

El juego interdiscursivo: *Quebrantahuesos* y el periódico

Dandan Ruan*

College of Science and Technology, Ningbo University (China)

nbchrdd1230@hotmail.com

ORCID: 0009-0007-7118-9014

Tipo de artículo: artículo de investigación

Recibido: 23/11/2023

Aprobado: 13/12/2023

Cómo citar: Ruan, Dandan, «El juego interdiscursivo: *Quebrantahuesos* y el periódico», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 17 (2023): 66-93

DOI: <https://doi.org/10.51440/dialogia.17.3>



Este artículo está sujeto a una licencia «Creative Commons Reconocimiento-No Comercial» (CC-BY-NC).

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo explorar la interdiscursividad de *Quebrantahuesos*, una de las obras visuales más curiosas de Nicanor Parra, antipoeta chileno que se caracteriza por la incorporación de recursos heterogéneos en su creación literaria-artística. Se utiliza como herramienta el análisis interdiscursivo para identificar y analizar los elementos verbales y visuales que componen

* Dandan Ruan es doctora en Estudios Artístico, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid (2023). Actualmente es profesora del College of Science and Technology, Ningbo University (China). Sus intereses de investigación se centran en la poesía visual, la poesía y la cultura hispánicas.

el juego interdiscursivo que integra los textos periodísticos, los signos visuales y la puesta en la escena de exposición artística. Se analiza también, cómo la realidad interdiscursiva de *Quebrantahuesos* ha sido producida y renovada en distintos contextos socioculturales, así como las funciones que ha desempeñado en cada momento histórico.

Palabras clave: *Quebrantahuesos*; Nicanor Parra; obra visual; interdiscursividad; análisis interdiscursivo.

The interdiscursive game: *Quebrantahuesos* and the newspaper

Abstract: *This paper aims to explore the interdiscursivity of Quebrantahuesos, one of the most curious visual works of Nicanor Parra, Chilean antipoet characterized by the incorporation of heterogeneous resources in his literary-artistic creation. Interdiscursive analysis is used as a tool to identify and analyze the verbal and visual elements that make up the interdiscursive game that integrates newspaper texts, visual signs and the staging of artistic exhibition. It also analyzes how the interdiscursive reality of Quebrantahuesos has been produced and renewed in different socio-cultural contexts, as well as the functions it has played in each historical moment.*

Keywords: *Quebrantahuesos; Nicanor Parra; visual work; interdiscursivity; interdiscursive analysis.*

1. Introducción

Uno de los cambios más destacados en el ámbito literario tal vez sería la sustitución parcial o completa de los signos lingüísticos por los gráficos, puesto que hay un evidente incremento de publicaciones donde aparece la fusión de signos verbales y visuales, a través de los nuevos formatos y canales de comunicación (Gómez Alonso, 2020: 197), fenómeno que, sin embargo, no se corresponde únicamente a nuestros días, sino que está caracterizado por la intensa y constante interrelación de las artes entre lo verbal y lo visual que se puede remontar hasta

las tempranas edades prácticamente en todas las actividades humanas (Wellek, 2023: 44).

La obra visual del chileno Nicanor Parra es, precisamente, una yuxtaposición de lo verbal y lo visual. Menos conocida en comparación con los antipoemas, la sección visual —obras correspondientes al conjunto que incluye *Quebrantahuesos* (1952), *Canciones rusas* (1967), *Artefactos* (1972), *Hojas de Parra* (1985) y la serie de *Obras públicas*— constituye una tendencia peculiar e influyente que se extiende a lo largo de toda la etapa creativa de Parra, con profundas implicaciones en su trayectoria antipoética. Si con la antipoesía Nicanor Parra ha cambiado definitivamente la poesía moderna hispánica a través de su gesto extremo frente al lenguaje, al *yo poético* y al compromiso social que, según él, se anquilosan en la poesía lírica, en las obras visuales mencionadas, el antipoeta no deja de cuestionar el valor de los poemas por desintegrarlos desde su orden verbal construido por los signos lingüísticos y, en sustitución, entremete materiales fragmentarios y heterogéneos. Este tipo de publicaciones marca un cambio radical y profundo en la costumbre y la experiencia lectora y exige, ciertamente, que nos hagamos *lectoespectadores*¹ en lugar de lectores simples.

Cuando Nicanor Parra en su *Manifiesto* (1963) declaró con claridad su defensa por hacer «la poesía de la plaza pública» para desafiar a «la poesía de salón», ya había puesto en escena una obra, en lugar de poemas, en su sentido físico de ser un discurso abierto, expuesto, a la manera de «la plaza pública». Unos años antes de la relevancia publicación de la antología *Poemas y*

¹ Este concepto ha sido propuesto por Vicente Luis Mora, según el autor, el neologismo que une las palabras *lector* y *espectador* es un concepto que se aplica a la lectura de obras muchas veces en «una forma artística compuesta de *texto más imagen*» (Mora, 2012: 19). María Ángeles Pérez López en su artículo «Parra el semionauta (itinerarios en el paisaje de los signos)» también ha utilizado este término *lectoespectador* para describir las competencias que se exigen al destinatario de las obras visuales de Nicanor Parra (Pérez López, 2014: 50).

antipoemas (1954), Parra, en colaboración con otros artistas chilenos, entre ellos destacan el joven poeta Enrique Lihn, el artista Alejandro Jodorowsky, y otros que forman *un comité de redacción*,² crearon *Quebrantahuesos*, obra visual que se caracteriza por la extravagante hibridación y que marcó un importante inicio en la experimentación visual del antipoeta a partir de los años cincuenta.

