

**CUADERNOS DE
RECIENVENIDO**

Federico Schopf

**La antipoesía: ¿comienzo o final de
una época?**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/19

Publicação do Programa de Pós-Graduação

em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Editor: Jorge Schwartz

Assistente Editorial: Gênese Andrade

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

S373 Schopf, Federico

La antipoesía: comienzo o final de una época?/
Federico Schopf. — São Paulo : Humanitas /
FFLCH / USP, 2004.

36 p. (Cuadernos de Recienvenido, 19)

ISSN 1413-8255

1. Literatura Hispano-Americana 2. Poesia
Chilena 3. Nicanor Parra (1914-) I. Título II. Série

CDD 868.909



NOTA EDITORIAL

Federico Schopf, reconhecido estudioso das vanguardas e Professor da Universidade Nacional do Chile, ofereceu-nos uma palestra sobre o atualmente mais importante poeta chileno vivo, Nicanor Parra. Criador dos antipoemas, Parra está inserido na tradição que a poesia concreta brasileira denominou “verbivocovisual”, em que a palavra e a imagem estabelecem uma aliança, como forma de reflexão artística de grande contemporaneidade. Neste sentido, a poesia de Parra está muito próxima do experimentalismo de Décio Pignatari. O grande poeta chileno é também reconhecido pela força crítica de sua poesia, no conturbado panorama político chileno, especialmente o da segunda metade do século XX. Uma crítica tingida de ironia, de humor e de um aberto coloquialismo.

O texto que hoje reproduzimos, e que marca a passagem de Federico Schopf pela Universidade de São Paulo, em 2001, situa a poesia de Parra dentro do contexto histórico-literário chileno, em que a comparação com a forte presença da poética nerudiana é inevitável. Nicanor Parra tenta se definir, por oposição, na contramão de qualquer tradição, embora haja uma clara linhagem Huidobro/Parra. Os antipoemas, assim como os artefactos visuales, que também foram vanguarda – uma vanguarda menos hermética e contrária a qualquer idéia de elitismo –, fazem parte hoje, sem dúvida, do cânone literário da poesia chilena. A apresentação de Schopf detém-se minuciosamente na figura central que protagoniza os Sermones y prédicas del Cristo de Elqui (1977-1979). Subversão do texto cristão, e inspirado numa personagem real do cotidiano da mídia chilena, esta espécie de “Cristo crioulo” nos leva a associá-lo à imagem de um Chacrinha andino, com o acréscimo de atributos místico-religiosos.

Federico Schopf afirma que “fazer poesia é o mais inocente dos trabalhos, mas ao mesmo tempo a mais perigosa das faculdades do homem”. Dentro deste espírito, a leitura desta instigante análise do Cristo de Elqui é uma incursão, aparentemente inocente, pelos perigos da trajetória trilhada por esta exótica personagem.

Com este número, completo minha gestão como editor dos Cuadernos de Recienvenido, com a assistência editorial de Gênese Andrade. Acredito

que o Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo, que me deu total liberdade na condução dos trabalhos, saberá imprimir um rumo a esta publicação, garantindo sua continuidade.

J.S.

La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?

A partir de algunos cortes en el desarrollo de la obra de Nicanor Parra, intentaré mostrar y discutir la génesis del antipoema y los diversos efectos que va produciendo la antipoesía en algunos de los momentos relevantes de su desarrollo, desde la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954 hasta sus relativamente recientes *discursos*, no sólo los *de sobremesa* – que están entrelazados y que, como algunos géneros de poesía popular, son matrices que pueden irse llenando de diversos contenidos de oportunidad –, el último de los cuales parece ser el *Discurso de Talca*, pasando por los decisivos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977 y 1979), que quisiera comentar con alguna detención. Procuraré reunir materiales para el intento de esclarecer las relaciones de la antipoesía con las vanguardias y para las preguntas, más difíciles, acerca del alcance crítico que tiene la obra en la actualidad y – lo que es decisivo, pero puede permanecer aún en ciernes, abierto – acerca de su carácter de comienzo o de final de un momento histórico de la poesía.

La recepción de la obra de Parra en este largo periplo se ha instalado entre la disidencia o marginalidad inicial y su institucionalización creciente como nuevo canon. Habría que preguntarse – en relación a esta disyuntiva – lo que ocurre con esta literatura marginal que ha comenzado, hace ya tiempo, a ser reconocida institucionalmente y, de este modo, por lo menos en parte – una parte cuya magnitud es necesario medir – está siendo neutralizada en su dimensión crítica. ¿Puede seguir siendo de alguna manera crítica una literatura que ingresa en la institucionalidad – ésta resiste su crítica, que deja de ser suficientemente corrosiva – y, dando incluso un paso más, comienza a ser consumida con agrado y aplauso más o menos generalizado (aunque sea por la vía de una recepción exclusivamente humorística que la instala, aunque no excluyentemente, en el ámbito de la entretención, la debilita y reduce el ámbito de sus efectos críticos)?

El punto de partida de mis observaciones – en esta ponencia que intentará tener una base mínimamente pedagógica – será la pregunta que Parra dejó planteada, al final de una intervención suya, en un casi olvidado encuentro de escritores hispanoamericanos en 1958, convocado por la Universidad de Concepción: “Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y de la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético”.¹

La pregunta que proyecta esta conclusión, se encuentra suspendida sobre el desarrollo posterior de la escritura de Parra, que no es lineal.

Para poder elucidar o más bien despejar o iluminar el ámbito histórico al que se dirige esta pregunta, es necesario confrontar y distinguir a la antipoesía del vanguardismo en su conjunto y de las diversas modalidades de hacer poesía que fracasaron, en los años treinta y cuarenta, en su propósito de sustituirlo.

Las búsquedas expresivas – comunicacionales y representativas – del joven Parra se llevaron a cabo en medio de la crisis de las vanguardias que se enfrentaron con impotencia a las convulsiones políticas y político-culturales de la década del treinta.

En ese entonces, incluso alguien tan alejado de la exaltación política como André Gide llegó a decir que “es el amor a la cultura el que nos lleva a expresar que en tanto nuestra sociedad sea lo que es aún, nuestro primer afán estribará en modificarla”.²

La atmósfera de crisis y violencia creciente, condujo a la búsqueda de formas literarias que permitieran el ejercicio políticamente comprometido de la literatura. La existencia del fascismo en Italia, el ascenso de Hitler al poder en Alemania, el estallido de la Guerra Civil en España, entre otros acontecimientos, llevó a gran parte de los intelectuales y artistas a una participación activa en el plano político y a producir un arte de denuncia, poesía de contenido político, literatura de servicio o agitación. Incluso los escritores surrealistas – para quienes la poesía debía abrirse a los abismos del inconsciente – editaron *Le surréalisme au service de la révolution* entre 1930 y 1933. Por su parte, también Huidobro publicó, en esos agitados años, su manifiesto *Total*, en que proclamaba un programa que no pudo cumplir: “Basta de fragmentos, de quebraduras, abismos, debemos proponer el hombre total”.³

¹ N. Parra, “Poetas de la claridad”, *Atenea*, 380-381 (1958), pp. 45-58.

² A. Gide, *Defensa de la cultura*, Madrid, Eds. de la Torre, 1981, p. 31 (discurso pronunciado el 22.06.1935 en el Congreso Internacional de París, 1935).

³ V. Huidobro, “Total”, *Obras completas*, Santiago, Andrés Bello, 1970, pp. 755-756.

En Chile es, en especial, la Guerra Civil Española la que conmociona fuertemente a los intelectuales. El asesinato de García Lorca no sólo desata una serie de poemas en su homenaje, sino que también una unidad emocional más fuerte en los frentes intelectuales de defensa de la libertad.

El mismo año que Neruda publica *España en el corazón* – y comienza su “conversión poética” – aparece *Cancionero sin nombre* (1937) de Nicanor Parra, que era una respuesta al hermetismo y a la recepción elitista, no comunitaria, a que parecía estar circunscrito el vanguardismo.

Las ideas de Parra en ese entonces, lo condujeron a la producción de poemas que, poco más tarde, fueron denominados – por él y otros poetas que estaban en el mismo empeño – *Poesía de la claridad*, caracterizada por su retorno a la métrica tradicional, especialmente al romance, vinculado a la poesía popular, y por una representación de la supuesta vida *auténtica* que tendría lugar en el Chile profundo, esto es, más bien en la ciudad de provincia, en el espacio rural, que estarían menos contaminados de lo que el propio Parra llamaría más tarde “los vicios del mundo moderno”, y que se encuentran desplegados desde la perspectiva emocional de la solidaridad, a menudo bajo la forma del idilio. El protagonista y sujeto poético de *Cancionero sin nombre* – originario del espacio rural – emigra a la gran ciudad, se mueve en ella con bastante desenfado, con astucia, incluso cierta insolencia, manteniendo el buen humor, se desplaza por las calles ejerciendo algo así como un heroísmo lírico o liricoide, se divierte y da la impresión de dominar el medio, pero en verdad permanece básicamente extraño a ese mundo, delatando su escenificación del medio, más bien un mecanismo de autodefensa y la necesidad de parecer invulnerable a la agresividad urbana.

Paradójico resulta que la *Poesía de la claridad* se contrapone como tipo de poesía social, objetiva, comunicable a todo público, con la poesía de las vanguardias en bloque, en tanto su modelo, representado por *Romancero gitano* de García Lorca contiene metáforas de clara estructura y procedencia vanguardista: “el toro de la reyerta / trepaba por las paredes”.⁴

El propósito o función social de esta *Poesía de la claridad* es, en general, entregar – por medio de recursos estilísticos que la comunidad reconoce tradicionalmente como suyos – una representación de un sujeto común, arraigado en su origen rural y que se siente inserto en una comunidad de sentimientos, usos y formas de vida propios, auténticamente nacionales.

