

## LA AUTOTEXTUALIDAD EN NICANOR PARRA: ACOTAR/AGOTAR/RECICLAR

*M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López*  
Universidad de Salamanca

El discurso antipoético se elabora en una importante medida con los restos del naufragio de otros muchos textos, por lo que la intertextualidad ha sido señalada como uno de los procedimientos más relevantes de la obra parriana<sup>1</sup>, y se han detallado las operaciones de homologación falsa o aparente, de inversión y de deformación satírica de los modelos que lleva a cabo<sup>2</sup>. Antipoemas emblemáticos como “Quédate con tu Borges” pueden considerarse formas plenas de carnavalización de la lírica anterior que arrancan de la enunciación del “Manifiesto” y encuentran su ejemplificación en muchos otros textos (“Es olvido” o “La trampa” de *Poemas y antipoemas*, entre otros).

Además, en un proceso de fagocitación imparable, la obra de Parra se asienta sobre un tejido textual que enhebra los numerosos registros de la lengua: voces regionales, sociolectos, jergas profesionales y todos aquellos elementos (frases hechas, titulares de prensa, avisos publicitarios, estereotipos en general) que pueden ser reconocidos como integrantes de un discurso más amplio pronunciado colectivamente, en el que penetran como afluentes aluviales el mundo de la ciencia (“Yo no ofrezco

<sup>1</sup> Su vigencia continúa siendo extraordinaria. Así ocurre con el estremecedor artefacto en homenaje al desaparecido Roberto Bolaño: “Le debemos un hígado a Roberto/Dios lo tenga en su santo reino / Si es que sigue siendo Dios”, que reescribe la frase de Sócrates: “Critón, le debemos un gallo a Esculapio”. Cfr. [http://www.ctc-mundo.net/entretencion/literatura.cfm?id\\_reg=318230](http://www.ctc-mundo.net/entretencion/literatura.cfm?id_reg=318230) (noviembre 2003).

<sup>2</sup> Iván Carrasco, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago de Chile: Universitaria, 1990, pp. 23-71.

nada especial, y no formulo hipótesis”, “Mil novecientos treinta”<sup>3</sup>), la política (“BIEN/ y ahora quién/ nos liberará/ de nuestros liberadores?”), p. 273), la religión (“Cordero de dios que lavas los pecados del mundo/ Déjanos fornicar tranquilamente:/ No te inmiscuyas en ese momento sagrado”, “Agnus Dei”, p. 214), la historia (el artefacto “Ven?/ Vencieron/ peronocon/ vencieron”) o el derecho (“Comuníquese, anótese y publíquese”, “Cambios de nombre”, p. 169).

De entre los textos, de muy distinta naturaleza, reutilizados por Parra, destacan los de su propia autoría, como ya se encargó de señalar María Nieves Alonso<sup>4</sup>. Sin duda, el discurso parriano puede considerarse fundamentado en parte por la autotextualidad, una de las relaciones transtextuales desarrolladas por Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*<sup>5</sup>. Por su parte, y a partir de los trabajos de Jean Ricardou, que proponía diferenciar entre intertextualidad externa e interna (aquella en la que se puede advertir la influencia de un texto en sí mismo), Lucien Dällenbach consideraba en su ya clásico artículo “Intertexte et autotexte”<sup>6</sup> que la autotextualidad asume diversas formas: autocitas, variantes y abismaciones o resúmenes.

La repetición y la recreación son los modos centrales empleados por Parra en el proceso de diálogo autotextual, y corresponden a lo que Dällenbach nombra como autocitas, es decir, citas literales parciales, o variantes (citas referenciales parciales), conformando de ese modo un *corpus* cuyo diálogo interno resulta evidente. Así, determinados poemas del autor parecen conformar un texto único que se ofrece bajo prismas diferentes e invita a una lectura unitaria de la producción parriana.

