

## Nicanor Parra y la fuente de Duchamp: desacralización, apropiación y la poesía de los objetos

Jesús Cano Reyes<sup>1</sup>

### Resumen

La obra de Nicanor Parra no podría comprenderse cabalmente sin la impronta iconoclasta de Duchamp. A través de un recorrido desde los murales del *Quebrantahuesos* hasta las instalaciones del siglo XXI, este artículo examina la obra de Parra en diálogo con la de Duchamp para subrayar, en sus cruces multidisciplinares y transatlánticos, la pervivencia y feracidad de las estrategias duchampianas en el campo literario chileno.

**Palabras clave:** Marcel Duchamp, Nicanor Parra, Desacralización, Apropiación, *Objet trouvé*

### Nicanor Parra after Duchamp: Demystification, Appropriation and the Poetry of Objects

### Abstract

Nicanor Parra's work could not be fully understood without taking into account the iconoclastic influence of Duchamp. With the aim of highlighting the prevalence and fertility of Duchamp's strategies in the Chilean literary field, this paper opens up a dialogue between the works of both Parra and Duchamp by taking a closer look at Parra's work from both a multidisciplinary and transatlantic perspective, beginning with *Quebrantahuesos* and ending with his 21st century installation art.

**Key Words:** Marcel Duchamp, Nicanor Parra, Neo-Avant-Gardes, Demystification, Found Object.

Recibido: 14 de octubre 2020

Aceptado: 16 de noviembre 2020

---

<sup>1</sup> Jesús Cano Reyes. Doctor en Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. [jesuscanoreyes@ucm.es](mailto:jesuscanoreyes@ucm.es)

## 1. La irrupción de los quebrantahuesos

Durante varias semanas de 1952, los pájaros quebrantahuesos pudieron verse en diversos lugares del centro de Santiago de Chile, como el restaurante El Naturista de la calle Ahumada o sobre un muro de la calle Bandera. El 23 de abril el diario *Las Últimas Noticias* llevaba el asunto a su portada y reproducía una fotografía donde un grupo de personas observaba el fenómeno con atención. ¿Qué significaba aquello?

El *Quebrantahuesos* era un diario mural que se apropiaba del espacio público para agitar y desanquilosar el campo poético chileno. Quienes estaban detrás del invento eran Nicanor Parra (a la sazón, subdirector de la Escuela de Ingeniería y autor únicamente de *Cancionero sin nombre*, poemario de juventud de resonancias lorquianas) y los bisoños Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, que contaban con veintidós y veintitrés años respectivamente. “Creo que el quebrantahuesos es un pájaro”, le explicó Parra años después al profesor Leonidas Morales, “una especie de cernícalo. La cuestión era quebrar huesos” (Morales, 1990, p. 95).

Los titulares de prensa, recortados y reordenados y acompañados de imágenes, buscaban el efecto de sorpresa y provocación del collage dadaísta: “Firma acreditada necesita 36 burros para trabajo oficina y traducciones”, “Sangriento crimen hace reír a Santiago”, “Padre estranguló a su hijo como medida disciplinaria”. Más allá de lo humorístico y lo rocambolesco, algunas composiciones alojaban una propuesta estética subversiva, como el texto “Tengo orden de liquidar la poesía”, que, emboscado en el caos de noticias estrafalarias, anticipaba el programa demoledor de la antipoesía (Parra, 2006, p. 695-703). Más allá de la sátira al medio periodístico chileno, la idea de los *Quebrantahuesos* era activar las resonancias poéticas que permanecían aletargadas en el lenguaje cotidiano: en este sentido, la función del poeta consistía únicamente en identificarlas y señalarlas.

El efecto poético del titular periodístico sería desde entonces una indagación medular de la antipoesía. Como ha señalado Luis Camnitzer, “en el caso de Parra, el

titular de periódico como *ready-made* poético transfería las técnicas del acto de hacer al acto de encontrar, convirtiendo a la creación de la poesía en algo accesible a todos. Cualquiera puede ‘encontrar’” (2008, p. 191). En *Versos de salón* (1962), Parra incluyó el poema “Noticiario 1957”, construido mediante titulares aparentemente encontrados en las páginas de la prensa. Por otra parte, en “Inflación” (dentro de la colección “La camisa de fuerza”, en *Obra gruesa*, 1969), el primer verso (“Alza del pan origina nueva alza del pan”) repetía de manera casi idéntica un titular de los *Quebrantahuesos*, lo que suponía una nueva vuelta de tuerca a nivel conceptual: el verso encontrado en un diario mural y a su vez *encontrado* en la prensa, el *ready made* a partir del *ready made* (el hallazgo del hallazgo), o, en el idioma de la Tlön borgiana, el ejemplo flamante de los *hrönir* de segundo grado, que venían a probar la correspondencia cabal entre encontrar y crear.

## 2. El *anti-peintre* y el antipoeta

“Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente”, escribió Joseph Kosuth en su ensayo *Art after Philosophy* (1969). Desde luego, nada volverá a ser lo mismo después de Duchamp, cuya deserción del arte retiniano –aquel interpretado por la retina y no por la mente– y manufacturado abre posibilidades transformadoras a la creación. El *ready-made*, la recontextualización, el plagio y la apropiación o la transferencia al espectador del rol activo en la elaboración artística se convierten en estrategias feraces para los artífices del arte nuevo. La onda expansiva de la revolución conceptual trasciende el ámbito de las artes plásticas, y alcanza en mayor o menor medida a las demás disciplinas artísticas. Rosalind Krauss acuñó el concepto de “campo expandido” (1979) para describir que con la Posmodernidad habían saltado por los aires las barreras entre los distintos medios artísticos.

Los diversos lances que explican el aterrizaje de Duchamp en la literatura hispanoamericana, especialmente a partir de su regreso a la actualidad en la década de

1960, pueden ejemplificarse en los dos ensayos hermenéuticos de Octavio Paz recogidos en el libro *Apariencia desnuda* (1973, ampliado en 1976). En ambos textos, que funcionan como sendos estudios de *El Gran Vidrio* (obra “definitivamente abandonada” en 1923) y *Dados: 1. La Cascada, 2. El Gas de Alumbrado* (secretamente elaborada a lo largo de dos décadas entre 1946 y 1966), el poeta mexicano identifica la ley de la “meta-ironía” que rige toda su obra, antítesis de la negación irónica de la Modernidad; a diferencia de esta, la de Duchamp es “una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa” (1989, p. 19). Explica Paz que los *ready-made* no son obras de arte y, por lo tanto, no pueden someterse a juicio como tales, sino como “signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso” (p. 31). Si el arte ya no es un oficio manual sino una idea, el artista duchampiano, entonces, no hace obras: comete actos.

