupamos realmente todos
 Y nos ponemos firmes
 Como gallinas que defienden sus pollos.

(“Oda a unas palomas”; Parra 1954: 64)

El hablante también emplea la técnica argumentativa del ridículo, que recae en el mismo, ya que rompe con las reglas de la lógica, y llega a la incompatibilidad (cf. Perelman 1997: 83). En el poema, tenemos a “palomas” que son caracterizadas con rasgos humanos y haciendo acciones propias de estos: “Hipnotizan a mancos y cojos” (v. 14), “Más hipócritas que el profesor” (v. 21), “Y se coronan con un nimbo de lodo” (v. 26). Estos adjetivos, de alguna manera, expresan incompatibilidad.

2.5.4. La visión de mundo

Consideramos que, en “Oda a unas palomas”, se aborda el mundo sin sentido, absurdo, donde la impostura y el engaño, representados en la figura de las aves, mantienen enajenados e “hipnotizados” a los hombres. En tal sentido, muestra la incapacidad y desunión de las personas para afrontar los problemas que se suscitan, como es el caso de la falsedad de la sociedad, que ha invadido tanto la urbe: “Entran por la ventana al edificio” (v. 25), como el espacio rural: “O se paran en el lomo del toro” (v. 10).

Hacia ambas esferas se centra la crítica del hablante, puesto que no se contrarresta la falsedad de estas aves solo en un espacio. Así, vemos cómo las aves se van apoderando de las libertades del hombre, tanto en el área rural: “O se paran en el lomo del toro” (v. 10), “Y en el jardín se instalan a comer” (v. 7),

como en el espacio urbano, en donde su impostura permite engañar y aprovecharse de los sujetos: “Hipnotizan a mancos y cojos / Que creen ver en ellas / La explicación de este mundo y el otro” (vv. 14-16); y más aún, alcanzan adentrarse al espacio interior de la urbe: “Entran por la ventana al edificio. / Y se coronan con un nimbo de lodo” (vv. 25- 26).

Es así como, mediante la alocución, el hablante propone al alocutario a desistir de la apariencia y la falsedad que ve en las aves, y se encamine hacia la verdad. Esta solución radica en la unión y la comunión de todas las personas: “A ver si alguna vez / Nos agrupamos realmente todos / Y nos ponemos firmes” (vv. 27-29).

2.5.5. Análisis interdiscursivo de los poemas “Oda a unas palomas” y “Madrigal”

En el primer poema, se subraya cómo se van configurando e instalando en la sociedad (urbana y rural) la apariencia, el engaño y el oportunismo, y las consecuencias que traen en la sociedad, a través de la figura de “las palomas”; y a la vez se promueve una salida para este engaño: la unión de los individuos. Este mensaje contrasta con “Madrigal”, donde la falsedad está arraigada en la sociedad, y los ideales de esta han sido aceptados por el locutor personaje, quien ha adoptado esta falsedad: busca el poder y el goce del éxito, y dirá: “Yo me haré millonario una noche / Gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes” (vv. 1-2).

También en “Oda a unas palomas” se expresa el absurdo al describir a las aves con cierta personificación: “invadir”, “apropiarse”, “engañar”. De la

misma forma, se muestra en “Madrigal”, poema donde el locutor personaje, mediante sus inventos sin sentido, intenta hacerse de un lugar entre todos: “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” (vv. 1-5).

Por otro lado, encontramos elementos divergentes entre estos dos poemas. Así, en “Oda a unas palomas”, el hombre unido a la totalidad es capaz de confrontar los males de la sociedad y el engaño: “A ver si alguna vez / Nos agrupamos realmente todos / Y nos ponemos firmes” (vv. 27-29), mientras que en “Madrigal”, el locutor muestra resignación y desencanto, y en donde lo único que espera es la muerte:

15 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.

(“Madrigal”; Parra 1954: 94)

2.6. Análisis del poema “Advertencia al lector”

Es el primer poema con el que se abre la tercera parte de *PA*. Imitando a un filme o a un aviso publicitario, “Advertencia al lector” adopta las formas de este tipo de discurso y se convierte en exhortación para sus posibles lectores, donde el autor se despoja de la responsabilidad que puedan causar sus escritos. A esto lo ha llamado Leonidas Morales, en *La poesía de Nicanor Parra*

(1972), como versos “que apelan al lector”, y encuentra cierta semejanza con Brecht, porque se busca persuadir e influir en el receptor. Así, señala el crítico: “Brecht le quita al espacio escénico su neutralidad, lo carga de beligerancia y establece en él la sede de una conciencia crítica que se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa” (Morales 1972: web).

Por su parte, Federico Schopf (2000) ha advertido que esta apelación del poeta hacia el lector es distinta respecto a la poética tradicional, en tanto que encierra cierta agresividad; esto se debe a que surge la necesidad del hablante de comunicarse y para conseguirlo “echa mano de todos los medios que están a su alcance” (Del vanguardismo a la antipoesía 136-137). Así, tanto Morales como Schopf han observado que el poema encuentra su importancia en la recepción del lector a quien se dirige este texto y se le hace responsable de un discurso que no ha escrito. En consecuencia, la responsabilidad recae en la interpretación, mas no en la obra misma. Citemos el poema completo:

- 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,
5 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!
- 10 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,
15 ¡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
 20 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 di la luna.
- Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
 25 “¡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”
 30 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!”
 35 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
 40 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
 45 ¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

2.6.1. Partes del texto argumentativo

El poema es principalmente argumentativo y carece de narración propiamente dicha; en consecuencia, el locutor no prepara al alocutario para que acepte la argumentación (cf. Albadalejo 1991: 92).

El exordio de “Advertencia al lector” comprende los vv. 1-3. En esta parte, el locutor busca captar la atención del alocutario a través del “tono imperativo y el lenguaje agresivo” (Schopf 2000: 137). Cabe mencionar que en

el exordio o proemio se apela al uso de una frase que interesa al público, esto es, el locutor busca elidir su responsabilidad en su escritura: “el autor no responde por sus escritos”. La parte argumentativa corresponde a los vv. 4-38, o desde “Sabelius, que además era un humorista consumado” (v. 4) hasta “Pongo por la nubes mis creaciones” (v. 38). Advertimos que es la parte más importante, y por esta razón, proponemos segmentar el poema en las siguientes secciones:

- a) *Tesis de que el locutor no responde por sus escritos* (vv. 4-9). En esta parte, el hablante se ubica en la misma dirección de Sabelius que destruye el dogma de la Santísima Trinidad (equivale a la creación de la poesía anterior). Con este argumento, el locutor, homologándose a Sabelius, describe su obra como herejía, porque rompe frente al dogma que representa la poética tradicional. De ahí que el hablante no se haga responsable de su obra, aunque caiga en “contradicciones” (v. 9).
- b) *Refutación realizada por el locutor personaje hacia la crítica literaria* (vv. 10-23). En el poema, se menciona a los críticos como “los doctores de la ley” (v. 10), antes de argumentar que su poesía no se ubica en los parámetros de una lírica tradicional. Así, propone una poesía basada en los problemas de los sujetos, como diría Nicanor Parra; una poesía hecha acorde a los problemas de la tribu (cf. Carrasco 2002: 22-23): “Sillas y mesas sí que figuran a granel” (v. 14). Esta manera de hacer poesía se justifica porque el mundo está en decadencia; así, dirá: “Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos” (v. 17). Lo que plantea el locutor es crear una poesía que tenga un fin o utilidad;

por esta razón, busca fundar una nueva poética (vv. 18-23) que confronta a “los cavalieri di la luna”.