Quebrantahuesos, según la propia descripción de Parra, era «una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario» (Morales, 2006: 81) y se presentó originalmente en forma de una exposición que tuvo lugar en las calles públicas de la capital de Chile. Entre los pocos estudios dedicados a *Quebrantahuesos*, el crítico chileno Ignacio Valente identificó con una serie de definiciones como «poesía urbana», «*graffiti* en letra impresa» y «happenings textuales» (Valente, 1975: 3), subrayando así, entre ellos, el importante perfil que caracteriza a la obra: *Quebrantahuesos* es misceláneo y dinámico, en integración y en acción.

En «La estructura del suceso», Roland Barthes se ocupa particularmente de este tipo de información como aquellos que encontramos en *Quebrantahuesos*, llamándolo *fait divers* –se puede traducir como hecho o suceso diverso– que es algo inclasificable en la sección del periódico. Al considerarlo como género, el crítico francés observa la rareza y el asombro que ofrece esta noticia-espectáculo; propone sus consideraciones sobre la conversión entre noticias serias y sucesos de divertimentos y, sobre todo, nos invita a pensar en las relaciones más diversas y

² Véase la introducción de *Quebrantahuesos* en la revista *Manuscritos* (1975). *Quebrantahuesos* fue publicado en papel por primera vez en esta revista editada por el artista Ronald Kay y que tuvo un solo número. Consiste en nueve piezas de los llamados *quebrantahuesos* en fotografía y una serie de ensayos que introduce y reseña con detalles sobre su exposición. Además, el primer volumen de *Obras completas* de Nicanor Parra también ha recopilado los mismos nueve pedazos, pero en formato de fotografías en color.

dinámicas en las que se inscribe *fait divers*: su contenido, estructura y efecto final entre la prensa y el público (Fernández Rodríguez, 2014: 107). *Quebrantahuesos*, obra hecha de noticias y obra como espectáculo, se sitúa en «el mapa de lo inexplicable contemporáneo» como el suceso (Barthes, 1967: 262), pero también nos abre la posibilidad de acercarnos, desde una perspectiva más interdisciplinaria a su relación con el discurso periodístico.

2. La interdiscursividad y el análisis interdiscursivo

La interdiscursividad es un componente fundamental de la Retórica Cultural, teoría que une la retórica y la cultura, propuesta y desarrollada por Tomás Albaladejo y su grupo de investigación con el fin de estudiar el discurso y su relación con el espacio sociocultural. Igual que la condición entretejida de génesis, de influencia, de alusión, presente o invisible que se da entre los textos como una realidad de la intertextualidad, también existe la interdiscursividad entendida como «las relaciones de todo tipo que hay entre unos discursos y otros, entre unas clases de discursos y otras, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los discursos» (Albaladejo, 2008: 258-259). La textualidad está implicada en la discursividad (Albaladejo, 2005: 17), puesto que la comunicación discursiva se realiza a través del discurso, compuesto por mensajes textuales en construcción lingüística pero también por todos los componentes que acompañan al texto.

El análisis interdiscursivo permite aproximarse a los discursos concretos, a las clases de discursos y a las relaciones interdisciplinarias de discursos, en su construcción, configuración, proyección, de semejanzas y diferencias, peculiaridades y rasgos comunes en todo el proceso de creación, transformación, recepción e interpretación en el plano general de la cultura-sociedad (Albaladejo, 2005, 2008, 2012; Chico Rico, 2015; Gómez Alonso, 2017). Explica Albaladejo que el análisis

interdiscursivo se emplea en los tres siguientes niveles, considerando los objetos correspondientes bajo la dimensión teórica y crítica (Albaladejo, 2008, 2012):

- 1) Nivel analítico (analítico-explicativo) para el estudio comparado de discursos concretos, discursos de distintas clases y géneros.
- 2) Nivel meta-analítico (teórico-analítico) para el estudio comparado de discursos en distintas disciplinas relacionadas.
- 3) Nivel meta-teórico, las transferencias en el nivel meta-analítico para diferentes disciplinas, especialmente a la Literatura Comparada.

Respecto a los textos que integran signos verbales y no verbales, *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra es una obra visual caracterizada por la interdiscursividad que se da, de una manera evidente, en las relaciones variadas entre discursos verbales y visuales (texto, imagen y tipografía), literarios y no literarios (por ejemplo, periodísticos y cinemáticos), de acción (*Quebrantahuesos* en exposición) y de reproducción (*Quebrantahuesos* en revista), etc. En este caso, el análisis interdiscursivo funciona como un instrumento eficaz para analizar esta creación de fusión literaria-artística. A continuación, nuestra investigación se enfocará, particularmente, en el primer nivel del análisis interdiscursivo, donde los discursos verbales y visuales, literarios y no literarios son objetos de la realidad de esta obra. Utilizamos el análisis interdiscursivo para identificar, desde una dimensión descriptiva, los elementos verbales y visuales que componen los recortes de diarios utilizados en esta obra de Parra, así como analizar la estrategia discursiva de este juego visual con los elementos periodísticos (vinculación, comunicación, imitación, etc.) y también para revelar, desde otra dimensión explicativa, los motivos de la configuración del juego interdiscursivo: *Quebrantahuesos*, producto abierto y público que ha sido elaborado

y reproducido en distintos contextos socioculturales, es una creación que no deja de asumir su responsabilidad de rechazar continuamente los paradigmas establecidos.