Los vínculos de Duchamp con la literatura de su tiempo son en varios sentidos evidentes. Los juegos de palabras que marcan sus obras revelan una fascinación ante el lenguaje propio de los escritores, lo que Paz no duda en denominar como “el origen *verbal* de su creación pictórica” (p. 19). El mismo Duchamp reconoce su afinidad con escritores como Mallarmé, Laforgue y, sobre todo, Roussel, que le causa una honda impresión al ver la representación de sus *Impresiones de África* en el Théâtre Femina de París en junio de 1912 (a la que probablemente asiste siguiendo la recomendación de Guillaume Apollinaire). Ese día Duchamp admira en un gran estado de excitación los retruécanos y distorsiones del lenguaje que caracterizan los textos de Roussel; queda, en suma, embelesado por su delirio, prendido por “la locura de lo inesperado” (Tomkins, p. 106). Como le confiesa años después –en 1946– a James Johnson Sweeney durante una entrevista, siente que “como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino...” (Paz, 1989, p. 24). A fin de anticiparse a la angustia de las influencias, nada mejor para el pintor iconoclasta que evadirse del campo pictórico y nutrirse del campo literario, que en los años sucesivos recibirá de vuelta la inyección de vitalismo de su nada angustiosa influencia.

En su ensayo *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), Graciela Speranza releyó la plana mayor del canon narrativo argentino del siglo XX en clave duchampiana, estableciendo un lúcido y productivo método de trabajo del que son deudoras estas páginas. Aunque Duchamp nunca puso un pie al otro lado de la cordillera andina (sí pasó unos meses entre 1918 y 1919 en Buenos Aires), su ascendiente también llegó a Chile e influyó las sucesivas oleadas vanguardistas y neovanguardistas en la literatura chilena del indómito siglo XX.

La obra de Nicanor Parra no podría comprenderse cabalmente sin la impronta de Duchamp. “En América Latina y su poesía quien más se parece a Duchamp es Nicanor Parra”, ha señalado el poeta uruguayo Eduardo Milán (2014, p. 72). Desde los primeros antipoemas hasta las instalaciones del siglo XXI, están presentes las estrategias que inaugurara el artista francés, y cabe pensar incluso en la filosofía afín del abandono productivo: si Duchamp había concluido que no hacía falta pintar porque el artista trabaja con ideas –“Desde que los generales ya no mueren a caballo, los pintores no están ya en la obligación de morir ante el caballete” (Cabanne, p. 150)–, por la misma razón tampoco haría falta escribir textos originales; si Duchamp se había alejado de lo pictórico, era razonable entonces querer alejarse de lo poético. Desde esta perspectiva, quizás convendría recordar que en la autodenominación de antipoeta de Parra hay, además de una apropiación del término acuñado por Vicente Huidobro, otras concomitancias: también se adjudicó a Duchamp la etiqueta de *anti-peintre*.

### 3. Hacer y no crear

“Pueden ser el comienzo de una nueva serie, o también el fin de fiesta”. En 1969, Mario Benedetti entrevistó en Santiago de Chile a Nicanor Parra, que se refería con esas palabras a una serie de poemas “muy problemáticos y muy polémicos” (Benedetti, 1969, p. 13-15) que estaba escribiendo en ese momento y que había preferido dejar fuera de su *Obra gruesa*, la recién publicada recopilación de sus textos hasta la fecha.

Esos poemas eran los *Artefactos* y efectivamente iban a tener el doble efecto inaugural y crepuscular que anticipaba el antipoeta. Con su aparición en 1972, Parra enterraba el libro como objeto, pues en ese sentido los *Artefactos* se parecían mucho más a un ataúd: una cajita de cartón con 242 tarjetas postales destinadas a enviarse y dispersarse por el mundo. Simultáneamente, Parra zanjaba la cuestión de la autoría, pues ni el mínimo texto de cada postal ni las ilustraciones que lo acompañaban – realizadas por Juan Guillermo Tejeda– aparecían firmados: aunque el nombre del escritor figuraba en el dorso con el irónico símbolo del *copyright*, en la práctica las postales circularían de forma casi anónima.

Los diversos textos de los artefactos trabajaban con las fórmulas de la publicidad, el periodismo, la religión, los eslóganes políticos o el lenguaje popular; es decir, funcionaban en el plano lingüístico como *ready-made* o textos encontrados que solamente la selección de Parra convertía en (anti)poéticos. Para Ricardo Piglia, “los artefactos de Parra son a la literatura en lengua española lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo” (2004, p. 52). Un artefacto mostraba la imagen de una muchedumbre en manifestación, en cuya pancarta estaba escrita la consigna “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”. Otro, realizado con dibujos de trazos sencillos, oponía a dos soldados combatiendo sobre el lema “Fighting for Peace” con una pareja fornicando bajo el lema “Fucking for Chastity”. Como un *objet trouvé* en el habla coloquial chilena, un hombre-anuncio con chistera sostenía un cartel que rezaba impudicamente: “Sabe una cosa compadre / Fíjese que su poesía me la meto por la raja”, lo que suponía un aserto radical y autoconscientemente antipoético. Parra también reproducía textos hallados en grafitis o en los baños públicos. Algunos artefactos carecían de dibujos y se presentaban en simples recuadros que enmarcaban la inconfundible caligrafía de Parra. La provocación, el impacto y el humor constituían el elemento nuclear de los artefactos, que buscaban disolver en ácido corrosivo la sensibilidad poética convencional, basada en trillados y autocomplacientes ejercicios de composición, y ensayar en su lugar una poética drásticamente novedosa a partir de materiales existentes. El fin último de la propuesta sería restituir la poesía al lenguaje

de la comunidad (Milán, 2014, p. 204)<sup>2</sup>. Por otra parte, como ha señalado Liliana Ramos Collado, “fue la creación y la circulación de sus *Artefactos* (1972) el gesto crucial que estructuró la *desaparición textual* de Parra” (2018, p. 162): en adelante, la obra de Parra se sustentaría cada vez con mayor frecuencia en la apropiación.