- c) *Argumentación del locutor en contra de sus detractores* (vv. 24-38). En el tercer segmento se habla de que su poesía es falsa, incomprensible y que no puede ser entendida bajo los preceptos tradicionales. Por eso, apela al lector a que elimine sus antiguos preceptos: “Conforme: os invito a quemar vuestras naves” (v. 30). Y postula que su poesía es hecho de un nuevo lenguaje: “Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto” (v. 31).

El epílogo (vv. 39-45) incluye la peroración, y apela a la aceptación del alocutario, a la vez que se refuerza la causa que defiende el locutor. En efecto, allí se denota cómo el hablante busca convencer al alocutario representado (los lectores) acerca de una nueva propuesta poética.

2.6.2. La metáfora y los campos figurativos

El campo figurativo predominante en el poema es la metáfora y dentro de este, el símil, que se manifiesta a través de la exageración. La metáfora como figura retórica la encontramos en la expresión “haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad” (v. 5), lo que representa destruir lo más sagrado e inmaculado. Con ello, el locutor busca desacreditar el texto religioso, que ha sido destruido por un ser humano como Sabelius, en un acto de herejía; y por lo tanto, muestra que este dogma de la Santísima Trinidad también es reemplazable. El hablante se iguala a Sabelius al destruir otros textos, considerados como dogmas.

La siguiente metáfora (donde emplea el lenguaje coloquial-popular) revela el caos de la sociedad y la degradación de esta: “el cielo se está cayendo a pedazos” (v. 17). También advertimos un grupo de metáforas en la siguiente locución dicha por sus detractores (la crítica literaria), que describen los rasgos de su poesía:

25 “¡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”.

En los dos primeros versos (vv. 25-26), los detractores del hablante se refieren a su poesía como fingida e hipócrita, en el verso siguiente se remite al aburrimiento que puede causar (v. 27) y el verso final se centra en la incomprendibilidad al que puede llegar su poesía (v. 29). Estas metáforas son contrarrestadas por el locutor con esta otra: “Conforme: os invito a quemar vuestras naves” (v. 30). Aquí, a través de estas palabras, el locutor “invita”, con cierta ironía, a evitar los preceptos de sus detractores para juzgar su propuesta poética.

En “Advertencia al lector”, el símil lo encontramos en referencia hacia la creación de una nueva poética: “Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto” (v. 31). Así, el hablante se compara con los fenicios, es decir, así como estos crearon el alfabeto, en consecuencia, aquel pretende realizar una similar labor en poesía.

Otro campo figurativo es el de la ironía desmitificadora. El hablante busca desacralizar y se burla de la crítica literaria al llamar a los críticos “doctores de la ley”. La ironía se manifiesta en aludir a que no son una

institución que pueda valorar una obra literaria de forma imparcial, sino que lo que hacen es imponer una ley o dogma subjetivo que prescriben para las demás obras literarias. De esa manera, se burla de los críticos calificándolos como incapaces ante las nuevas propuestas, como la del hablante.

2.6.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas

En “Advertencia al lector”, se denota principalmente un locutor personaje, que se evidencia en las distintas marcas textuales como: “yo no desprestigio nada” (v. 35), “a mi modo de ver” (v. 17), “Mi poesía puede perfectamente no conducir...” (v. 24). Este locutor personaje muestra su subjetividad y se dirige a un alocutario representado, que es el lector, y que podemos ubicarlo en el título del poema, “Advertencia al lector”.

Para persuadir al alocutario, el hablante emplea diversas técnicas argumentativas, siendo la más representativa la del ridículo. La intención radica en ridiculizar, desprestigiar y desmitificar a la crítica literaria, en la que recae la capacidad para valorar y juzgar con imparcialidad los textos literarios, al llamar a los críticos como “doctores de la ley”, es decir, al tratarlos como prescriptores de leyes (dogmas), mas no de literatura: “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” (vv. 10-13).

La perspectiva irónica es fundamental —como lo hemos visto en los campos figurativos—, pero lo que busca el locutor es ridiculizar y mostrar el lado intolerante de “los doctores”.

2.6.4. La cosmovisión

El poema “Advertencia al lector” plantea una propuesta: crear una nueva poética basada en un nuevo lenguaje y que debe ser enfocado en la vida diaria. Este hacer poético planteado se justifica en los objetos cotidianos: “Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes! ¡útiles de escritorio! (vv. 14-15), lo que remarca el carácter de una poesía en la que se reflejen los hechos más comunes, pues al mencionar “sillas”, “mesas” y “ataúdes” da cuenta de la cotidianidad a la cual se enfoca su poesía y de la cual, el hablante, se siente satisfecho: “Lo que me llena de orgullo” (v. 16).

Este propósito se hace viable descalificando, mediante las argumentaciones, a dos instituciones como son la crítica literaria y la poesía que no practica el hablante. De la primera, se burla al distinguir a los críticos como “doctores de la ley”, y, por tanto, incapacitándolos para entender su obra poética. En cuanto a la segunda, el hablante la confronta por ser una poesía desfasada y sin ningún interés en los problemas de la vida cotidiana: “Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri di la luna” (v. 23).

Por otra parte, y como una forma para que comprendan su obra, el hablante se dirige al lector, advirtiéndole imperativamente que tenga cuidado al leerle, porque el autor evade su responsabilidad de cómo puedan ser interpretados sus escritos, con lo que justifica su nueva manera de hacer poesía, donde la figura del poeta no debe ser necesaria para juzgar su obra y viceversa.

2.6.5. Análisis interdiscursivo de los poemas “Advertencia al lector” y el poema “Epitafio”

El mensaje grave de “Advertencia al lector” contrasta con el poema “Epitafio”, último de la segunda parte de *PA*. En este, precisamente, se destaca la ironía: “Flaco de nacimiento / Aunque devoto de la buena mesa; / De mejillas escuálidas / Y de más bien abundantes orejas” (v. 5-8). En estos versos se observa una característica esencial en Parra: el humor que recae en el mismo hablante al burlarse de su condición como ser humano, donde los más relevante, paradójicamente, no son sus cualidades, sino sus defectos.