3. Periódico, *collage* y humor: el juego interdiscursivo en *Quebrantahuesos*

Nicanor Parra reconoció, en su conversación con Morales, la ineludible relación entre el juego surrealista y *Quebrantahuesos*, si bien subrayó la distancia que mantenía con los surrealistas: «Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de otro, pero ellos buscaban efectos poéticos, insólitos, y nosotros no» (Morales, 2006: 81). Periódico, *collage* y humor negro que caracterizan la serie de *Quebrantahuesos* son, de hecho, elementos que se encuentran habitualmente en la tradición de la vanguardia. Para identificar y analizar los diversos discursos que se establecen y se desarrollan en el juego interdiscursivo de la obra *Quebrantahuesos*, nos dedicaremos a los siguientes apartados.

3.1. Periódico y *collage* en la tradición vanguardista

El periódico, siendo un formato que dominó los medios de comunicación de masas desde finales del siglo XIX hasta la primera Guerra Mundial, ha sido utilizado con frecuencia en la creatividad vanguardista como un elemento que apoya sus propuestas. A través de la técnica *collage*, el periódico apareció, por ejemplo, en las primeras obras de Pablo Picasso,³ con las que

³ Poggi en su libro *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage* señala: «Newspaper was the most frequently used material in Picasso's early collages, just as faux bois wallpaper was Braque's most characteristic collage material» (Poggi, 1992: 6). Se puede encontrar el elemento del periódico en varias obras de Picasso, como *Violín* (1912), *Botella de Vioux Bagozo, vidrio, guitarra y periódico* (1913), entre otras.

se inauguró el cubismo. En su incorporación a las artes de la vanguardia, el periódico era una modalidad que se adaptó a ciertos valores insistidos en distintos discursos de los vanguardistas:

- 1) Es un material heterogéneo y artificial. El agregado de fragmentos variados redefinió el arte del cubismo: en lugar de imitar la naturaleza real, la pintura puede representar aspectos generales del objeto: «tal como ocurre en la pintura de Picasso, aprehender el objeto en su aspecto general» (Breton, 1992: 281).
- 2) Es un objeto *ready-made* que no se distingue de otros en la vida cotidiana. Se trata de destacar la negación hacia el privilegio de los objetos: «Newspaper, perhaps more than any other cultural artifact, embodies the principle of reproducibility in utter negation of the unique or privileged object, for any copy of a newspaper is as good as any other» (Poggi, 1992: 153).
- 3) Es un producto industrial en la época de medio de comunicación masiva que se ajusta la contemporaneidad: «The inclusion of this overwhelming and massproduced, mechanistic, chaotic, and ephemeral form as a venue for manifestoes, a raw material for poetry, a subject or material for painting, marks their art *modern*» (Banash, 2013: 86).
- 4) Y al final, el periódico significa la novedad, la actualidad, así como la renovación y la transitoriedad que les satisface a los vanguardistas, cuya búsqueda es, como señalara Ramón Gómez de la Serna, «todo lo nuevo, viva lo nuevo, siempre lo nuevo, sin razones, ni dudas»⁴: «Moreover,

⁴ Véase el dibujo de Ramón Gómez de la Serna (Ismos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931), reproducido en *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, catálogo de exposición en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

having a lifespan of only a day or perhaps a week, it quickly reverts to the status of refuse, thereby exemplifying the principle of obsolescence inscribed in the very nature of the commodity» (Poggi, 1992: 153).

Los componentes dispersos, los recortes de periódico incluidos, suelen ser integrados en pinturas, poesías y otros géneros artísticos vanguardistas por la técnica del *collage*: procedente del francés, la palabra se refiere a la vez a la acción de pegar como al efecto producido por ella.⁵

Para los surrealistas, en particular, *collage* es uno de los recursos que permite liberar la expresión y la creación cuadrada por la consciencia y la razón. El juego surrealista *cadáver exquisito* es una práctica de utilizar esta técnica para conseguir una producción verbal y visual con efectos no previstos, reducidos al nivel mínimo de posible intervención voluntaria.⁶ Este juego basado en el *collage* produce, a través de los componentes incoherentes, un efecto de incongruencia, dispartado, irracional, perturbador que tiende a generar risas⁷ con un humor surrealista.

Madrid, 2002: 84. Se puede consultar en <https://www.accioncultural.es/es/publicaciones/ismos> (Último acceso: 20/10/2023).

⁵ La palabra *collage* en el *DRAE* tiene tres explicaciones que tratan de técnica, así como de obra: 1. m. Técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas. 2. m. Obra pictórica efectuada mediante el collage. 3. m. Obra literaria, musical o de otra índole que combina elementos de diversa procedencia. Se puede consultar en <https://dle.rae.es/collage?m=form> (Último acceso: 20/10/2023).

⁶ Cada participante de este juego realiza por su parte una composición de palabra o dibujo sin darse cuenta de lo que han hecho o lo que van a hacer los demás —el proceso como si fuera un modo de *coller*—, la obra que sale al final será una yuxtaposición de contenidos al azar, una consecuencia poética hecha bajo el estado automático y espontáneo de cada uno.

⁷ Puede ver la descripción de Horacio: «Si a una cabeza humana quisiera un pintor unir/un cuello de caballo, y aplicar plumas multicolores/a un

3.2. Periódico, *collage* y *fait divers* en *Quebrantahuesos*

Esta serie de nueve piezas de *quebrantahuesos* fueron hechas por los recortes desde varias piezas del periódico auténtico. La técnica *collage*, en este caso, contribuye a convertir, a través de acciones de cortar y de pegar, *Quebrantahuesos* en un nuevo *periódico* totalmente retorizado, objeto inventado de la mano de Parra y otros jóvenes artistas. Los elementos que se pueden encontrar en un periódico habitual –la textura y la estructura exterior, así como el estilo y el lenguaje interior– aparecen también en los *quebrantahuesos*. Pero nuestras preguntas son, basándonos en la realidad interdiscursiva del discurso periodístico y pseudoperiodístico, ¿cómo se produce y se presenta este hecho retorizado en los *quebrantahuesos*? ¿Cómo es su mecanismo interactivo de inventar *fait divers*, si lo examinamos desde las estrategias discursivas en la intención y la elaboración?