Numerosos son los ejemplos de autocita que arrancan del poema “Cartas del poeta que duerme en una silla”, de *Obra gruesa*, cuya capacidad generadora es muy notable. En las diversas secciones aparecen versos que, tras el estallido del antipoema, darán lugar a varios artefactos, como “Ordeñar una vaca / Y lanzarle su propia leche por la cabeza” (sección X, p. 242), después reformulado como el artefacto “ACTO GRATUITO / ordeñar una vaca / y tirarle la leche por la cabeza” (p. 279). La segunda sección se relaciona con el poema “La víbora”, la quinta estrecha lazos con “Cambios de nombre” y con “Manifiesto”, y el título general del largo texto procede de

<sup>3</sup> Cito de la antología *Páginas en blanco*, selección y edición de Niall Binns, introducción de M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2001, p. 223. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas proceden de esta edición.

<sup>4</sup> María Nieves Alonso, “El espejo y la máscara de la antipoesía”, *Revista Chilena de Literatura* 33 (1989): 47-60.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

<sup>6</sup> Lucien Dällenbach, “Intertexte et autotexte”, *Poétique* 27 (1976): 282-296.

uno de los versos del poema "Test" ("La camisa de fuerza"). Por otra parte, de una de las secciones de la "Carta" procede el artefacto "POETA MALDITO versus PÁGINA EN BLANCO / ¡VOY A ELLA!" (p. 261), que da título a la última antología del poeta y que aparecía en aquel temprano texto expresado así: "El deber del poeta/ Consiste en superar la página en blanco / Dudo que eso sea posible" (p. 243). También el poema "Frases" de "La camisa de fuerza" tiene la capacidad de generar futuros artefactos bajo la forma de autocitas, como ocurre con el quinto verso del poema, "La muerte es un hábito colectivo", después ilustrado con un conjunto de esqueletos que compiten arduosamente en bicicleta y que Parra dio a conocer como tarjeta postal en su obra de 1972. Al tiempo, algunos de los ejemplos anteriores nos introducen en el territorio de las variantes, como ocurre con una de las "frases" del poema así titulado: "Fornicar es un acto diabólico" será replanteado en el último verso de una de las secciones de "Cartas del poeta..." como "Fornicar es un acto literario".

Y en una consideración más amplia del corpus parriano, la que incluye todas las manifestaciones del autor —poemas, antipoemas, artefactos, chistes, ecopoemas, guatapiques, poemas-objeto, discursos—, se puede señalar también un ejemplo notable de cita referencial parcial: en la definición de ecologismo que da el antipoeta en sus *Conversaciones con Leonidas Morales*, afirma que se trata de "el movimiento que lucha por una vida lúdica, creativa, igualitaria, pluralista. Libre de explotación. Y basada en la comunicación y colaboración de las personas"<sup>7</sup>. Ese texto pasa a disponerse en verso en el discurso titulado "No me explico Sr. Rector", que pronuncia en mayo de 2001 en la entrega del Premio Bicentenario de la Universidad de Chile<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> Leonidas Morales, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991, p. 125. Se trata de la llamada "Propuesta de Daimiel", un manifiesto redactado por Josep Vicent Marqués para la Federación del Movimiento Ecologista del Estado Español en 1978, formulada en los siguientes términos: "Entendemos por ecologismo un movimiento socio-económico basado en la idea de armonía de la especie humana con su medio, que lucha por una vida lúdica, creativa, igualitaria, pluralista y libre de explotación y basada en la comunicación y la cooperación de las personas". Está recogida en Benigno Varillas y Humberto da Cruz, *Para una historia del movimiento ecologista en España*. Madrid: Miraguano, 1981, p. 87.

<sup>8</sup> Para un análisis detallado de los discursos, véase el artículo de Iván Carrasco, "Discursos de sobremesa de Nicanor Parra y crisis del canon", *Revista Chilena de Literatura* 62 (abril 2003): 5-23.