⁴ F. García Lorca, “Reyerta”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 356-357.

Sin embargo, en su interacción con la realidad, esta poesía hizo evidente el carácter falso, irreal de esta visión idílica de la vida, de esta recuperación artificial del campo y los rasgos distintivos de la nacionalidad. El desenmascaramiento de esta versión sentimentaloides y pequeño burguesa, algo *kitsch*, no hizo olvidar, en todo caso, las angustias y esperanzas colectivas que necesitaban expresar los nuevos poetas e incluso los poetas no tan jóvenes, como Pablo Neruda, que proclamaba la necesidad de hacer una “poesía sin pureza” frente a la poesía pura excluyentemente postulada por Juan Ramón Jiménez en España y frente a la “deshumanización del arte”, de la que el propio Neruda se sentía responsable por su *Residencia en la tierra*.

Entretanto, el arte vanguardista había sido ya suficientemente neutralizado por su reconocimiento institucional y por su ingreso en el mercado. Sobrevivía como mera prolongación académica, surrealismo diplomático o incluso militar. Por lo demás, el más simple acto surrealista – al decir de Breton: disparar al azar sobre la multitud – resultaba débil frente a la aniquilación masiva y sistemática de seres humanos en la Segunda Guerra Mundial (y antes, en el bombardeo de Guernica por la Legión Condor) y a la destrucción total de ciudades como Dresden o Coventry. “Esos espectros de preguerra”, había declarado despectivamente Neruda, no recuerdo en qué periódico, al ser preguntado por la posición de los surrealistas.

Pero el programa del realismo socialista – al que se iba adhiriendo paso a paso Neruda y que había sido promulgado oficialmente en 1934 por Zdanov, el vocero de Stalin – no satisfacía las aspiraciones de los jóvenes poetas, entre ellos, Nicanor Parra. El modelo de este realismo reflatado o remaquillado con ingredientes socialistas, ofrecía representaciones demasiado abstractas de la realidad y los seres humanos y, junto a ello, una orientación ideológica – *teleológica* – de la literatura, en que ésta se hacía portadora de contenidos previos a su elaboración. Una versión criolla de este realismo socialista fueron numerosas declaraciones de Neruda y una parte considerable de los poemas que escribió a partir de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos, muchos que aparecieron en *Canto general* (1950), cuatro años antes de *Poemas y antipoemas*. El poeta nerudiano de *Canto general* – y de *Las uvas y el viento*, publicado también en 1954 – es un poeta autoritario, elevado, cuya elevación no le viene ya de las musas ni de los dioses, sino de su doctrina, el stalinismo, una versión mecanicista de la historia, a la que se atribuye leyes objetivas de su desarrollo, basadas en contradicciones esencialmente económicas y políticas, pero también procede de su origen

social, ya que este poeta es hijo del pueblo y actúa como portavoz de ese pueblo. El poeta de *Canto general* aspira a ser un poeta épico – lo que es una hazaña negada por Hegel para la época moderna –, pero ya no es el sujeto impersonal del discurso poético – al que la leyenda, como a Homero, atribuye la ceguera de los videntes –, sino que se reserva toda una sección de su vasto poema, algo inédito en la epopeya grecolatina y en la epopeya medieval, “Yo soy”, en que deja memoria de su existencia, esto es, construye una figura suya desde su infancia en La Frontera hasta el momento en que, como perseguido político y miembro del Partido Comunista, escribe, en la clandestinidad el *Canto general* de la historia de América y sus luchas de liberación, incluyendo su huida de poeta político, legitimado no sólo por su doctrina y su origen social, sino también por su condición de combatiente.

El propio desarrollo interno de la obra de Parra – motivado por la relación entre poesía y realidad – nos exhibe el desahucio de la *Poesía de la claridad*, de la que se descubre su falsedad esencial. “Hay un día feliz” – contenido en la primera parte de *Poemas y antipoemas* – despliega el autoengaño del poeta que quiere convencernos de que el pasado armónico – en que estarían conciliados el hombre y la naturaleza, la naturaleza y la cultura – permanece en el presente de su retorno, pero termina por reconocer que ya no existe. Más adelante, en “El túnel” – un antipoema de la tercera parte del libro – el antipoeta llega más allá en su desengaño, ya que ese mundo conciliado nunca había existido, tampoco en el ámbito de la provincia. Por último, “Viaje por el infierno” de *Versos de salón* (1962) nos devela la verdadera índole de ese espacio rural.

En el fondo de este anhelo, late aún la resistencia de algunos escritores románticos a la sociedad moderna, que, según ellos, habría destruido una forma conciliada de vida social, sustituyéndola por la separación conflictiva entre individuo y sociedad. Así, en una novela de Novalis se puede leer que “el futuro es el pasado”, que se articula muy bien con la afirmación de Friedrich Schlegel de que el historiador es un “profeta vuelto hacia atrás”, pero también con la más cauta observación de Eichendorff de que, al recuperar el pasado, “todas sus formas y lugares aparecen más grandes y bellas y poderosas, iluminadas maravillosamente”.⁵

En la poesía chilena, los restos de esta visión o más bien el sentimiento de carencia que transportan – convertidos en utopía – están recogidos en

⁵ Las citas de Novalis y v. Eichendorff, fueron extraídas de E. Klessmann, *Die Welt der Romantik*, München, Hueber, 1977, pp. 63 y 77. Cita de Fr. Schlegel en H. Schultz (ed.), *Romantik Brevier*, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 188.

una representación idealizada de la vida rural y en una comprensión populista de la vida y la nacionalidad, compensando los conflictos que generaba la modernización a retazos, y casi siempre violenta, de nuestra sociedad.

Habría que agregar, sí, que – a diferencia del poeta más aplaudido del momento, Oscar Castro, que se dejó llevar por un populismo cursi – el joven Parra pertrecha al sujeto de los poemas de *Cancionero sin nombre* de un temperamento lúdico y de un humor que relativiza fuertemente sus afirmaciones. Nadie más alejado, ya en estos comienzos, de la idea de un poeta autoritario, provisto de un saber seguro sobre el mundo. Desde luego, también en la experiencia que claramente está expresada en los antipoemas venideros, carecen de todo crédito las visiones totalizantes, tanto de este neopopulismo como del realismo socialista en expansión y coacción poderosas, del cual Parra se mantuvo apartado, no sólo por sus pretensiones teleológicas, sino también por su tono serio y autoritarismo pedagógico.

La elaboración de los antipoemas ocurre, entonces, a partir del rechazo de la tradición vanguardista inmediata – sentida como hermética, elitista y neutralizada por la sociedad que aspiraba a destruir o cambiar – y también desde la superación del propio neopopulismo – una falsificación íntimamente reaccionaria de la realidad –, junto al rechazo, aún más vehemente, de la poesía política que seguía las normas del realismo socialista, abstracto, teleológico, autoritario, falsamente objetivo y totalizante. Pero de todos ellos y otros – acumulados como material de chatarra en su taller de *bricoleur* o maestro chasquilla – el antipoeta echa mano para componer la escritura antipoética que aspira a representar y comunicar sus experiencias (aquí podríamos sorprender cierto *eclecticismo* respecto al pasado, a las diversas tradiciones, que estaría entre los rasgos de lo que, décadas más tarde, se denominaría postmodernismo).

No es legítimo, sin embargo, considerar a la antipoesía como otra vanguardia a destiempo o como una prolongación de las vanguardias históricas. La antipoesía establece un rechazo, al que agrega la recuperación de algunos materiales y medios de las vanguardias, en general, paródica o irónicamente utilizados. Quisiera ser un nuevo comienzo – aún arrastra el antipoeta cierto afán de originalidad –, pero todavía no es posible decidir si se trata de un ya tardío comienzo o comienzo agónico, “una nueva forma de crepúsculo... o un nuevo tipo de amanecer poético”. O – lo que sería aún más decisivo – de un abandono de la noción de comienzo.

* * *

El antipoema – su primera configuración – lo han descrito casi todos los críticos a partir de dos rasgos básicos: la introducción masiva del habla coloquial y otros tipos de discurso no poético y la desublimación – ¿represiva, no represiva?, recordemos al viejo Marcuse – de la figura del poeta y de la poesía. Desde otra perspectiva – que se cruza productivamente con la anterior – se puede decir que la saturación mayor o menor de *prosaísmo* tiende a cuestionar de manera radical el lenguaje elevado como expresión de “lirismo”, en tanto que la introducción de la ironía cuestiona también de manera radical el contenido de las experiencias sublimes.

En el único artículo recuperable de un número de la Revista de Libros de *El Mercurio*, hace Ignacio Valente una distinción que no había aparecido antes en la crítica parriana, que parece un juego de palabras, lo que sería, además, divertido, pero que se refiere propiamente a la introducción de prosa en la poesía y, a la vez, a la introducción del mundo prosaico en los antipoemas, una operación doble que es equivalente a la del *pop-art* en esos mismos años, sólo que el *pop-art* trae al espacio de las artes visuales los objetos – más que los desechos – de la “sociedad industrial avanzada” y el lenguaje plástico de la publicidad, en tanto la antipoesía recoge sus materiales, casi siempre de desecho o desechables, en depósitos de más larga data.⁶

Por cierto, Parra no es el primero en introducir el discurso coloquial en la poesía chilena y mucho menos en el ámbito de la poesía internacional. Pero es el primero – en nuestra tradición de lengua española; el cursi Campoamor hace otra cosa – en producir la ilusión o la apariencia de haber sustituido totalmente o casi las formas diferenciales del discurso poético institucionalmente reconocidas como poéticas. Desde luego, Mario Rodríguez, crítico prolífico y versátil, tiene razón al observar que nadie habla como escribe Parra, por la concentración de sus versos y porque desplaza los referentes normales del discurso coloquial en una situación comunicativa que finge su oralidad, entre otros rasgos.