Respecto al periódico como un medio de comunicación, Luis Alberto Hernando Cuadrado señala los tres aspectos más destacados: género, estilo y titular (Hernando Cuadrado, 1994). Según el objetivo, el periódico como un género cuenta con la información y la opinión, y el tipo de la información, por su parte, incluye también la noticia y el reportaje. El estilo tiene que ver con el lenguaje y la expresión. En el caso de *Quebrantahuesos*, debido a su eje interdisciplinario y, sobre todo, lúdico, la cuestión del género sería menos importante para nosotros. En cambio, se destaca más la comunicación interdiscursiva entre los elementos verbales y visuales cuando nos enfocamos en la disposición tipográfica. Por este motivo, desarrollamos el análisis con especial atención a los siguientes temas: el titular, la disposición tipográfica (estructura exterior) y el lenguaje (estructura interna).

amasijo de miembros dispares, de suerte que/un hermoso talle de hembra rematará espantosamente en negro pez, /y os invitara a contemplarlo, ¿podríais, amigos míos, contener la risa?» (Horacio, *Arte poética* o *Epístola a los pisones*, II3, 3-5).

3.2.1. El titular y la disposición tipográfica

El titular del periódico puede tener funciones de indicación y de conclusión, que orientan y resumen el contenido que se desarrolla en el cuerpo, así como despertar la atención de sus destinatarios potenciales, quienes suelen leer el texto con mayor impacto visual. En el artículo «Lenguaje de los titulares», el autor ha categorizado los títulos periodísticos en varios tipos según su relación con el contenido referencial (Alarcos Llorach, 1977):

- a) título amplio *vs* título concentrado: el primero es una síntesis del cuerpo más general que le exige al receptor un conocimiento del referente en el nivel más bajo, mientras que el segundo le pide al lector que conozca bien el contexto.
- b) título completo (explícito) *vs* título incompleto (implícito): los explícitos incluyen una información reducida que será completada por el cuerpo de la noticia; los implícitos obligan a los lectores a descubrir su referencia ocultada en el contenido y el contexto.
- c) título objetivo *vs* título comprometido: una calificación distinta en la redacción del emisor.

En las piezas de *Quebrantahuesos* aparece una estructura completa de un auténtico diario con todos sus componentes: el título (a veces incluso el subtítulo), el *lead* y el cuerpo. Los titulares resaltan un fuerte impacto visual con los siguientes rasgos: tipografía en tamaño grande, negrita, disposición llamativa y central, como se puede ver en los dos pedazos siguientes:



Figuras 1-2: *Quebrantahuesos*
Fuente: *Obras completas I*, 2006: 695, 697.

De hecho, el título principal «quebrantahuesos», palabra compuesta por dos lexemas, podría ser considerarse un titular concentrado y retorizado. El título es figurado, por lo tanto, está concentrado que requiere un conocimiento previsto entre el significado concebido y percibido. Literalmente, el significado denotativo de la palabra se refiere a una raza de ave feroz, pero la connotación tiene que ver con lo que hemos mencionado antes. Se utiliza el dispositivo retórico de metáfora para relacionar el «quebrantahuesos» (como ave) con la técnica del *collage*, este juego que hizo esta obra: los fragmentos de los diarios transformados por *collage* aparecen como trozos de huesos que el ave va a demoler y coger. Sin estar atentos a la connotación de la misma palabra, sobre todo, el contexto cultural del uso del *collage* como un recurso, no podríamos entender el verdadero significado de este título.

Los ejemplos citados arriba a la vez de ser titulares amplios también son concentrados e implícitos. Los titulares «gordo espectacular» y «misterioso» no ofrecen una información

completa, sino un espacio imaginario para que el lector continúe su lectura. La actividad colectiva que el público tiene, contemplando esta exposición de «broma periodística» en el año 1952, escena reproducida por el auténtico diario *Las Últimas Noticias*, puede ser precisamente un gran gordo espectacular, así como un gran misterio.



Figura 3: Noticia de la exposición *Quebrantahuesos* en el periódico *Las Últimas Noticias* (23 de abril de 1952)
Fuente: *Manuscritos*, 1975: 2.

De acuerdo con el tamaño de letras, la forma, el color y la textura, la tipografía puede dar sentidos visuales al sistema de la escritura, haciendo las letras, las unidades de letras a la vez de expresar su mensaje textual, distintos mensajes gráficos. En este sentido, la tipografía hace que el título del periódico sea muchas veces «más un signo puramente gráfico que un concepto verbal» (Alarcos Llorach, 1977: 140).

Por otro lado, la tipográfica también influye en la disposición general del espacio de una página. Depende de la actualidad y de la importancia del contenido, el asunto más urgente suele tener un título con diseño más llamativo de su textura visual: tamaño más grande de letra, negrita, cursiva... ocupando, además, el espacio principal de la portada, mientras que los reportes con contenido menos importante se suelen situar en un espacio más marginado, en tipografía con menos impacto visual. Aquí la

función taxonómica de tipografía no hace hincapié en los atributos de cada uno, sino resalta el estado de divergencias entre ellos mediante la comparación y la oposición. De acuerdo con este concepto, los signos gráficos de textos manifiestan su función indicial y simbólica en relacionar y contrastar los distintos mensajes durante el proceso comunicativo: a través de un conocimiento común de la textura tipográfica y de la disposición estructural, un lector es consciente de que la imprenta gigante y el espacio principal significan énfasis y viceversa. En este sentido, la tipografía y la disposición en el contexto periodístico pueden ser una manera de orientar visualmente la interlocución: antes de la lectura del contenido – mensaje textual– el receptor ya percibe cierta información por el impacto visual.