En cambio, en “Advertencia al lector”, la ironía, la burla y el ridículo son perfilados hacia los otros, en este caso, hacia la crítica literaria y quienes la componen, los doctores de la ley, o, es lo mismo, y mejor aún, hacia la prescripción: “Según los doctores de la ley este libro no debería de publicarse” (v. 10).

En ese sentido, tenemos dos poemas en los cuales la ironía y el ridículo son empleados por el locutor para distintos propósitos; así, en “Epitafio”, estas figuras recaen en el mismo hablante, y en “Advertencia al lector”, en la crítica literaria.

Los poemas analizados básicamente son argumentativos y se ajustan a lo propuesto por Aristóteles. Asimismo, en ellos, se apela a las argumentaciones, siendo las más recurrentes el argumento parte-todo y el argumento del ridículo. En el primero, se apela al alocutario para que comprenda la falsedad y la contradicción del mundo contemporáneo. En el segundo, el ridículo se dirige hacia las demás instituciones, como en

“Advertencia al lector”, que va contra la crítica literaria, aunque a veces también hacia el locutor, como es el caso de “Epitafio”. Y en cuanto a las figuras retóricas, ya hemos visto que predomina el campo figurativo de la metáfora.

CAPÍTULO III

LAS METÁFORAS DE LA VIDA COTIDIANA EN DOS POEMAS DE NICANOR PARRA

En el primer capítulo, abordamos el *campo retórico*, propuesto por Stefano Arduini (2000); la recepción crítica de *Poemas y antipoemas* (1954), y las principales características de la antipoesía. Luego, en el siguiente apartado, revisamos los campos figurativos expuestos por Arduini (2000) y las técnicas argumentativas clasificadas por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989), y analizamos los poemas “Oda a unas palomas” y “Advertencia al lector”.

En este tercer capítulo, desarrollaremos las metáforas de la vida cotidiana propuestas por Lakoff y Johnson (1998). Posteriormente, utilizando las categorías de estos autores, analizaremos los poemas siguientes: “La víbora” y “Los vicios del mundo moderno”.

3.1. Las metáforas por las que vivimos

La metáfora se encuentra arraigada en nuestra vida cotidiana, ya sea en nuestra manera de pensar, de actuar, de comportarnos; es por eso que no es exclusivo de la literatura ni de la poesía, sino que a través de las metáforas interactuamos con el mundo. Por lo tanto, el lenguaje no es un simple

instrumento que refleja la realidad miméticamente; todo lo contrario, es capaz de crearla.

El principal aporte de George Lakoff y Mark Johnson, en su trabajo *Metáforas de la vida cotidiana* (1998), fue observar y analizar las metáforas dentro del lenguaje diario, con lo cual señalaron como hipótesis central que la metáfora no solo se limita al lenguaje, sino que es un procedimiento general de cognición.

Así, la estructura conceptual de cada individuo estaría basada o fundamentada en la metáfora; es decir, pensamos, actuamos, experimentamos el día a día a través de metáforas, como mencionan Lakoff y Johnson (1998): “la metáfora impregna todo lenguaje y pensamiento” (33). Es así que la coherencia de los conceptos metafóricos depende de cada cultura, y por esta razón varían de acuerdo a un grupo determinado.

Estos sistemas conceptuales, en la mayoría de veces, suelen estar ocultos en la automatización de nuestros actos y pensamientos; de ahí que no reparamos en ellos, ni tengamos conciencia, pero están ahí. Asimismo, los autores establecen que sí es posible descifrar estas estructuras a través del lenguaje. Por otro lado, la concepción de un sistema conceptual estructurado metafóricamente hace discutible el concepto de verdad absoluta, llevando a pensar en una verdad culturalmente relativa. A continuación, revisaremos las metáforas que proponen Lakoff y Johnson.

3.1.1. Metáforas orientacionales

Este tipo de metáfora se encuentra arraigada en la cultura y obedece a ella. Además, depende de las experiencias físicas, pues no es una metáfora arbitraria. Sus características tienen que ver con las del cuerpo humano (extensión limitada) y las orientaciones espaciales (arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, grande-pequeño). Un ejemplo coloquial de esta metáfora: “Me encuentro arriba del éxito”. Aquí, se indicaría que el sujeto ha llegado a la plenitud de su éxito.

3.1.2. Metáforas ontológicas

En este tipo de metáforas, los conceptos abstractos son tratados como entidades concretas; así, pueden ser sustancias, objetos, recipientes, ideas, emociones. Es decir, aquí, ese ‘algo’ es tratado como una persona. Un ejemplo de ello lo tenemos en una frase de por sí conocida y arraigada en nosotros: “El tránsito nos hace perder el tiempo”. Aquí, entendemos la congestión vehicular como alguien que nos detiene en nuestras vidas.

3.1.3. Metáfora de recipiente

En este tipo de metáfora se toma a un sujeto u objeto como un recipiente en el cual se inserta un contenido: “cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro fuera” (Lakoff y Johnson 1998: 67). Un ejemplo: “tú tienes mucho que dar”. Aquí, se denota que el sujeto tiene capacidad o cualidad de almacenar, de ser recipiente; en este caso, puede ser inteligencia, trabajo, etc.

3.1.4. Personificación

Se establece cuando un objeto es tratado como una persona, es decir, cuando tiene acciones propias de ella. Podemos decir, por ello, que la personificación tiene relación con las metáforas ontológicas, al permitirnos dar sentido a fenómenos de mundo en términos humanos (cf. Lakoff y Johnson 1998: 72). Para ilustrar esto, en nuestra sociedad, podemos mencionar este ejemplo: “el ruido acabará con nosotros”. Aquí, se entiende que el ruido es tratado como una persona.

Como hemos podido observar en las distintas clases de metáforas y en la parte introductoria a ellas, estas no son exclusivas de la literatura, sino que el hombre es fundamentalmente metafórico en su actuar, en su pensar: su vida es una metáfora. Ahora, llegados a este punto, abordaremos las metáforas que proponen Lakoff y Johnson en los poemas de Nicanor Parra.

