



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**CARMEN CECILIA RODRÍGUEZ ALMONACID**

**ANTIPOESIA, HISTÓRIA E POLÍTICA EM “SERMONES Y  
PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI” DE NICANOR PARRA**

**CAMPINAS  
2020**

CARMEN CECILIA RODRÍGUEZ ALMONACID

**ANTIPOESIA, HISTÓRIA E POLÍTICA EM “SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI” DE NICANOR PARRA**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA CARMEN CECILIA RODRÍGUEZ ALMONACID E ORIENTADA PELO PROFESSOR. DR. FRANCISCO FOOT HARDMAN.

**CAMPINAS**

**2020**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

R618a Rodríguez Almonacid, Carmen Cecilia, 1958-  
Antipoesia, história e política em "Sermones y prédicas del Cristo de Esqui"  
de Nicanor Parra / Carmen Cecilia Rodríguez Almonacid. – Campinas, SP :  
[s.n.], 2020.

Orientador: Francisco Foot Hardman.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Parra, Nicanor, 1914-2018. 2. Antipoesia. 3. História. 4. Política. 5.  
Ditadura. 6. Poesia hispano-americana contemporânea. 7. Chile. I. Hardman,  
Francisco Foot. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Antipoesía, historia y política en "Sermones y prédicas del Cristo de Elqui" de Nicanor Parra

**Palavras-chave em inglês:**

Parra, Nicanor, 1914-2018

Antipoetry

History

Politics

Dictatorship

Contemporary hispanic american poetry

Chile

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Francisco Foot Hardman [Orientador]

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Mónica Graciela Zoppi Fontana

Alai Garcia Diniz

André Fiorussi

**Data de defesa:** 10-11-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: 0000-0002-5407-721-X

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5478475389348005>



## **BANCA EXAMINADORA**

**Francisco Foot Hardman**

**Alfredo Cesar Barbosa de Melo**

**Mônica Graciela Zoppi Fontana**

**Alai Garcia Diniz**

**André Fiorussi**

**IEL/UNICAMP  
2020**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Hilda e Luis Alberto, *in memoriam*

A Léo Roberto, Nicolás Alonso, Noel e Vicente, pelo apoio constante.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador, Francisco Foot Hardman, pela confiança e a liberdade construtiva da presente tese.

Aos professores que aceitaram compor a banca de avaliação da tese, pelo rico diálogo e contribuição ao trabalho: Alai Garcia Diniz, André Fiorussi, Mônica Graciela Zoppi Fontana e Alfredo Cesar Barbosa de Melo.

A todos os caros colegas e amigos que compartilharam comigo leituras, experiências, inquietações e entusiastas discussões nos seminários de orientação e nas aulas das disciplinas cursadas no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária.

Em especial a Bruna Tella Guerra, Yvonne Ortiz Moran, Caique Franchetto, Edelberto Pauli Júnior, jovens que me brindaram seu incondicional apoio, muchísimas gracias.

Aos funcionários do IEL, em especial aos da Biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação, sempre atenciosos e receptivos às minhas solicitações.

## RESUMO

Esta tese propõe uma leitura da obra, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, do poeta chileno Nicanor Parra Sandoval (1914-2018), desde a perspectiva de uma obra inovadora a partir da qual se reformulam as linguagens poéticas tradicionais para dar origem a um discurso de corte altamente experimental e, ao mesmo tempo, de substrato político. Assim, durante a revisão destas páginas, o leitor encontrará uma construção argumentativa que procura explicar e analisar o discurso poético de Nicanor Parra, como um discurso cujas isotopias, ancoradas no popular, permitem criar mecanismos de denúncia, crítica e diferenciação diante um discurso totalitário e homogeneizador como foi o discurso do regime político militar de Augusto Pinochet no Chile.

**Palavras chave:** Parra, Nicanor. Antipoesia. História. Política. Ditadura. Chile. Poesia hispano-americana contemporânea.

## ABSTRACT

This dissertation offers a reading of the work *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, by Chilean poet Nicanor Parra Sandoval (1914-2018), from an innovative perspective in which traditional poetic languages are reformulated to give rise to a highly experimental and, at the same time, underlying political discourse. Moreover, during the scrutiny of these pages, the reader will find an argumentative construction that tries to explain and analyze Nicanor Parra's poetics as a discourse whose isotopic, anchored on popular forms, allows to create mechanisms of denunciation, criticism and differentiation in the face of a totalitarian and homogenizing discourse, as was Augusto Pinochet's discourse, during the military regime in Chile.

**Keywords:** Parra, Nicanor. Antipoetry. History. Politics. Dictatorship. Chile. Contemporary Hispanic-American poetry.

## RESUMEN

Esta tesis propone una lectura de la obra, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, del poeta chileno Nicanor Parra Sandoval (1914-2018), desde la perspectiva de una obra innovadora a partir de la cual se reformulan los lenguajes poéticos tradicionales para dar origen a un discurso de corte altamente experimental y, al mismo tiempo, de sustrato político. Así, durante la revisión de estas páginas, el lector encontrará una construcción argumentativa que busca explicar y analizar el discurso poético de Nicanor Parra, como un discurso cuyas isotopías, ancladas en lo popular, le permiten crear mecanismos de denuncia, crítica y diferenciación, frente a un discurso de corte totalitario y homogenizador como lo fue el del régimen político militar de Augusto Pinochet en Chile.

**Palabras clave:** Parra, Nicanor. Antipoesía. Historia. Política. Dictadura. Chile. Poesía hispanoamericana contemporánea.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I PARTE: A ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA, AUTOR E OBRA .....	15
1. NICANOR PARRA, UMA APROXIMAÇÃO BIOGRÁFICA .....	16
1.1 CANCIONERO SIN NOMBRE, O PRENÚNCIO DA ANTIPOESIA .....	22
1.2 O POETA CIENTISTA, ENTRE NEWTON E SHAKESPEARE.....	25
1.3 O ANTIPOETA.....	30
1.4 O ANTIPOETA NO CENÁRIO POÉTICO BRASILEIRO.....	35
2. POÉTICA ANTIPOÉTICA. ....	38
3. RECURSOS FORMAIS DA ANTIPOESIA.....	52
3.1 ORALIDADE: A MÚSICA NA FALA DA ANTIPOESIA PARRIANA.....	57
3.2 ANTIPOESIA: ESPAÇO DE INTERLOCUÇÃO IRÔNICO.....	68
3.3 POESIA NARRATIVA E DRAMÁTICA.....	76
3.4 O PAPEL DA INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE NICANOR PARRA....	81
II PARTE: POLÍTICA E HISTÓRIA NA ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA .....	90
1. ANTIPOESIA E POLÍTICA .....	91
2. TEMPOS DE DITADURA E AS PRÁTICAS DO PODER DO ESTADO .....	108
3. ARTE E CULTURA SOB O REGIME DITATORIAL.....	114
III PARTE: ANÁLISE DE <i>SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI</i> .....	121
ANTES DE ENTRAR EM MATÉRIA .....	122
1. DOMINGO ZÁRATE VEGA, O ILUMINADO DO VALE DE ELQUI.....	129
2. O CRISTO DE ELQUI, SUA HISTÓRIA, SEU TESTEMUNHO.....	138
3. ÚLTIMOS SERMÕES DO CRISTO DE ELQUI.....	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	164
BIBLIOGRAFIA .....	166

## INTRODUÇÃO

América Latina viveu nas últimas décadas do século XX um agitado contexto histórico marcado pelas diretrizes sociais, políticas, culturais e econômicas estabelecidas pelo período de regimes militares. Chile viveu sua própria “Era dos extremos” nos dizeres de Eric Hobsbawm, a partir do golpe de Estado do 11 de setembro de 1973, comandado por Augusto Pinochet até março de 1990, data na qual o país reinicia o processo de redemocratização.

A cultura como espaço e via de expressão para estudantes, artistas, acadêmicos e intelectuais foi altamente reprimida e delegada a uma condição de discurso ilegítimo, proibido e clandestino, razão pela qual muitos criadores associados às distintas áreas e disciplinas da expressão cultural se viram diretamente silenciados por meio de execuções políticas e exílio.

Em *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Idelber Avelar (2000) se questiona acerca da capacidade da literatura para desempenhar a tarefa política de fugir do esquecimento imposto pelos regimes neoliberais, pois nessa nova conjuntura a literatura se viu forçada a abandonar seu papel privilegiado que lhe coube na modernidade. Nesse sentido, a literatura se submeteu ao imperativo do luto e à percepção da decadência da arte de narrar, transformando-se numa alegoria da derrota sofrida pelos ideais revolucionários na instauração das ditaduras e o posterior advento do neoliberalismo. Avelar refere-se à impossibilidade do projeto literário, especificamente no Cone Sul, pois “Después del 11 de septiembre [de 1973] ya no estaría dada la posibilidad, para ponerlo lapidariamente, de creer en el proyecto de la redención de las letras” (AVELAR, 2000, p.11).

No texto de 1933 “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin relata sobre o mutismo que acometeu os sobreviventes da guerra de 1914, incapazes de relatar suas experiências na guerra, constituiu-se em um funesto sintoma da destruição da experiência comunicável na modernidade, experiência em sentido pleno, a qual pressupõe uma conexão vigorosa entre vida e palavra e que, por isso mesmo, somente se mantém graças aos vínculos, laços e liames que sustentam a linguagem como espaço de transmissão e de memória.

A noção de experiência situa-se no núcleo tenso de uma problematização sobre a temporalidade e a história – a experiência se define por seu caráter finito e histórico e simultaneamente, constitui uma força de resistência ao poder de erosão do tempo – de algo vivido e aprendido ao longo do tempo e que, por se revestir de um significado relevante, perdura em meio às vicissitudes temporais.

Desde este ponto de vista, experiência e relato são inseparáveis. Mas, se são

inseparáveis, como vive o horror aquele que não teve palavras para nomeá-lo?

A experiência da morte, a violação, a fome, a humilhação só parecem possível empobrecendo a experiência: interromper o pensamento, interromper a memória, interromper para sobreviver. Superar esta fratura transmitindo a experiência seria a única forma de superar o choque do vivido.

Muitas pessoas, durante a ditadura chilena, tentaram tomar para si a experiência através da palavra. Falaram, mesmo que fosse a duras penas, para restabelecer uma continuidade que se reconhecia violentamente fraturada. Continuidade de experiência, linguagem e memória; continuidade histórica e continuidade do laço social. Mas, qual é essa linguagem que se ergue apenas, desde a pobreza, desde a fratura da memória, e tenta comunicar, fazer próprio, o alienado?

Escritores, poetas, artistas de todas as tendências tiveram de enfrentar mudanças a causa do desmantelamento ou intervenção de universidades, oficina literárias, editoriais e revistas, assim como o desaparecimento de personalidades que faziam parte do cenário cultural, de forma que aqueles que permaneceram no país viram sua criação marcada pelas particulares condições da vida cotidiana, sobretudo pela precariedade da produção e circulação de textos.

Todos eles tentaram uma memória, a guardaram e a transmitiram porque era essa a única forma de fazer própria a experiência e inscrevê-la no tecido da tradição e da comunidade, para que “nada de lo que alguna vez aconteció pueda darse por perdido para la historia”(BENJAMIN,1996, p.49). Assim sendo, seria necessário mudar a linguagem e utilizar a língua da carência.

A escritura de Nicanor Parra tem o mérito de ter lido seu país, Chile, como nação de múltiplas vozes, unindo em sua obra criativa o popular e o culto, transcendendo as fronteiras estéticas com sua poderosa força inovadora.