Además de llamar la atención, la tipografía y la disposición en el juego periodístico de *Quebrantahuesos* también imitan al estilo de un auténtico diario. Desde la perspectiva de estructura general, como se ve en las imágenes anteriores, los recortes se colocan cada uno en su espacio cuadrado en la página de cartulina, es decir, aunque se componen de fragmentos, hay un orden y una división territorial entre ellos que confirman la autonomía y la coherencia del espacio.

3.2.2. El lenguaje y el *fait divers*:

La expresión periodística busca la claridad, brevedad y precisión, por lo que su estructura preferente es la más simple posible y gramaticalmente se suele usar construcciones simples de «sujeto + verbo + complemento». La brevedad se cumple, en otras ocasiones, por la interdependencia entre el texto y la imagen. Según el *Manual de Estilo de RTVE*,⁸ la conjunción de

⁸ Se puede consultar en <https://manualdeestilo.rtve.es/el-lenguaje/6-1-caracteristicas-esenciales-del-lenguaje-periodistico/> (Último acceso: 20/10/2023).

textos e imágenes puede dar lugar a que la función de uno de ellos se complete por la otra: el lenguaje de los textos pierde una parte de su estructura lingüística (sujeto u otras), pero la interpretación no se confundiría por la sustitución de la imagen, cuyo mensaje visual recupera la elipsis verbal. Desde esta perspectiva, la cohesión del discurso textual y visual es importante en toda la comunicación de noticias:

Texto, fotografías, dibujos, publicidad y titulares son finalmente la materia prima con la que se confecciona un periódico. Este no es una simple mezcla de todas esas cosas, sino que todas ellas deben ponerse al servicio del mensaje informativo que se quiere hacer llegar al lector. La forma de los periódicos, la estructura de sus secciones, el estilo de su narración, el tamaño de sus fotografías y titulares, el color de la tinta, la propia expresión publicitaria, son muchos antes que la selección o tratamiento de las noticias, las percepciones básicas que el lector recibe (Cebrián, 1977: 161-162).

Ahora bien, en los mosaicos de noticias inventadas en *Quebrantahuesos*, como los recortes son directamente sacados de los periódicos, el estilo del lenguaje sigue siendo lo mismo: el texto en *collage* mantiene la misma brevedad y claridad por su estructura lingüística del tipo «sujeto + verbo + complemento», aunque a veces se omite el sujeto y la imagen completa el mensaje verbal:



Figura 4: «Burro / modernizó / sistema de educación»
Fuente: *Obras completas I*, 2006: 700.



Figura 5: «Paraíso chileno / ¡Construya aquí su hogar!»

Fuente: *Obras completas I*, 2006: 703.

La destrucción de la coherencia racional causada por la yuxtaposición de mensajes verbales predomina en el contenido de los *quebrantahuesos*. Debe señalar que, aunque el contenido elaborado deja de cargar la responsabilidad de una noticia, sin actualidad, precisión ni lógica, el conjunto de los textos presentes en cada segmento, al nivel lingüístico, no transgrede las normas gramaticales. Es decir, cada trozo del fragmento, aunque está unido por sintagmas divergentes e incompletos, puede ser leído y entendido casi en su totalidad sin obstáculos de errores gramáticos. Por ejemplo, las siguientes frases reestructuradas con ideas yuxtapuestas producen un nuevo significado, gramaticalmente correcto, pero semánticamente renovado y pragmáticamente chocante: «Profesor jubilado lanzado a la calle/se halla todavía ante un grave peligro de agresión/con/empanadas de horno»; «Señora joven independiente/con motor eléctrico y a bencina/ganó el Título Mundial de Bochas»; «El fondo de la bahía de Valparaíso está lleno de restos de/una mente prodigiosa», etc.

En cierto modo, aunque la novedad que se produce con estas nuevas combinaciones se ha desviado del significado original del periódico, los recortes reciclados generan una sensación extraña pero atractiva y completamente descontextualizada para sus destinatarios. Si Barthes describe la sorpresa que producen los sucesos es que «se espera una causa y aparece otra» (Barthes,

1967: 265), las noticias elaboradas aquí intensifican lo inesperado hasta la absurdidad. El azar de los montajes produce un humor negro, efecto de la incongruencia que se encuentra en el juego surrealista del *cadáver exquisito*.

En *Quebrantahuesos*, la incongruencia se genera normalmente por la mezcla entre temas formales e informales: «Dinámica labor realiza/candidato a la Presidencia de la Republica/A pedido del público/asesinó/a antiguo rival en interior de micro»; «Voló un tren en Paine/todo el día/en homenaje del sabio Ramón y Cajal»; «El candidato a rector/que ha definido su posición/opina sobre la/semilla de papas». Y la incongruencia entre la imposibilidad y la irracionalidad produce un humor negro: «Firma acreditada necesita/36/burros/para trabajo/oficina y traducciones»; «Caimanes, vampiros, serpientes cascabel y arañas danzaron en la calle para protestar por impuesto al ballet»; «Profesor universitario afirma que es absurdo pensar». La disonancia también tiene lugar en las ilustraciones, ya que la presencia visual muchas veces interrumpe su conexión con la expresión verbal:



Figura 6: «Señorita / aprenda a perfeccionar la hermosura de su rostro»

Fuente: *Obras completas I*, 2006: 696.