3.2. Análisis del poema “La víbora”

En este subcapítulo, analizaremos el poema “La víbora”, que se encuentra en la tercera parte *PA*. Al respecto, la crítica ha relacionado a “La víbora” con una mujer que desborda voluptuosidad; tal es el caso de Federico Schopf (2000): “Yo veo más bien participar bastante directamente de los rasgos de la *vamp* que inmortalizó el cine en Hollywood, aunque trasladada de lugar. Es una vampiresa criolla que no actúa en escenario fastuosos” (154). Así, esta mujer se convierte en la perdición del hombre, quien no aparece como victimario de las mujeres, sino como víctima:

Durante largos años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable
 Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento,
 Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla,
 Llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas,
 5 A la luz de la luna realizar pequeños robos,
 Falsificaciones de documentos comprometedores,
 So pena de caer en descrédito ante sus ojos fascinantes.
 En horas de comprensión solíamos concurrir a los parques
 Y retratarnos juntos manejando una lancha a motor,
 10 O nos íbamos a un café danzante
 Donde nos entregábamos a un baile desenfrenado
 Que se prolongaba hasta altas horas de la madrugada.

Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer
 Que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda
 15 Ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar
 Con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita
 Y, sobre todo, para extorsionarme hasta el último centavo.
 Me prohibía estrictamente que me relacionase con mi familia.
 Mis amigos eran separados de mí mediante libelos infamantes
 20 Que la víbora hacía publicar en un diario de su propiedad.
 Apasionada hasta el delirio no me daba un instante de tregua,
 Exigiéndome perentoriamente que besara su boca
 Y que contestase sin dilación sus necias preguntas
 Varias de ellas referentes a la eternidad y a la vida futura
 25 Temas que producían en mí un lamentable estado de ánimo,
 Zumbidos de oídos, entrecortadas náuseas, desvanecimientos prematuros
 Que ella sabía aprovechar con ese espíritu práctico que la caracterizaba
 Para vestirse rápidamente sin pérdida de tiempo
 Y abandonar mi departamento dejándome con un palmo de narices.

30 Esta situación se prolongó por más de cinco años.
 Por temporadas vivíamos juntos en una pieza redonda
 Que pagábamos a medias en un barrio de lujo cerca del cementerio.
 (Algunas noches hubimos de interrumpir nuestra luna de miel
 Para hacer frente a las ratas que se colaban por la ventana).
 35 Llevaba la víbora un minucioso libro de cuentas
 En el que anotaba hasta el más mínimo centavo que yo le pedía en préstamo;
 No me permitía usar el cepillo de dientes que yo mismo le había regalado
 Y me acusaba de haber arruinado su juventud:
 Lanzando llamas por los ojos me emplazaba a comparecer ante el juez
 40 Y pagarle dentro de un plazo prudente parte de la deuda
 Pues ella necesitaba ese dinero para continuar sus estudios
 Entonces hube de salir a la calle y vivir de la caridad pública,
 Dormir en los bancos de las plazas,
 Donde fui encontrado muchas veces moribundo por la policía
 45 Entre las primeras hojas del otoño.
 Felizmente aquel estado de cosas no pasó más adelante,

Porque cierta vez en que yo me encontraba en una plaza también
 Posando frente a una cámara fotográfica
 Unas deliciosas manos femeninas me vendaron de pronto la vista
 50 Mientras una voz amada para mí me preguntaba quién soy yo.
 Tú eres mi amor, respondí con serenidad.
 ¡Ángel mío, dijo ella nerviosamente,
 Permite que me siente en tus rodillas una vez más!
 Entonces pude percatarme de que ella se presentaba ahora provista de un
 [pequeño taparrabos.

55 Fue un encuentro memorable, aunque lleno de notas discordantes:
 Me he comprado una parcela, no lejos del matadero, exclamó,
 Allí pienso construir una especie de pirámide
 En la que podamos pasar los últimos días de nuestra vida.
 Ya he terminado mis estudios, me he recibido de abogado,

60 Dispongo de un buen capital;
 Dediquémonos a un negocio productivo, los dos, amor mío, agregó,
 Lejos del mundo construyamos nuestro nido.
 Basta de sandeces, repliqué, tus planes me inspiran desconfianza,
 Piensa que de un momento a otro mi verdadera mujer

65 Puede dejarnos a todos en la miseria más espantosa.
 Mis hijos han crecido ya, el tiempo ha transcurrido,
 Me siento profundamente agotado, déjame reposar un instante,
 Tráeme un poco de agua, mujer,
 Consígueme algo de comer en alguna parte,

70 Estoy muerto de hambre,
 No puedo trabajar más para ti,
 Todo ha terminado entre nosotros.

3.2.1. Partes del texto argumentativo

El poema “La víbora” es fundamentalmente narrativo y descriptivo, y en él, además, aparecen las cuatro partes del texto argumentativo propuestas por Aristóteles.

En el exordio (vv. 1-2), el locutor se dirige a los alocutarios para captar su atención, aludiendo a una mujer despreciable: la víbora. En la narración, que es la parte más amplia y ubicada en los vv. 3-71, el locutor expone los hechos que tratará. Ahora, como sabemos, la narración se caracteriza por la brevedad, pues así lo menciona Aristóteles; sin embargo, la narración en “La víbora” es

extensa y rompe con esta forma del discurso. Debido a ello, proponemos segmentar esta parte en las siguientes secciones:

- a) El primer segmento (vv. 3-29). Aquí se alude a la relación del locutor con una mujer o “la víbora”, y cómo esta se convierte en su perdición, pues por ella pierde la familia, los amigos, el dinero, la libertad, hasta quedarse prisionero de ella: “Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer” (v. 13).
- b) El segundo segmento (vv. 30-42). Aquí se describe a “la víbora” apoderándose de hablante: “Llevaba la víbora un minucioso libro de cuentas / En el que anotaba hasta el más mínimo centavo que yo le pedía en préstamo” (vv. 35-36), hasta echarlo del hogar: “Entonces hube de salir a la calle y vivir de la caridad pública” (v. 42).
- c) El tercer segmento (vv. 43-45). Aquí se señala la vida del locutor sin “la víbora”. Esta ruptura desencadenará una vida mucho más difícil para el hablante, tanto que da igual estar o no al lado de “la víbora”: “Dormir en los bancos de las plazas” (v. 43).
- d) El segmento final (vv. 46-63). Aquí se sugiere el reencuentro casual con “la víbora”, que no durará mucho: “Basta de sandeces, repliqué, tus planes me inspiran desconfianza” (v. 63).

Luego, la argumentación se ubica entre los vv. 64-70. En esta parte, se advierte el uso de técnicas argumentativas, y también que el locutor personaje rompe la relación con “la víbora”. Finalmente, en el epílogo (vv. 71-72), vemos que el locutor termina la relación, aunque vacilante, porque carece de convicción. Como todo epílogo, aquí se busca reforzar la idea propuesta.