Há mais de 60 anos, a obra de Parra, vasta e complexa, modificou completamente a história e a evolução da poesia em língua espanhola alterando os paradigmas socioculturais mundiais ao anunciar, com seus antipoemas, a época que hoje vivenciamos: a pós-modernidade.

É pertinente nos determos no prefixo representado pela partícula identitária "Anti" que compõe o nome da poesia de Parra, pois identifica a ação de oposição e rejeição à poesia chilena elaborada pelos poetas vanguardistas, fundamentalmente ao tipo de linguagem e temas que os fundadores da nova poesia chilena introduziram em sua produção lírica.

No presente trabalho propomos uma leitura dirigida às perspectivas políticas e históricas que se manifestam nos poemas que conformam a obra do poeta chileno Nicanor Parra Sandoval, “*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*”, assim como construir uma possibilidade de interpretação que dê conta das estratégias utilizadas pelo autor no seu discurso antipoético. O estudo discutirá as consequências que têm, no interior da obra de Nicanor Parra, a aparição de uma personagem como o *Cristo de Elqui*, entendido como unidade.

A partir de recortes no desenvolvimento da obra de Parra, buscaremos exemplificar e discutir a gênese do antipoema e os efeitos que provoca a produção antipoética em alguns momentos relevantes de sua evolução.

O maior desafio desta pesquisa estará determinado pela necessidade de realizar a leitura de toda a obra de Nicanor Parra para poder compreender a transformação da praxis poética parriana, já que intuímos que em *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* há uma revitalização do discurso antipoético através da adoção de uma voz outra, a qual é e não é a do antipoeta; a antipoesia de Parra está em mãos da personagem que possibilita a edificação de um discurso aparentemente anacrônico, porém muito atual.

O *Cristo de Elqui* é testemunha de uma época que já foi perdida e, ao mesmo tempo, uma voz do presente. Tentaremos estabelecer como se manifestam nestes *Sermones y prédicas* a utilização do discurso paródico e político, no sentido de abandonar a pretensão de comunicar um conhecimento totalizador, do grande relato.

Esperamos com esta pesquisa contribuir na divulgação das representações literárias referentes à crítica ao projeto moderno em suas versões liberais, socialistas, científicas e filosóficas na obra em análise. Acreditamos que esse estudo possa contribuir com as discussões sobre a relação entre poesia e história; literatura e política; literatura e pós- modernidade.

Ademais, apresentamos uma leitura dirigida à perspectiva política e histórica que se manifesta nos poemas que conformam a obra do poeta chileno Nicanor Parra Sandoval, particularmente em “*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*”, assim como construir uma possibilidade de interpretação que dê conta das estratégias e mecanismos de denúncia, crítica e diferenciação, frente a um discurso de corte totalitário e homogeneizador do regime político militar de Augusto Pinochet, utilizadas por Parra no seu discurso antipoético.

Entendemos que a literatura tem a capacidade de tomar as palavras estagnadas da representação, pertencentes ao discurso oficial, tanto literário como político, e lhes dar um novo significado para uso público. Através da análise do trabalho poético se refletirá sobre o lugar de enunciação constante na produção de Nicanor Parra: ser resistente aos discursos oficiais,

dogmáticos e totalizadores.

É a partir desse discurso político que o antipoeta mostra a necessidade de criar espaços de oposição legítimos perante às práticas de terror que buscavam eliminar todo tipo de pensamento divergente.

Assim, o discurso que se articula em sua criação desenha uma linha que problematiza a relação da linguagem com a realidade. Parra, em *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, encontra seu estilo numa linguagem híbrida que cria uma prática resistente. Essa prática está impulsada pela ironia e a paródia, as quais são integradas a sua poética para dismantelar o discurso oficial da ditadura e, desse modo, legitimar o discurso popular.

No nosso trabalho pensamos, então, que o poeta não só produz texto, senão também projetos de escritura, daí a importância que concederemos à reflexão metatextual em que se insere a produção poética.

Na organização deste trabalho, optamos por uma divisão em três partes.

A primeira parte se concentrará na apresentação da vida e obra do poeta Nicanor Parra, analisando os lugares de enunciação para estabelecer sua participação e importância no âmbito cultural e político chileno, ao longo de quase sete décadas.

Na segunda parte se desenvolve a relação entre literatura e política com o intuito de identificar as estratégias de denúncia das práticas específicas de terror da ditadura chilena na sua produção poética.

Na terceira parte se fará a análise dos poemas que conformam o livro *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, obra que motivou a elaboração da presente pesquisa.

**I**

A ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA, AUTOR E OBRA

## 1. NICANOR PARRA, UMA APROXIMAÇÃO BIOGRÁFICA

### EPITAFIO

De estatura mediana,  
 Con una voz ni delgada ni gruesa,  
 Hijo mayor de profesor primario  
 Y de una modista de trastienda;  
 Flaco de nacimiento  
 Aunque devoto de la buena mesa;  
 De mejillas escuálidas  
 Y de más bien abundantes orejas;  
 Con un rostro cuadrado  
 En que los ojos se abren apenas  
 Y una nariz de boxeador mulato  
 Baja a la boca de ídolo azteca  
 -Todo bañado  
 Por una luz irónica y pérfida –  
 Ni muy listo ni tonto de remate  
 Fui lo que fui: una mezcla  
 De vinagre y de aceite de comer  
 ¡Un embutido de ángel y bestia!

NICANOR PARRA

No ano de 1914 o mundo ardia em chamas, começara a Primeira Guerra Mundial. Alemães e austríacos enfrentam seus adversários. Ano de mudanças e de morte. No Chile, Ramón Barros Luco, o presidente da época, assegura a neutralidade chilena no conflito, mas o país sofre a crise econômica como resultado imediato da guerra europeia.

No mesmo ano, Gabriela Mistral obtém o prêmio dos “Juegos Florales de Santiago” com sua trilogia *Los sonetos de la muerte* e impõe definitivamente seu nome na literatura chilena e latino-americana. Pablo Neruda ainda é o menino Nefalí Reyes Basoalto que junto ao seu pai faz o percurso da estrada de ferro nos trens de carga pelos chuvosos povoados da Araucanía e bosques de Temuco.

Em San Fabián de Alico, aldeia agrícola na pré-cordilheira da província de Ñuble a 400 quilômetros ao sul de Santiago, nascia no dia 5 de setembro de 1914, Nicanor Parra Sandoval, no seio de uma família modesta, de origem camponesa. Nicanor é o mais velho de oito irmãos. Seu pai, um professor primário na região rural. Sua mãe, uma incansável “modista de

trastienda”, como se apresenta no poema acima; Parra nos entrega, no seu habitual estilo irreverente, a sua autobiografia:

#### AUTOBIOGRAFIA

Nací el 12 de marzo de 1905  
 O tal vez  
 El 17 de febrero de 1899  
 Está x averiguarse  
 Estudié pornografía en Italia  
 Donde me gradué de maestro gásfiter  
 O quizá de sacerdote católico  
 No sé  
 Está x averiguarse  
 En la actualidad estoy preocupadísimo  
 Porque sé que me tengo que morir  
 Continuará (PARRA,1990, p.13)

A família Parra Sandoval sofre as penúrias de uma vida extremamente pobre, razão pela qual devem abandonar a vida no campo e se mudar a Chillán, na procura de uma vida melhor. Sua infância foi marcada pela pobreza e é a figura materna quem fará mais amena as dificuldades. Nicanor, anos mais tarde, lhe dedicará um poema no qual celebra o amor e a dedicação à família:

#### CLARA SANDOVAL

Qué mujer esta Clara Sandoval

Del Zanjón de la Aguada a Gath & Chávez  
 De Gath & Chávez a la Casa Francesca  
 De la Casa Francesca a la Recova  
 De la Recova a la Gota de Leche

Todos los días hábiles del año

De la Gota de Leche al Zanjón de la Aguada

Qué mujer esta Clara Sandoval  
 cuando no se la ve detrás de su máquina  
 cose que cose y vuelta a coser  
 -hay que dar de comer a la familia  
 quiere decir que está pelando papas  
 o zurciendo  
 o regando las flores  
 o lavando pañales infinitos

no le pide peras al olmo  
sabe que se casó con un bohemio (PARRA,2011, p.279)

Nicanor pai, professor primário e boémio contumaz, foi também violinista e violeiro nato. Costumava organizar pequenos saraus literários e musicais na casa com a família, contagiando-os, dessa forma, no gosto pela música folclórica. Parra comenta a respeito da figura paterna:

de un humor de grueso calibre, un humor medieval y de suburbio que no está ausente en la antipoesía...Era una especie de trovador, de modo que esa imagen tiene que haber influido mucho sobre la Violeta, sobre mi hermano Roberto y sobre mí mismo. (MORALES,1991, p.26)

Na cidade de Chillán, Chile, Nicanor Parra fará seus primeiros estudos e se destacará como uns dos melhores alunos e escreverá seus primeiros poemas: *Los araucanos, los españoles y los chilenos*, uma pomposa e patriótica trilogia escrita em versos alexandrinos, inspirados nas canções que seu pai lhe ensinara. Lembranças de infância, “mágicas que yo no he logrado todavía decifrar plenamente, ni mucho menos destruir.” (Ibid, p.27)

Mudança de ares em 1920, os Parra Sandoval partiram rumo a Santiago num desconfortável trem que chega na fria capital, ainda de madrugada. Se instalam numa humilde moradia no bairro à beira do rio Mapocho. Seu pai desempenhava precários trabalhos eventuais de vigia noturno, guarda penitenciário ou inspetor de bonde, sua formação de professor será insuficiente para ganhar o sustento da família.

O menino Nicanor passa o dia se entretendo com as crianças do bairro, ou nas brincadeiras de adivinhação das escrituras dos jornais que cobrem as paredes da modesta casa. Em 1920, ano de referência na história do Chile, após contundente campanha é eleito presidente da República Arturo Alessandri Palma, apelidado pelo povo de “El león de Tarapacá”, Nicanor ficara impressionado pelo fervor das ruas, das manifestações políticas durante as quais se distribuía alimentos, “veo unas marraquetas gigantes, que eran las que ofrecía Alessandri en ese tiempo”(Ibid,p.37).

A família Parra, em 1923, vivencia nova mudança de ares após o pai de Nicanor ser nomeado professor do regimento de Lautaro, região da araucanía chilena. Uma nova paisagem em meio à natureza de bosques e vulcões, de vida de campo onde seu pai, além das aulas, se dedicava à pesca e à música ;lembrando a respeito o poeta afirma: “teníamos una casa divina, a la orilla del río Cautín, un río de aguas transparentes de piedras y arenas muy limpias y de

vegetación”.

Em Lautaro frequentará à escola primária, aluno aplicado, Nicanor aprende, inclusive, a contar na língua mapuche mapudungún:keñe,epu,küla (1,2,3).Também, enquanto seu pai ministrava as aulas no regimento, a criança escutava as ordens marciais aos soldados: *A pan y agua, bala en la boca, Incomunicado*, expressões do linguajar do exército que o impressionavam pela rígida disciplina.