En este sentido, resulta decisivo que la aparición, en los antipoemas, de lugares comunes de la expresión y del sentido común esté reorientada hacia referentes diversos que sus referentes normales, institucionalizados, produciendo en el lector, así, el efecto de lo inesperado a través de lo familiar, el *shock* de encontrar lo extraño, lo perturbador en el seno de lo más conocido y seguro.

⁶ I. Valente, “Parra en el siglo XX”, *El Mercurio*, Revista de Libros, 639 (04.08.01).

La antipoesía se enfrenta a la condición *anestesiada* de sus potenciales lectores – según los califica etimológica, brillantemente Susan Buck-Morss – debido al bombardeo incesante de estímulos a que están expuestos en el espacio público de la sociedad moderna. Por ello, la comunicación en los antipoemas opera por medio del *shock*, continuando, de esta manera, una forma de apelación surgida en la época de la reproducción masiva del arte. Así, la aparente familiaridad, el buen humor, la falta de pretensiones autoritarias del antipoeta, se transforman en el camuflaje de una escritura que quiere penetrar en sus lectores desprevenidos como una bomba de profundidad o, más adelante – más de acuerdo a los adelantos en la industria bélica – como una bomba de racimo o incluso, ya en los artefactos más desarrollados, como un misil, que es más eficaz puntualmente, pero que tiene la desventaja semántica de ser demasiado limpio, de dejar intocadas zonas de gran potencial significativo.

Esta operación a gran escala y largo plazo – que invade o satura de prosaísmo el significante y el significado del antipoema – es correlativa o paralela a la desublimación de la figura del poeta en la antipoesía, esto es, de la pérdida de su posición elevada, de su pretensión de ser autoridad y de su reconocimiento como tal por el receptor, del descrédito de la afirmación y comprensión – explícita o disimulada – de la poesía como un gran relato.

La antipoesía no es teleológica – como lo era una parte considerable de la vanguardia, como lo era la misma *Poesía de la claridad*, como lo quería imponer el realismo socialista –. Por el contrario, invirtiendo – en la forma paródica de una negación – una frase de André Breton, contenida, a su vez, paradójicamente en *Los pasos perdidos* (el arte no es un fin en sí mismo: gracias al surrealismo, “sabemos ahora que la poesía debe de conducir a una parte”, probablemente, desde la posición de Breton, a la verdadera existencia), el antipoeta declara, poseído por el orgullo más delirante, que su antipoesía “puede perfectamente no conducir a ninguna parte”.⁷

Es el mismo Breton quien – en un discurso ante el Congreso de Escritores de 1935 en París y articulándose en una tendencia casi general de las vanguardias desde el futurismo – proclama que el cometido del surrealismo es llevar a la práctica la fusión de dos consignas: “transformemos el mundo”, de Marx y “cambemos la vida” de Rimbaud, propósito del que – una guerra mundial de por medio y en medio de la guerra fría – se distancia radicalmente

⁷ N. Parra, “Advertencia al lector”, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954, pp. 71-73. A. Breton, *Les pas perdus* (1925), Paris, Gallimard, 1969, p. 69.

el antipoeta, que ha visto el fracaso reiterado de las vanguardias por hacerlo realidad.

* * *

La cueca larga (1958) parece alejarse del escenario de su época y se retrotrae al despliegue de la actualidad de la cultura popular chilena. Recoge formas métricas y tópicos de la poesía popular, pero los arroja a los fondos abisales de la existencia o del inconsciente colectivo, recuperando visiones de la vida en que se transparenta – como en un aparato de rayos X – el fondo mortal de la vida, haciendo sentir la inminencia potencial de la llegada de la muerte, que tiene como efecto el estímulo a vivir con máxima intensidad el puro presente, en una especie de celebración trágica que transforma el duelo en una fiesta:

En la punta de un cerro
De mil pendientes
Dos bailarines daban
Diente con diente

Diente con diente, sí...
Abrazo y beso
Dos esqueletos daban
Hueso con hueso.⁸

* * *

Esta tendencia a la inmersión en las profundidades de la psique colectiva nunca fue abandonada por Parra – de hecho, es una de las bases de sustentación del trabajo antipoético en el doble sentido de punto de partida y *punto de fuga* –, pero sus plasmaciones en forma de poesía popular y tradicional quedaron suspendidas o, al menos, su oculto contrapunto no se hizo público durante el tiempo en que aparecieron los *Artefactos* (1972), volcados a la actualidad, a los problemas más inmediatos o urgentes del momento.

En esta primera versión, los artefactos están materializados en el formato de tarjetas postales, en que el poeta echa mano del *collage* combi-

⁸ N. Parra, *La cueca larga*, Santiago, Universitaria, 1958, pp. 35-36. Sobre este tema, ver tempranas observaciones en F. Schopf, "Estructura del antipoema", *Atenea*, 399 (1963), pp. 147-149.

nando la letra – lugares comunes, frases hechas o rehechas de la prensa o el discurso oral, rayados murales, *grafitti* de los jóvenes en las letrinas – con dibujos hechos para estas tarjetas o ilustraciones sacadas de preferencia de revistas de la *belle époque* chilena, lo que es sintomático, o de la prensa contemporánea. Pero habría que agregar que al juntar los elementos y hacerlos entrar en contacto, la habilidad, la agudeza y arte de ingenio del antipoeta, logra *suplementariamente* – descentrando su significación inmediata y reorientando su referencia – desatar grandes cantidades de energía comunicacional, que penetran en el lector, generando en él un *shock* de sentido. Parece clara la impersonalidad del operador, que parece limitarse a componer los artefactos, como se expresa en una tarjeta postal, en que se lee – en la voz que sale de un viejo gramófono – que “el poeta es un simple locutor. El no responde por las malas noticias”.

La dependencia del contexto en que se encuentra el artefacto y cuya estabilidad no domina el sujeto impersonal de su construcción, relativiza fuertemente la continuidad de su referente – contexto que, por otra parte, no es sólo lo referido, sino también parte de los materiales externos al artefacto que funcionan como significantes auxiliares, la mayoría de las veces decisivos -. Esta falta de control semántico o esta incapacidad de retención de su referencia inicial, deja al artefacto disponible o en condición flotante para encontrar, en otro contexto, otro referente, condición que no solamente llena de diversos contenidos el mensaje del artefacto, sino que necesariamente hace demasiado abstracto y a la vez fugitivo el significado o carga semántica nuclear del artefacto. Así, no es la ambigüedad del signo respecto a un referente, no es la descentralización que desestructura el texto antipoético, sino un procedimiento de afinación puntual, dirigido a un blanco preciso, el que, finalmente, deja al artefacto a la deriva y eventualmente disponible para otras metas no previsibles, ya que la historia parece, hasta nuevo aviso, no tener leyes o no las hace visibles.

De esta manera, el mensaje: “¿Y ahora quién nos liberará de nuestros liberadores?” – ilustrado por un dibujo en que un hombre empuña a otro por la cintura y es a la vez empuñado hasta el infinito – se ha trasladado por el tiempo desde 1972, insertándose en diversos momentos y contextos de la historia de Chile y del mundo, cambiando su referencia desde el gobierno de Salvador Allende – que habría procurado cambios políticos, sociales, económicos, manteniendo el régimen democrático – hasta la larga dictadura militar de Pinochet, que se ha prolongado desde 1973 hasta bien entrada la restauración democrática o la democracia condicionada, como la llaman algunos politólogos.

Los artefactos realizados en el formato de tarjetas postales se continuaron, más de una década después, en *Chistes par/r/a desorientar a la policía /poesía* (1983), pero sin duda intensifican sus efectos al salirse del papel impreso e instalarse en la tercera dimensión, transformándose en *objetos prácticos* (1996), más tarde calificados de *artefactos visuales*. Así, una tarjeta postal de 1972 en que aparece, en blanco y negro, una botella de Coca-Cola y un hablante – que no necesariamente es el antipoeta – declara: “He pasado la vida / tratando de destapar / una (aquí la imagen de la botella reemplaza a las palabras) / a lo mejor un día me resulta”, llega a ser una botella real de Coca-Cola, a la que se agrega un letrero: “Mensaje en una botella”, en que la percepción está completamente subordinada a la información (y en la que resulta irrelevante la percepción, en dos versiones del artefacto visual, de dos distintos tipos de tapa), esto es, se propone la percepción en un grado alto de abstracción, una percepción de lo genérico del objeto, que se hace sustituible, si se puede decir así.

Para alcanzar eficacia en la comunicación, el artefacto tiene que tocar temas que preocupan a los receptores o deban – a juicio del operador – preocuparlo, problemas de que tienen conciencia o que se hallan encubiertos por la publicidad o la propaganda, por la ideología de la época del fin (del resto) de las ideologías o por el supuesto fin de la historia, temas relevantes de la escena pública, represiones de orden íntimo o público. Aquí, los artefactos golpean en el espacio público acudiendo, entre otros, a los mismos medios de la publicidad (muchos de los cuales, a su vez, ésta había sacado de las vanguardias).