“Prácticamente el trabajo del poeta pasaría a ser una especie de trabajo de entomólogo que sale a cazar bichos”, le explicó Parra al profesor Leonidas Morales en las conversaciones que mantuvieron en Los Ángeles en mayo de 1970<sup>3</sup> mientras preparaba los *artefactos*, y añadió: “Personalmente la palabra ‘creación’ la he eliminado hace mucho tiempo de mi vocabulario. Me parece una palabra pomposa, mitológica y engañosa. Yo prefiero usar en vez de la palabra ‘creación’, la palabra ‘hacer’. Prefiero escribir un libro que se llame *Poemas prefabricados* antes que escribir un libro que se llame *Poemas creados*” (Morales, 1990, p. 96). Más allá de la referencia a los *Poemas creados*, que ha de interpretarse en clave chilena como una estocada a Huidobro y su legado, no sorprende el parecido extraordinario de esas palabras con las pronunciadas por Duchamp en sus conversaciones con Pierre Cabanne de 1966, donde con similar vehemencia desechaba el término *creación* en favor del término *hacer*<sup>4</sup>.

#### 4. Shakespeare y Duchamp en la mesa de disección

*News from Nowhere* era un puñado de antipoemas y artefactos que se publicaron en 1975 dentro del número único de la revista *Manuscritos* (el mismo volumen que recuperó también los *Quebrantahuesos* de 1952). El título del conjunto (naturalmente

---

<sup>2</sup> En “Nicanor Parra. El riesgo de antescribir”, Milán sostiene: “Hay, en los *Artefactos* de Parra, como en el *ready-made* de Duchamp, un desplazamiento de la categoría de artista-creador a la categoría de artista-selector. La propuesta no sólo es compleja: es también utópica” (p. 204).

<sup>3</sup> “Deja tu alfiler de entomólogo, poeta”, escribirá, en un sentido diferente, José Watanabe en 1994 (2013, p.184).

<sup>4</sup> “Pero la palabra esa, ‘creación’, me da miedo. En el sentido social, habitual de la palabra eso de la creación queda muy bonito, pero, en el fondo, yo no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como otro cualquiera, y nada más. [...] En cambio, la palabra ‘arte’ me interesa mucho. Si viene del sánscrito, como he oído decir, quiere decir ‘hacer’. Ahora bien, todo el mundo hace algo, y a quienes hacen cosas en un lienzo y le ponen un marco, los llaman artistas. Antaño los nombraban con una palabra que me gusta más: artesanos” (Cabanne, 2013, p. 10-11).

robado, pues proviene de la novela del británico William Morris) parecía más significativo en el contexto de la dictadura, donde el lugar de enunciación del poeta parece efectivamente relegado a ninguna parte.

“La columna transparente” era un artefacto que rendía un homenaje explícito a Marcel Duchamp. Estaba firmado en Nueva York en diciembre de 1972 y mostraba el boceto de una hipotética sala del Museo de Arte Moderno atravesada por una tubería de alcantarillado. No era necesario explicitar que la “columna transparente” no tardaría en exhibir en el centro de la sala las deposiciones de los habitantes de la ciudad, en un diálogo manifiesto con el urinario de *La fuente* (1917). No sería este el único texto-dibujo de *News from Nowhere* que podría leerse en clave duchampiana. Binns subrayó la misma influencia en “Filosofía natural: Galileo Galilei, 1564-1642, Isaac Newton, 1643-1727, Albert Einstein, 1879-1955”, que mostraba a los tres científicos sentados sobre sendos váteres, y también en la escatológica autobiografía antipoética “Improvisaciones más o menos premeditadas”; el escritor Cristián Huneeus lo definía de forma contundente: “nunca dejará de ser necesario referirse al urinario de Marcel Duchamp cuando se habla de Parra” (Binns, 1996, p. 110).

Otro texto de *News from Nowhere* basaba también su eficacia en una pirueta conceptual. ¿Qué sucedería en el encuentro fortuito de Shakespeare y Duchamp en la mesa de disección? “Found Poem” aceptaba el juego de Lautréamont y constituía un ejemplo prodigioso del ambiguo trabajo que Parra hace con la tradición, parodiándola y recreándola, entronizándola mientras la desautoriza, construyendo lecturas de direcciones diversas en un texto donde (casi) no había una sola palabra de su cosecha.

Se trataba de la reproducción del célebre soneto XVIII de Shakespeare, que no por casualidad abunda en el tópico clásico de la inmortalidad por medio de la poesía. La nota al pie después del título explicaba con sorna: “Descubierto en *The Oxford Book of the English Verse*”. Utilizando a Shakespeare, Parra desactivaba por medio de la ironía el concepto duchampiano de *objet trouvé*. Al mismo tiempo, utilizando a Duchamp, desactivaba también la solemnidad de Shakespeare en su convicción sobre la propia inmortalidad poética. Sin embargo, en su gesto latían también –como sucede siempre



con los modos de la antipoesía, donde la parodia enmascara la reflexión profunda y viceversa- preguntas más serias: ¿Qué ocurre entonces cuando el objeto encontrado por el artista para conferirle la condición artística es ya de por sí una obra de arte? ¿O acaso hay que pensar, de acuerdo con las leyes de la teoría de la recepción, que es siempre el lector el que acredita (el que encuentra) ese carácter en los textos? Parra imaginaba el encuentro imposible entre Shakespeare y Duchamp para mostrar una vez más que acaso el autor y el lector son una y la misma cosa.

### 5. *Personne trouvée*

También el Cristo de Elqui era un *objet trouvé*. Domingo Zárate había sido un remoto predicador, un pobre diablo iluminado que pronunciaba sus arengas delirantes y apocalípticas en el Santiago de los años 30. Escribió un puñado de libros, mantuvo un grupo de discípulos y, según cuenta Federico Schopf, murió al arrojarse desde lo alto de una higuera pretendiendo demostrar que volaba (2006, CX)<sup>5</sup>. Parra se había encontrado entonces varias veces con él y ahora rescataba a este personaje de su juventud como el adulto que vuelve a poner en funcionamiento un juguete olvidado en el desván. De este modo, el discurso inconexo del autoproclamado Cristo de Elqui, cuyos fines distaban rotundamente de lo artístico, se volvía literario al ser recreado cuarenta años después en el contexto del libro antipoético.

Parra se apropiaba de la voz del Cristo de Elqui, incorporándola, con las marcas y los procedimientos característicos de su propia voz, al repertorio de locutores entre los que encajaba perfectamente como expresión del desconcierto lúcido de la antipoesía. No era la primera vez que Parra lo hacía, pues la apropiación estaba en los orígenes de su escritura y era un recurso frecuente de los artefactos que iba desarrollando desde los setenta<sup>6</sup>. Así lo declaraba abiertamente una de esas postales, donde se podía ver a

---

<sup>5</sup> El propio Schopf ya definía en ese texto al Cristo de Elqui como un *objet trouvé*.