Figura 7: «En Ecuador elogian a dos poetas chilenos: Arriagada y Goldsack»

Fuente: *Obras completas I*, 2006: 699.

La relación entre las piezas de los *quebrantahuesos* y el discurso periodístico, descrita, explicada y analizada en los párrafos anteriores, da evidencia que la obra visual de Parra y otros colaboradores constituye un juego paródico del género periodístico. Los *quebrantahuesos* han imitado al periódico físico, tanto en el aspecto estructural –el titular, la tipografía y la disposición– como en la expresión, el lenguaje y otros aspectos implícitos. Llegando al margen de la racionalidad, la serie de *fait divers* inventada en el seudoperiódico *Quebrantahuesos*, produce una incongruencia extrema en su contenido descontextualizado y recontextualizado al azar.

4. Estatua y paradigma: la realidad sociocultural en *Quebrantahuesos*

La exposición de *Quebrantahuesos* en su versión original de 1952 puede interpretarse como un intento de poner en tela de juicio el paradigma del lenguaje, el *establishment* de la expresión poética de ese momento, según la confesión de Parra:

Estos textos no tenían nada que ver con las ideologías, porque no hay un mensaje ideológico. Sí, en cambio, se producía un

desprendimiento de grandes cantidades de energía, y en ese sentido se conecta con la Física. Ahí ocurría algo muy misterioso, que no es ironía ni nada establecido anteriormente. Lo que lográbamos hacer en el *Quebrantahuesos* es ir más allá de los primeros paradigmas y poníamos en tela de juicio las leyes de funcionamiento del lenguaje y del espíritu. Era una burla de la argumentación. La fuerza que hay algunos textos no tiene nada que ver con lo que ordinariamente se llama logos: son pinchazos a la médula (*Obras completas I*, 2006: 1032).

Después de regresar de Inglaterra al principio de los cincuenta, la figura de Nicanor Parra estaba provocando una creciente resonancia en el campo literario de Chile, sobre todo, entre las generaciones más jóvenes. Confesó el antipoeta así: «a mi vuelta de Inglaterra me encontré con que los jóvenes poetas chilenos estaban interesados en mis trabajos. Y no tan sólo los poetas, sino que la generación del 50. (...) Yo por primera vez sentí que tenía un... auditorio» (Morales, 2006: 80). Entre los jóvenes que se reunían a menudo con Parra, destacaban los nombres de Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, colaboradores de *Quebrantahuesos*.

En el fondo, la amistad entre ese grupo de jóvenes y Parra se desarrolla por compartir una misma actitud de rechazo hacia Pablo Neruda. El nombre de Neruda en esa época era el «solo metro» en el panorama de la poesía chilena, siendo una figura consagrada y paternal como un imán que atraía todo a su alrededor. Enrique Lihn en su entrevista con Pedro Lastra describió el «nerudismo» como si fuera una epidemia (Lastra, 1980: 129), aunque esta epidemia significara que, para muchos poetas chilenos, Lihn, Jodorowsky y Parra incluidos, supusiera una referencia ineludible en su carrera creativa. Mientras tanto, Parra, siendo una figura opuesta que destacó dentro de esa corriente nerudista, se convirtió en otro polo del imán de la poesía para los jóvenes poetas de aquel momento, diciendo Lihn:

«Rápidamente nos matriculamos con Parra, que nos pareció la alternativa, la contra figura de Neruda» (Piña, 1990: 139).

A pesar de la diferencia de edad, el círculo existía en «una horizontalidad de relación» en lugar de en la verticalidad del orden, de la jerarquía, de la izquierda intelectual de esa época y, sobre todo, de ese paternalismo de Neruda (Piña, 1990: 24). Jodorowsky en una entrevista sobre su película autobiográfica *Poesía sin fin* (2016), en la que documentó la amistad con Enrique Lihn y con Parra a finales de los años cuarenta, explicó que, para los jóvenes como él, «Neruda era el buda, el Dios y Parra era el hombre común, de la calle». ⁹ En una escena de la película mencionada, el joven Jodorowsky contó a una amiga del grupo de poetas lo siguiente: «Me has hecho leer las obras de Pablo Neruda y los antipoemas de Nicanor Parra. Yo prefiero a Parra, no es un Dios supremo como Neruda, es un ser humano con sublimes debilidades» (figura 8). Cuando Jodorowsky decidió abandonar Chile para buscar su propio camino poético, se despidió de Parra con su sinceridad habitual, quien ya era profesor en la Escuela de Ingeniería (figura 9). La figura del antipoeta para muchos jóvenes poetas de esa época –como él mismo– era un maestro, tanto físico como espiritual, en vida y en creación literaria.

⁹ En esta misma entrevista Alejandro Jodorowsky siguió diciendo que «Hasta sus iniciales son al revés: el poeta (Pablo Neruda) es P. N. y el antipoeta (Nicanor Parra) es N. P. Dios tiene sentido de humor». Se puede consultar en <https://www.latercera.com/noticia/alejandro-jodorowsky-neruda-buda-parra-hombre-comun/> (Último acceso: 20/10/2023).



Figura 8: El joven Jodorowsky comentó a su amiga Verónica su reflexión sobre la poesía de Pablo Neruda y Nicanor Parra
Fuente: *Poesía sin fin* (aprox. 00: 28: 00).



Figura 9: La conversación de despedida entre el joven Jodorowsky y Parra:

—«No puedo cambiar el mundo, pero puedo empezar a cambiar el mundo»

—«¿Sí? ¿Y cómo?»

—«Cambiándome a mí mismo»

Fuente: *Poesía sin fin* (aprox. 01: 52: 00).