3.2.2. Tipos de metáfora

La metáfora que destaca en todo el poema es el de la personificación, porque nos permite tratar el concepto de “la víbora” en términos propiamente humanos, tal como ocurre en los siguientes versos: “Que la víbora hacía publicar en un diario de su propiedad”, “Exigiéndome perentoriamente que besara su boca”, “Que ella sabía aprovechar con ese espíritu práctico que le caracterizaba” (vv. 20, 22, 27). Estas acciones describen a “la víbora” como una mujer sensual y seductora, con mucho poder e influencias, ya que tiene diarios que le pertenecen y a la vez exige de manera imperativa al hablante que le prodigue amor. Como dicen George Lakoff y Mark Johnson (1998), son metáforas que se han formado en la vida diaria, y están impregnadas en todo lenguaje y pensamiento (33). Es sabido que, en nuestra sociedad, a las mujeres que encandilan a los hombres se las llama “víboras”, y en esa misma línea se utiliza esta metáfora en el poema. Es así como se ha tomado la idea del inventario coloquial y se ha insertado en el lenguaje poético, convirtiéndolo en una metáfora.

Volviendo al punto, para determinar que “la víbora” se refiere a la mujer, procederemos al siguiente emparejamiento metafórico que reúnen características de sensualidad, encanto y perdición, en ambas figuras:

- “Ojos fascinantes” (v. 7) se refieren a la belleza de la víbora que atrae al locutor.
- “Encanto de aquella mujer” (v. 13) representa a la fascinación que siente él por la víbora.

- “Apasionada hasta el delirio” (v. 21) significa el grado extremo de pasión: la perdición.

3.2.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas

En el poema predomina el locutor personaje, cuya evidencia la encontramos en los verbos siguientes: “estuve”, “solíamos”, “íbamos” (vv. 1, 8 y 10), así como en la marca de los posesivos: “mi oficina”, “mi pobre alma”, “me daba un instante” (vv. 14, 16 y 21). Por otra parte, en un primer momento, el locutor personaje se dirige a un alocutario no representado; y luego, en el epílogo, cambiará a un alocutario representado, al referirse a la víbora: “No puedo trabajar más para ti” (v. 71).

Para convencer al(los) alocutario(s), el hablante se vale de técnicas argumentativas. Así, encontramos los argumentos basados sobre la estructura de la realidad, y de estos, el nexo de coexistencia (vv. 64-70). Estos se caracterizan por que una persona se constituye a partir de sus manifestaciones, vale decir, de las acciones que realiza (la persona y sus actos) (cf. Perelman 1997: 124). Es decir, una persona mala se manifiesta por las acciones que pueda realizar: asesinar, robar, golpear. De forma similar, en el poema, “La víbora” se manifiesta por sus acciones: “Falsificaciones de documentos” (v. 6), “... extorsionarme hasta el último centavo” (v. 17), “Llevaba la víbora un minucioso libro de cuentas” (v. 35), “Lanzando llamas por los ojos me emplazaba a comparecer ante el juez” (v. 39). Así, las acciones que describen a “la víbora” la califican como decadente e inmoral.

3.2.4. Visión de mundo

El tema que se aborda en el poema es la deshumanización en el mundo contemporáneo. Se detalla cómo el sujeto es seducido por los encantos de “la víbora”, y cómo le inscribe en ese mundo que luego lo irá deshumanizando, hasta finalmente hacerle perder su autonomía, su libertad, por acción de “la víbora”. En consecuencia, la mujer es el nexo alienante del hablante a quien busca desentenderlo del mundo y perderlo bajo sus encantos: “Me prohibía estrictamente que me relacionase con mi familia / Mis amigos eran separados de mí mediante libelos infamantes” (vv. 18-19).

Esta desunión con el resto hace que viva recluido por la sensualidad y voluptuosidad de “la víbora”: “Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer” (v. 13). En todo el poema solo se menciona a “la víbora” y al hablante, lo que lleva a pensar que aquella tiene cierto dominio que ejerce sobre el locutor. Por lo tanto, se denota en el hablante carencia de autonomía de poder. Foucault ha mencionado al respecto: “*En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie es su dueño o poseedor, sin embargo sabemos que se ejerce en determinada dirección; no sabemos quién lo tiene pero sabemos quién no lo tiene*” (Foucault 2001: 31; énfasis nuestro). Entonces, el poder se dirige contra el hablante: la mujer-víbora lo lleva a la perdición de la condición humana y a su denigración.

Es por eso que la figura de la mujer citadina, a la que se alude en el poema, tiene una imagen peyorativa, pues pasa a ser victimaria del hombre en la sociedad.

3.3. Análisis del poema “Los vicios del mundo moderno”

Este poema se ubica en la tercera parte y es el antepenúltimo texto de *PA*. Según Federico Schopf (2000), en este poema se halla cierta denuncia que viene de la desilusión del hablante: “Sobre la base de la acumulación de sus reiteradas experiencias negativas [...] fermenta en él una poderosa fuerza y necesidad de denuncia” (156). Esto le permite dudar de la humanidad, pues ve una sociedad contradictoria, con avances en la tecnología y ciencia, pero sin solidaridad con el ser humano: “Pero qué importa todo esto / Si mientras la bailarina más grande del mundo / Muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del sur de Francia” (vv. 80-83). Citemos el poema completo:

Los delincuentes modernos
 Están autorizados para concurrir diariamente a parques y jardines.
 Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo
 Entran a saco en los kioscos favorecidos por la muerte
 5 E instalan sus laboratorios entre los rosales en flor.
 Desde allí controlan a fotógrafos y mendigos que deambulan por los alrededores
 Procurando levantar un pequeño templo a la miseria
 Y si se presenta la oportunidad llegan a poseer a un lustrabotas melancólico.
 La policía atemorizada huye de estos monstruos
 10 En dirección del centro de la ciudad
 En donde estallan los grandes incendios de fines de año
 Y un valiente encapuchado pone manos arriba a dos madres de la caridad.
 Los vicios del mundo moderno:
 El automóvil y el cine sonoro,
 15 Las discriminaciones raciales,
 El exterminio de los pieles rojas,
 Los trucos de la alta banca,
 La catástrofe de los ancianos,
 El comercio clandestino de blancas realizado por sodomitas internacionales,
 20 El auto-bombo y la gula
 Las Pompas Fúnebres
 Los amigos personales de su excelencia
 La exaltación del folklore a categoría del espíritu,
 El abuso de los estupefacientes y de la filosofía,
 25 El reblandecimiento de los hombres favorecidos por la fortuna