Para alcanzar su efecto – a pesar de que encuentra al azar sus materiales y procede a organizarlos empujado por chispazos o intuiciones del instante –, el operador somete a cierto grado inadvertido de manipulación a sus receptores, lo que, por lo demás, el propio Parra reconoce en una entrevista: “Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de una aguja, de galvanizarlo de manera que el lector mueva un pie, mueva un dedo o gire la cabeza. Esta noción de pinchazo en la médula es interesante”.⁹ Creo que aquí se desliza o (in)filtra cierta teleología que debemos poner en la cabeza del operador.¹⁰ El artefacto es un hallazgo – análogo al objeto surrealista, aunque diverso –, respecto al cual el operador quiere que sea útil y, en este sentido, le añade sobre la marcha una teleología que corresponde

⁹ Leonidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Andrés Bello, 1972, p. 209.

¹⁰ También se estaría introduciendo una teleología en la escritura antipoética cuando se la comprende como mero contratexto, pura contradicción.

a su intención y es, por tanto, de su responsabilidad. Por ello, el operador es impersonal en el momento en que se entrega al juego del arte, pero se convierte en un sujeto práctico en la medida en que dirige el artefacto a producir un efecto calculado. Allí, el operador ha dejado el juego del arte y se ha puesto – literal y figuralmente – a jugar con fuego.

Parafraseando a Hölderlin – o más bien parodiándolo en estos momentos de disolución de una época, relativizando, claro, su asertividad absoluta – habría que suponer, junto al antipoeta, que hacer poesía es el más inocente de los trabajos, pero a la vez la más peligrosa de las facultades del hombre (una facultad todavía algo peligrosa, podría decirse ahora, si se la tomara en cuenta).

* * *

Sin embargo, desde el fondo oscuro de la memoria popular – e interponiéndose entre los primeros artefactos y los futuros artefactos tridimensionales – el antipoeta recupera la figura espectral, payasesca, risible e inquietante, espesa, del Cristo de Elqui (1977 y 1979) que arrastra retazos de su época, los años veinte y treinta, pero que es instalado más o menos disfrazadamente, o al menos por largos momentos, en el escenario de la actualidad recién pasada, la del largo período de la dictadura militar del Capitán General de la República, Pinochet.

Resulta extraño que nadie haya destacado la condición escandalosamente anacrónica, desplazada, del Cristo de Elqui en nuestros días – Domingo Zárate Vega por nombre civil – un verdadero *objet trouvé* criollo, que actúa de catalizador de contenidos reprimidos a nivel consciente e inconsciente, precipitándolos, sacándolos a la luz pública de hoy, velados e ironizados por la parodia y cierto grado de carnavalización de su figura y de la situación comunicativa misma.

Los primeros *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* comienzan con la presentación de este personaje – a cargo de un animador profesional – en 1977, como invitado especial de un Programa Gigante de celebración de Semana Santa en un auditorio o Estudio Gigante que más bien parece de algún canal de televisión que de la radio:

Y ahora con ustedes
Nuestro Señor Jesucristo en persona
Que después de 1977 años de religioso silencio
Ha accedido gentilmente
A concurrir a nuestro programa.

N.S.J. no necesita presentación
Es conocido en el mundo entero
Basta recordar su gloriosa muerte en la cruz
Seguida de una resurrección no menos espectacular:
Un aplauso para N.S.J.

Pero ya el poema que sigue – que reproduce un discurso del Cristo de Elqui – nos hace retroceder hasta 1949, es decir, cerca de 28 años, y lo instala en otro escenario, un espacio público apto para conferencias. Enseguida, poco más adelante – en el texto IV, que es un texto escrito para ser *leído* y no escuchado – comunica a su público y a nosotros, integrados escrituralmente a ese público, aunque separados por nuestra diversa disposición receptiva y por la distancia temporal, comunica, digo, que durante los veinte años que hasta ese momento, en 1947, ha durado su manda, hecha con ocasión de la muerte de su madre en 1927, no ha vivido de mendigo, sino gracias al dinero que le ha aportado la venta de sus libros. Además, expresa ambiguamente que no nació para glorificarse a sí mismo, sino para ayudar a sus semejantes (despertando, así, sin quererlo, la sospecha contraria de egolatría y tendencia al autoendiosamiento, aunque cada cierto tiempo lo niegue histórica, enfáticamente).

Instalado en un tiempo impreciso – probablemente poco anterior al Golpe Militar de 1973 – el Cristo de Elqui, en el poema LXI, que parece la transcripción del fragmento final de una conversación, hace recuerdos de Emilio Recabarren, fundador del Partido Socialista Obrero de Chile, más tarde, el Partido Comunista, que se suicidó en 1924. Y por esos mismos años y quizás algo antes, a comienzos de la vertiginosa década del 60, le es preguntada – en un programa de Preguntas y Respuestas, en la radio o televisión – su opinión acerca de la Democracia Cristiana, pero también acerca de la Revolución Cubana, contestando: “Caperucita Roja triunfará”.

La indeterminación o ambigüedad cronológica responde, en cambio, a la propia astucia del Cristo de Elqui que, en el poema XXIV, confunde la erección de un campo de concentración en Pisagua, durante la presidencia de González Videla (1946-1952), con la referencia a los años de la dictadura del General Carlos Ibañez del Campo (1927-1931) para denunciar – en plena dictadura militar de Pinochet – que “en Chile no respetan los derechos humanos”, afirmación relativizada, claro está, con la pregunta de “en qué país se respetan los derechos humanos”.

Pero es notorio que la serie de estos poemas no está ordenada cronológicamente de acuerdo al curso de la vida de Domingo Zárate Vega, apodado por la gente El Cristo de Elqui, sino que, a primera vista, parece responder a

una distribución azarosa, que no depende tampoco de la voluntad, arbitrio o desidia del propio personaje y autor de sus prédicas, sermones y otros textos.

Por el contrario, creo que las apariciones del Cristo de Elqui en el aparente desorden de los más diversos tiempos y escenarios, verosímiles e inverosímiles – desde las calles y plazas de provincia, gimnasios, cárceles, asilos, hospitales, hasta los enormes auditorios de radios y canales de televisión, pasando por pensiones, cuarteles de policía, hoteles de dudosa categoría hasta su propia casa, cuando la fortuna ha empezado a sonreírle y llega incluso a tener una camioneta – están notoriamente reorganizadas por una especie de operador tras las bambalinas, el antipoeta que, no sin intención, siquiera sea inconsciente (“todo despojo al alcance de nuestras manos debe considerarse como un precipitado de nuestro deseo”, escribía André Breton en 1936),¹¹ las enmarca significativamente entre el momento de su consagración absoluta, en que interviene como estrella, esto es, como triunfador, en el Programa Gigante de Semana Santa hasta el momento – que no es necesariamente anterior o posterior – en que encara a la justicia ante un tribunal – aunque con su exageración habitual a lo espectacular solicita patética, ambiguamente (no sabemos si aludiendo a una corte terrena o celestial o a ambas) que “el Tribunal Supremo determine” – presuntamente acusado de “espíritu de lucro”, esto es, de predicar para vender sus libros, para incentivar su negocio y no para ayudar a acercarse a Dios y a una vida ajustada a una moral religiosamente verdadera, esto es, ajustada en cada momento a su imprevisible y descontrolada heterodoxia.

Pero es poco probable que el antipoeta haya tenido el propósito – o la convicción necesaria para cumplir el proyecto – de ofrecernos una representación completa, cronológicamente ordenada de los orígenes, plenitud y decadencia del paso del Cristo de Elqui por esta tierra. Lo que puede entregarnos, metonímicamente, es una visión a retazos de una vida más bien fragmentarizada, discontinua – la propia biografía de Cristo presenta grandes vacíos, no habiendo bastado un par de milenios para completarla –, oscura, espeluznante, sospechosa, menor, mediocre, ya que a veces, o tal vez casi siempre o incluso siempre, no era más que Domingo Zárate Vega, un pequeño impostor, con algunas iluminaciones o perturbaciones menores, que terminó desapareciendo en la noche de los tiempos.

El contacto – el roce, la fricción, el encabalgamiento – entre los diversos escenarios está producido por el (des)orden con que el antipoeta, es decir,

¹¹ A. Breton, “Exposition Surréaliste d’Objets”, en M. Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, Du Seuil, 1948, p. 342.

el operador de este espectáculo, los va dejando aparecer en la pantalla de su propio registro escritural, de su propia mediación comunicativa, en que se despliegan las actuaciones del Cristo de Elqui en sucesivos escenarios, que a veces probablemente se repiten, echando mano de todos los recursos a su alcance para atraer y convencer a su público, vagamente indeciso entre la credulidad y la sospecha y, hasta cierto punto, atento al menor gesto equivocado.

Dicho de modo más pedagógico, el antipoeta despliega ante sus receptores, nosotros – desde una situación comunicativa en que es el sujeto del discurso –, las sucesivas escenas que él ha reunido o seleccionado de la vida del Cristo de Elqui, en que éste predica, en diversos escenarios, ante un público casual que intenta retener o bien trasmite por radio sus mensajes o simplemente escribe sus poemas. En este sentido, el antipoeta es el sujeto de una situación comunicativa de signo cero. Desde esta estructura significativa mínima, se arma el marco escénico en que aparece El Cristo de Elqui y el público al que se dirige, análogo al público de otros predicadores de cualquier iglesia, vendedores o charlatanes, que puede imaginarse a partir de los modos de apelación y el contexto.