Devido ao bom desempenho de seu pai como professor, em 1924 é transferido de Lautaro a Ancud, na região da ilha grande de Chiloé, a viagem lhe proporciona à família a oportunidade de conhecer o mar, em Puerto Montt. Esse primeiro encontro com o oceano provoca profunda e duradoura intensidade e será registrado no antológico e celebre poema denominado *Se canta al mar: En verdad, desde que existe el mundo/ la voz del mar en mi persona estaba*. As lembranças do mar, das ilhas, das embarcações persistem nos versos do fragmento a seguir:

Mas sucedió que cierta vez mi padre  
 Fue desterrado al sur, a la lejana  
 Isla de Chiloé donde el invierno  
 Es como una ciudad abandonada.  
 Partí con él y sin pensar llegamos  
 A Puerto Montt una mañana clara  
 Siempre había vivido mi familia  
 En el valle central o en la montaña.  
 De manera que nunca, ni por pienso  
 Se conversó del mar en nuestra casa.  
 (PARRA,1969, p,18)

Mas a alegria da mudança dura pouco, pois o pai de Nicanor recebe um telegrama que lhe avisava que poderia continuar seu trabalho em Lautaro e tiveram de retornar. Em Lautaro Nicanor conclui a educação básica em uma época em que os castigos corporais marcavam a disciplina na base da palmatória e do ditado “la letra con sangre entra”. Nicanor Parra, estudante aplicado, sempre estará entre os primeiros da classe, descobre seu gosto pelo aprendizado da cultura, ritos e costumes no território de forte presença mapuche que, sem dúvida, resgatará em um de seus muitos *Artefactos: Muchos los problemas/ Una la solución/ Economía Mapuche de Subsistencia*.

Os tempos são difíceis no Chile, o coronel Carlos Ibañez del Campo assume a presidência da nação e governa ditatorialmente, suprime os cargos de docentes civis no exército. Em 1927, a família retorna a Chillán à procura de melhores condições de trabalho, chegam para

morar no bairro Villa Alegre, que se caracteriza pelas ruas sem calçamento, casas de barro e telhado de palha, localizada entre o urbano e o rural, fica próximo da estação de trens de Chillán e do cemitério:

Me crié en los suburbios de Chillán

A 3 o 4 cuadras del cementerio  
 Junto al ignominioso canal de la luz  
 Hazaña que no se repite 2 veces  
 Álamos  
 Sauces  
 Subproductos humanos  
 Imposible borrarlos del mapa  
 Cómo? ...  
 Servicios higiénicos inexistentes  
 Zapateros borrachos  
 Profesores primarios alcohólicos  
 Explosión demográfica de conchuchos

A la distancia trenes de vapor (PARRA,1969,p.22)

Pelas ruas de Villa Alegre transitavam em harmonia gentes e animais, cadáveres destino ao cemitério, era a avenida dos mortos. Um bairro muito movimentado, gente de campo com sua fala particular, personagens populares de diferentes ofícios que chamam a atenção do adolescente Parra, quem conservará esse rico material linguístico em seu particular fazer poético. Devemos sublinhar a relação entre o antipoeta e sua irmã e companheira de bairro, Violeta Parra. Esse estreito vínculo se comprova quando lemos o extraordinário poema *Defensa de Violeta Parra*, escrito por Nicanor em vida da artista, cujos versos finais são os seguintes:

Para verte mejor cierro los ojos  
 Y retrocedo a los días felices  
 ¿sabes lo que estoy viendo?  
 Tu delantal estampado de maqui  
 ¡Río Cautín!  
 ¡Lautaro!  
 ¡Villa Alegre!  
 ¡Año mil novecientos veintisiete  
 Violeta Parra!  
 (PARRA,1969, p.161)

Em 1929 falece seu pai, o “ingenioso Nicanor Parra Parra / Que es el Parra propiamente tal/ Antipoeta x derecho próprio/ Dios lo tenga en su santo Reino”. Nicanor Parra Parra não chegara a completar quarenta e cinco anos de idade. Após uma vida boemia e de uma gripe mal curada, chega prematuramente ao fim dos seus dias.

No ano em que é descoberto Plutão, se suicida Vladimir Maiakovski, Hitler comemora a eleição, por via legal, de cem deputados do partido nacional-socialista; no Brasil, Getúlio Vargas obtém o poder e Gandhi inicia na Índia o segundo grande movimento de desobediência civil. A Europa está vindo do dadaísmo, futurismo, cubismo, criacionismo, ultraísmo e vai em direção ao surrealismo. Em 1930 se publica o segundo manifesto surrealista, que define essa tendência como “el dictado del pensar ajeno a cualquier control de la razón”.

Nicanor Parra ainda estuda no *Liceo de Chillán*, e é assíduo leitor de *La Lira Popular*, uma espécie de pasquim que publica histórias passionais, versos de amor, celebrações, fuzilamentos, façanhas e tragédias: “la hija que arrastró del pelo a la madre por no dejarla casarse”, “el panadero celoso que mató a la mujer y a la suegra”, “Versos a lo divino del niño Jesús nacido”, um sem fim de acontecimentos, verossímeis e inverossímeis, contados em versos, e as décimas que motivarão as futuras criações do antipoeta.

Parra ainda não é maior de idade, mas já se revela uma pessoa de personalidade forte e ambiciosa; tem muito claro que não está contente no bairro onde mora nem com a família; de todos os irmãos Parra, Nicanor foi o único que estudou além do primário naquela época. Foi matriculado no primeiro ano do ensino secundário no *Liceo de Hombres de Chillán*, onde cursou até o penúltimo ano, já que, em 1932 foge de casa rumo a Santiago, onde pensa ingressar na *Escuela de Carabineros*, mas seus planos se modificam graças a uma bolsa de estudos obtida pelo mérito de suas excelentes qualificações no estabelecimento de estudo de Chillán. A liga de estudantes pobres lhe concede a bolsa, permitindo o acesso ao *Internado Barros Arana*, lugar onde cursou o último ano do ensino secundário.

No *Internado Barros Arana* conhece Jorge Millas, Luis Oyarzún e Carlos Pedraza seus colegas de estudo junto aos quais formará uma destacada e influente geração na literatura e arte no país. A sua permanência no *Barros Arana* é decisiva para sua formação e futura vocação de poeta:

En el Internado Nacional se cultivaban mejor los ejercicios espartanos que los juegos atenienses, y no pocas veces fue especialmente reconfortante para Nicanor Parra, Jorge Millas, Jorge Cáceres o yo ser aceptados en algunos de esos cenáculos consagrados al básquetbol o al pimpón, con un respeto un tanto piadoso que algo tenía que ver con nuestras pretensiones literarias. Dos mundos se unían y entonces era bueno sentir que hemisferios aparentemente hostiles tienen cosas comunes y pueden comprenderse. (OYARZUN, 1958)

O hábito pela leitura é desenvolvido e incrementado com a ajuda do material da biblioteca do *Internado Barros Arana*, a poesia chilena de Huidobro e Neruda, a poesia

espanhola de Alberti, Salinas e especialmente a de García Lorca junto a de Breton, Peret e Eluard é a inspiração que estimula a criatividade do entusiasta estudante.

Sem muitas expectativas, em 1933 Nicanor ingressa no Instituto pedagógico da Universidade do Chile, para estudar matemática e física, intercalando estudos de Direito e Inglês durante alguns semestres. Para custear seus estudos aceita o cargo de inspetor no *Instituto Barros Arana*, continua sua frutífera parceria com o poeta e ensaísta Luis Oyarzún, o filósofo Jorge Millas, o pintor Carlos Pedraza e juntos fundam a *Revista Nueva*.

### 1.1 *CANCIONERO SIN NOMBRE*, O PRENÚNCIO DA ANTIPOESIA

Nicanor Parra escreve sua primeira criação antipoética: “En los bigotes del gato venían a pararse las mariposas nocturnas”, correspondente ao seu anticonto *Gato en el camino*. A tragédia *El ángel* será publicada no segundo e último número da revista literária. A publicação desses trabalhos poéticos “me transforma en el tipo más discutido, pasando rapidamente a una categoría suprema”, comenta Parra.

Poeticamente, é o *Internado Barros Arana* o centro que congrega o grupo de jovens poetas que dará origem a uma notável geração poética denominada *Generación del 38*.

Após terminar seus estudos universitários volta a Chillán para trabalhar como professor de física e matemática no *Liceo de Hombres*. Além de sua jornada de quarenta horas semanais de aula, Parra dedica-se à poesia e sente-se motivado ao receber o prêmio do *Canto a la reina* pelo seu poema *Cante Jondo*, na festa da Primavera de Chillán. Recebe elogios como poeta laureado e coroa à jovem rainha. Nesse mesmo ano de 1937 publica seu primeiro livro de poesia, *Cancionero sin nombre* (1937), sob a notória influência de García Lorca, e o dedica aos amigos e companheiros Luis Oyarzún, Victoriano Vicario, Jorge Millas, incluído o pintor Carlos Pedraza que, segundo o próprio Parra “eran ya unos poetas perfectamente vertebrados”.

O livro reúne 29 poemas que se dividem entre versos evocadores de diálogos, dizeres e expressões populares (*Batalla entre la madre y el hijo taimado*). Um crítico à época comenta sobre a influencia do poeta espanhol nos seguintes termos: “si marginamos la influencia del poeta español, bien podría decirse que el joven poeta chileno compone poemas de ágiles y fulgurantes imágenes”. O próprio Parra reconhece “una influencia innegable del poeta mártir”, testemunhando sua homenagem à vítima da guerra civil espanhola *Cancionero sin nombre* obterá o Prêmio Municipal de Literatura, outorgado pela *Ilustre Municipalidad de Santiago* ao livro mais importante editado no ano anterior. Entre as resenhas dedicadas à obra na época,

destaca-se a de Domingo Melfi, em que este anota diferenças de Parra com o poeta espanhol: “el contenido es lo nuestro y en ello estriba la diferencia con el modelo español”, enfatizando que os poemas de Parra “mezclan tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desengaño” (apud PARRA, 2006, p. 1010).

Em sua etapa de professor de ensino médio haverá um episódio culminante, a visita a Chillán da maior representante da poesia feminina chilena: Gabriela Mistral, que retorna ao país após quinze anos de ausência. Parra participa de um ato de comemoração e boas vindas à poetisa. No Teatro Municipal da cidade lê um poema, *Canto a la Escuela*, fato que provocou uma declaração categórica e profética da Mistral: “Si esta es la nueva poesía – dice entusiasmada – estoy con la nueva poesía” e, após parabenizar Nicanor, o declara “el futuro poeta de Chile”.

Em 1939, um violento terremoto destrói a cidade de Chillán, o presidente do Chile, Pedro Aguirre Cerda visita a cidade para levar ajuda e solidariedade. Parra, comovido pela magnitude da tragédia, escreve um sentido e dramático soneto – *La mano de un joven muerto* – e um fervoroso e solidário poema *Epopéya de Chillán*, ambos textos não constam nas obras editadas posteriormente. Nesse mesmo ano, a revista *Atenea* da *Universidad de Concepción* publica quatro textos intitulados: *Fuga*, *Preludio*, *Soledad Primera* e *Canto Final*, sob o título de *Cantos paralelos* e a nota “Del libro *Dos años de Melancolía* próximo a publicarse”.

Em 1940, a família de Nicanor Parra, mãe e irmãos mudam definitivamente para a capital procurando melhores condições de vida, e nesse mesmo ano o poeta se casa com quem será sua primeira esposa, Anita Troncoso.

Publica-se *Sinfonía de cuna* e outros poemas na antologia *Tres poetas chilenos*, (Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro), com prólogo, seleção e notas de Tomás Lago, que já tinha publicado a antologia “*Ocho nuevos poetas chilenos*”, na qual estava incluído Parra, que em agradecimento à consideração escreve os versos seguintes:

Palabras a Tomás Lago

Te vi por primera vez en Chillán  
 En una sala llena de sillas y mesas  
 A unos pasos de la tumba de tu padre  
 Tú comías un pollo frío  
 A grandes sorbos hacías sonar una botella de vino...