- El auto-erotismo y la crueldad sexual
 La exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido común.
 La confianza exagerada en sueros y vacunas,
 El endiosamiento del falo,
- 30 Política internacional de piernas abiertas patrocinada por la prensa reaccionaria,
 El afán desmedido de poder y de lucro,
 La carrera del oro,
 La fatídica danza de los dólares,
 La especulación y el aborto,
- 35 La destrucción de los ídolos.
 El desarrollo excesivo de la dietética y de la psicología pedagógica,
 El vicio del baile, del cigarrillo, de los juegos de azar,
 Las gotas de sangre que suelen encontrarse entre las sábanas de los recién [esposados,
- La locura del mar,
- 40 La agorafobia y la claustrofobia,
 La desintegración del átomo,
 El humorismo sangriento de la teoría de la relatividad,
 El delirio de retorno al vientre materno,
 El culto de lo exótico,
- 45 Los accidentes aeronáuticos,
 Las incineraciones, las purgas en masa, la retención de los pasaportes,
 Todo esto porque sí,
 Porque produce vértigo,
- 50 Y la difusión de la radiomanía.
- Como queda demostrado,
 El mundo moderno se compone de flores artificiales
 Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte,
 Está formado por estrellas de cine,
- 55 Y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de la luna,
 Se compone de hombres ruiseñores que controlan la vida económica de los [países
- Mediante algunos mecanismos fáciles de explicar;
 Ellos visten generalmente de negro como los precursores del otoño
 Y se alimentan de raíces y de hierbas silvestres.
- 60 Entretanto los sabios, comidos por las ratas,
 Se pudren en los sótanos de las catedrales,
 Y las almas nobles son perseguidas implacablemente por la policía.
- El mundo moderno es una gran cloaca:
 Los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
- 65 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.
- Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la atmósfera envenenada,
 Junto a las máquinas de tejer suelen caer enfermos del espantoso mal del sueño

- 70 Que los transforma a la larga en unas especies de ángeles.
Niegan la existencia del mundo físico
Y se vanaglorian de ser unos pobres hijos del sepulcro.
Sin embargo, el mundo ha sido siempre así.
La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde
- 75 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.
- 80 Pero qué importa todo esto
Si mientras la bailarina más grande del mundo
Muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del sur de Francia
La primavera devuelve al hombre una parte de las flores desaparecidas.
- Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana.
- 85 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;
- 90 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.
- 95 Por todo lo cual
Cultivo un piojo en mi corbata
Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.

3.3.1. Partes del texto argumentativo

En el exordio (vv. 1-2), el locutor presenta al alocutario el tema a tratar. Así pues, observamos que este apartado es breve y se ajusta al texto argumentativo aristotélico, en el que el locutor se vale del exordio para presentar el problema. En la narración (vv. 3-12), que se caracteriza por la brevedad, se exponen los hechos. Luego, en la argumentación (vv.13-80), que resulta la parte principal en el poema, se plantearán diversas técnicas

argumentativas; razón por la cual la hemos dividido en los siguientes segmentos:

- a) Tesis primera. Aquí, se plantea que “los vicios del mundo moderno” comprenden todo lo creado y propiciado por la humanidad: las discriminaciones raciales, el automóvil, el cine sonoro, el endiosamiento del falo. Se ubica desde “Los vicios del mundo moderno” (v. 13) hasta “Y la difusión de la radiomanía” (v. 50).
- b) Tesis segunda (vv. 51-83). Aquí, se plantea que “el mundo moderno es degradación”. Al respecto, el hablante menciona: “Los hospitales están llenos de impostores” (v. 66), o “El mundo moderno se compone de flores artificiales” (v. 52).
- c) Contraargumento (vv. 84-94). Aquí, el locutor propone seguir en el mundo, a pesar de que no es el más óptimo, y propone aceptarlo tal como es, en sus contradicciones, lo que se advierte en el uso de la antítesis, al emplear el término “piltrafa” junto a “divina”: “Aferrémonos a esta piltrafa divina” (v. 87).

Finalmente, en el epílogo (vv. 95-97), se refuerza el mensaje hacia el alocutario y se busca su aceptación. Aquí, el hablante propone la hipocresía y el cinismo para hacer del mundo un lugar más tolerable.

3.3.2. Tipos de metáfora

El concepto “Los delincuentes modernos” alude a los individuos que habitan la gran ciudad, y que se dedican a labores y visten con atuendos propios de la

urbe: “Los delincuentes modernos / Están [...] / Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo” (vv. 1-3). Estos delincuentes, en la ciudad, no encuentran mejor alternativa que aprovecharse de los otros; así, encontramos frases como: controlar fotografías, atemorizar policías y robar a las personas (vv. 6, 9, 11).

De ahí se entiende por qué “Los delincuentes modernos” son tratados como recipientes; tal es el caso de la expresión siguiente: “Los delincuentes modernos / Están [...] / Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo” (vv. 1-3). Es decir, “los delincuentes” o los habitantes de la ciudad son tomados como recipientes porque contienen, metafóricamente, los anteojos y los relojes que les permiten controlar a las personas, mostrando su omnipresencia en la ciudad. Del mismo modo, este tipo de metáfora se enuncia en el verso “Y si se presenta la oportunidad llegan a poseer a un lustrabotas melancólico” (v. 8). Por lo dicho, podemos señalar que los delincuentes modernos son representados como recipientes, pues, de alguna una manera, contienen no solo a los otros sujetos, sino también a toda una comunidad.

3.3.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas

En el poema, predomina el locutor no personaje, que le da apariencia de cierta objetividad, pues solo se describen a “los delincuentes modernos”. Sin embargo, esta es una imposición. Realmente el locutor personaje es quien testimonia de y desde la ciudad hacia un alocutario representado. Esto se corrobora en las marcas textuales de los verbos en primera persona del plural:

“nosotros”, “tratemos”, “recomiendo”, “extraigámonos”, “aferrémonos”, así como en los verbos ligados a la primera persona en singular: “cultivo” y “sonrío”.

Entre las técnicas argumentativas utilizadas por el locutor para convencer a alocutario, destaca el argumento basado en la estructura de lo real, el cual emplea conectores. Estos son dos: uno por nexos de sucesión y otro basado en relaciones de coexistencia.

En el poema destaca el argumento que emplea nexos de sucesión, el cual tiene como rasgo esencial la causa y el efecto. En consecuencia, los efectos del mundo moderno serían: “El automóvil y el cine sonoro, / Las discriminaciones raciales, / El exterminio de los pieles rojas, / Los trucos de la alta banca” (vv. 14-17); es decir, todos los inventos y creaciones de la humanidad. Estas creaciones involucran tanto al desarrollo de las ciencias como también a la explotación del ser humano por el ser humano. Mientras tanto, la causa de los “vicios del mundo moderno” es el aferrado egocentrismo de la humanidad, que va en contra de ella misma: “Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la atmósfera envenenada” (v. 68).

A la par, encontramos el argumento basado en la ilustración, que no debe confundirse con el ejemplo; así pues, la finalidad de aquel argumento es captar la atención del oyente (alocutario), incitando la imaginación, enfatizando en lo ya expuesto. En el poema se lee: “Sin embargo, el mundo ha sido siempre así” (v. 73). Aquí, se hace referencia a que el mundo ha tenido siempre esa regularidad, y, entonces, así como en el pasado, el futuro también tendrá la misma suerte. En ese sentido, el argumento se utiliza para describir la continuidad o imitación de los individuos hacia los otros que los han precedido.