<sup>6</sup> Otra singular empresa de apropiación dentro de la literatura chilena la llevó a cabo Braulio Arenas con la publicación en 1975 del artefacto *Los esclavos de sus pasiones*. Como declaraba el autor en el prólogo, se trataba de una obra “que es mía, y que, sin embargo, no me pertenece” (p. 9). Durante el proceso de escritura de un ensayo sobre la novela chilena del siglo XIX, Arenas había decidido, según su propio

un hombre sin cabeza hablando por teléfono junto al mensaje “ALÓ ALÓ / Conste que yo no soy el que habla”, y es posible que sea esa la paradoja fundamental de la antipoesía: el poeta que toma la palabra para que los otros hablen por él, y que simultáneamente se sirve del discurso ajeno para expresar el suyo propio. Avezado ventrílocuo (la antipoesía también podría definirse como el arte de la ventriloquía), Parra animaba a su muñeco prestándole una voz mestiza, hija de las voces del predicador y del antipoeta. En un movimiento de ida y vuelta, Parra se alimentaba de su personaje –“el viejo vampiro”, lo llamaba Raúl Zurita, receloso y admirado (Gumucio, 2018, p. 375)– para devolverle posteriormente un discurso transfigurado, que tenía tanto del uno como del otro. En ese sentido, Alejandro Zambra ha destacado que en la antipoesía “el lugar de la primera persona lo ocupan dos antagonistas que se disputan el micrófono” (2012, p. 172).

Por otra parte, convertir al Cristo de Elqui en el portavoz antipoético durante los primeros años de la dictadura era una operación eficaz que le permitía ocultarse detrás de la máscara de un hablante enajenado, cuyos disparates, difícilmente considerables con seriedad, movían a la risa al tiempo que proferían desconsoladoras reflexiones. En cuanto al mensaje político, la denuncia era elocuente pero la coartada de la ventriloquía era inapelable: que le fueran a pedir cuentas al Cristo de Elqui, que no sabía lo que decía.

## 6. Adiós al papel

Los artefactos fueron evolucionando con el tiempo. El formato de las tarjetas postales dio paso a otros soportes sobre los que el antipoeta plasmaba una obra en la que iba ganando cada vez mayor peso el componente visual.

---

relato, cambiar de rumbo y componer una obra a partir del ensamblaje de páginas mezcladas de esos textos literarios: “fragmentos tras fragmentos, juntados estos, zurcidos, engomados, hilvanados, cosidos y aplanchados, dando una pareja mención onomástica a sus personajes, cortando una frase por la mitad, o ensamblando dos de distinta procedencia, salió tal novela de costumbres mágicas, chilenas y sentimentales, y hasta con cierto valor de originalidad, *rara avis* tratándose de mí, tan seco siempre en materia de imaginación” (p. 11). El resultado es un *collage* de las novelas y folletines de autores como Ramón Pacheco, Alberto Blest Gana, José Victorino Lastarria o Liberio Briebe, cuya autoría, naturalmente, se disuelve anónimamente en la obra *nueva* de Arenas.

En la primavera de 1976, Parra rescató de entre los restos de construcción de su casa de Isla Negra unas tablas de madera. Provisto de un bolígrafo Bic negro, comenzó a dibujar y escribir compulsivamente sobre ellas con la máxima rapidez; según su propio testimonio, llenaría cien en una sola tarde (Parra, 2011, p. 1133). Bautizadas sencillamente como Tablitas de Isla Negra, en ellas aparecerían un Cristo (de Elqui) en bicicleta con la cruz a cuestas, un don Quijote sobre Rocinante, diversos tipos de sonetos como el “Soneto impajaritable” (donde los versos eran sustituidos por esvásticas) o el “Soneto censurado” (donde los versos eran sustituidos por tachaduras) y reflexiones agudas y sintéticas del orden de los artefactos (“Según don Faustino Sarmiento ARGENTINO es un anagrama de IGNORANTE pero no se le puede creer mucho SARMIENTO es anagrama de MENTIROSA”). El “W. C. Poem” era un ingenioso juego de palabras a partir de siglas (“TBC TIIS TKG TDG 1BB GGG”) y el “Flag Poem” era un dibujo de la bandera chilena, en cuyo interior se leían las instrucciones “Escriba aquí sus artefactos”<sup>7</sup>. La página como soporte había perdido su primacía en la escritura de Parra.

A partir de 1994 Parra comenzó a reutilizar las bandejas de cartón de las tiendas donde se sirven pasteles o empanadas como nuevo soporte de los nuevos artefactos, puestos con frecuencia en boca de un singular personaje: un corazón con patas y brazos que señalaban a los lados o sostenían un paraguas mientras proferían las últimas noticias de la antipoesía: “¿Y tú me lo preguntas? Antipoesía eres tú”. Antes de que se consolidara este ser esquemático conformado por un corazón, el Hablante Lírico era un monigote de cabeza redonda, “pero de repente me di cuenta”, contó Parra, “de que era muy pretencioso, que el hombre es más corazón que cabeza, más tinieblas que luz” (2011, p. 1134). “Las bandejas de La Reina” nacieron de la necesidad de firmar un autógrafo cuando no tenía papel, pero no tardaron en convertirse en el marco perfecto de los nuevos artefactos.

---

<sup>7</sup> Todos estos poemas formaban parte de las búsquedas de Parra a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, cuando proyectaba un libro que se denominaría *Taller literario*: el libro como tal no llegaría a existir, pero las Tablitas de Isla Negra dieron cuenta de sus hallazgos. Así se lo contó a Iván Carrasco en Isla Negra en 1983, quejándose de que el poeta de Valparaíso Juan Luis Martínez le hubiera robado la idea de escribir sobre la bandera en su libro-objeto *La poesía chilena* (Carrasco, 2007, p. 129-130).

## 7. (Im)propiedades de la memoria

“Yo me sé tres poemas de memoria” es uno de los poemas más audaces de Parra. Incluido en *Hojas de Parra* (1985), constaba a su vez de tres poemas con numeración arábica y sin título alguno. No hacía falta ser un lector familiarizado con la antipoesía para darse cuenta de que había gato encerrado en esos textos; incluso el lector accidental sentiría cierto extrañamiento al toparse con ellos en el contexto del libro: la presencia de la rima, los corsés de la métrica y una sensibilidad lírica que no se compadecía con el furor cáustico de los antipoemas eran pista más que suficiente para cuestionar la autoría de Parra. Era incluso altamente probable que el lector chileno reconociera que el primero de los textos era en realidad la transcripción de un conocido poema de Juan Guzmán Cruchaga (“Canción”); el segundo, de Carlos Pezoa Véliz (“Nada”); el tercero, de Víctor Domingo Silva (“Elegía del indio triste que regresa”).