Em 1943 nasce sua primeira filha, Catalina. Parra, graças a uma bolsa de aperfeiçoamento concedida pelo *International Institute of Education*, viaja aos Estados Unidos para estudar mecânica avançada na Universidade de Brown, onde se destaca como aluno de física e matemática. É a época da escrita de *Ejercicios retóricos*, conjunto de vinte poemas que só serão publicados onze anos depois na revista *Extremo Sur* (Nº 1, 1954). Uma época de muitas saudades de sua filha de dois anos, a quem escreve o poema *Catalina Parra*, momento da descoberta da poesia de Whitman, leitura que o deixa fascinado, especialmente a poesia narrativa e a linguagem cotidiana, esses elementos “le abren un nuevo camino” (BINNS, 2006, p. XLI).

A segunda grande guerra chega ao fim, explosão atômica em Nagasaki e Hiroshima, morte e destruição em massa. Em 1945 Gabriela Mistral recebe o Nobel de Literatura, é o primeiro Nobel para um escritor da América Latina.

Parra é nomeado professor titular da cátedra de Mecânica Racional do Instituto Pedagógico da Universidade do Chile, publica um estudo de sua especialização científica: Mecânica clássica e relatividade restringida; nesse ano de 1946 nasce sua segunda filha, Francisca.

Os poemas que mais tarde integrarão a terceira parte de seu livro *Poemas e Antipoemas*, *La víbora*, *La trampa*, *Los vicios del mundo moderno*, são publicados na antologia coletiva de Hugo Zambelli, *13 poetas chilenos*, em 1948. Parra também escreve dois livros que nunca chegam a ser publicados, apesar de terem sido anunciados. Em ambos os livros, *La luz del día* e *Entre las nubes silva la serpiente*, se encontram as sementes de seus futuros antipoemas.

## 1.2 O POETA CIENTISTA, ENTRE NEWTON E SHAKESPEARE

Em 1949, ganha uma bolsa de estudos do Conselho Britânico e ingressa na Universidade de Oxford. Assiste às aulas de cosmologia que ministra o professor E.A. Milner. Em 10 de agosto parte do aeroporto de *Los Cerrillos*, Santiago do Chile, destino a Buenos Aires onde embarca num transatlântico rumo a Inglaterra. “Llegué a Oxford y percibí algo en la atmósfera, sentí dos tipos de fuerza”, relata anos mais tarde ao escritor Rafael Gumucio. “Percibía por un lado a Shakespeare y por otro a Newton, y una de las primeras cosas que me ocurrió fue memorizar el monólogo de Hamlet”.

Não obstante, outros poetas de língua inglesa –T. S. Eliot, Ezra Pound, William Blake, Dylan Thomas, W. H. Auden– chamam a atenção de Parra, que ademais retoma a leitura de Franz Kafka e se interessa nas propostas da psicanálise freudiana.

As consequências são óbvias. Não frequenta às aulas do doutorado. Seu orientador, E. A. Milne, deve informar às autoridades da universidade esta situação. Parra lembra que expôs seu dilema de como a atração inicial por Newton tinha mudado e era Shakespeare que ele queria estudar, os funcionários o advertiram que seria cortada a bolsa e que fizesse as malas para voltar ao seu país; contudo, por ordem do decano foi estendida a bolsa por mais dois anos, “porque Oxford se hizo para perder el tiempo, claro que de la manera más provechosa posible”.

Ao que todo indica, E. A. Milne foi peça chave para essa decisão a favor de Parra. Quando convocado por ele em sua sala, Parra chegou com a antologia *Tres poetas chilenos* (1942) –na qual figuravam seus poemas junto aos de Óscar Castro e Victoriano Vicario, selecionados por Tomás Lago– e lhe explicou ao seu orientador que não estava perdendo tempo, pois havia descoberto a tradição poética inglesa e se propunha escrever um livro. Em parte de seu informe, Milne escreveu: “Él no está tomando parte en las discusiones de mis seminarios y no creo que pretenda terminar la tesis”, mas recomendava: “Sugiero que él haga lo pertinente para aprovechar las oportunidades de Oxford.” Segundo os amigos de Nicanor Parra, em Oxford valia mais a extravagância que o *curriculum*. Sua história de Newton e Shakespeare era realmente muito extravagante, como era de se esperar, não continuou frequentando às aulas; a antipoesia começava a germinar.

De volta a Santiago em 1951, Parra recebe constantes visitas dos poetas da geração dos anos 50, pois eles o veem como um novo referencial na poesia chilena, dominada até esse momento por Pablo Neruda. Entre esses poetas se encontra Enrique Lihn, autor de um profundo estudo sobre o poema de Parra *Soliloquio del individuo* que publica nos *Anales de la*

*Universidad de Chile*. Outro jovem que frequenta sua casa e as aulas na Escola de Engenharia, onde Parra exerceu o cargo de subdiretor, é Alejandro Jodorowsky. Junto com os dois, Lihn e Jodorowsky, cria em 1952 um jornal mural ao que chamam *Quebrantahuesos*. Imagens, fotografias, textos e manchetes de jornais se organizam como *collage*, criando originais e inusitadas mensagens. “Nosotros íbamos hacia un surrealismo estridente”, relata em entrevista a Leónidas Morales em 1970, para explicar sua distância a respeito do grupo *La Mandrágora*, liderado por Braulio Arenas. “El de él era un surrealismo poético y menor, de joyería. Nosotros nos lanzábamos con todo el cuerpo”, disse Parra sobre esses exercícios, que se antecipam ao pop art.

Nicanor Parra proclama desde o começo de sua empreitada poética a sua intenção de criar uma arte nova. Este espírito se torna obsessão e se evidencia desde o início de sua carreira, como demonstra na carta de 1949 endereçada a Tomás Lago, autor de uma das antologias<sup>1</sup> que o incluíram como um dos renovadores da linguagem da poesia chilena. Num fragmento dessa epistola, publicada por René da Costa na edição de *Poemas y antipoemas*, Parra faz uma reivindicação de suas novas convicções estéticas e advoga por uma poesia “objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre”.

Es necesario mirar a mis últimas poesías como hacia una ciencia literaria nueva. (...) Por favor Tomás, lee sin prejuicio “La Víbora” y “La Trampa” y conviértete a esta cruzada. La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en que ellos tratan de demostrar al lector cuán estimable es el ser humano, cuán inteligentes y sensibles son ellos, cuán dignos de admiración son los objetos de este mundo, debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre. Hasta cuándo seguimos echándonos la tierra a los ojos. El bohemio pálido y emocionado debe quemar su sombrero de una vez por todas; el individuo no tiene importancia en la vida moderna sino como objeto de análisis psicológico; hablando en términos muy generales nuestros poetas románticos son cantores de ópera, buenos, malos o excelentes a veces, geniales algunos como nuestro común amigo Pablo [Neruda], pero de todas maneras gentes que poseen una noción restringida y finiquitada del trabajo artístico. Los más despejados de ellos creyeron haber terminado con el “cisne de nevado plumaje”, pero en realidad no es así.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> LAGO, Tomás [antólogo]: *8 poetas chilenos*, Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Universidad de Chile, 1939. In *Obras Completas & algo + (1935-1972)*.

<sup>2</sup> PARRA, Nicanor: “Carta a Tomás Lago” [Fragmento], 30 de noviembre de 1949, *Obras Completas & algo + (1935-1972)*, p. 1023-1024.

Parra alerta respeito o deslumbramento da geração poética anterior, que acreditava ter superado o Modernismo – “cisne de nevado plumaje” – e insta o amigo Lago a se somar na sua “cruzada”. Este último termo dá uma ideia da veemência com que Parra plantea seu projeto poético, onde o transcendente não é mais a figura do poeta. A *nueva poética* se baseia num distanciamento com respeito da realidade, adotando um olhar similar ao da ciência. O antipoeta, ao igual que um cientista, descreve a realidade sem a submeter aos critérios do campo vivencial lírico. De certa forma, através desse olhar científicista e excessivamente objetivo o antipoeta procurava se distanciar da geração anterior.

La generación anterior a nosotros no hizo otra cosa que terminar con el argumento convencional en la poesía, con la anécdota, sin preocuparse de revisar los principios mismos de la ciencia poética. Ellos se conformaron con lograr los mismos resultados que nuestros antecesores aunque con medios diferentes. La solemnidad y la gravedad dogmática del arte del siglo diecinueve siguió viva en ellos a pesar de las enseñanzas de Picasso y de Dalí. Me parece que el arte no puede ser otra cosa que la reproducción objetiva de una realidad psicológica y ese fin no se consigue tratando de mostrar solo aquello que se considera revestido de cierta dignidad. Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias y las venas, los pensamientos, las imágenes, las asociaciones, etc, etc; no se trata de preparar un pastel más o menos fácil de tragar; estoy en contra de los tristes y de los angustiados, de la misma manera como estoy en contra de los bufones, estilo Huidobro. También me rebelo en contra de los profetas y en contra de los pensadores proféticos estilo T.S. Eliot. Estoy convencido de que el poeta no tiene el derecho de interpretar sino simplemente de describir fríamente; él debe ser un ojo que mira a través de un microscopio en cuyo extremo pulula una fauna microbiana; un ojo capaz de explicar lo que ve; esto es aproximadamente el asunto, dicho a toda carrera (...)<sup>3</sup>

Parra compara a prática poética com uma análise de anatomia, onde o cientista registra tudo o que vê sem obviar absolutamente nada. O escritor deve descrever ao invés de interpretar. Esta visão da figura do poeta é especialmente inovadora (no seu contexto histórico) se consideramos que a linguagem poética cria um emaranhado de sentidos cujo único ponto de referência é o sujeito poético, necessariamente subjetivo. Parra, pelo contrário, pensa que a voz que enuncia um poema deve ser como o olho de um homem de ciência: asséptico e frio. Esta equiparação entre o poeta e o “entomólogo que caza bichos” supõe a introdução de uma

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

perspectiva alheia à tradição, que concebia o poeta como um ser inspirado pelos deuses. O homem de ciência, o antipoeta, não lida só com as emoções nem se refugia nos sentimentos. Registra fatos e certifica realidades, incluídas suas imperfeições. Sobre esta visão do poeta como cientista, Parra já tinha se manifestado num escrito, em 1948, no texto denominado “Una poética” incluída na antologia *13 poetas chilenos*.

La función del artista consiste en expresar rigurosamente las experiencias personales sin comentarios de ninguna especie. La función del idioma es para mí la de un simple vehículo y la materia prima con que opera la encuentro en la vida diaria. Huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo. Busco una poesía a base de hechos y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido me siento más cerca del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta en su acepción restringida. Estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético. El lenguaje periodístico de un Dostoyevski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un modernista tomado al azar. Y en cuanto a contenido, también estoy en contra de un romanticismo exclusivista. La angustia, la desesperación, la nostalgia, son algunos aspectos parciales del alma humana. Personalmente preferiría trabajar a base de elementos menos usados: la frustración y la histeria, factores determinantes de la vida moderna, me atraen con una fuerza especial.<sup>4</sup>

A poética parriana predica uma poesia descritiva – “sin comentarios” – cuja matéria é “la vida diaria”, descrita a partir de fatos, expressada com palavras que não estejam condicionadas pela linguagem poética tradicional, enunciada desde uma perspectiva objetiva. Esta filosofia do distanciamento se estende também aos temas a desenvolver, o qual permite incorporar ao fluxo poético fenômenos da alma humana como “la frustración y la histeria”. Dez anos após de apresentar “Una poética”, em 1958, Parra escreve um manifesto intitulado “Poetas de la claridad” onde descreve as experiências que motivaram sua geração a escrever uma literatura sem grandiloquência, focados no ato de comunicação com os leitores:

A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos [los escritores antologados por Tomás Lago] un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso del público. (...) No traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás (...) Nuestra debilidad inicial (...) era un punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior. En ella radicaba la fuerza que más tarde nos ha dado derecho a la vida. Teníamos

---

<sup>4</sup> PARRA, Nicanor: “Una poética”, De *13 poetas chilenos, Obras Completas & algo + (1935-1972)*, p. 691.

razón al declararnos tácitamente, al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas (...) Nosotros constituíamos el reverso de la medalla surrealista (...) No sería justo decir que hemos claudicado. Por el contrario, nos hemos ido fortaleciendo año a año en nuestras convicciones juveniles medulares. Los hechos se han encargado de demostrar que por lo menos el cincuenta por ciento de nuestros principios no había sido mal ideado. El otro cincuenta por ciento estaba de parte de los surrealistas, que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del *creacionismo* y del *nerudismo*: la inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo. Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico (...) Nosotros mismos, tampoco podemos vanagloriarnos de haber ganado la batalla. El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista – surrealismo criollo o como queráis llamarlo– debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético<sup>5</sup>.