“5

## ENTENDEMOS X ECOLOGISMO

Un movimiento socio-económico

Basado en la idea de armonía

Del ser humano con la naturaleza

Que lucha x una vida lúdica

Creativa pluralista igualitaria

libre de explotación

Y basada en la comunicación

Y colaboración de grandes y chicos” (p. 441)

Las pausas versales promueven su disposición estrófica, la grafía matemática sustituye a la preposición “por” y la generalización “grandes y chicos” introduce mayor expresividad y coloquialidad con relación al término “personas”, pero puede señalarse el dominio casi absoluto de la literalidad en un texto que, con mínimas variantes, comenzaba reiterando una parte del “Discurso del Bío-Bío” que Parra pronunció al recibir el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Concepción en 1996<sup>9</sup>, y el final del “Discurso de Guadalajara” o “Mai mai peñi” de noviembre de 1991, pronunciado con motivo de la concesión del Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe<sup>10</sup>.

En otros casos, no obstante, la modificación operada es sustancial y remite de forma necesaria a un corpus completo. Así, el artefacto “Calzados Bata/Piececitos de niño/Azulosos de frío/Cómo os ven y no os cubren/¡Dios mío!” reescribe los cuatro versos iniciales del poema “Piececitos” de Gabriela Mistral y a su vez es reescrito como “Piececitos de niño/azulosos de frío/cómo os ven y no os cubren/

<sup>9</sup> “Entendemos x ecologismo/un movimiento socio-económico/Basado en la idea de armonía/De la especie humana con su medio/Que lucha x una vida lúdica/Creativa/.....igualitaria/.....pluralista/.....libre de explotación/Y basada en la comunicación/Y colaboración de grandes & chicos”. Citado en la página web dedicada a Nicanor Parra por la Universidad de Chile (<http://www.uchile.cl/cultura/parra>, noviembre 2003).

<sup>10</sup> “TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR// ni socialista ni capitalista/sino todo lo contrario:/ ecologista / propuesta de Daimiel:/ entendemos x ecologismo/un movimiento socioeconómico / basado en la idea de armonía / de la especie humana con su medio / que lucha x una vida lúdica / creativa/ igualitaria/ pluralista / libre de explotación / y basada en la comunicación / y colaboración de las personas / a continuación vienen los 12 puntos”. Citado en *Poemas para combatir la calvicie*, antología de Julio Ortega. México: F.C.E., 1993, p. 377.

¡Marx mío!”<sup>11</sup>, en un claro ejemplo de intertextualidad que lo es también de autotextualidad.

Sin embargo, no me interesa tanto el rastreo de esta última, ya realizado en gran parte por Alonso en su artículo “El espejo y la máscara de la antipoesía”<sup>12</sup>, como la propuesta de varios de los posibles sentidos que asume este recurso en su obra. Además del espejo y la máscara como figuras explicativas de la vinculación que la escritura establece consigo misma, otros modos también iluminan la autotextualidad parriana.

Por una parte, se invita al lector a pasar de la lectura lineal a una lectura transversal de toda la obra<sup>13</sup> en la que, más allá del evidente sostenimiento de un corpus unitario cuya tendencia endogámica es notable, puede proponerse su invitación a considerar la obra como “abierta”, “inacabada” o “imperfecta”, es decir, sin aspiración posible a la plenitud de su forma.

En algún caso, el chileno ha trabajado sobre un mismo texto, ofreciendo los diversos estadios de un proceso en marcha: así en “Autorretrato” de *Poemas y antipoemas* pueden rastrearse las modificaciones que se operaron entre la primera versión publicada del poema en los *Anales de la Universidad de Chile*<sup>14</sup>, la correspondiente a la edición de 1954 y las ediciones posteriores<sup>15</sup>, lo que parece confirmar la tendencia parriana a la forma abierta. Entendida como un *continuum*, su obra puede considerarse en construcción, todavía “gruesa” (como en el título elegido por Parra para su antología de 1969) en la medida en que, como ha advertido Hugo Montes:

“[*Obra gruesa*] es un título proveniente de la construcción y sirve para indicar una etapa de la misma, aquella más consistente y sólida, carente aún de las

<sup>11</sup> Citados en la antología *Poesía y antipoesía* de Nicanor Parra realizada por Hugo Montes (Madrid: Castalia 1994, pp. 110 y 113 respectivamente).