Se trataba de una apropiación en toda regla. Del mismo modo que en 1916 Duchamp había estampado su firma en el Café des Artistes de Nueva York sobre la pintura de una anacrónica escena de batalla que colgaba en la pared (Tomkins, 1999, p. 182), Parra repetía el gesto con unos poemas bien conocidos de la tradición chilena de comienzos del siglo XX, ya ciertamente envejecidos –aunque con un considerable encanto anacrónico– en 1985. Si bien cada uno de los textos correspondía individualmente a un autor ajeno, el poema de Parra como ejercicio conceptual englobaba a los tres. En ese sentido, “Yo me sé tres poemas de memoria” abarcaba potencialmente la literatura universal, tanta como pudiera caber en la memoria del poeta. “A mí me pareció, cuando yo lo hice, que esto es algo importante, fíjate. ¡Este es un pescado muy grande!...”, le dijo el antipoeta al profesor Iván Carrasco mientras le mostraba en primicia su proyecto en diciembre de 1983<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “¡Mira lo que has hecho, Nicanor!”, le dijo Carrasco entusiasmado, “¡Esto ya es el colmo! ¿Sabes tú que si esto lo hubiera hecho Zurita, por ejemplo, o algún textualista, esto ya lo hubiera puesto en el cielo de Nueva York?” (Carrasco, 2007, p. 100). En el borrador, el primer poema pertenecía a Pablo de Rokha (“Yo soy el fracaso total del mundo, oh, Pueblos”), y el de Juan Guzmán Cruchaga se situaba al final, en lugar del de Víctor Domingo Silva. Una nota al pie, que Parra eliminó en la versión final, decía: “Próximamente

La afirmativa acción de Parra puede traducirse como casi siempre en una o varias interrogantes: ¿de quién son los textos de la tradición? ¿Pertenece más un texto a quien lo escribe o a quien lo lleva consigo en la memoria? ¿No son acaso los lectores, mucho más que los autores, los dueños legítimos de la literatura?

En este caso, además, es inevitable llevar la interpretación a otro terreno para preguntarse por el sentido de la elección de esos textos en particular. A medio camino entre Funes el memorioso y Pierre Menard, Parra memoraba y reescribía unos poemas que eran idénticos a los originales (salvo por la omisión de la mayoría de los signos de puntuación) pero que, recontextualizados, ya no significaban lo mismo que cuando fueron escritos y publicados. En pleno régimen terrorífico de Pinochet, aquellos textos cobraban un significado nuevo y más afilado.

Es una revelación cotejar el poema 2 de Parra con el poema “Nada” de Pezoa Véliz. Este, por ejemplo, escribió:

Una paletada le echó el panteonero;  
luego lio un cigarro, se caló el sombrero  
y emprendió la vuelta...  
Tras la paletada  
nadie dijo nada, nadie dijo nada...

En 1904, el texto de Pezoa Véliz era una llamada de atención ante la indiferencia por la muerte de un individuo marginado. Parra, en cambio, escribió<sup>9</sup>:

Una paletada le echó el panteonero  
luego lio un cigarro se caló el sombrero  
y emprendió la vuelta  
Tras la paletada  
nadie dijo nada nadie dijo nada

---

‘Yo me sé 10 Poemas de Memoria’”, y a continuación: “En preparación ‘Yo me sé 100 Poemas de Memoria’”.

<sup>9</sup> Esta paradójica contraposición que inventa Borges en su “Pierre Menard” es empleada también por Graciela Speranza en su ensayo citado (2006, p. 137).

Leídos en el contexto fantasmagórico de la dictadura, los versos podían agigantarse para formular una denuncia de los desaparecidos y el silencio impuesto por el terror. El “pobre diablo” al que “encontraron muerto” dejaba de ser como suceso fúnebre un caso aislado para convertirse en una sinécdoque de las violencias de la dictadura.

Esta es la tesis de Rafael Rubio, que realizó un análisis lúcido de “Yo me sé tres poemas de memoria”: “Parra nos demuestra que un poema puede constituir un gesto político eficiente sin que tenga que recurrir a la referencialidad”, afirmaba Rubio, que además reflexionaba sobre la fecundidad de las estrategias que habitan entre el plagio y la intertextualidad: “Las obras literarias son propiedad común, en la misma medida en que todos los bienes ‘deberían’ serlo. El autor no es el propietario de la obra, sino sólo su arquitecto” (Rubio, 2010, p. 19-22).

Contradiciendo irónicamente el título de su poema, parece ser que cada vez que Parra presentaba el texto en uno de sus recitales lo leía sin levantar la vista del papel.

## **8. Shakespeare, antipoeta**

El “Found Poem” de 1975 era solamente un ejemplo de la íntima y sostenida relación de Parra con Shakespeare. Todo está en Shakespeare, solía decir el antipoeta, que también se apropió del celeberrimo soliloquio de Hamlet publicándolo traducido como uno de sus poemas de *Hojas de Parra*.

Hamlet había sido el pseudónimo con el que había firmado en 1937 algunos textos primerizos (Pfeiffer, 2018). Al recibir en 1991 el Premio Juan Rulfo en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Parra pronunció el discurso “Mai Mai Peñi”. Se trataba de dialogar con Rulfo mientras ensayaba la fusión de la antipoesía –con su polifonía enajenada, sus interpelaciones incómodas y su mezcla de alta y baja cultura– con el género normalmente infecundo de los discursos de recepción de premios y galardones. Este habría de ser el primero de muchos discursos, algunos de los cuales terminarían más tarde conformando los *Discursos de sobremesa* (2006). Uno de los

fragmentos de “Mai Mai Peñi” llevaba por título “Paralelo con Hamlet” y era una comparación de *Pedro Páramo* con el drama de Shakespeare:

Hay fantasmas y espectros en ambos casos  
En ambos casos corre mucha sangre  
Sí señor  
Hijos que se rebelan contra sus progenitores  
Etc. etc.  
Personaje difuso  
Con + trazas de Hamlet que de Telémaco me parece a mí  
Claro que con una diferencia x lo muy menos  
Juan Preciado no tiene mucho de príncipe  
Cristiano vulgar y corriente (577)

Muchos poemas breves y artefactos parrianos hacen referencia a *Hamlet*. “Estamos esperando / que alguien vuelva a reescribir Hamlet”, proclamaba Parra en un poema publicado en prensa en el año 2003<sup>10</sup>. Uno de los textos recogidos en *Antipoems* (antología publicada en Nueva York en 2004), escrito en inglés, se titulaba “H according to N”, y era en realidad una cita de Nietzsche tomada de *El nacimiento de la tragedia*; se trataba de una nueva apropiación, pues no había otra alusión a la autoría original más que la ambigua N del título que podía remitir igualmente a “Nicanor” (algún crítico cayó en la trampa, como Efraín Kristal [2014, p. 121]). Con ironía, el último verso, ya en castellano, atribuía falsamente la cita a su propia madre:

What inhibits Hamlet  
Is his tragical knowledge  
Of the futility & folly of action  
In a world out of joint

Knowledge kills action

Action requires the veil of illusion  
Nos decía la Clara Sandoval (2001, p. 31)

---

<sup>10</sup> Se refiere a él Raúl Zurita (2004), quien por cierto publicará en 2014 su propia traducción de *Hamlet*, en un idioma más universal que la de Parra.