Este manifesto reitera em chave geracional os pressupostos da poesia da claridade: simplicidade expressiva, contato com o público – que num país como o Chile só podia estar formado por gente comum – e um firme apostolado a favor da espontaneidade.

---

<sup>5</sup> PARRA, Nicanor: “Poetas de la claridad”, *Obras Completas & algo + (1935-1972)*, pp. 707-711. Este texto foi pronunciado, sob a forma de conferência, por Nicanor Parra na ocasião do *Primer Encuentro de Escritores Chilenos*, organizado pela Universidad de Concepción em 1958.

### 1.3 O ANTIPOETA

No ano de 1954 aparece seu segundo livro *Poemas y antipoemas*, o qual foi imediatamente apoiado pela crítica. Nesse mesmo ano, Parra receberá o *Premio del Concurso Nacional de Poesía* e o *Premio Municipal de Santiago de Chile*. A obra marca o contraste que traz consigo a oposição estética àquilo que vinha sendo escrito no âmbito da poesia chilena da época. Suas influências se encontram na tradição satírica, carnavalesca e folclórica. Harold Bloom afirma:

(...)retrocede hasta Aristófanes y Catulo, y se declara heredero de esa gran familia literaria a la que pertenecen también François Villon y John Skelton, y tiene como centro a Rabelais. Por otro lado, si bien asimila en cierta medida la postura de Withman, Parra evita las grandiosas formas de éste a favor de armonías quebradas y de medidas que no rehúyen la tradición popular. (BLOOM,2006, p. 27)

Em 1960 participa no Primeiro Encontro de Escritores Americanos celebrado na *Universidad de Concepción*, onde conhece a Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, com eles compartilha a revolucionária tarefa de romper com o cânone poético. Ferlinghetti publica posteriormente uma edição de *Antipoems* (1960) na mítica editorial City Lights Books (BINNS, 2006).

Em 1962, oito anos após de ter publicado *Poemas y antipoemas*, Nicanor Parra aprofunda-se nesta corrente e lança um livro radical, *Versos de salón*. O impacto é imediato, seus seguidores e detratores se dividem apaixonadamente. O sacerdote capuchino espanhol Ángel Ascárraga Aberásturi, que escreve no *El Diario Ilustrado* sob o pseudônimo de Prudencio de Salvatierra, arremete contra o antipoeta e sua obra :

¿Puede admitirse que se lance al público una obra como ésa, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo? (...) Me han preguntado si este librito es inmoral. Un tarro de basura no es inmoral, por muchas vueltas que le demos para examinar su contenido. (PARRA,2006, p.944)

Em um jantar que lhe oferecem seus amigos após retornar ao país, o próprio Neruda modera seu entusiasmo anterior, solicitando a Nicanor que leia alguns poemas de seu livro *Versos de Salón*, Parra escolhe o poema “*Pido que se levante la sesión*”. Ao terminar, Neruda ficou em silêncio e disse logo em seguida: “Bueno, que Nicanor lea ahora un poema más explícito, porque nos está haciendo pensar demasiado” (MORALES,1991, p71).

Em 1969 recebe o *Premio Nacional de poesia*, prêmio máximo outorgado pelo governo do Chile. Nicanor Parra, sempre havia renegado ao prêmio, manifestando que era para poetas que estavam prestes a morrer. Contudo, o galardão foi entregue a um Parra ainda jovem como retribuição a sua Antipoesia e pelo impacto que provocou a publicação de seu livro de poemas denominado *Obra Gruesa* (1969).

Em 1972 publica *Artefactos*, essa nova criação de Parra não é um livro, é uma caixa que contém 200 cartões postais com poemas e desenhos, onde critica toda a sociedade, a igreja Católica, a direita, a esquerda e os partidos políticos. Com esse trabalho, Parra quis disparar diretamente ao leitor com a intenção de acordá-lo para o momento crítico que a sociedade chilena vivenciava.

Durante os anos da ditadura militar, Nicanor Parra se converte em um dos críticos mais audazes do regime. Assim, em 1977 o grupo de teatro La FERIA apresenta a peça *Hojas de Parra*, cujas sessões se realizavam em uma tenda de lona que misteriosamente foi incendiada durante o toque de recolher. Nesse mesmo período cria o personagem *El Cristo del Elqui*, o qual está inspirado na pessoa de Domingo Zárate Vega, um iluminado que vagueia pelo Chile nos anos 1930. Sob esta voz publica *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977). Graças a esse personagem Parra encontra uma máscara para eludir a censura e o perigo numa época em que a cultura, como espaço e via de expressão para estudantes, artistas, acadêmicos e intelectuais, foi altamente reprimida e delegada a uma condição de discurso ilegítimo, proibido e clandestino, (BINNS, 2006)

Após dez anos da publicação da caixa dos *Artefactos*, em 1972, Nicanor Parra repete a mesma fórmula dos cartões postais na obra *Chistes parra desorientar a la política poesia*. Os cartões, 250 ao todo, foram ilustrados por quarenta artistas que colaboraram na empreitada de 1982. Os textos desta nova obra, os chistes, são escritos em tom muito afim ao dos *Ecopoemas*, escritos na mesma época.

Em novembro de 1983, Parra publica pela editora Bruguera a antologia *Poesía política*, com prólogo do escritor Enrique Lafourcade, a antologia leva esse nome no intuito de provocação ao contexto da ditadura Pinochet. Na apresentação de Lafourcade há a defesa da postura política de Parra no contexto chileno da época:

Rastreando en su obra hemos aislado parte de su poesía, la que corresponde a su *zoon politikos*, más que poesía política, pero indistintamente una toma de conciencia real frente a diversas situaciones ocurridas en el mundo y en nuestro país. (BINNS, 2011, p.1032)

Em 1984, Parra comemora 70 anos recebendo uma série de homenagens de intelectuais e artistas nas universidades e nos centros culturais de Santiago. A crítica especializada destaca sua poesia, e em 11 de novembro de 1984, Ignacio Valente escreve na coluna dominical do jornal *El Mercurio*: “A sus 70 años, Nicanor Parra sigue escribiendo hoy en las fronteras de la poesía.(...) Y con los instrumentos de una ironía hecha de angustia y padecimiento ha atizado el fuego permanente de los antipoemas”.

*Hojas de Parra* se publica pela editora Ganymedes em 1985, neste livro se compilam textos escritos entre 1969 e 1985. O antipoeta oferece neste livro a situação do homem contemporâneo em sua realidade social, religiosa, política, econômica e sobretudo humana. A preocupação pela ecologia se manifesta de forma dramática. Neste mesmo ano os *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui e Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* são editados pela *University of Missouri Press* e esta obra obtém o Prêmio Richard Wilbur concedido pela Associação Americana de Tradutores Literários.

No ano em que Papa João Paulo II visita o Chile e se reúne com a alta cúpula do Governo Militar, Nicanor Parra escreve a respeito o seguinte *artefacto*:

Su Santidad es un pícaro  
No le hizo la + al Dictador

Parra viaja, nesse mesmo ano de 1987, para participar na Segunda Feira Latino-americana do Livro em Nova York e de um seminário organizado pelo Departamento de Línguas Romances da Universidade de Chicago. O pesquisador norte-americano René de Costa apresenta o chileno à plateia e elogia sua longa trajetória.

Mais tarde viaja a Espanha: seu nome ocupa lugar de destaque na Bienal Internacional de Poesia de Madri.

No Chile, o regime militar convoca um plebiscito em outubro de 1988 para decidir a continuidade do chefe de Estado no poder ou a realização de eleições livres em 1989. Nicanor Parra participa no encontro de artistas e intelectuais pela recuperação da democracia, *Chile-Crea*, e oferece o único recital poético individual do programa. Dedicar-se esse ano à produção de seus “trabalhos práticos”, nos quais utiliza imagens ou elementos de uso cotidiano que ampliam seu sentido ao serem acompanhados por breves textos.

“La unidad de medida es Shakespeare”, disse Nicanor Parra em entrevista de 1990, enquanto se encontra em plena tradução de *Rey Lear* para uma montagem da Escola de Teatro da Universidade Católica.

1991 marca o início de sua consagração internacional através de numerosos reconhecimentos. Obtém o título Doctor Honoris Causa pela Universidade de Brown, nos Estados Unidos, a mesma onde, quase cinquenta anos antes (1943-1945) estudara Mecânica Avançada. Logo, o Prêmio Prometeu de Poesia de Espanha. E no meio de 1991 recebe o galardão da primeira versão do Prêmio de Literatura Latino-americana do Caribe Juan Rulfo.

A comemoração de seus 80 anos contempla engenhosas atividades da cidadania organizadas por *Machitún 1994*, um grupo criado especialmente para a ocasião, no mesmo ano assumia o governo Eduardo Frei Ruiz-Tagle, filho de Eduardo Frei Montalva, o qual foi o presidente do Chile durante os anos 1964-1970.

Após cinquenta anos, a carreira docente de Parra na *Universidad de Chile* é abruptamente interrompida. Ao preencher os dados de seu projeto de pesquisa no Departamento de Estudos Humanísticos da Faculdade Ciências Físicas e Matemáticas, Parra escreve “indefinido” no item tempo de duração do trabalho acadêmico. Alguns anos depois, Nicanor lembra a reação da comissão: “Lo consideraron un chiste de mal gusto, y me echaron”.

Em 1995, Parra é postulado pela primeira vez ao Prêmio Nobel de Literatura. A iniciativa é da acadêmica Marlene Gottlieb, da Universidad de Nova York (NYU), quem coordena um comité nos Estados Unidos e recebe o apoio do Instituto Cervantes de Nova York.

Os reconhecimentos a sua obra não cessam. Em 1997, o governo chileno lhe entrega a medalha Gabriela Mistral como mérito cultural e docente.

Ao completar 85 anos, recebe uma homenagem do Senado de Chile no Congresso de Valparaíso. Apesar destas aparições públicas, Nicanor Parra vive cada vez mais afastado em sua casa de Las Cruces. No final do ano de 1998 chega para lhe visitar, o escritor Roberto Bolaño. Bolaño, radicado em Blanes (Catalunha), é um fervoroso admirador de Parra e após duas décadas e meia sem viajar ao seu país tem dentre suas prioridades conhecer ao antipoeta. Um ano depois volta acompanhado do crítico espanhol Ignacio Echevarría, o qual foi convencido por Bolaño a editar as obras completas de Nicanor Parra.

Em 2001, Parra obtém o Prêmio Reina Sofia de Poesia Hispano-americana, que outorgam a Universidade de Salamanca e o Patrimônio Nacional. O poeta não viaja a Espanha para receber o prêmio.