<sup>12</sup> En ese trabajo, afirma que “la antipoesía no sólo remite a discursos exteriores sino a sí misma en un permanente proceso de autocitación, de autorreferencia que obliga a definirla no sólo como transformación paródica, máquina de inversión y deformación de escrituras precedentes, sino también como variación compleja de sí misma en una evidente tentación incontrolable al proceso de reescritura” (p. 47).

<sup>13</sup> Riffaterre distingue así sentido y significado, reservándose el primero a la lectura lineal y el segundo a la lectura literaria, cuyo mecanismo propio sería precisamente la intertextualidad. En “La syllepse intertextuelle”, *Poétique* 40 (1979): 496-501. Citado por Genette, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Anales de la Universidad de Chile* 83-84 (1951): 288-309.

<sup>15</sup> Véase la edición de *Poesía y antipoesía* de Nicanor Parra realizada por Hugo Montes (*op. cit.*, p. 43).

terminaciones. Éstas vendrán después y ocultarán la bastedad del concreto, la protuberancia que sobra, el desnivel peligroso”<sup>16</sup>.

Sin embargo, la revisión de textos anteriores no parece buscar su forma plena, como sí puede señalarse para otros autores cuya visión del proceso creador es perfecta. Uno de los casos paradigmáticos es el de Octavio Paz, quien, en la introducción a la recopilación titulada *Poemas, 1935-1975*, afirmaba: “Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama «versión definitiva»: cada poema es el borrador de otro, que nunca escribiremos...”<sup>17</sup>. Y continuaba: “a lo largo de los años, a sabiendas de la inutilidad de mis esfuerzos, he corregido una y otra vez mis poemas. Homenaje a la muerte del muerto que seré”.

En Parra no se produce la aspiración de Paz a la versión perfecta, también en la medida en que su obra aspira a escapar de su cristalización de modo permanente, con lo que se sugiere la imposibilidad de acotar y agotar el poema, de darlo finalmente por vencido, de darse finalmente por vencido.

Por otra parte, y junto a estas dos posibilidades negadas al antipoema, la que nos parece que se impone como central es la del “reciclaje literario”, un término especialmente pertinente atendiendo a la vocación ecológica de Parra, su convicción de ser “alfabetizador ecológico”<sup>18</sup> al menos desde la década de los setenta, en la que se fecha habitualmente el nacimiento del ecologismo.

En 1982 publica una *plaque* titulada *Ecopoemas*, que responde a una de las preocupaciones centrales del antipoeta en los últimos años, la de la alarma ecológica, y para la que la noción de reciclaje resulta central. Algo ya usado podrá reutilizarse, volver a cumplir una función, como ocurre de modo especialmente significativo con una parte de la más reciente producción parriana: los poemas-objeto llamados “trabajos prácticos” u “obras públicas” que Nicanor explica a partir de “la idea de dar vida y energía, al golpe de un papirotazo, a objetos desechables o aparentemente inertes”<sup>19</sup>. En ellos, viejos crucifijos, fotos publicitarias o recuerdos personales pueden reincorporarse al ámbito de lo necesario, introduciendo nuevos ángulos de visión.

<sup>16</sup> Hugo Montes, “La antipoesía de Nicanor Parra”, en Hugo Montes y Mario Rodríguez, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1970, p. 16.

<sup>17</sup> Citado por Enrico Mario Santí en el prólogo a *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 16-17.

<sup>18</sup> Se trata del calificativo con el que Parra se presenta en un recital de poemas realizado en el Círculo de Bellas Artes de Santiago en 1987.

<sup>19</sup> Citado por Jaime Quezada, “Biografía de Nicanor Parra”, *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 164.



Así también, un fragmento de un poema puede ser reutilizado o reciclado, es decir, sometido repetidamente a un mismo ciclo con la finalidad de incrementar sus efectos o sus posibilidades.