El antipoeta no opera como la figura que, representada al costado de un cuadro – o incluso en el centro, pero abajo, como en una *Crucifixión* de Pordenone – indica su contenido central, pretendiendo guiar la contemplación, precisar el significado. Y tampoco sólo se ríe de las peripecias de su antihéroe, sintiéndose a salvo – como lo hace el personaje del *Refrán del nido de pájaros* de Brueghel que, mostrando sonriente, seguro de su camino, al ladrón encaramado en un árbol ajeno, está a punto de caer en un canal –, porque él también ha caído y a veces profundamente.

A primera vista, el Cristo de Elqui parece sólo un personaje risible, payasesco y algo sospechoso respecto a la honestidad de sus propósitos. Podría atribuirse la producción de este efecto, al menos en parte, a la selección de escenas de su vida y al enmarcamiento de ellas – que ha hecho el antipoeta – entre su apogeo en el primer texto y una especie de juicio en el poema final, en el que el último y algo obsceno recurso en su defensa, acusado de afán de lucro, es declarar que la Biblia es “el único libro verdadero / los demás son hermosos pero falsos”.

El Cristo de Elqui, como se sabe, es un personaje extravagante, estrafalario, que parece no temerle a las contradicciones, o que cree que sus diversos públicos no las perciben (ya que se van sustituyendo), se entrega a la inspiración, a la pasión, a la astucia del momento, ha hecho una manda a la muerte de su madre: llevar luto por veinte años, lo que a todas luces

es una exageración, también en aquellos años de más religiosidad, pero además ha extendido el luto a su ropa interior, lo que ya resulta extraño y ridiculiza la seriedad de su decisión. Por otra parte, confiesa haber tenido una revelación: se le habría aparecido el Señor en sueños – como a los profetas – para encomendarle una misión en la tierra, probablemente ayudar a sus semejantes en materia de fe y de conducta ajustada a la religión verdadera que, dadas sus encontradas afirmaciones, no queda claro cuál sea; además, comunicar algunas profecías de alcance regional o nacional: no se olvide que es un Cristo criollo, que reconoce ser hombre y no dios – como, según él, proclaman otros –, pero a la vez cree que hay algo sagrado en su persona, es un predicador que exige impersonalidad al sacerdote, que sea humilde, que tenga bajo perfil, pero él, en algunas ocasiones, es un ególatra perdido, un heresiarca lleno de soberbia, alguien que predica la abstención de la carne y del alcohol, pero se emborracha, colocando en solfa la autoridad de la Biblia y se muestra obsesionado por los problemas sexuales de legos y sacerdotes, que está aquejado de manías (no come mariscos ni pescado, le repugnan las ranas), predica la paciencia y muchas veces la pierde, es un descontrolado que exhorta a controlarse, se declara libre pensador, dice ser autodidacta, pero conoce bastante de filosofía escolástica, tiene nociones de lógica simbólica, declara que los sofistas enseñan por dinero y uno sospecha que se incluye entre ellos.

Es legítimo suponer que El Cristo de Elqui haya querido comunicar a su público la imagen de un sujeto moralmente íntegro, coherente, equilibrado, consecuente. Pero sus actuaciones sobrepasan a menudo – imprevisiblemente hasta para él mismo – esta imagen y más de una vez deben de haber desconcertado a sus oyentes, delatando rasgos radicalmente opuestos a los que la tradición le atribuye a Cristo y a sus discípulos: no humildad, sino soberbia, no prudencia, sino descontrol, no serenidad o mansedumbre, sino cólera creciente, en que se deja llevar a tal extremo por sus impulsos, que parece poseído por el demonio o un dios iracundo, no la temperancia recomendada, sino caída y recaída en el alcohol. Para nosotros – lectores de la serie de textos presentados por el antipoeta – su personalidad se despliega en una acumulación de rasgos contradictorios, incompatibles, excluyentes, que más bien exhiben un personaje interiormente desgarrado, inseguro de la imagen que proyecta, calculador, tenso entre moral y necesidad, atormentado, pero a la vez cínico, miserable con dolor, de piel dura.

En todo caso – ya sea un predicador auténtico con visos reformistas o un simulador que de todos modos es creyente – el Cristo de Elqui es

irrevocablemente serio, incluso cuando comenta sarcásticamente la conducta de otros o arriesga alguna escasa ironía. Son justamente sus exageraciones en materias morales y prácticas, las situaciones descabelladas en que se encuentra o propone, la desproporción entre sus palabras y aquello de que habla las que provocan la risa fácil en aquellos que se sienten por encima de él y lo perciben sólo como un personaje descalabrado y payasesco.

* * *

Pero la risa que puede surgir de estos poemas no es sólo una risa de mediocre superioridad que reduce al otro. La canalización antipoética no nos entrega sólo la risa que surge en un ámbito comunicacional dominado – aunque no excluyentemente – por los paradigmas impuestos por la masificación de la comunicación y sus medios.

Parece admisible suponer que ninguna mediación es absolutamente neutra, que no se limita a la presentación de lo transmitido o enmarcado mediáticamente, no deja intocado su objeto, siquiera sea por su elección o ya sea por su introducción en el canal mediático. Así, su propia experiencia de la caída – que acaece en varios momentos de la escritura antipoética – le impide al antipoeta que su ingerencia mediática en la mostración del Cristo de Elqui sea ilusoriamente neutra o pura manipulación o manifestación de su voluntad de poder o de entrega a los impulsos del inconsciente reprimido, dejando que su nunca desaparecida capacidad de búsqueda y de asombro lo retrotraiga también, en determinados momentos, a la fascinación del hallazgo.

En virtud de la mediación del operador antipoético no sólo es posible la comprensión del Cristo de Elqui como un payaso risible que, por lo demás, ella misma canaliza y hasta cierto punto produce, sino también – a partir de la estructura significante que organiza esta mediación en que se entrecruzan diversos niveles de significación – una aprehensión de la figura del Cristo de Elqui en que su seriedad de bufón accede a comunicarnos la verdad que desoculta o libera la risa, que no es la verdad abstracta o la verdad concreta que entrega una experiencia seria, sino su transformación festiva, que potencia y a la vez relativiza su contenido trágico, haciéndolo visible e ineludible condición para la búsqueda de una vida relativamente plena, que parece no atisbarse en el horizonte actual.¹²

¹² Importantes estudios han relacionado los sermones y prédicas del Cristo de Elqui con la literatura carnavalesca y el carnaval, siguiendo las proposiciones de M. Bajtín y J. Kristeva. Sin embargo, habría que

La risa se ha hecho, así, medio de conocimiento en una situación comunicativa en que las palabras dichas en serio de un predicador callejero – el Cristo de Elqui – aparentemente sólo provocan la hilaridad del lector, pero que, sin embargo, entrando en otro nivel de captación de estos materiales, aprehende la seriedad de los contenidos últimos aproximados o indicados por la risa.

Resulta claro que no es directamente el Cristo de Elqui el que nos comunica esta experiencia de algo que parece verdad en sus sermones y prédicas, en sus poemas o en sus intervenciones en programas de radio o televisión. Sus palabras son un momento en la constitución de esta (ilusión de) verdad, un ingrediente en su composición. Son parte de la materia que se elabora en el texto. Decisivo para la transformación del mensaje es el contrapunto entre sus palabras – los diversos contextos e intertextos en que están entretrejidas, su perlocutividad y, en general, sus efectos en el público al que se dirige, especialmente en el núcleo de éste predispuesto a la cautividad o que cae seducido – y la distorsión significativa, prácticamente imperceptible, a que las somete el operador del enmarcamiento antipoético, en que juegan un papel relevante la perspectiva que introduce (que mediatiza también la perspectiva de los animadores), la selección incompleta y, en principio, abierta de textos y escenas de la vida del Cristo de Elqui – en que se despliega una representación discontinua, metonímica, de intencionalidad oculta hasta para el propio antipoeta, que se deja llevar, a veces, por la presión de las circunstancias o su propio descontrol –, el orden o aparente desorden en que aparecen estas escenas y, por último, las connotaciones perversas que adquiere el montaje de escenas, cronológicamente mezcladas, que se contiene entre el momento de su consagración en los medios masivos de comunicación y el momento – que no es el último de los que aquí se han recogido – en que, en los tribunales de justicia, se le acusa de afán de lucro y, por tanto, de deshonestidad y acaso de impostura.

El Cristo de Elqui – de quien alguien me dice, mientras expongo esta ponencia, que tenía siete mujeres y habría muerto loco, no sé de dónde saca estas noticias – es un predicador popular, un profeta ironizado,

observar que la relación del Cristo de Elqui con su público es seria (hay algunos sarcasmos e ironías, que no son la tónica general). El Cristo de Elqui no participa de la risa colectiva. Su figura, sus palabras, sus actos estarían carnavalizados por la intervención antipoética, en que el operador antipoético y sus lectores participan de la risa en relación al espectáculo del Cristo de Elqui frente a su público y escenario cambiantes. Sobre la carnavalización, v. Ivette Malverde, “La interacción escritura-oralidad en el discurso carnavalesco de los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*”, en *Acta Literaria*, 1º-11 (1985-1986), pp. 77-89 y “El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra”, *Acta Literaria*, 13 (1988), pp. 83-92. También algunos estudios de M. N. Alonso tratan este tema.

relativizado por el operador antipoético, pero no totalmente sujeto a su control. El Cristo de Elqui de tanto en tanto desborda al antipoeta y a sus lectores. No siempre es la manipulación del operador la que libera la aparición de ciertas actuaciones o palabras de este personaje. La voluntad (necesidad) de dominio del antipoeta cede ante el poderoso, al parecer irresistible atractivo de estos desbordes que transportan contenidos que impactan fuertemente nuestras convicciones, las desestabilizan, nos traen a tierra, no al cielo, iluminando aspectos constitutivos de nuestra condición humana.