Por otro lado, los juegos de *quebrantahuesos* tienen una deuda con el surrealismo, igual que otros «vicios vanguardistas» que Parra intenta mantener a distancia y en tela de juicio. En su ensayo «Poetas de la claridad» (1958), el antipoeta proclamó abiertamente hacer la poesía «de la luz, de la claridad y diurna» en lugar de la poesía «negra, nocturna y de surrealismo

mandragórico». ¹⁰ En cierto sentido, sin esperar hasta este manifiesto, la discrepancia ya se hizo patente en el desarrollo del proyecto visual de *Quebrantahuesos*. A pesar de usar los recursos surrealistas, el *collage* y el *cadáver exquisito*, al contrario, *Quebrantahuesos* burla ese juego privado a través de la exposición pública. Las piezas de *Quebrantahuesos* quitan las gafas negras de Braulio Arenas, ¹¹ dirigiéndose hacia la claridad que el proyecto antipoético persigue.

Robert Escarpit identifica el periódico como un sistema de escritura tanto verbal como visual que obtiene una función discursiva, documental e icónica (Escarpit, 1977: 55-70). Es verdad que las noticias son discursos de testimonios que hacen que recuerden, despierten y conmemoren la existencia del pasado. La idea de los *quebrantahuesos*, en primer lugar, se retrotrae al periódico en la memoria infantil de Parra. Recuerda así el antipoeta: «otro recuerdo se refiere a los muros, que estaban empapelados con papeles de diario. Yo empecé a aprender a leer en estos papeles de diario. Eran especies de *quebrantahuesos*, porque un diario estaba pegado encima de otro y se juntaba una frase con otra» (Morales, 2006: 34). Por otro lado, la memoria y el espíritu de *Quebrantahuesos*, primera obra visual de Parra, permanece en el antipoeta y se prolonga en otras creaciones visuales posteriores como *Artefactos* y *Obras públicas*, que son ecos de su evolución antipoética y «una praxis poética continua».

En segundo lugar, a pesar de su vinculación con la memoria personal y poética propia de Parra, los *quebrantahuesos* representan una memoria de un determinado grupo de jóvenes poetas

¹⁰ La Mandrágora, grupo de surrealismo chileno, cuenta principalmente con Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Con un ortodoxo espíritu surrealista, se dedican a la poesía negra donde utilizan «el vocabulario del durmiente» para expresar el placer, el terror, la libertad y el automatismo (VV.AA. 1957: 17).

¹¹ Recuerda Parra: «(...) descubrimos más de alguna vez a Braulio Arenas que estaba al otro lado de la calle con sus gafas negras espiando lo que estaba ocurriendo» (Morales, 2006: 82-83).

chilenos de los años cuarenta y cincuenta que vivían en la sombra del nerudismo. La creación despliega entonces una actitud colectiva de rechazo hacia un panorama literario dominado por el *establishment* estético y sociocultural.

Cuando la revista *Manuscritos* publicó en papel los pedazos de *Quebrantahuesos* en el año 1975, el concepto del periódico ya no era el mismo que existió en la memoria de Parra, tampoco el que funcionaba como objetos de experimentación vanguardista y al mismo tiempo, dejó de ser la herramienta que usó Parra en la lucha contra el surrealismo mandragórico y el canon nerudiano. Kay en *Manuscritos* explica que esta obra visual no se enfoca en la búsqueda del lenguaje, ni la expresión, sino que mediante su acción quiere buscar un efecto producido entre el público, el colectivo y la multitud (Kay, 1975: 27). La reproducción editorial de 1975 tal vez está marcada por una especial intención de dialogar con el público. En consecuencia, en tercer lugar, el *Quebrantahuesos* reproducido funcionaría como un nuevo discurso a enfrentarse al contexto de este nuevo periodo, en el que la sociedad chilena se encontraba en la dictadura militar de Augusto Pinochet durante los años setenta y ochenta.

Se ha acuñado el término «apagón cultural» para describir la difícil situación en que toda creación artística se tenía que someter a la represión y la censura de la dictadura. La interrupción cultural se refleja en la suspensión de producción literaria –publicaciones de libros, revistas– como consecuencia de las intervenciones dictatoriales en la institución. En este contexto, la publicación de la revista *Manuscritos* ha sido autorizada como un gesto excepcional en este espacio, representando una confrontación precursora para las prácticas artísticas y culturales que estarían por venir,¹² y el acto atrevido de reproducir un *Quebrantahuesos* desde su contexto original de

¹² Nelly Richard denominó las posteriores prácticas artísticas como «Escena de Avanzada» (Richard, 2007).

los cincuenta significa indudablemente una resistencia valiente en los años de la dictadura.

Como reseñó César Zamorano Díaz, «sin embargo, la obra de arte no está determinada por el contexto en el cual se origina, sino desde donde ejerce su presencia» (Díaz, 2018: 283), la memoria de aquel tiempo, cargada por ese código comunicativo del periódico de entonces, se convierte ahora en una figura retórica para la resistencia en el presente. Si los *quebrantahuesos* para el antipoeta y su grupo eran una enunciación abierta y pública que servía para repensar el paradigma conservado, estas bromas periodísticas recuperadas en la revista de 1975 han permitido que los receptores examinaran su condición en el actual entorno sociocultural, encerrado y dominado otra vez por el nuevo paradigma autorizado:

No tan solo descubrirlos por sus modos y condiciones de producción, sino principalmente por los efectos que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo: multitud en tránsito. El *Quebrantahuesos* se impone dictatorial, perentoria y automáticamente (Kay, 1975: 26).