3.3.4. Visión de mundo

En el poema “Los vicios del mundo moderno”, el locutor cuestiona todo tipo de manifestación y desarrollo creado por la humanidad: el mismo mundo moderno, el sistema político, el sistema social, el sistema económico, las instituciones religiosas, la filosofía y, sobre todo, la tecnología del capitalismo. Porque los considera desequilibrados, ya que atentan contra otros hombres, en el afán de poder. Verbigracia: “El exterminio de los pieles rojas / Los trucos de la alta banca” (vv. 16-17).

En ese sentido, los delincuentes modernos vendrían a ser los capitalistas que controlan todo desde la gran ciudad, provistos de su omnipresencia frente a los demás; e incluso la ley no puede hacer nada contra estos delincuentes: “La policía atemorizada huye de estos monstruos” (v. 9), porque ya están instalados. Es así como estos delincuentes no solo degradan la condición humana, sino también el mundo y, en una paradoja, a ellos mismos, con la tecnología que han creado para satisfacer sus demandas: “Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la atmósfera envenenada” (v. 68). E incluso llegan a morir a consecuencia de sus propios inventos: “Y se vanaglorian de ser unos pobres hijos del sepulcro” (v. 72).

Es por este motivo que la respuesta del locutor es desconfiada ante la modernidad, que se expresa en su pesimismo: “La suerte está echada” (v. 90), manifestando que no habrá un cambio sustancial que pueda revertir “los vicios del mundo moderno”. Sin embargo, a pesar de ello, propone seguir viviendo, ya no en la unión de todos los individuos como en “Oda a una palomas”, sino adoptando la actitud de un farsante, pues solo la farsa le hará más tolerable

este mundo: “Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana” (v. 84). Por eso, el hablante se ríe, aunque estas risas sean falsas: “Y sonrió a los imbéciles que bajan de los árboles” (v. 95).

3.3.5. Análisis interdiscursivo de los poemas “Los vicios del mundo moderno” y “Sinfonía de cuna”

“Los vicios del mundo moderno” es un poema que se caracteriza por la extensión de los versos y el tono desencantado que hay en ellos; asimismo, aquí, el locutor muestra su experiencia en la urbe y la desesperanza que le ha causado su ingreso. En cambio, en “Sinfonía de cuna”, texto con el que se abre *PA*, vemos una modernidad primaria en un mundo también urbano, aunque este no ha influido en el hablante, y es por eso que puede salir sin ningún inconveniente, gracias a su picardía: “Él me dio la mano, / yo le tomé el pie” (vv. 11-12). En ambos espacios, tanto el de la urbe incipiente de “Sinfonía de cuna” como el de la urbe capitalista de “Los vicios del mundo moderno”, se advierte la modernidad, pero el que más impacta es el de este último, pues ha terminado en un nihilismo: “El mundo ha sido siempre así” (v. 73).

“Sinfonía de cuna” contrasta con “Los vicios del mundo moderno”, pues en este último se critica la sociedad actual, pero esta crítica rebasa a la sociedad, y se centra en una crítica a la humanidad y los desarrollos tecnológicos del capitalismo. En ese sentido, el tono del poema es grave y desesperanzado, porque se ve al hablante consciente de los problemas. Por el contrario, en “Sinfonía de cuna”, se tiende hacia la musicalidad y opera la burla como un recurso para evanescerse de los problemas de la sociedad.

Revisados finalmente los dos poemas de Nicanor Parra, advertimos que se apela al uso de las metáforas que se encuentran en el lenguaje popular o de la vida cotidiana, en los conceptos de Lakoff y de Johnson (1998), además de las argumentaciones que sirven para persuadir al alocutario.

CONCLUSIONES

1. En la presente tesis, hemos creado un diálogo intergeneracional a partir de la recepción crítica realizada sobre la obra de Nicanor Parra. Primero, concluimos que la crítica ha coincidido, desde sus inicios, en expresar que el autor funda un nuevo lenguaje adoptando los modelos tradicionales como la vanguardia. A esta idea han llegado Gonzalo Rojas (1954) y Federico Schopf (2000). Por otro lado, Iván Carrasco (2003) y María Eugenia Urrutia (1992, 2001) han reparado en el carácter trasgresor de los antipoemas; sin embargo, este hecho no elude los modelos de la poesía anterior, sino que se apropia de sus formas para crear un nuevo discurso: la antipoesía.
2. El lenguaje coloquial y el lenguaje popular han sido descritos por Andrés Gallardo (2004) y Pilar Gladys Ahumada (2010), y han visto en ellos la incorporación de un nuevo discurso al lenguaje poético. En ese sentido, se concluye que la antipoesía no niega tradiciones, sino que las adopta para transformarlas.
3. Con respecto a *Poemas y antipoemas* (1954), se muestra cierto interés por enfocarse en los temas cotidianos, tanto de la ciudad como del espacio rural. Se abordan temas como la falsedad, la apariencia, el engaño, la vida miserable en la urbe, la modernidad, las mujeres poco virtuosas, los falsos religiosos. Por lo tanto, Parra busca hacer una poesía de la tribu, donde se

reflejen sus problemas y angustias, que empezaron por ser suyos y a la vez son problemas de la humanidad. Se concluye que la poesía del poeta chileno tiene un fin: hacer conscientes a los lectores de los problemas que se suscitan en el mundo del que él y el alocutario están inmersos.