Habría que destacar que el Cristo de Elqui no es un personaje dialogante, que busque la verdad en un intercambio de opiniones, en la discusión crítica de un problema. El se siente un sujeto especial – una especie de enviado de Dios, encargado de una misión – y proclama su verdad. No acepta que otros cuestionen su autoridad o sus argumentos. Al revés, procura imponerlos o los defiende, como gato de espaldas, de las dudas y burlas que suscitan por su extravagancia o poca solidez. Su relación con el público estriba básicamente en la comunicación de sus ideas, para la que utiliza mecanismos expresivos que él estima convincentes, o bien en las respuestas que da a preguntas hechas por algún locutor o periodista que lo entrevista, a veces con cierta ironía que él pasa por alto. No hay mayéutica de ninguna clase: no ayuda a los otros a clarificar o sacar a luz sus propias ideas. No está dispuesto a que se coloque su autoridad local – mayor o menor, de ser semisagrado, como ciertos deficientes mentales o las *animitas* – en cuestión. Carece de toda autocrítica.

No obstante, el Cristo de Elqui es – como lo insinúa él mismo lateralmente, con astucia algo perversa – una variedad criolla de los sofistas o, al menos, un heredero aprovechado de algunos rasgos de ellos, que, él mismo nos recuerda, “enseñan por dinero”. Enseguida de esta declaración – en el notable poema XXXVIII – sus argumentos, que probarían la existencia de Dios, resucitan anacrónicas evidencias de la escolástica, fundadas en deducciones que no cuestionan los supuestos en que se basan:

... en su locura llegan a decir
 que no fue Dios quien nos creó a nosotros
 sino nosotros quienes lo creamos a El
 estupidez que no merece réplica
 como si lo imperfecto
 pudiera dar origen a lo perfecto
 como si lo finito
 dar origen pudiera a lo infinito
 como si lo mortal
 origen dar pudiera a lo inmortal

En este mismo sermón, su seguridad de que ha llegado a dominar a su público, de que lo tiene en sus manos, lo lleva a declarar en pleno delirio – con malignidad y soberbia francamente diabólicas, arriesgando todo: él, el payaso, al menos para muchos – que “entre varios payasos y un profeta / ... no hay por dónde equivocarse”.

Pero la credibilidad de su conducta, supuestamente regida por la más estricta moral cristiana – ha criticado con dureza la conducta de cierto tipo de curas: “hay algunos sacerdotes descriteriados / que se presentan a decir misa / luciendo unas enormes ojeras artificiales... / con los cachetes y los labios pintados” – y que exige moderación e incluso abstinencia en el consumo de alcohol, se hace más que dudosa cuando declara en manifiesto estado de ebriedad:

Todo puede probarse con la Biblia
Por ejemplo que Dios no existe
Por ejemplo que el Diablo manda más
Por ejemplo que Dios
Es masculino y femenino a la vez
O que la Virgen es liviana de cascos.

Para concluir demandando urgentemente:

¡Pongan otra docena de cervezas!

No obstante – y ya no necesariamente para sorpresa nuestra, aunque sí para una asordada decepción – en su defensa ante el juez que lo acusa de comercio engañoso, echando mano de algo así como un último recurso para probar su probidad cristiana, menciona la Biblia, ahora como “el único libro verdadero / los demás son hermosos pero falsos”.

Esta recuperación de última hora de la Biblia – inserta en el contexto de su contradictoria y ambigua actuación y como demostración final de una argumentación retorcida, basada en supuestos no probados – suena a falso o por lo menos parcialmente a falso. Lo que más bien delata – aún en el caso de que crea, en ese instante también de desesperación, en el valor supremo del libro sagrado – es una defensa astutamente calculada, atenta a los efectos emocionales, que incluso finge desorden argumental, los efectos del desconcierto de una sentimentalidad herida en su inocencia. Conducta o actitud que no deja de generar condiciones de recepción que estimulan, en el lector, cierta subterránea repugnancia, un resabio de mal gusto ante la disminución ética del personaje.

Sin embargo, es este mismo Cristo de Elqui – a estas alturas, un cúmulo de contradicciones y conductas incoherentes que ni él mismo intenta conciliar – el que, en el intento de aclarar su condición de hombre y no de dios, pese a que lo llaman Cristo de Elqui porque lo creen o se burlan de él, desemboca abruptamente, entregado a una especie de iluminación, en una distinción entre el ser – que sólo poseería total y perfectamente Dios, en el que coincidirían esencia y existencia – y el no ser que se atribuye a sí mismo con extrema exageración y dramatismo, castigando su condición imperfecta de pecador y, desde luego, perdiendo de vista que desde una comprensión cristiana del hombre, y desde los retazos de escolástica que él maneja, el hombre, y por tanto él, sería parte central de la creación, participando gradualmente del ser por su origen y por su meta fina: la salvación, que depende de su conducta:

Pierden su tiempo miserablemente
Los improvisados teólogos de pacotilla
Que me llaman el Cristo de Elqui
Impresionados por mi aspecto exterior
Algo que yo no tragaré jamás
Tendría que estar malo de la cabeza...
De acuerdo a sus propias palabras
Que yo no tengo por qué poner en tela de juicio
– Quién soy yo para andar en esos trotes –
El verdadero Cristo es lo que es
En cambio yo qué soy: lo que no soy.¹³

Pero los contenidos atraídos a una recepción actual de este poema – y del resto del conjunto de textos abierto y, en otro sentido, clausurado – exceden a esta lectura superficial, que desatiende las modificaciones significativas introducidas por el marco significante de la mediación antipoética, la puesta en obra de un cruce dialógico disonante. La mediación del operador antipoético agrega a las lecturas tradicionales de los textos sagrados y, en este caso, pseudo o parasagrados – que serían la lectura literal, la figurada, la moral y la anagógica – la lectura antipoética que, cargada con los contextos de una actualidad en crisis, anestesiada, con un sentimiento generalizado de vivir un final de época, logra distorsionar el ángulo de mostración y aprehensión de las palabras y actuaciones del Cristo de Elqui, permitiendo que irradien otras significaciones.

¹³ N. Parra, *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso, Ganymedes, 1979, XXX.

Desde esta situación actualizada de comunicación, el ser deja de comprenderse como necesariamente eterno, inmóvil, perfecto, etc. Por otra parte, el pensamiento y el horizonte de experiencias del antipoeta tampoco ha quedado detenido en los comienzos de la década del 50, esto es, en los años de publicación de los primeros antipoemas, en que, por ejemplo, Sartre – de gran prestigio en la postguerra – podía afirmar tajantemente, desde cierto orgullo desencantado y desde cierta necesidad de ajustar cuentas, que en el hombre “la existencia precede a la esencia”, que el hombre “es lo que él se hace”, ya que “no hay naturaleza humana, porque no hay dios para concebirla”, que “el hombre está condenado a ser libre”, “no es nada más que su vida”, los otros, la intersubjetividad, son “la condición de la existencia”, etc., enunciados que hoy en día parecen demasiado absolutos, excluyentes, no tocados por la duda, incluso destemplados en su autoritarismo iconoclasta, protegido no sólo por su apoyo social en esos años de fuerte influencia de los intelectuales en la escena pública, sino también por (el mito de) su intocabilidad en una sociedad democrática.¹⁴

En este sentido, los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* y los *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* se inscriben ya en un momento posterior a la derrota o, al menos, repliegue de las posiciones alternativas o aparentemente alternativas, lo que en el ámbito político no significa el fin de las ideologías, sino el predominio de una, poco simpática, poco tolerante, que ha desintegrado los espacios públicos de debate, sustituyéndolos – y tratando, así, de sofocar la necesidad o deseo de reconstruirlos – por una miríada de espectáculos mediales en que se simula el diálogo, esto es, parece desplegarse la libertad del diálogo, pero se cohibe algunas de sus direcciones decisivas, estableciendo un horizonte tácito de censuras, sobre la base de un consenso previo, anterior a la discusión crítica, que sólo ocurre en apariencia.

En el ambiente cultural y, más concretamente, poético, es un momento en que han caído en descrédito las pretensiones totalizantes del gran relato, en plena bancarrota junto a toda autoridad o hablante autoritario que se arroge la posesión y comunicación de verdades absolutas; en que se han mezclado, los niveles de estilo y los distintos ámbitos de cultura (tradicional, popular, masificada, elevada, etc.) canalizados y proyectados poderosamente por los medios masivos de comunicación; en que no se ve fundamentos morales y de conocimiento convincentes para seguir legitimando las exigencias de

¹⁴ Citas sacadas de J. P. Sartre, *El Existencialismo es un Humanismo* (trad. española), Buenos Aires, Sur, 1947.

una identidad coherente; en que ha sido cuestionada la pertinencia o capacidad cognoscitiva de nociones como ser, devenir, presencia del ser; en que el pensamiento cuestiona, suspende las oposiciones excluyentes y no comprende necesariamente que uno de los términos de la oposición invalide al otro o que ambos se suspendan o superen en una tesis.

Por cierto, es la mediación antipoética – que apenas tiene espesor, parece una inexistencia significativa, una especie de espesor holográfico, una sombra transparente – la que transfigura las palabras y las actuaciones del Cristo de Elqui o, al menos, les agrega una significación suplementaria que resulta suficiente, o más bien decisiva, para transformar las palabras y los actos, su significación y referencia.