Como objetivo y también como procedimiento, el reciclaje literario implicaría en Parra al menos los siguientes sentidos: por una parte, separa de forma selectiva aquellos formulados o procedimientos particularmente significativos en su producción: de un lado, algunos de los versos ya citados u otros como “El automóvil es una silla de ruedas”<sup>20</sup> que se reiteran varias veces; de otro, estructuras sintácticas que dan pie al “anaforismo” al que se refiere Alonso. Así, un artefacto titulado “recuerdos de infancia” parece construirse sobre el poema “Recuerdos de juventud” de *Poemas y antipoemas*. Podríamos decir que Parra opera con materias primas recuperables, a modo del papel, el cartón, el vidrio o el plástico.

Por otra parte, se produce un ahorro de recursos y se logra la máxima efectividad poética, especialmente evidente en aquellos textos antipoéticos que trabajan sobre formas de lexicalización, como ocurre con artefactos, chistes, ecopoemas o guatapiques que en su reiteración pueden terminar, como los refranes, siendo convocados solo por alguna de sus palabras iniciales. Si un lector de Parra escucha hablar de “la izquierda y la derecha unidas” y después se abren puntos suspensivos, no solo pensará en el tradicional discurso del proletariado sobre la unión que hace la fuerza, sino también en la capacidad del antipoeta para desvelar el peso de los constructos ideológicos.

Un tercer sentido posible es el alargamiento de la vida de los materiales, aunque sea con diferentes usos, lo que incide de forma ejemplar sobre los “poemas-objeto” a los que Parra ha dedicado tanto empeño en los últimos años, y que apuntan a una noción que Federico Schopf ha argumentado como fundamental en su obra: el montaje en tanto que asociación de piezas previamente existentes que pueden cargarse de nuevos sentidos<sup>21</sup>. Por esta razón podía señalar Álvaro Salvador que Parra no es efectivamente un mago sino más bien un “prestidigitador” que “construye sus tinglados poéticos, sus antipoemas, sus artefactos, con plena conciencia de que son productos artificiales”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Era una de las “frases” del poema así titulado, y pasa a formar parte de la sección XVI de “Cartas del poeta que duerme en una silla”.

<sup>21</sup> Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía (Ensayos sobre la poesía en Chile)*. Santiago de Chile: Lom, 2000, segunda edición corregida y aumentada.

<sup>22</sup> Álvaro Salvador, “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”, *Revista Iberoamericana* 159 (1992): 611-622; p. 617. También en Luis Sáinz de Medrano, *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Roma: Bulzoni, 1993, pp. 259-270.

Por último, y de forma evidente, el reciclaje literario no puede por menos de atender a su contenido central, la vocación ecológica parriana de la que partía en este comentario. Lo que he señalado hasta el momento como el desarrollo de formas de “reconversión poética” no parece poder desligarse de la conciencia crítica que el antipoeta erige con respecto a la degradación del planeta, al agotamiento de los recursos naturales y al crecimiento sostenible como única alternativa de futuro, que se convierte en invocación a los *ecoprogresistas* de todo el mundo, también nombrados *ecocompañeros*, y que ofrece un ejemplo singular en el conjunto de operaciones antipoéticas llevadas a cabo en el Himno Nacional chileno. En primer lugar, la modificación de la puntuación al agregar signos interrogativos: “¿Puro, Chile, es tu cielo azulado? / ¿Puras brisas te cruzan también? / ¿Y tu campo de flores bordado / es la copia feliz del Edén?”; en segundo lugar, la inserción, en forma de glosa o comentario, de aquellos elementos que cuestionan las vacuas afirmaciones del canto patrio: “Puro Chile es tu cielo azulado / chiste ecológico / puras brisas te cruzan también / ¿vai a seguir?”; y por último, el juego de palabras motivado léxicamente: “Chile lindo / fotocopia feliz del Edén”<sup>23</sup> que todavía alcanza varias formulaciones<sup>24</sup>.