Em 2003 a *Universidad Diego Portales* o nomeia diretor honorário da Escola de Literatura Criativa, e um ano depois seu selo editorial publica, sob o título de *Lear Rey &*

*Mendigo*, a tradução da obra de Shakespeare que Parra tinha realizado no começo dos anos noventa para o Teatro da Universidade Católica.

Em 2006, Galaxia Gutenberg publica em Barcelona o primeiro volume de *Obras completas & algo +*, que abarca a produção parriana desde 1935 a 1972. Com prefácio de Harold Bloom e prólogo de Federico Schopf, a edição esteve a cargo de Niall Binns e Ignacio Echevarría, foi “supervisada por el autor”, segundo consta no livro. O segundo tomo, que vai de 1975 a 2006, aparece em 2011

A consagração internacional de Nicanor Parra será selada em 1º de dezembro de 2011, quando recebe o Prêmio Cervantes de Literatura.

Diversos atos, atividades culturais e exposições marcaram as comemorações dos 100 anos de Nicanor Parra durante o mês de setembro de 2014. A exposição gráfica e plástica denominada “Voy & Vuelvo” ficou aberta ao público, com entrada gratuita, na Biblioteca Nicanor Parra da Universidade Diego Portales durante três meses. Ademais, a congregação acadêmica do *Instituto Nacional Barros Arana* determinou dar o nome de Nicanor Parra a sua Aula Magna, em homenagem a quem foi aluno e professor dessa casa de estudos.

No dia 23 de janeiro de 2018, o mais longevo da família de artistas populares do Chile, Nicanor Parra, falece em seu domicílio de La Reina-Santiago.

#### 1.4 O ANTIPOETA NO CENÁRIO POÉTICO BRASILEIRO

A respeito da recepção da obra de Nicanor Parra no Brasil podemos considerar que alguns dos trabalhos realizados no país nos remetem ao conhecimento e familiarização com a obra do antipoeta, entre eles constam as seleções de antipoemas traduzidos do espanhol para o português. Neste aspecto se destacam projetos que introduzem o trabalho parriano no âmbito acadêmico brasileiro através de alguns eventos no Brasil sobre a antipoesia, a saber: em 2001, Federico Schopf, crítico e estudioso da antipoesia, professor da Universidade do Chile, esteve na Universidade de São Paulo para oferecer uma palestra sobre a obra do antipoeta, como resultado dessa apresentação foi a publicação do artigo “La antipoesía: ¿Comienzo o final de una época?” na revista *Cuadernos de Recienvenido*, em 2004<sup>6</sup>.

Em 2009, Antonia Cabrera Muñoz em seu trabalho *Antipoesia em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra*, tese defendida no Programa de Pós Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, advertiu sobre a exígua quantidade de pesquisadores que viam em Parra um possível objeto para suas pesquisas. Segundo Muñoz, dentre os trabalhos elencados:

Os mais significativos são os de Elga Pérez Laborde (UnB – Universidade de Brasília) e Teresa Cabañas (UFSM – Universidade Federal de Santa Maria). Pérez Laborde, além de publicar o artigo “¿Quién le tiene miedo a la antipoesía? ¿Quién le tiene miedo a Nicanor Parra?” em *Heranças e desafios na América Latina: Brasil-Chile* (2003), volume organizado por Carmen Balart e Henryk Siewierski, escreve a tese de doutoramento “A questão teórica do esperpento e sua projeção estética: variações esperpênticas da Idade Média ao século XXI”, defendida em 2004 na UnB, sem estudar diretamente Nicanor Parra, mas incluindo-o em suas análises sobre o esperpento como gênero literário. Finalmente, Cabañas publica o artigo “Nicanor Parra: a ruptura poética da antipoesia” no número 1 (janeiro/junho de 2003) de *Expressão*, revista do Centro de Artes e Letras da UFSM. Não se encontrou dissertação de mestrado. (MUÑOZ, 2009, p. 16-17)

Também em 2009 foi publicada pela Academia Brasileira de Letras a tradução de uma seleção de antipoemas sob o título *Nicanor Parra & Vinicius de Moraes*, assim como um paratexto introdutório de responsabilidade do poeta e tradutor Luís Carlos Verzono Néjar, membro da Academia Brasileira de Letras desde maio de 1989.

---

<sup>6</sup> Para leitura da publicação do trabalho de Federico Schopf: <http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/recienvenido19.pdf>, acesso em 28 de junho de 2019.

O trabalho tradutório dos antipoemas é de autoria de Nejar, enquanto a tradução para o espanhol da obra de Vinicius de Moraes é de autoria de Maximino Fernández. A publicação é bilíngue e apresenta todos os poemas, antipoemas e paratextos em português e espanhol. Na seleção de Nejar constam dois dos mais importantes antipoemas de Parra: *Solilóquio del individuo* e *El hombre imaginario*. Carlos Nejar faz a introdução aos antipoemas apresentando Parra de forma breve e poética:

Ora lacônico e absurdo, ora concentradamente mordaz, ora fraturando o sentido para alcançar outro maior, ora na enumeração que se desvaira para configurar o revés das coisas, ora um surrealismo que se fragmenta atizado pela própria lucidez, ora com humor desavisado, ora quebrando o protocolo e o pescoço da eloquência, através da paradoxal digressão e o antilirismo. Kafkiano no espantoso; poundiano no uso de dialogismo; de Michaux, ficelle o humor negro; de Vallejo certa erupção sintática; de Becket, o tom satírico. É antipomposo, e, proverbialmente alegórico, teatral, nunca deixando de ser ele mesmo, com sua máscara de um Chile ancestral, com rosto de efígie asteca (NEJAR, 2009, p. 4).

A tradução publicada pela Academia Brasileira de Letras em 2009, está disponível de forma online no site da Academia, o qual favorece sua maior visibilidade, já que está exposto no meio digital. O livro “Nicanor Parra & Vinicius de Moraes”<sup>7</sup>, colocou a Nicanor Parra ao lado do poeta e músico brasileiro, amplamente conhecido no contexto nacional, de modo a favorecer a divulgação da obra parriana, mesmo que Parra e Moraes não coincidam em suas concepções poéticas.

Em 2014, na Universidade de Brasília, foi realizado um evento comemorativo dos 100 anos de Nicanor Parra, organizado pelo Professor Antônio Miranda, na página web do acadêmico podemos cotejar as traduções dos poemas de Parra feitas por Miranda.<sup>8</sup>

Em 2016, João Gabriel Mostazo Lopes<sup>9</sup>, pós-graduando do programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, publicou na *Revista Magma* um artigo denominado: “Quatro poemas de Nicanor Parra”, as traduções são o resultado do trabalho de monografia para a obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários, pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Dos poemas traduzidos, três correspondem ao livro

<sup>7</sup> Livro Nicanor Parra & Vinicius de Moraes

[http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/nicanor\\_parra\\_e\\_vinicius\\_de\\_morais\\_-\\_para\\_internet.pdf](http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/nicanor_parra_e_vinicius_de_morais_-_para_internet.pdf), acesso em 28 de junho de 2019.

<sup>8</sup> Página web do Professor Antônio Miranda

[http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/chile/nicanor\\_parras.html](http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/chile/nicanor_parras.html), acesso em 28 de junho de 2019.

<sup>9</sup> Artigo de João Gabriel Mostazo Lopez na integra: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/126768>, acesso em 28 de junho de 2019.

de poemas *Versos de Salón – La poesía terminó conmigo, Versos sueltos e Advertencia* – o último poema corresponde ao livro *Hojas de Parra* de 1985, denominado *El poeta y la muerte*.

Em dezembro de 2018 é publicada no Brasil a primeira edição da antologia dedicada a Nicanor Parra, sob o sugestivo título *Só para maiores de cem anos*, segundo Alberto Martins na apresentação da publicação da Editora 34, o antipoeta seria como uma espécie de “irmão mais novo de Oswald de Andrade (1890-1954) e Murilo Mendes (1901-1975)”.

Nesta primorosa seleção de setenta e cinco poemas de Nicanor Parra em versão bilíngue, organizada e traduzida pela poeta e editora Joana Barossi, em conjunto com o também poeta e editor Cide Piquet, podemos ler a produção de Parra desde sua publicação de 1954 a 1985, através da seleção organizada em sete partes passando pela primeira que se refere a sua obra inaugural *Poemas y Antipoemas* e da qual se apresenta uma seleção de treze poemas; as seis partes restantes se organizam nessa ordem de títulos : *Versos de salão* (1962) com dezoito poemas, *Manifiesto* (1963), *Canções russas* (1967) seleção de doze poemas, *Obra grossa* (1969) seleção de vinte poemas, *Emergency poems* (1972) na qual há uma seleção de cinco poemas e *Folhas de Parra* (1985), sendo que nesta última sessão de seis poemas consta o magistral “O homem imaginário”.

Neste recorte elaborado pelos tradutores há o intuito de oferecer os poemas mais populares, tratando a questão da tradutibilidade de maneira a não apresentar “textos excessivamente marcados por expressões idiomáticas, regionalismos, línguas e dialetos locais ou centrados em dados culturais, acontecimentos e eventos históricos muito específicos”. (BAROSSO e PIQUET, 2018, p.10). A versão original em espanhol dos poemas é apresentada no final do volume.

Esta antologia (anti)poética se configura em uma porta de entrada para se familiarizar com uma obra que até pouco tempo não circulava nas prateleiras das livrarias brasileiras, graças a esta publicação se preenche uma lacuna que nos deixava ignorante de uma das mais importantes vozes da poesia em língua espanhola, pois a obra de Parra nos brinda o desenvolvimento dos fundamentos de uma intensa reflexão do fazer poético “contra o poeta demiurgo, o poeta mortal e ordinário; contra o poeta de salão, o poeta das ruas; contra o poeta cheio de si, o poeta que ri de si mesmo; contra a poesia da lua, da donzela e das flores, a poesia da tumba, do espirro e do sangue do nariz” afirmam os tradutores Joana Barossi e Cide Piquet no prefácio da antologia.

## 2. POÉTICA ANTIPOÉTICA

A origem da antipoesia se remonta a 1938, ano em que um grupo de poetas chilenos se reúne em torno a uma bandeira comum, que expõe sua postura contrária ao barroquismo representado por três autores consagrados no âmbito da poesia nacional chilena: Vicente Huidobro, Pablo Neruda e Pablo de Rokha.

Essa geração de 1938 se dividirá naqueles que conformaram o grupo filiados à revista *Mandrágora*, grupo composto por Braulio Arenas, Gonzalo Rojas e Enrique Gómez Correa que viam no surrealismo francês seu ideal estético, embora o movimento já estivesse em declínio, e aqueles que se definiam a favor de uma poesia livre das trevas de qualquer índole e se proclamavam espontâneos e naturais; constituindo o grupo dos chamados “poetas de la claridad”, os quais eram censuradores da poesia de Neruda, aquela de *Residencia en la tierra*, que era sentida como uma sombra monstruosa e todo poderosa.

Em conversa com Mario Benedetti, Parra confessa: “Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino, entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo.”<sup>10</sup>

Em 1935, Jorge Millas, Luis Oyarzún e Nicanor Parra, os poetas da claridade, fundam a *Revista Nueva*, publicação que no primeiro volume acolherá os inaugurais textos literários de Parra. Nela dará a conhecer três poemas: “Ensueño”, “Nostalgia” e “Silencio”, nessa tríade apresentada sob nome de “Sensaciones” é possível identificar elementos modernistas, simbolistas, românticos e alguns toques garcilorqueanos. Além desses poemas, publica um conto de perspectiva surrealista, denominado “Gato en el camino”. No segundo número da revista, em 1936, Parra publica um texto com características similares daquelas do conto, mas trata-se de um fragmento de uma tragédia que se apresenta como uma narrativa dramática denominada “El ángel” e que Parra qualificou como teatro nudista, pois na introdução da obra se especifica: “todo el mundo desnudo”.