La mediación antipoética lo hace “no sólo bufón, no sólo poeta”.¹⁵ El no-ser no es más no ser Dios, no participar de la divinidad por imperfecciones que se sienten insuperables. El no ser – en el poema XXX – se despliega ahora como el reconocimiento heladamente dramático de una temporalidad que impide sentir o comprender que los esfuerzos nos puedan llevar a un estado definitivo, a alcanzar la permanencia. La plenitud (in)alcanzable también pasa.

La serie de textos – como hace rato lo sospechamos – nos despliega la vida de un pequeño impostor que, pese a su moralidad dudosa, no deja de tener cierto heroísmo en la miseria, que ha asumido cierto oportunismo por razones de sobrevivencia, de fuerza mayor y que, sin embargo, no deja de ser vulnerado o debilitado por reparaciones del tormento existencial en su vida. Sus escasas profecías, entre ellas, el anuncio del Golpe Militar en Chile – él mismo declara que es “más yerbatero que mago”, pero a la vez advierte, de pasada, que “donde pongo la mano pongo el codo” – se hacen irrisorias, pierden su efecto, en virtud de su instalación en el orden cronológico dispuesto por el operador, que las coloca perversamente después de los hechos, perdiendo, así, toda su fuerza de anticipación y rebajando las (pseudo)pretensiones visionarias del predicador.

Pero el Cristo de Elqui tiene también instantes de inspiración – aunque no sepa claramente el alcance que adquieren sus palabras, recargadas, además, por la mediación antipoética – en que perdiendo, en cierto sentido, el control de su discurso, abandonando la medida de su estrategia comunicacional, en un programa de preguntas y respuestas, finaliza con los últimos cuatro versos:

¹⁵ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1972, p. 398.

- Señor Cristo de Elqui
¿Tiene usted alguna opinión
Acerca del escabroso tema de las perversiones sexuales?
No tengo nada contra las perversiones sexuales
A condición de que no se exagere la nota
Claro que yo propugno el amor platónico
- ¿Nos podría aclarar ese concepto?
El amor platónico llega hasta el beso en la frente
Lo demás es trabajo del Demonio
- ¿Qué piensa usted de los bailes de máscaras?
- No tengo nada contra los bailes de máscaras
A condición de que no se exagere la nota
Nada contra la fiesta de la primavera
Que cada cual se divierta a su modo
A condición de que nos demos cuenta
De la fugacidad de todo esto
De la precariedad de todo esto
De la irrealidad de todo esto.¹⁶

Más concisamente concluye el poema XX:

Y el verbo ser es una alucinación del filósofo.

Es claro que gran parte de las ideas que produce la mediación antipoética de las palabras del Cristo de Elqui no es novedosa: son lugares comunes de algunas tendencias del pensamiento contemporáneo, que destacan la temporalidad de la existencia o, si se quiere, el horizonte de temporalidad que pertenece al ser, aunque, por otra parte, más que indagar el sentido de la existencia, en la búsqueda de su (no) fundamento, o preguntar por las posibilidades o búsqueda de su conocimiento, la comunicación o sobre-escritura del antipoeta se retrotrae a la pura exposición de la experiencia del existir, a la extrañeza de sentir la temporalidad que nos estremece y de la cual su pura presencia – acaso incompleta – no alcanza a irradiar su sentido, que quizás más bien oculte que exhibe, o a indicar en la dirección en que podría encontrarse.

La serie de textos – que despliega escenas cronológicamente reordenadas o que parecen, sólo parecen, creo, diseminadas al azar, de la vida del Cristo de Elqui, enmarcadas formal y perversamente por el antipoeta entre una presentación triunfal en un programa de televisión y un juicio final que lo desacredita, en un juzgado de menor cuantía – aparece como grandes

¹⁶ N. Parra, *op. cit.*, XLVI.

bloques de tiempos contrahechos, en que se han comprimido y hecho coactuar, como la basura en los grandes vertederos industriales, tiempos distintos que contienen no sólo fragmentos o retazos de la figura cómica, a veces, patética de este predicador o profeta al revés, que no anuncia nada que ya no sepamos, sino también trozos de los momentos históricos caotizados, desprovistos de una visión del mundo coherente y moralmente fundada, estructuras y relaciones sociales deshechas, en que se ha movido este predicador o falsario. Así, estos bloques no parecen signos ni del juicio final ni de la llegada de mejores tiempos. Más bien, reflejan, también al revés, la repetición futura de las desoladas imágenes que ellos contienen.

A estas alturas de la desolación antipoética – pero también de su capacidad para la risa, que le permite sobrevivir al antipoeta y también a sus lectores: “tal vez aún exista un futuro para la risa”¹⁷ – podríamos sentirnos inclinados a comprender la verdad de la poesía popular y su reasunción en poemas como *La cueca larga* o en la música genial de Violeta Parra, cuyo canto “sabe dónde va perfectamente”,¹⁸ su inmersión en las profundidades de la vida personal y colectiva, como una verdad respecto a un mundo que ya no existe, “en este desierto de concreto armado”, una verdad que podemos recuperar con nostalgia, pero que ya no satisface el error y la angustia de nuestros días.¹⁹

* * *

A estas alturas de esta indagación – en apariencia (des)ordenada – creo que se pueden sugerir algunos componentes para el intento de elaborar algunas respuestas a las preguntas que han motivado este ensayo.

¹⁷ F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, Caracas, Monte Avila, 1992, p. 26. Excelente traducción de José Jara.
¹⁸ N. Parra, “Defensa de Violeta Parra”, en *La cueca larga y otros poemas*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, p. 77.

¹⁹ No se ha considerado en esta ponencia – por falta de espacio y tiempo – un tema de gran importancia en estos dos volúmenes de prédicas y sermones, que es la relación del Cristo de Elqui con su madre. Está estudiado, en cambio, en un trabajo de M. N. Alonso: “Mi veterana se llamaba Clarisa y yo soy un simple predicador” (por publicar).

Habría que recordar que, en el resto de la obra de Parra, la madre aparece inicialmente, en el espacio rural, como el centro de la familia, una figura que resguarda y cura en la comunidad provinciana. En el contexto urbano más moderno, conserva estos rasgos, pero la relación con ella es sentida por el protagonista también como represiva, una coacción a su libertad, por ej., en “Las tablas de la ley” de *Poemas y antipoemas*. Preocupación temprana con ella en F. Schopf, “La escritura de la semejanza en Nicanor Parra”, *Revista Chilena de Literatura*, 2-3 (1971), pp. 43-132. Tb. en “Arqueología del antipoema”, *Texto Crítico*, Xalapa, 28 (1984), pp. 13-33. Ahora en *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, Lom, 2000, pp. 175-197. Además, “Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra”, de 1971, reed. tb. en *op. cit.*, pp. 115-174.

Parece convincente, en primer lugar, que la antipoesía no es un vanguardismo más, añadido a destiempo a las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX – llamadas también heroicas – y a sus prolongaciones tardías de vísperas de la Segunda Guerra Mundial.

Tiene en común con ellas la voluntad de ruptura con los modelos de poesía anterior, pero – al revés que las vanguardias – su ruptura no es absoluta: toma materiales de ellas que, reciclados, sirven a su aparato expresivo. El montaje vanguardista de objetos heterogéneos, por ejemplo, es un procedimiento que la antipoesía adapta a su escritura. O bien la relación de *shock* con el público que busca, necesaria para la antipoesía, que se inserta en un medio progresivamente saturado por los medios masivos de comunicación, que anestesian a ese público. Por otra parte, carece de un programa o manifiesto explícito que anuncie su proyecto de trabajo en el ámbito artístico y social.

Al contrario de algunas vanguardias – como el surrealismo o dada – no pretende hacer de la obra un medio de transformar la vida personal o social. La antipoesía no cree entregar vías inéditas de conocimiento ni cree que puede cambiar la vida.

En este sentido, la actividad productiva del antipoeta – sin que hayan mediado declaraciones de principios – acerca a los antipoemas a algunas de las características generales con que se ha querido, bastante más tarde, describir el llamado postmodernismo:

- 1) Abandono del “gran relato”.
- 2) Abandono de la pretensión autoritaria del poeta anterior (incluido el poeta de algunas vanguardias) tanto en el plano cognoscitivo, social, poético, moral, político, etc.
- 3) Abandono de cualquier pretensión de comunicar un conocimiento totalizador o siquiera un conocimiento seguro.
- 4) Abandono de la pretensión de creerse portador de una misión social o portavoz del pueblo, etc.
- 5) Abierto eclecticismo, que considera al pasado como un depósito de materiales al que recurrir, esto es, la relación de los antipoemas con los textos del pasado no es una oposición excluyente, en que la totalidad de la obra anterior sea excluyente respecto a los antipoemas o en que cada uno de sus rasgos excluya a su opuesto en la poesía anterior. Al revés, toma préstamos, introduce relaciones diagonales de complementación, recoge elementos que actúan suplementariamente, etc.
- 6) Utilización de la parodia, el pastiche, la cita.
- 7) Recurso al populismo estético como una forma de aumentar el material significativo y de acceder a otros niveles y fuentes de conocimiento.
- 8) Abandono de las pretensiones de una identidad coherente.