Parra ocupa un lugar pionero en el mundo de la ecopoesía, aunque su voz no es la única preocupada por el futuro de la biodiversidad. Como Niall Binns<sup>25</sup> se ha encargado de estudiar, Cardenal, Pacheco, Aridjis, Óscar Hahn, Elicura Chihuailaf o Gioconda Belli son algunos de los nombres que pueden citarse al abordar, desde diversas ópticas, el tema ecológico. Si es posible ya hablar de ecología humana<sup>26</sup>, ecología política, eco-lógica<sup>27</sup> o autoecología<sup>28</sup>, también será posible y necesario

<sup>23</sup> Los textos proceden de Nicanor Parra, *En breve*, selección y prólogo de Iván Carrasco. Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2001, pp. 4-5.

<sup>24</sup> Así, en el “Discurso del Bío-Bío”: “Esta no es una república bananera / Aquí no hay corrupción / Fuera de la que todos conocemos / Este país es la copia feliz del Edén / O x lo menos una fotocopia” (*loc. cit.*).

<sup>25</sup> Niall Binns, “¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana actual”, en Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela Romero Pérez (eds.), *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas. Actas del XXXIII Congreso del IILLI*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 208-216.

<sup>26</sup> Así en Amos Henry Hawley, *Ecología humana*. Madrid: Tecnos, 1982 y en Máximo Sandín, *Madre tierra, hermano hombre: Introducción a la ecología humana*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

<sup>27</sup> Joaquín Araujo, *Eco-lógicos: para entender la ecología*. Madrid: Maeva, 2000.

<sup>28</sup> Hermann Remmert, *Ecología: autoecología, ecología de poblaciones y estudio de ecosistemas*. Barcelona: Blume, 1988.



hablar de ecología literaria, y sus temas y modos pueden resultar profundamente imbricados.

Tal vez por esta vía cumple Parra uno de sus deseos declarado en varias ocasiones: el de reinsertarse en la comunidad al modo como grandes artistas del pasado pudieron hacer, convirtiéndose así en “voz de la tribu”. El nombre al que ha recurrido el escritor chileno en más de una ocasión, el de Johan Sebastian Bach como modelo del artista integrado en su comunidad y, por tanto, sin contradicción con su medio<sup>29</sup>, parece ser su referente. Pero si Parra puede situarse junto a Bach, al mismo tiempo entra de lleno en los temas y modos que ofrece el mundo del ciberespacio y preña de nuevo su obra de futuro. No en vano el término “reciclaje literario”, con el que intentar explicar uno de los sentidos posibles de la autotextualidad parriana, se emplea en los editores literarios de Internet para referirse a aquellos navegadores poéticos que proponen nuevas formas de hallar y, sobre todo, de generar contenidos. El de la página *badosa.com* se define a partir de la afirmación de que toda literatura “es combinatoria: toda obra es una combinación distinta de [...] elementos”, “un *remix*”. “Partiendo de esta concepción que entronca con la corriente de la literatura potencial (*oulipo*)”, el Navegador propone “apareamientos incestuosos”, ya que todas las obras están emparentadas, un “reciclaje de sentidos” del que surge una obra esencialmente nueva. De esa forma, el navegador poético reinterpreta algunas ideas vinculadas a la noción de hipertexto, y en particular al concepto de *memex* del científico estadounidense Vannevar Bush<sup>30</sup> (“As We May Think”) y al de “máquina literaria” o “poética” de Ted Nelson, diferenciada necesariamente de la máquina matemática y que enlaza las nociones filológica e informática de hipertexto. Precisamente Nelson fue el inventor del término hipertexto para referirse a la unión compleja y no secuencial de información bajo la forma de texto, imágenes, sonidos y acciones asociados independientemente del orden en el que se presentan. Frente a la estructura lineal que adopta el habla y varias expresiones creativas –entre ellas, la literatura convencional–, el término hipertexto, desde su creación en 1965, expone esa estructura no lineal que puede lograrse a través de la informática.

Ahora bien, aunque el navegador enlaza de forma más evidente con los experimentos dadaístas y surrealistas del “cadáver exquisito”, de los que participó

<sup>29</sup> Véase “Nicanor Parra obtuvo el Premio Juan Rulfo”, *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de julio de 1991): p. F18, y en especial de Rosario Guzmán Errázuriz, “Nicanor Parra ¿al Premio Nobel?”, *MasterClub* [Santiago de Chile] 91 (mayo de 1994), pp. 36-39.