El texto podía provocar en primera instancia un efecto humorístico al poner una disquisición filosófica en inglés en boca de un ama de casa de Chillán, pero simultáneamente ponía en diálogo el valor del discurso culto y el acervo de sabiduría popular que representa la madre y que no por tácito deja de estar encarecido.

La gran empresa shakesperiana de Parra fue la traducción de *El Rey Lear*, que lo ocupó durante al menos quince años. En 1989, el British Council le propuso el proyecto, que finalmente desembocó en la representación de la obra en 1992, con dirección de Alfredo Castro. Sin embargo, hasta 2004 no aparecería publicado como libro, después de un minucioso y dilatado trabajo de corrección y edición junto a Alejandro Zambra, que lo visitaba en su casa de Las Cruces para impulsar la traducción.

Parra se obsesionó con Shakespeare. Mientras preparaba el texto para la representación teatral, confesaba: “Ya tengo 78 años y debería estar jubilado podando mis rosas, pero nunca he trabajado tan intensamente como ahora. Vivo en un estado de ansiedad intelectual permanente” (Hurtado, 1992, p. 35). Las distintas traducciones de Shakespeare poblaban los rincones de su casa y con frecuencia recibía a sus visitantes con alguna cita del bardo inglés. Bolaño contó que las primeras palabras que le dirigió el antipoeta, cuando se conocieron en Las Cruces en 1998, fueron para citar en inglés “la bienvenida que ofrecen a Hamlet unos campesinos de Dinamarca” y después “el destino de Shakespeare” fue uno de los temas de conversación (2004, p. 69-70).

“En realidad, Shakespeare es un antipoeta”, declaró con orgullo a César Cuadra (2000), y al convertirlo en su precursor no hacía otra cosa que subrayar la libertad métrica, el registro conversacional y el carácter dramático de su propia obra. Shakespeare había perfeccionado el verso blanco de la lengua inglesa, que carece de rima y basa su métrica en los patrones de acentuación silábica del pentámetro yámbico; en la exploración de las posibilidades de versificar sin rima halla Parra una primera conexión con el drama isabelino, pero, además, se le hace evidente un segundo vínculo al reflexionar sobre la condición teatral de la antipoesía, donde la voz del hablante lírico no se corresponde con la del autor sino que representa a una galería de personajes dispares: “un antipoema no es otra cosa que un parlamento dramático, y un parlamento



dramático, habría que agregar, es un verso blanco shakespereano. O sea, es un endecasílabo que se alarga y se acorta, y que oscila entre la academia, la calle y la feria” (Hurtado, 1992, p. 26). La convivencia de registros cultos y populares (la academia, la calle y la feria) es el tercer punto en común. Zambra ha relatado hasta qué punto el poeta, inflamado de entusiasmo, llevó a cabo un trabajo minucioso para que su versión de *El Rey Lear* conjugara ambas poéticas, hablando por Shakespeare pero también por sí mismo: “Shakespeare tenía que parecerse a Shakespeare pero también a Parra; Parra tenía que parecerse a Shakespeare, pero también, sobre todo, a Parra” (Zambra, 2018).

El trabajo de Parra con *El Rey Lear* excedió ampliamente la labor de traductor: no quería traducir *El Rey Lear* sino escribirlo. Inútil agregar que no encaró nunca una traducción mecánica del original; no se proponía trasladarlo al español. Su admirable ambición era producir unas páginas que, vertidas al español de Chile, coincidieran con las de Shakespeare. De la misma manera que Pierre Menard no se propuso copiar a Cervantes sino convertirse en un escritor del siglo XVII para escribir de nuevo el Quijote, Parra no se conformó con reproducir a Shakespeare sino que quiso –sin dejar de ser Parra– encarnar a Shakespeare:

El trabajo de comprensión, de ambientación, es bien complejo. Necesariamente tengo que abordar temas como el Renacimiento (la Reforma, las consecuencias del *descubrimiento* del nuevo mundo) e, incluso, retroceder a Séneca y pasar por *La divina comedia*. Estoy en esa cabeza de puente, en ese espacio y esa época, y tengo que ir extendiéndome, hacer peregrinaciones espaciales y temporales, para formarme una idea más completa del mundo en el momento que Shakespeare escribió su *Rey Lear*. Creo que el traductor tiene que hacer esto, porque no se trata de una simple especulación matemática. (Hurtado, 1992, p. 31)

Nicanor Parra, autor de *El Rey Lear: La antipoesía*, monstruo que todo lo devora, terminaría devorando también a Shakespeare. Raúl Zurita celebró inmediatamente el alcance extraordinario de la obra: “Al leer a Shakespeare, Parra lo afirma, al escribirlo lo desmonta: nos dice, nos acaba de decir, que absolutamente todos los hombres son Shakespeare” (Zurita 2004, p. 17). Quizás por eso la traducción, finalmente titulada

*Lear, Rey & Mendigo*, apareció firmada solamente por Nicanor Parra: el nombre de Shakespeare no figuraba en ninguna parte.

### 9. Paráfrasis y *paráfrasis*

La antipoesía tiene en la apropiación uno de sus recursos fundamentales. Ya en los textos de los años cuarenta había ensayado con ella: basta recordar el romance “Es olvido”, que parafraseaba unos conocidos versos de Campoamor.

“En el jardín” (2011, p. 958), que apareció en la antología *Páginas en blanco* (2001), es una paráfrasis de un poema de la poeta iquiqueña María Monvel, “Mi hija juega en el jardín”. Con una estrofa menos y mínimas modificaciones, que jugaban a dar la impresión de ser lapsus al citar el texto de memoria, “En el jardín” era esencialmente el mismo poema. Parra no citaba a Monvel por ninguna parte, pero con su humor característico señalaba en el encabezamiento que se trataba de una “parráfrasis”.