---

<sup>10</sup> Mario Benedetti, “Nicanor Parra, o el artefacto con laureles”, in *Revista Marcha*, 17 de octubre de 1969, pp.13.

Embora o jovem Parra se dedicasse à experimentação vanguardista estava à procura da alegria, do riso, da claridade, pois intuía que algo não funcionava nessa estética hermética. Em entrevista concedida a Juan Andrés Piña, Parra afirma:

Me llamaba la atención que los poetas se concentraran sólo en algunas rayas del aspecto temático y emocional: por ejemplo, en la tristeza, en la melancolía, en la desesperación, en el aullido, ¡en el lamento!... Gracias a esa intuición es que pude salirme, aunque fuera a medias, del modernismo, es decir de lo que podría llamarse una poesía nocturna. En oposición, propuse una poesía de la claridad. (PIÑA,199, p.30)

A partir dessa sua percepção, Parra pareceu encontrar a solução numa escrita de versos e temas simples, que seguia o modelo de García Lorca, surgia assim em 1937, nesses moldes, o *Cancionero sin nombre*. Porém, essa solução em prol da claridade resultou ser uma criação com os mesmos níveis de escuridão que Parra criticara às produções de Huidobro, Neruda e De Rokha, motivo pelo qual retira essa obra inicial de seu catálogo e o qualifica como sendo um “pecado de juventude”, embora esse livro lhe rendesse o Prêmio Municipal de Poesia de 1938 e atraísse o interesse de um setor da crítica cansada do hermetismo imperante nessa época.

Perante esse cenário, Nicanor Parra se apresenta como uma voz dissidente que se caracterizou pela dessacralização do eu poético, e a incorporação do tom oral do discurso cotidiano, não só das palavras, senão também das estruturas sintáticas, das frases feitas, dos lugares comuns do pensamento na escrita poética.

Ao estabelecer uma ruptura com a tradição, longe da linguagem excessivamente dependente das figuras literárias, na antipoesia Parra elabora um verso mais sóbrio e relaxado, que dá conta das sensações próprias do indivíduo comum.

Contudo, a originalidade de seus postulados não se contradiz com a existência de outras escrituras que o ajudaram a sustentar o projeto antipoético. O surrealismo, negado pela sua tendência ao hermetismo, filtrou na antipoesia parriana numerosos ingredientes, entre eles o absurdo, o humor negro, e a crítica enfática contra os dogmas estabelecidos. De forma que, por exemplo, encontramos abundantes imagens oníricas como é o caso do poema “*Paisaje*”, do livro inaugural da antipoesia *Poemas y antipoemas*, de 1954, onde se desmitifica um dos tópicos literários recorrentes, a lua:

¡Veis esa pierna humana que cuelga de la luna  
Como un árbol que crece para abajo  
Esa pierna temible que flota en el vacío  
Iluminada apenas por el rayo  
De la luna y el aire del olvido!

À concepção da antipoesia corresponde a ideia da impossibilidade da obra perfeita e acabada, harmônica e coerente, que é a que representa a voz descomunal da poesia de Neruda, luz que fazia empalidecer os jovens poetas da geração de 1938. Essa nova postura aparece no poema *Advertencia al lector*, de *Poemas y antipoemas*, nele o aviso do poeta através do verso “no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos”, expressa de modo enfático a atitude de ruptura:

...Aunque le pese,  
El lector tendrá que darse por satisfecho.  
Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,  
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad  
¿respondió acaso de su herejía?  
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!  
¡En qué forma descabellada!  
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:  
La palabra arcoíris no aparece en él en ninguna parte,  
Menos aún la palabra dolor,  
la palabra Torcuato.  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!  
lo que me llena de orgullo  
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

*Advertencia al lector* explica os motivos pelos quais o livro de Parra não deveria ser publicado: não há menção à palavra arco-íris, referência direta ao poeta vanguardista Vicente Huidobro, que a utilizava com bastante frequência em seus poemas.

Do mesmo modo, a ausência da palavra dor, ganha destaque no discurso em homenagem a Neruda em 1962, Parra aponta para a palavra “dolor” quando divide o processo de desenvolvimento do trabalho nerudiano apresentado em três etapas:

La primera etapa es el dolor: “Ah mi dolor, amigos, ya no es dolor humano” (*El Hondero Entusiasta*).  
La segunda etapa corresponde al ensimismamiento producido por el dolor reiterado ininteligible: “El corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro” (De “Sólo la Muerte”, *Residencia en la Tierra*).  
Y la tercera es la etapa de la curación por el método marxista: “Me has hecho ver la claridad del mundo y la posibilidad de la alegría” (“A mi partido”, *Canto General*).

É evidente que na poesia de Parra não comparece a atitude “dolorosa” do movimento oco e afetado que caracterizava os poetas românticos, mas sua criação expressa sim a dor que contamina toda a existência do homem contemporâneo. O antídoto que a antipoesia oferece à morte e muitas outras dores se configura no humor, o riso franco e libertador que ajuda a enfrentar a vida sem muitas esperanças.

No emblemático poema *Manifiesto*, Parra promulga que a poesia não pode ser um objeto de luxo, mas de primeira necessidade, elaborado pelo poeta através da linguagem do dia a dia, compreensível para o homem comum, de modo a propor:

Que el poeta no es un alquimista  
 El poeta es un hombre como todos  
 Un albañil que construye su muro  
 ...  
 Nosotros conversamos  
 En el lenguaje de todos los días  
 No creemos en signos cabalísticos.

Com Parra, “los poeta bajaron del Olimpo”, determinando, dessa maneira, o fim da hierarquização que afastava o poeta do seu público:

Contra la poesía de las nubes  
 Nosotros oponemos  
 La poesía de la tierra firme  
 -Cabeza fría, corazón caliente  
 Somos tierrafirmistas decididos  
 Contra la poesía de café  
 La poesía de la naturaleza  
 Contra la poesía de salón  
 La poesía de plaza pública  
 La poesía de protesta social.  
  
 Los poetas bajaron del Olimpo.

A restrição do discurso poético chileno a essas figuras olímpicas se expressava através de um ritual que definia as circunstâncias, a posição e a atitude do sujeito que enunciava— a do “pequeno deus”, a de “vaca sagrada”, a “de toro furioso”, em clara referência aos poetas Huidobro, Neruda e De Rokha.

Parra abre esse discurso fechado, definido e restrito e o instala em praça pública, à disposição de qualquer sujeito que deseje fazer uso da palavra, democratizando-a. Ao atacar

seus antecessores, os acusando de terem escrito uma poesia contra o proletariado, a antipoesia parriana adota, então, clara conotação política:

Ahora bien, en el plano político  
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,  
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!  
Se refractaron y se dispersaron  
Al pasar por el prisma de cristal.  
Unos pocos se hicieron comunistas.  
Yo no sé si lo fueron realmente.  
Supongamos que fueron comunistas,  
Lo que sé es una cosa:  
Que no fueron poetas populares,  
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

Hay que decir las cosas como son:  
Sólo uno que otro  
Supo llegar al corazón del pueblo.  
Cada vez que pudieron  
Se declararon de palabra y de hecho  
Contra la poesía dirigida  
Contra la poesía del presente  
Contra la poesía proletaria.

A poesia de discurso monopolizado pela figura do vate passou a ser propriedade de todos, abrindo, dessa forma, a comunicação e intercâmbio discursivo mais livre.

As restrições dos anos 1930, evidentes no campo literário e apontadas por José Joaquín Brunner, caracterizadas como: “una constelación tradicional de élites exige pertenecer a las clases dirigentes para participar en los salones literarios, escribir en las revistas culturales y en los diarios”<sup>11</sup>, nos mostram como essas elites interdita ao máximo a capacidade de linguagem para dar conta da experiência cotidiana, espiritualizando a literatura sob a forma da criação artística. Sobre a arte vanguardista podemos resgatar as palavras de García Canclini:

A medida que se avanza del cubismo al surrealismo, el expresionismo abstracto, las formas cada vez más desmaterializadas, así como el acento sobre temas tales como la luz y el aire, proclaman la superioridad de lo espiritual y trascendente sobre las necesidades cotidianas y terrestres. (GARCIA CANCLINI, 1990, p.46)

---

<sup>11</sup> BRUNNER, José Joaquín. *Cultura y crisis de hegemonía, Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago de Chile, Flacso 1985, p.32.

Poderíamos afirmar que a literatura se concentrava em um terreno sedentário, definido pela imagem de muros intransponíveis de um humanismo e espiritualismo que beirava o doentio. Esse é o campo que a poesia parriana deseja arrasar, mas essa tarefa não se reduz só a um ataque às instituições e às tradições, senão que deveria também se estender às bases de determinados procedimentos discursivos que têm relação com o poder.

A antipoesia manifesta que essa fusão entre discurso e poder é evidente no fazer literário das vanguardas que se instalaram autoritariamente, não autorizando a falar sobre qualquer matéria, transformando o sujeito em “tonto solene”. Contra essa poesia do discurso monopolizado pela figura do vate, do escolhido, surge a proposição poética de Parra.

Ao rejeitar a prestigiosa tradição poética, a escritura de Parra se impôs como a ruptura decisiva do projeto literário da modernidade, apesar do risco de ser confundido com a massa amorfa dos discursos cotidianos.

Parra, a partir de uma postura evidentemente política, destinada a apagar a insistente discriminação, virá a impor uma impureza linguística da antipoesia que privilegia, entre outros procedimentos, o registro conversacional.

Em um ensaio de grande circulação na América Latina, *Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica: dos cosas*, de 1975, o crítico cubano Roberto Fernández Retamar analisa o conceito de antipoesia definindo-o como a tradição da ruptura, característica subjacente ao próprio movimento da arte moderna que, no seu afã de romper com a tradição literária precedente, busca sempre instaurar o “novo”, a modo de uma libertação das “monumentales cristalizaciones previas”.

Não é incomum afirmar que o uso da língua conversacional tem sido um gesto linguístico frequente na história da poesia, já que sua manifestação está ligada sempre a momentos em que um autor se enfrenta a uma tradição poética monumental, como é o caso do poeta espanhol Ramón de Campoamor (1817-1901), citado no estudo de Fernández Retamar. Campoamor reage contra o romantismo mediante o cultivo de uma poesia que se distinguia “por un vulgarismo irónico sentimental con aspiraciones filosóficas didácticas, tono escéptico y estilo marcadamente prosaico”, essa reação de Campoamor marcaria a “tendencia de carácter más negativo y antipoético” (RETAMAR, 1977, p.146). Isto é, o antipoeta de setenta ou oitenta anos atrás, chamava-se Ramón de Campoamor e o Neruda da época era José Zorrilla. Esta afirmação deve ser entendida no marco da tese do crítico literário cubano que interpreta a antipoesia de Parra como um ato de escritura anti- Neruda.