4. La argumentación en *PA* de Nicanor Parra tiene la finalidad de refutar a lo que el locutor llama los vicios del mundo moderno; es decir, mediante las argumentaciones, se denuncia y se critica la apariencia, la degradación, la alienación, los progresos científicos, el antropocentrismo, el arte de hacer poesía. Además, con las argumentaciones, el locutor busca que defiendan su propuesta; verbigracia, en “Oda a unas palomas”, donde solo es posible salir del engaño cuando las personas se reúnan, promoviendo así una poesía ética. Se concluye que los argumentos se adecúan a las necesidades del alocutario para así poder convencerlo, y a vez confrontar “los vicios del mundo moderno”.
5. Las figuras retóricas empleadas en el poemario, como los distintos tipos de metáforas, han sido tomadas del lenguaje coloquial. Así, llamarle “víbora” a una mujer de pocos escrúpulos es una metáfora que se origina del lenguaje hablado de todos los días. Así como “doctores de la ley” al referirse a la crítica literaria. Concluimos que se hace uso de este lenguaje coloquial, con la finalidad de ilustrar acerca de los problemas que se suscitan en el mundo; vale decir, a través de estas figuras, el locutor busca hacer consciente al lector sobre los problemas, como diría Parra, de la tribu.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- PARRA, N. (1954). *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Nacimiento.
- PARRA, N. (2000). *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- PARRA, N. (2006). *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- PARRA, N. (2012). *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AHUMADA, P. G. (2010). "Nicanor Parra, o la creatividad del lenguaje chileno". En: *Tinkuy. Boletín de investigación y debate*, 10, pp. 87-101.
- ALCÁNTARA POBLS, J. (2006). "La poesía, el habla y lo popular (Notas sobre algunas ideas de Nicanor Parra)". En: *Altertexto*, IV, 8, pp. 109-122.
- ARAYA GRANDÓN, J. G. (2008). "Nicanor Parra: De la Antipoiesis a la Ecopoiesis". En: *Estudios Filológicos*, 43, pp. 9-18.
- BINNS, N. (1996). *Posmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BINNS, N. (1998). "T. S. Eliot y la otra vanguardia en Chile (Neruda y Parra)". En: *Arrabal*, 1, pp. 175-182.
- BINNS, N. (2011). "¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u. Oxford 1950". En: *Taller de Letras*, 48, pp. 131-147.
- CARRASCO, I. (1990). *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- CARRASCO, I. (2002). "Antipoemas de la antipoesía". En: *Anales de la Literatura Chilena*, 3, pp. 53-62.
- CARRASCO, I. (2003). "Discurso de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon". En: *Revista Chilena de Literatura*, 62, pp. 5-23.

- CARRASCO, I. (2007). *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- COSTA, R. (1998). "Parra una poética de la (anti)poesía". En: *Revista Chilena de Literatura*, 32, pp. 7-29.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Biblioteca de Publicaciones Caro y Cuervo.
- GALLARDO, A. (2004). "Nicanor Parra en el territorio del lenguaje". En: *Acta Literaria*, 29, pp. 35-45.
- JITRIK, N. (1999). *Vertigionasas textualidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- JOFRÉ, M. (2007). "Bienvenido Nicanor Parra a la Universidad de Chile". En: *Revista Chilena de Literatura*, 70, pp. 179-183.
- LIHN, E. (1997). "Introducción a al poesía de Nicanor Parra". En: *Anales de la Universidad de Chile*, 83-84, pp. 276-287.
- MORALES, L. (1972). *La poesía de Nicanor Parra*. En: *Universidad de Chile*. <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poesiadenicanor1.html>>. Consultado el 11 de diciembre de 2014.
- NERUDA, P. (2005). *Odas elementales*. Santiago de Chile: Pehuen Editores.
- ROJAS, G. (1954). "Poemas y antipoemas de Nicanor Parra". En: *Centro de Estudios Miguel Enríquez*. <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0030.pdf>. Consultado el 15 de mayo de 2014.
- SCHOPF, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía*. Segunda edición. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- URRUTIA, M. E. (1992). *El antipoema: modelo invertido del poema tradicional*. En: *Universidad de Chile*. <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/modelo.html>>. Consultado del 15 de julio de 2014.
- URRUTIA, M. E. (2001). "Subversion en la poesía: El antipoema de Nicanor Parra". En: *Cifra Nueva*, 13, pp. 89-96.
- VÁSQUEZ ROCCA, A. (2012). "Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto". En: *Nómadas*. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18126163010>>. Consultado del 15 de julio de 2014.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALBADALEJO, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.

ALBADALEJO, T. (2009). "La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural". En: *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp.1-26.

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Madrid: Universidad de Murcia.

ARISTÓTELES (1990). *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero. Vol. III. Madrid: Gredos.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco / Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo.

FOUCAULT, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

FRIEDRICH, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Traducción de J. Petit. Madrid: Seix Barral.

LAKOFF, G. y M. JOHNSON (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducción de C. González Marín. Madrid: Cátedra.

PAZ, O. (1956). *El arco y la lira*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

PERELMAN, Ch. y L. OLBRECHTS-TYTECA (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.

PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico: retórica y argumentación*. Traducción de A. Gómez Giraldo. Santa Fe: Editorial Norma.

APÉNDICE

ANEXO 1

Madrigal

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

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

10 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.

15 Estoy seguro de que mis piernas tiemblan,
Sueño que se me caen los dientes
Y que llego tarde a unos funerales.

(Parra 1954: 92-94)

ANEXO 2

Autorretrato

Considerad, muchachos,
 Este gabán de fraile mendicante:
 Soy profesor en un liceo obscuro,
 He perdido la voz haciendo clases.
 5 (Después de todo o nada
 Hago cuarenta horas semanales).
 ¿Qué les dice mi cara abofeteada?
 ¡Verdad que inspira lástima mirarme!
 Y qué les sugieren estos zapatos de cura
 10 Que envejecieron sin arte ni parte.

En materia de ojos, a tres metros
 No reconozco ni a mi propia mad
 ¿Qué me sucede? -¡Nada!
 Me los he arruinado haciendo clases:
 15 La mala luz, el sol,
 La venenosa luna miserable.
 Y todo ¡para qué!
 Para ganar un pan imperdonable
 Duro como la cara del burgués
 20 Y con olor y con sabor 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,
 25 Oigo carreras locas,
 Risas, conversaciones criminales.
 Observad estas manos
 Y estas mejillas blancas de cadáver,
 Estos escasos pelos que me quedan.
 30 ¡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:
 35 Aquí me tienen hoy
 Detrás de este mesón inconfortable
 Embrutecido por el sonsonete
 De las quinientas horas semanales.

ANEXO 3**Sinfonía de cuna**

Una vez andando
 Por un parque inglés
 Con un angelorum
 Sin querer me hallé.

5 Buenos días, dijo,
 Yo le contesté,
 Él en castellano,
 Pero yo en francés.

Dites moi, don angel.
 10 Comment va monsieur.

Él me dio la mano,
 Yo le tomé el pie
 ¡Hay que ver, señores,
 Cómo un ángel es!

15 Fatuo como el cisne,
 Frío como un riel,
 Gordo como un pavo,
 Feo como usted.

Susto me dio un poco
 20 Pero no arranqué.

Le busqué las plumas,
 Plumas encontré,
 Duras como el duro
 Cascarón de un pez.

25 ¡Buenas con que hubiera
 Sido Lucifer!

Se enojó conmigo,
 Me tiró un revés
 Con su espada de oro,
 30 Yo me le agaché.

Ángel más absurdo
 Non volveré a ver.

Muerto de la risa

35 Dije good bye sir,
Siga su camino,
Que le vaya bien,
Que la pise el auto,
Que la mate el tren.

40 Ya se acabó el cuento,
Uno, dos y tres.

(Parra 1954: 8-11)