En la misma antología, “El poema XXI” (959) hacía desde el título un notorio guiño a Neruda, pero después de tres versos de Parra (“Nada + grande que el poema XX / Poco se gana con escupir para arriba / Es que tú no conoces el XXI”) el texto consistía en la reproducción literal del poema de Osnofla titulado “La bótica”, sin ninguna referencia a la autoría original. De hecho, el efecto cómico de la rima trastocada en las palabras finales de cada verso se compadecía muy bien con el humor parriano, por lo que un lector desavisado podría habérselo atribuido. En realidad, “La bótica” era uno de los poemas predilectos de Neruda, que se emocionaba al recitarlo; el crítico Alone le habría dicho bromeando que ese era el poema XXI (2011, p. 1152-1153). El hecho de que Parra estableciera la relación intertextual con Neruda y al mismo tiempo borrara el vínculo con el autor original conducía nuevamente a la reflexión sobre la propiedad de los textos, disputada entre el creador y el lector.

En el caso de “Palabras textuales”, publicado en 2004 en un número especial de la revista *The Clinic*, el texto apropiado no era en su origen un poema, ni siquiera un texto literario: se trataba de la reproducción literal de una carta personal del prócer de la

Independencia Diego Portales. Parra se convertía en editor: además de disponer la prosa en forma de verso, se dedicaba a censurar los numerosos improperios de un texto escrito con un lenguaje popular sustituyéndolos por sus iniciales seguidas de puntos suspensivos: “Colgaré de un c... a los h... / & a las pu... les sacaré las re... / ¡Hasta cuándo m... estos m...!” (p. 967-968). No había una sola palabra original de Parra en el poema.

Poco quedaba de las nociones de originalidad y autenticidad derivadas del paradigma romántico. Después de que Duchamp alentara el plagio invitando a que su obra fuera replicada, disolviendo la idea del autor y la obra única, mucho después de que Lautréamont señalara que “el plagio es necesario. El progreso lo requiere”, el antipoeta chileno edificaba su obra con materiales encontrados, buscando en el acervo del idioma palabras con las que rehacer la poesía.

### **10. Parra en el museo**

A finales del siglo XX y comienzos del XXI, la antipoesía cobró literalmente una nueva dimensión. Los artefactos pasaron del espacio bidimensional del papel a la tridimensionalidad de los objetos y entraron a formar parte de los museos en Santiago de Chile, Chicago, Valencia o Madrid.

Parra denominaba a sus creaciones materiales “trabajos prácticos”. El primero de ellos parece ser “La mamadera mortífera”, ideado en 1969: se trataba de un biberón con una etiqueta que señalaba su carácter venenoso. La idea de combinar un objeto con un breve texto que cumplía la función de recontextualizarlo y resignificarlo remitía directamente a la filosofía del *ready-made*: “Es decir, un trabajo práctico es un objeto más una lectura, y ese texto es el que desencadena la energía y provoca la explosión”, explicó Parra alguna vez (Piña, 2007, p. 44).

Parra trabaja conceptual y materialmente con los restos de la sociedad de consumo. Basta pensar en las Tablitas de Isla Negra y las Bandejas de la Reina como ejemplos de reaprovechamiento de los materiales, pero sucede lo mismo con los Trabajos Prácticos. A un cubo de basura de plástico que contenía una bolsa también de plástico y un montón

de papeles arrugados en su interior, se le superponía una etiqueta que rezaba: “Deposite aquí sus obras de arte”. Al mismo tiempo que, por la alquimia de la palabra, el simple papel arrugado se transmutaba irónicamente en obra de arte (ya no necesariamente fallida), el juego de palabras –muy duchampiano– remitía inevitablemente a las “sobras de arte”, devolviendo lo artístico al terreno del desecho. De forma paradójica, ese desecho artístico terminaba por encontrar su espacio en la exhibición consagratoria del museo. Otro Trabajo Práctico consistía únicamente en una botella de vidrio de Coca-Cola acompañada del lema “Mensaje en una botella”, pero en su simplicidad constituía una crítica corrosiva al capitalismo: el halo romántico en el gesto del náufrago que escribe unas palabras de urgencia y vital importancia a un interlocutor desconocido era reemplazado por el mensaje adherido a la botella (un mensaje vacuo, que lo único que enuncia es una marca) y replicado innumerables veces. Aplicando el mismo proceso de resignificación por medio de la frase “Voy & Vuelvo” (expresión coloquial con la que se anuncia un regreso inmediato) sobre un rústico crucifijo de madera, el Trabajo Práctico remitía sacrílegamente a la resurrección de Cristo.

Otra de las piezas más significativas de la muestra era una reproducción de La Gioconda y debajo de ella la misma imagen invertida. Para aclarar el mensaje, entre ambas mediaba una etiqueta manuscrita con el mensaje “NO HAY PARA QUÉ PINTARLE BIGOTE / Basta girarla en 180°”. Dialogando con la Gioconda *L.H.O.O.Q.* y *L.H.O.O.Q. Rasée*, Parra reconocía explícitamente el magisterio de Duchamp –por otra parte evidente– en su trabajo visual. Al mismo tiempo, se insertaba en una tradición iniciada por el francés pero con una considerable serie de continuadores que han establecido una relación irónica con la Gioconda de Duchamp: entre otros, Andy Warhol la serigrafó como un icono pop (1963), Fernando Botero la convirtió en una de sus “gordas” (1977), Jean-Michel Basquiat pintarrajeó sobre ella (1983) y Banksy sustituyó su rostro de sonrisa enigmática por un *smiley* (2004) y la pintó armada con un bazoka (2010). Parra, en una acción más conceptual que remitía al gesto fundante de Duchamp,

le dio la vuelta. Como ha afirmado Aparicio Maydeu, “la misma parodia que escarnece la tradición, simultáneamente la perpetúa” (2013, p. 18).

La fascinación de Parra con la Gioconda de Duchamp venía de antaño. Un artefacto de 1972 mostraba el dibujo de un hombre con chistera tocando el bombo y bajo él se podía leer el mensaje: “NO SE ESPERE NADA CONCRETO DE MÍ. YO NO HE VENIDO A PONER EN SOLFA LA BIBLIA ni a pintarle bigotes a la Gioconda / Con hacer explotar media docena de guatapiques me conformo” (Parra 2006, p. 454). Si por un lado la imagen del guatapique ilustraba a las claras la vocación ferial de la antipoesía y su afán lúdico y estrepitoso, por el otro resultaba significativo que Parra escogiera la obra de Duchamp como el paradigma rupturista en el arte contemporáneo. Por otra parte, entre las interrogaciones del poema “Los profesores”, publicado en Nueva York en 1972 como una burla del sistema de enseñanza basado en el aprendizaje memorístico del dato, una de ellas insistía en preguntar “quién le pintó bigotes a la Gioconda” (2006, p. 263).