En el siglo XXI, el juego nacido en *Quebrantahuesos*, mezcla del periódico, del *collage* y de la naturaleza inquieta, ha vuelto a resucitarse en el contexto de nuestros días, como un género literario-artístico retorizado para combatir ciertos nuevos paradigmas de nuestra sociedad. Un ejemplo reciente ha sido protagonizado por el joven Mauricio Huenún, quién continua este juego parriano, como un arquetipo literario, retórico e interdiscursivo, para construir la propia memoria de nuestra sociedad actual (García, 2006: 29).



Entre medio de kilos de papel, Mauricio Huenún prepara la versión 2006 del "Quebrantahuesos". Foto: Silvia Gubert.

Figura 10: Mauricio Huenún con sus *quebrantahuesos*

Fuente: *La Nación*.

5. Conclusiones

La interdiscursividad de los *quebrantahuesos* de Nicanor Parra, construida por discursos concretos, clases de discursos verbales y visuales y géneros de discursos entre el literario, el artístico plástico y el de la prensa, invita a una reflexión de las múltiples dimensiones sobre el mecanismo de creación, de transformación y de recepción que produce *la galaxia de discursos*. Con el análisis interdiscursivo, especialmente en su dimensión analítico-explicativa, queda demostrado que esta primera obra visual de Parra ha sido un juego retorizado que parodia con humor negro al ejercicio vanguardista de yuxtaponer elementos heterogéneos, en particular, el periódico en la creación artística. En el contexto de los años cincuenta, este juego fue un rechazo contra el paradigma del lenguaje nocturno, el espíritu surrealista cerrado y la influencia paternalista alrededor de Pablo Neruda. Aprovechando las características del discurso periodístico (público y abierto), *Quebrantahuesos* se ha apoyado en recursos literarios preexistentes y ha reinventado el discurso literario con el peculiar espíritu antipoético parriano. Posteriormente, la reproducción de *Quebrantahuesos* que apareció en la revista *Manuscritos* en el año 1975 redefinió la obra con la nueva intención de que ella pudiera servir para resistir al nuevo paradigma de ese momento, impuesto por la dictadura en la que

los discursos culturales quedaban apagados. En este sentido, la obra visual de Nicanor Parra, un ingenioso juego interdiscursivo funcionaba como un discurso de protesta recontextualizado.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio (1977), «Lenguaje de los titulares», en *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 125-147.
- Albaladejo, Tomás (2005), «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8, pp. 7-34.
- Albaladejo, Tomás (2008), «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poética*, 29 (2), pp. 245-275.
- Albaladejo, Tomás (2012), «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal», en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico-Rico (coord.), *Literatures ibèriques medievals comparades*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 15-38.
- Banash, David (2013), *Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- Barthes, Roland (1967), «La estructura del sucesos», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 259-272.
- Breton, André (1992), *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Editorial Labor.
- Cebrián, Juan Luis (1977), «Relación lenguaje-imagen en el periódico», en *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, pp.149-165.
- Chico Rico, Francisco (2015), «La retórica cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 304-322.
- Díaz, César Zamorano (2018), «Revista *Manuscritos*: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena»,

- Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6 (11), pp. 264-293.
- Escarpit, Robert (1977), «Responsabilidad social del lenguaje periodístico», en *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 55-70.
- Fernández Rodríguez, M^a Amelia (2014), «El mapa de lo inexplicable contemporáneo: Barthes sobre la narración en la prensa», *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 242, pp. 97-107.
- García, Javier (2006), «Reviven el mítico “Quebrantahuesos” de Nicanor Parra y Jodorowsky», *La Nación*, 11 de mayo de 2006, p. 29. Disponible en <http://www.bibliotecanacional.digital.gob.cl/visor/BND:266809> (20/10/2023).
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 107-115.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2020), «El estudio de la metáfora desde la Retórica Cultural: las greguerías de Ramón Gómez de la Serna», *Piedras Lunares. Revista Giennense de Literatura*, 4, pp. 191-212.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto (1994), «Comunicación y lenguaje en el periodismo escrito», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 6, pp. 145-159.
- Horacio Flaco, Quinto (2002), *Epístolas. Arte poética*. Edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Kay, Ronald (1975), «Rewriting», *Manuscritos*, 1, pp. 25-32.
- Lastra, Pedro (1980), *Conversaciones con Enrique Libn*, México, Universidad Veracruzana.
- Mora, Vicente Luis (2012), *El Lectoespectador: Deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral.
- Morales, Leonidas (2006), *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Tajamar Editores.

- Parra, Nicanor (1975), «Quebrantahuesos», *Manuscritos*, 1, pp. 2-23. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85999.html> (20/10/2023).
- Parra, Nicanor (2006), *Obras completas e' algo + (1935-1972)*, Vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Pérez López, M^a Ángeles (2014), «Parra el semionauta (itinerarios en el paisaje de los signos)», *Atenea*, 510, pp.41-55.
- Piña, Juan Andrés (1990), *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén Editores.
- Poggi, Christine (1992), *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage*. New Haven, Yale University Press.
- Richard, Nelly (2007), *Márgenes e instituciones, Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- Valente, Ignacio (1975), «El Quebrantahuesos», *El Mercurio*, 31 de agosto de 1975.
- VV.AA. (1957), *El a g c de la Mandrágora*, Santiago de Chile. Disponible en *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile* <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7980.html> (20/10/2023).
- Wellek, René (2023), «The Parallelism between Literature and the Arts», en *W. K. Wimsatt* (ed.), *Literary Criticism: Idea and Act. The English Institute, 1939–1972 Selected Essays*, Berkeley, University of California Press, pp. 44-65.

Película

Poesía sin fin. Dir. Alejandro Jodorowsky. Cameo Media, 2016. DVD.