Respecto a la neutralización institucional – altamente probable en las sociedades que aún pueden caracterizarse como controladas por la “tolerancia represiva”, en palabras del difunto Marcuse – un estudioso escocés de la antipoesía, Niall Binns, declara, en pleno año 2000, que la “antipoesía terminó, quizás como todas las apuestas literarias rupturistas, siendo absorbida por las instituciones tradicionales e incorporada al canon poético”,²⁰ pero más adelante agrega que “más allá de este papel histórico, que permite hablar de un antes y un después de Parra, el valor intrínseco de la antipoesía sigue tan vigente hoy como siempre”.²¹

Al respecto también, el propio Parra – en una entrevista de 1994²² – aclara que “el antipoeta opera en dos planos, opera en lo consensual y en lo marginal, en lo conflictivo... el camisetaismo es modernista, iluminista”. La aparición del discurso familiar, conocido, seguro (*heimlich*, diría Freud, *unheimlich* añadiría) como envoltura antipoética es un mecanismo que debilita las defensas de los receptores, les hace colocar luz verde, pero no necesariamente es portador, en todo momento de la antipoesía, de “lo conflictivo”. El exceso de familiaridad, a veces, desvía de los contenidos importantes del mensaje. La risa del auditorio sólo reconoce lo familiar, tranquilizador, la agudeza y arte de ingenio no sale de “lo consensual”.

Por su parte, lo que Parra llama camisetaismo moderno – el tomar partido – no engloba la totalidad de alternativas anteriores a la antipoesía. Parece más bien corresponder a la poesía de servicio, a la literatura ideológicamente comprometida, que convierte a la poesía en portadora de un mensaje anteriormente elaborado. El camisetaismo corresponde a la poesía de encargo y no al resto de las variedades de poesía moderna.

* * *

Por último, la pregunta acerca de si la antipoesía es un nuevo comienzo en la literatura, ha de quedar provisionalmente abierta. Los montajes – las bruscas contracciones – de los textos que representan las alocuciones del Cristo de Elqui y el espesor holográfico de la mediación antipoética no necesitan, por cierto, contener materiales para esperanza alguna, pero – en virtud de una sintomática inversión de la vista – parte decisiva de los materiales con que trabaja el antipoeta han sido traídos del pasado, son inserciones estratégicamente anacrónicas en el presente, tiempo transcurrido

²⁰ N. Binns, *Nicanor Parra*, Madrid, Eneida, 2000, p. 59.

²¹ N. Binns, *op. cit.*, p. 64.

²² F. Zerán, “Nicanor Parra” (entrevista), *La Época*, Literatura y Libros, 334 (04.09.94).

para significar o referirse, a veces de manera pintoresca, que borra matices, que camufla, al tiempo presente. Los resultados desastrosos del pasado han llegado a hacer escéptico al antipoeta; también extremadamente cauteloso. Su visión del presente está desplegada en relación al pasado y, en un porcentaje relevante, asimilado a él. Así, también pareciera que estos poemas, transfigurados por el operador en antipoemas – y *los discursos de sobremesa* que le siguen, a partir de 1994 –, tienden poderosamente a asimilar el futuro al presente, esto es, a su desolación y desesperanza.

En sus miradas al pasado – a la acumulación y dispersión de apariencia caótica de la historia – el antipoeta no está atento a los signos y huellas de las subversiones ante el *status quo*, de las luchas por la libertad, la justicia, la democracia, el mejoramiento social y moral; en cambio, percibe o se siente inclinado a seleccionar los testimonios de las traiciones o las derrotas, que son la mayoría y que están menos pisoteados o desfigurados intencionalmente por los vencedores. En estas postrimerías de la modernidad – que todavía pueden ser parte de ella –, el antipoeta tiene probablemente ojos para ver lo que podríamos llamar las huellas de las borraduras de las huellas (Derrida) de los proyectos y prácticas de liberación, pero parece no percibir – o hacerse el que no percibe – el calor del rescoldo que, bajo las cenizas, sobrevive a más de alguna derrota, los fuegos fatuos que aún se encienden en los antiguos campos de lucha o de exterminio (de Auschwitz a Lonquén). Su escepticismo tardío, de corte humanitario y anestesiado, está a siglos (casi dos) de distancia del entusiasmo y la disposición heroica de Schiller – poeta ilustrado, del *Sturm und Drangen*, los comienzos de la modernidad –, que podía o creía contemplar la historia en su totalidad mundial, desplegando “cuadros de una fuga incontenible de la felicidad, de una engañosa seguridad, de la injusticia triunfante y de la inocencia derrotada, cuadros que la historia ofrece en abundancia” como el sublime espectáculo de un intento siempre inacabado de realizar plenamente la humanidad.²³

Sólo la risa le ayuda a sobrevivir – a condición, claro, que se ría también de sí mismo – como salvavidas que lo mantiene apenas a flote, como comentario que le ayuda a conservar su dignidad (un residuo de la cultura humanista), pero que – en este atardecer neblinoso y cargado de smog, en estos años de la más espesa opacidad, en que se refleja la aparente transparencia de los medios y su pseudo información globalizada recubriente – no le alcanza para abrir el horizonte hacia lo que podríamos denominar

²³ F. Schiller, “Ueber das Erhabene”, *Schillers saemtliche Werke*, Stuttgart und Tuebingen, 1844, p. 393.

optimismo trágico (creo que Nietzsche lo llamó así). Quizás las aciagas condiciones del presente tiendan poderosamente a conducir a la disposición contraria, aunque no excluyente: al pesimismo cómico. Pero quizás esta retención se origine también, al menos en parte, en el aparato sensorio mismo del antipoeta, en su maltrato por los tiempos que corren, en sus actuales afinidades electivas, para decirlo con palabras sutilmente (im)penetrables. Aunque este desencanto no baste para inhibir la memoria débil o fuerte – inscrita en la propia antipoesía –, del encanto de vivir.

Dificulta también el reconocimiento del carácter de comienzo de la antipoesía, en su desarrollo, la falta de condiciones históricas de recepción adecuadas – entre ellas, el debilitamiento de la antipoesía misma en su desarrollo para producir estas condiciones – más allá de su experiencia como exhibición de ingenio, que recubre de homogeneidad las profundas deficiencias y desigualdades de la sociedad actual. La antipoesía en conjunto – en particular algunos de sus momentos – es bastante más. Pero no puede arriesgar su fuerza de exposición en un cómodo o falso consenso para todos.

CUADERNOS DE
RECIENVENIDO

- 1 ANTONIO MELIS**
José Carlos Mariátegui hacia el
Siglo XXI
- 2 MARIO GONZÁLEZ**
Celestina: o diálogo paradójal
- 3 EDWIN WILLIAMSON**
La trascendencia de la parodia en
El Quijote
- 4 ROXANA PATIÑO**
Intelectuales en transición.
Las revistas culturales argentinas
(1981-1987)
- 5 NICOLAS SHUMWAY**
La imaginación tribal: Raúl
Scalabrini Ortiz y su reconstrucción
de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS**
Conversión e invención: dos
visiones del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO**
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY**
La singularidad de la fama de
Don Quijote
- 9 MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER**
La 'farmacia' del *diálogo criollo*:
la innovación de un género
a través de la oralidad
- 10 RICARDO PIGLIA/ DAVI ARRIGUCCI JR./
PATRICIA ARTUNDO**
Borges100
- 11 EDGARDO COZARINSKY**
Borges: Un texto que es todo para
todos
- 12 RICARDO PIGLIA**
Borges: El arte de narrar
- 13 INÉS AZAR**
La imaginación de lo real en *El Quijote*
- 14 JUAN JOSÉ SAER**
Sobre literatura
- 15 CHRISTOPHER F. LAFERL**
Babalú y Siboney. El discurso sobre
el otro en la música popular cubana
antes de la Revolución
- 16 BRÍGIDA PASTOR**
Transmutaciones de género en el cine
de Almodóvar: *Mujeres al borde de un
ataque de nervios*
- 17 JESÚS J. BARQUET**
Cervantes en el diálogo alegórico
de *Clavileño* ante *Espuela de Plata*
- 18 HAROLDO DE CAMPOS / GLAUCO MATTOSO /
PAULA SIGANEVICH / ROBERTO ECHAVARREN /
NICOLÁS ROSA**
Homenaje a Néstor Perlongher

Todos os números estão reproduzidos eletronicamente no seguinte endereço:
www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos.html

Correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo-SP – Brasil
Tel: (5511) 3091-4296
Fax: (5511) 3032-2325
e-mail: dlm@edu.usp.br

Vendas

LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo-SP – Brasil
Tel.: (5511) 3091-3728/3091-3796

HUMANITAS-DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax.: (5511) 3091-4589
e-mail: pubfflch@edu.usp.br
<http://www.fflch.usp.br/humanitas>

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/19
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922
<i>Coordenação editorial</i>	Maria Helena G. Rodrigues - MTb 28.840
<i>Diagramação</i>	Selma M. Consoli Jacintho - MTb 28.839
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade
<i>Divulgação</i>	Livraria Humanitas-Discurso
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16 x 22 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180 g/m ²
<i>Impressão da capa</i>	Verde seda
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	36
<i>Tiragem</i>	800 exemplares

Federico Schopf – ensaísta e poeta – é Professor Titular de Estética e Literatura Hispano-Americana na Universidade do Chile (Santiago). Dedicou-se à crítica literária e à crítica de arte e é autor de *Desplazamientos* (1967), *La escritura de la semejanza en Pablo Neruda* (1971), *Escenas de Peep Show* (1985), *Del vanguardismo a la antipoesía* (2000), e de numerosos ensaios sobre Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Jorge Edwards, José Donoso, entre outros. Seus poemas foram traduzidos ao alemão, ao inglês e ao italiano. Foi Professor Visitante nas Universidades de Frankfurt, Bérgamo, Giessen e Messina.