En 1987, el profesor René de Costa invitó a Parra a Chicago para que participara en un seminario con los alumnos de doctorado, y en una de esas conversaciones se extendió largamente con sus impresiones sobre la obra de Duchamp: “Bueno, yo te pregunto lo siguiente: ¿no consideras tú que una de las grandes obras de este siglo y posiblemente la principal, la más importante de todas es la Mona Lisa con bigote de Marcel Duchamp?” (Méndez, 2014, p. 306-307).

Bajo la máscara humorística de la antipoesía subyace un fondo de tribulación. Sucede lo mismo en la vertiente de los trabajos prácticos, cuya apariencia de juego conceptual esconde un hondo desengaño. Quizás haya que dar la vuelta a la Gioconda o explotar guatapiques en la feria porque la última verdad de todo esto ya la descubrió al final de su periplo el individuo del soliloquio de 1954: que la vida no tiene sentido.

### **11.Coda. Pescar en el aire**

En 2011 la periodista argentina Leila Guerriero visitó a un Parra casi centenario en su casa de Las Cruces. Acababa de salir a la luz el segundo volumen de sus obras

completas, tituladas, según la costumbre lúdica y paradójica del antipoeta, *Obras completas & algo +*. Parra nunca había terminado de estar convencido de un proyecto que si había salido adelante había sido por la insistencia de Roberto Bolaño –“¿Querría eso el Roberto?”, preguntaba Parra cuando iba a firmar el contrato (Gumucio, 2018, p. 113)– y el buen hacer de los editores Binns y Echevarría. Influyó también el orgullo de equipararse al fin con Neruda al recopilar su obra en la misma colección de Galaxia Gutenberg. Aquel día, en el camino de regreso a Las Cruces después de la comida en un restaurante, Guerriero preguntó a Parra si estaba contento con la publicación de sus obras completas, y este respondió: “Estoy sorprendido. Yo leo esos poemas y no me siento el autor. Pienso que nunca fui el autor de nada porque siempre he pescado cosas que andaban en el aire. Se decía eso: cosas que andaban en el aire” (Guerriero, 2011).

Cuando el mundo del arte tenía asumido que Duchamp había cambiado el arte por el ajedrez, el artista sorprendió con su obra póstuma *Étant donné*s, elaborada en secreto durante veinte años y sacada a la luz en 1969, un año después de su muerte. A través de una mirilla, el espectador puede observar una escena perturbadora (“Yo soy el Individuo. / Miré por una cerradura, / Sí, miré, qué digo, miré, / Para salir de la duda miré”, escribió precisamente el chileno en “Soliloquio del individuo”). Al recibir el Premio Cervantes en 2012, Nicanor Parra, siguiendo la tradición, hizo custodiar un legado secreto en la cámara acorazada del Instituto Cervantes en Madrid. Hasta 2064 (fecha en la que se cumplirán 150 años de su nacimiento), entonces, no se revelará su última obra póstuma.

### **Bibliografía**

- Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Arenas, B. (1975). *Los esclavos de sus pasiones*. Santiago: Nascimento.
- Benedetti, M. (1969). “Nicanor Parra o el artefacto con laureles”. *Marcha*, 17 de octubre, 13-15.
- Binns, N. (1996). *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Binns, N. (2000). *Nicanor Parra*. Madrid: Eneida.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: This Side Up.

- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: HUM.
- Carrasco, I. (2007). *Nicanor Parra. Documentos y ensayos antipoéticos*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.
- Cuadra, C. (2000). "Shakespeare, antipoeta (Fragmentos de conversaciones con Nicanor Parra)". *Babab*, 2 (Mayo). Recuperado de: <https://www.babab.com/2000/05/04/conversaciones-con-nicanor-parra/>.
- Guerriero, L. (2011). "El aire del poeta". *El País*, 3 de diciembre.
- Gumucio, R. (2018). *Nicanor Parra, rey y mendigo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Hurtado, M. (1992). "Parra traduce a Shakespeare". *Apuntes de Teatro*, 103 (primavera 1991-otoño 1992), 23-35.
- Krauss, R. (2008). "La escultura en el campo expandido". En Jean Baudrillard *et al. La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 59-74.
- Kristal, E. (2014) "Soneto XVIII, Hamlet y El Rey Lear: los Shakespeare de Nicanor Parra". *Estudios Públicos*, 136 (primavera), 111-136.
- Méndez, A. (2014). "Parra en primera persona". *Estudios Públicos*, 136 (primavera), 299-317.
- Milán, E. (2014). "Dar salida, denso". En *Derrotero. Sentido de un destino*. Madrid: Amargord, 54-77.
- Milán, E (2014). "Nicanor Parra. El riesgo de antescibir". *Estudios Públicos*, 136 (primavera), 195-211.
- Morales, L. (1990). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Parra, N. (2006). *Obras completas & algo +*. Vol. 1 (1935-1972). Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Parra, N. (2011). *Obras completas & algo +*. Vol. 2. (1975-2006). Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Paz, O. (1989). *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza.
- Pfeiffer, E. (2018). *El método poético de la primera etapa escritural de Nicanor Parra, 1935-1946*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Piglia, R. (2004). "Neruda es el poeta de las efemérides; Para es el poeta de todos los días". *The Clinic*, número extraordinario dedicado a Nicanor Parra, 21 de octubre, 52.
- Piña, J. (2007). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ramos Collado, L. (2018). "Imágenes en fuga/palabras volanderas: tarjetas postales de René Magritte y Nicanor Parra". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 6 (primer semestre), 136-174.
- Rubio, R. (2010) "Plagio y censura en un texto de Nicanor Parra". *Grifo*, (19), 19-22.
- Schopf, F. (2006). "Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio", prólogo a Nicanor Parra, *Obras completas & algo +*. Vol. 1, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, LXVII-CXXXI.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Watanabe, José (2013). *Poesía completa*. Valencia: Pretextos.
- Zambra, A. (2012). *No leer*. Barcelona: Alpha Decay.
- Zambra, A. (2018). "Remembering Nicanor Parra, the Almost Immortal Chilean Poet". *The New Yorker*, 2 de febrero.

Zurita, R. (2004). "Nicanor Parra, príncipe y mendigo". Artes y Letras de *El Mercurio*, 5 de diciembre.