<sup>30</sup> Durante su estancia en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), inventó el analizador diferencial, considerado el precursor del moderno ordenador, pues podía resolver de forma automática y muy rápida problemas matemáticos.

también Parra en la década de los cincuenta junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowski<sup>31</sup>, no elude las posibilidades que la combinatoria brinda en el propio corpus poético, estableciendo así un guiño autotextual que también participa de la idea del “reciclaje literario” como el ámbito que evidencia la plena consciencia del agotamiento de las formas de la que ya Parra daba cuenta en “Tres poesías” de *Versos de salón* (1962):

“1  
Ya no me queda nada por decir.  
Todo lo que tenía que decir  
Ha sido dicho no sé cuántas veces.

2  
He preguntado no sé cuántas veces  
Pero nadie contesta mis preguntas.  
Es absolutamente necesario  
Que el abismo responda de una vez  
Porque ya va quedando poco tiempo.

3  
Sólo una cosa es clara:  
Que la carne se llena de gusanos” (p. 182).

Ante el agotamiento de los recursos, la única opción posible parece ser el reciclaje, que implica, naturalmente, la consideración de la obra parriana como “complejo discursivo”, como “conjunto significativo mayor, complejo y plural”<sup>32</sup>. Puede señalarse además que el navegador poético se ofrece a modo de “buena terapia contra el bloqueo del escritor”, y por tanto, como “máquina inspirativa”, porque brinda un proceso de afloramiento de sentidos en el que destaca el poder de sugestión de las frases. Permitiéndome una licencia también poética, creo que una de las máquinas más inspirativas para Parra es la vieja máquina de escribir Underwood, reciclada y convertida, gracias a un anclaje verbal extraordinario, en “máquina del tiempo”. El de Bach, el del presente cibernético, el del futuro (ya presente) imprescindiblemente ecológico si queremos permanecer en pie.

<sup>31</sup> Así en el diario mural “El quebrantahuesos”, publicado en 1952 y expuesto en el centro de Santiago.

<sup>32</sup> Iván Carrasco, “*Discursos de sobremesa* de Nicanor Parra y crisis del canon”, *loc. cit.*, p. 15.



## RESUMEN / ABSTRACT

Constatada la extraordinaria importancia de la intertextualidad en la antipoesía de Nicanor Parra, el presente artículo aborda varios de los posibles sentidos que asume en su obra la autotextualidad, estudiada en su doble forma de autocitas o citas literales parciales y variantes o citas referenciales parciales. Esos sentidos son la consideración de la obra como “abierta”, “inacabada” o “imperfecta”, la imposibilidad de acotar y de agotar el poema y, por último, la propuesta de un modo de “reciclaje” que podemos nombrar como “literario”: se separan de forma selectiva aquellos formulados o procedimientos particularmente significativos; se produce un ahorro de recursos que logra la máxima efectividad poética; se alarga la vida de los materiales y se atiende de forma central a la vocación ecológica parriana, constatada al menos desde la publicación de los *Ecopoemas* en 1982.

## AUTOTEXTUALITY IN NICANOR PARRA: LIMIT/EXHAUST/RECYCLE

*After confirming the extraordinary importance of intertextuality in Nicanor Parra's anti-poetry, this article approaches several of the possible meanings that autotextuality takes on in his work, studied in its double form of self-quotations or partial and variant quotations or partial referential quotations. These meanings are the consideration of the work as "open", "unfinished", or "imperfect", the impossibility of limiting and exhausting the poem, and finally, the proposal of a way of "recycling" that we can designate as "literary": these particularly significant formulations or procedures are separated selectively; there is a saving of resources that achieves maximum poetic effectiveness; the life of the materials is prolonged and Parra's ecological vocation is given a central position, which has been clear at least since the publication of *Ecopoemas* in 1982.*