Leónidas Morales, em termos similares, confirma que Parra nasce a partir da oposição a Neruda:

Lo que Parra tenía a la vista era la poesía de Neruda: una sensibilidad, un modo, una vigencia de lenguaje y visión. Representaba el adversario que nos explica el “anti” con la que la poesía de Parra nace históricamente. Porque es en lucha contra ese fondo que Parra modela la “figura” de su poesía. No se trata, pues de una negación suicida, sino de un proceso de diferenciación y descubrimiento de sí mismo a partir de una resistencia. (MORALES,1972, p.90)

Segundo Marlene Gottlieb, Pablo Neruda também se viu influenciado por Parra em algumas de suas obras:

Incluso conviene notar a influencia de este libro (*Poemas y antipoemas*) sobre el mismo Neruda, quien sobre esta fecha escribe sus primeras *Odas* (se nota aún más la influencia de la antipoesía en *Estravagario* y últimamente en el *Libro de las preguntas*). (GOTTLIEB,1977, p.12)

A partir dessas opiniões podemos concluir que a revolução de uma poesia impura proposta por Neruda, dignificando o humilde para alcançar o seu lugar na criação poética, é executada por Parra, o qual dessacraliza a poesia e a faz descender até o nível do insignificante. Contudo, não pretendemos estipular que a antipoesia seja somente a reação a um projeto poético prestigioso, senão, que depende dele para sua compreensão exata, já que muitos dos procedimentos antipoéticos não fariam sentido se colocados fora do cenário que pretende deslocar. Paradoxalmente, a antipoesia necessita daquilo que rejeita, como todo ato revolucionário moderno. Nas palavras do próprio Parra:

De modo que si esta es una poesía antiNeruda, también es una poesía antiVallejo, es una poesía antiMistral, es una poesía antitodo, pero también una poesía en la que resuenan todos esos ecos. (BENEDETTI,1981, p.46)

A rebelião de Parra contra às instituições literárias é violenta. Basta analisar alguns de seus *Artefactos* – os poemas visuais publicados como cartões postais em 1972, que são uma forma de poética implícita –, para perceber que sua opinião sobre a poesia acadêmica é profundamente subversiva e iconoclasta. O poeta chileno zomba da poesia livresca, da poesia falsamente lírica. Em um de seus *artefactos* proclama: “Todo es poesía menos la poesía”. Sem dúvida, estes manifestos, que Parra descreveu como o resultado do processo de atomização do

antipoema, pretendem sacudir a consciência do leitor, escandalizá-lo, emulando o espírito, mas nem sempre a letra, das vanguardas, de modo a lhe fazer pensar, em definitiva.

A poesia parriana, corrosiva, plena de humor e ironia, questiona na raiz sua estirpe literária em favor da expressividade individual. Em uma de suas conversações com o crítico chileno Leónidas Morales, Parra defende a necessidade de o poeta manter a salvo sua própria identidade, assim no ofício de compor versos:

[La misión del poeta] consiste en seleccionar de aquellos textos hablados los más intensos, los más significativos, aquellos que contienen una cantidad mayor de energía y que se pueden sostener por sí mismos. Prácticamente el trabajo del poeta pasaría a ser una especie de trabajo de entomólogo que sale a cazar bichos.<sup>12</sup>

Dessa citação podemos extrair três ideias gerais. A primeira é que Parra acredita que o espírito da verdadeira poesia se encontra na língua falada, na linguagem convencional, não no discurso sancionado como literário pela história cultural. A segunda se refere aos requisitos que, na sua opinião, há de se considerar no momento de apreciar um poema: energia e intensidade. Não são termos estritamente literários, senão que remetem ao campo da ciência, algo que indubitavelmente está relacionado com a condição de professor de Mecânica Física do poeta chileno. A terceira questão diz respeito à concepção da escritura, a qual não é uma cerimônia sagrada exercida em solitário pelo escritor.

A poesia procede do mundo exterior. Está fora do indivíduo. Habita na realidade, incluindo também seus aspectos mais vulgares e ordinários. Oralidade, sinceridade e prosaísmo são os três conceitos básicos que constroem a nova linguagem da antipoesia, que aspira ser uma expressão integral e completa do homem. Em oposição à idealização da literatura como arte supremo, a poética de Parra postula um realismo que não distingue entre “o onírico” e “a consciência” e cuja meta é alcançar “una poesía integralista, muy ambiciosa, que se propone expresar la totalidad del ser humano, tanto del día como la de la noche. Una poesía nocturna, pero simultáneamente diurna<sup>13</sup> . Parra acredita ser necessário ampliar o conceito do poético.

---

<sup>12</sup> MORALES, Leónidas: *Conversaciones con Nicanor Parra*, p.78.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

Concebe a prática lírica, que no seu caso é antilírica, como uma maneira de recuperar a verdadeira identidade do ser humano:

–Oye, ¿Y la poesía qué aporta a la emergencia? ¿Cuál es su función?  
 –(...) Bueno, la poesía siempre tiene que cumplir una función, incluso en ese momento. Una función al margen de la historia y al margen del destino inmediato de la comunidad humana. Yo la concibo en último término como un mecanismo de autorrecuperación del espíritu. O sea, como un mecanismo de retroalimentación. Parte de la energía de la que disponemos la mandamos a una cajita negra que se llama poesía, y de ahí esta cajita está de nuevo conectada con el flujo espiritual, con la mente humana. (...) Yo le he atribuido desde algún tiempo a la poesía esta capacidad de autorregulación del espíritu. No podemos perder el humor, la capacidad de movilidad del espíritu. Entonces, la poesía está desempeñando ahí una función inmediata, como una fuerza poderosísima (...) Y por otra parte está cumpliendo la función que siempre ha cumplido de retroalimentación del espíritu. Por eso yo no creo que la poesía esté condenada a desaparecer.<sup>14</sup>

Mesmo não aparentando à primeira vista, devido à sua natureza iconoclasta, a antipoesia tem uma profunda vocação espiritual, existencial. Contudo, o material com que trabalha está formado por referentes comuns: as emoções cotidianas, que pareciam ter ficado relegadas na poesia chilena posterior ao Modernismo em favor de uma expressão literária tão ornamentada que, por excessiva, chegou afogar o sentimento. O poeta chileno trata de liberar a experiência do homem contemporâneo dessa prisão retórica e acha o caminho, após de reiterados intentos, através da fala comum de seu tempo.

(...) La antipoesía es la poesía del sentido común, que es el menos común de los sentidos. Si es sentido común, tendrá que estar concebida en un lenguaje común también, o sea, no a la retórica, no a la jerga poética. Mejor. Habría que ver cómo nos comunicamos. Cuál es la forma correcta o más satisfactoria mediante las palabras, porque los métodos de comunicación van envejeciendo. La antipoesía es el esfuerzo por la recuperación del sentido común en un momento en que la poesía chilena estaba totalmente enclaustrada y reventada. Para qué vamos a mencionar a los poetas barrocos chilenos (...) Se trata, entonces, de *desbarrotizar* la poesía (...) Cuando se observa que la antipoesía es la poesía del sentido común, en el sentido común cabe todo, cabe la ciencia, cabe prácticamente toda posibilidad mental. Están las puertas abiertas. La antipoesía tiene que ver con la ciencia, pero también tiene que ver con otras cosas que no son la ciencia; también tiene que ver con la religión, y tiene que

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.111-112

ver con el deporte. Yo trataría, entonces, de permitir que se abrieran puertas y ventanas, de manera que la realidad entera se incorpore a la academia.<sup>15</sup>

Parra pretende abrir o discurso literário a todas as vozes possíveis, sem importar qual sua procedência nem origem. Sua obra assume o hibridismo, tolera a mistura de géneros e se mostra predisposta à contaminação entre códigos artísticos e vulgares, altos, médios e baixos, para – desta forma – recuperar a linguagem poética que existia antes que as convenções culturais afogassem a liberdade do homem que canta. O poeta chileno foge da expressão poética artificial, previsível e rigorosa. Assim, Parra está à procura da autenticidade e de uma expressão espontânea que não estivesse condicionada por regras. Seu objetivo é captar a existência.

Poesía es vida en palabras. Me pareció que ésta era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía. Entonces me di a la tarea de producir una obra literaria que satisficiera también esta definición, y resultó que mientras más trabajaba, más me interesaba en la palabra vida, y ésta llegó a interesarme mucho más que la propia poesía. Y resultó que la poesía, tal como se la practicaba, en cierta forma divergía de lo que podemos llamar la noción de vida. Partía solamente de ella, pero no volvía. Todavía no se hablaba del antipoema. Crear vida en palabras: realmente eso es lo que me pareció que tenía que ser la poesía. Una vez que se acepta este punto de partida, caben muchas cosas en la poesía: no tan sólo las voces impostadas, sino también las voces naturales; no tan sólo los sentimientos nobles, sino también los otros; no tan sólo el llanto, sino también la risa; no tan sólo la belleza, sino también la fealdad. Me pareció que la clave de todo el problema estaba en la palabra *vida*; y la antipoesía no es otra cosa que vida en palabras (...) Me pareció que el lenguaje habitual, el lenguaje conversacional, estaba más cargado de vida que el de los libros, que el lenguaje literario, y hubo un tiempo en que yo no aceptaba en los antipoemas sino expresiones coloquiales. El *test* que aplicaba a una expresión era si se podía usar o no en una conversación real; después me tranquilicé un poco y acepté también como elementos vitales las propias creaciones humanas. El lenguaje escrito es una creación del hombre, es una experiencia humana, y en cierta forma también es vida; de manera que los propios libros no están descartados de la antipoesía. Al contrario: alguien ha dicho por ahí que la antipoesía es una síntesis de lo popular y lo sofisticado<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>JOFRÉ, Manuel: “La antipoesía es la poesía del sentido común”. *La Nación*, Santiago, 04.02.2001, p. 4-5. Entrevista concedida por Nicanor Parra a Manuel Jofré.

<sup>16</sup> BENEDETTI, Mario: “Nicanor Parra o el artefacto con laureles”, pp.13-15.

Ainda na conversação com Manuel Jofré, o poeta chileno explica através de um símile histórico qual é a natureza artificial da antipoesia, a define como uma via para escapar do enfrentamento entre “la pedantería greco-latina y la vulgaridad espartana”.

Esos son los dos vicios que se enfrentan: vulgaridad espartana *versus* pedantería greco-latina. Yo creo que de estos dos contrarios tiene que salir el nuevo planteamiento, la antipoesía siempre aspiró a eso. Lo que cuenta es la vida diaria, el sentido común, el renunciar a las especulaciones abstractas. (...) no se puede confiar en la racionalidad, porque la razón es capaz, por diferentes caminos, de demostrar que una misma afirmación es simultáneamente falsa y verdadera, o sea que la racionalidad sería contradictoria si es que aceptamos la existencia de la realidad (...) la antipoesía tiene que ver con el comportamiento humano. Si la moral tiene que ver con el comportamiento humano, entonces la relación es muy estrecha, porque la antipoesía no se las da de lírica, sino que desconfía de ese género. El poeta lírico siempre está hablándole al espejo, en cambio, el poeta dramático le está hablando a un ser igual a él, de carne y hueso, y la conversación, entonces necesariamente se hace a partir de ciertas normas, de ciertas reglas que es lo que constituye el aspecto de la ética<sup>17</sup>.

Parra se adscrive a uma prática poética impura ao defender que o poeta se situe num meio termo entre a crítica à literatura acadêmica e a introdução no discurso poético de elementos marginais, periféricos:

Hay que hacer una síntesis de discursos periféricos con el objeto central; hacemos una crítica de lo académico pero no podemos renunciar a ello ciento por ciento. No podemos darle la espalda, así como así, a estas obras de la convención logocéntrica. Hemos estado hablando nosotros de deconstrucción de la academia. La academia tiene que ser deconstruida, y cómo se la deconstruye, es con el discurso periférico.<sup>18</sup>

Em sua formulação contemporânea, uma parte da crítica tem definido esta prática poética com o nome de *poesia conversacional*, se referindo ao código literário que desde a década dos anos sessenta do século passado alimenta a principal corrente de renovação do panorama lírico em América Latina. Segundo Rosa Sarabia, esta *poesía de la cotidianidad*, como ela a denomina, “se complace en borrar las fronteras de los usos y las formas [literarias] en una suerte de estética de integración tanto en el nivel lingüístico como de género. Un proceso

---

<sup>17</sup> JOFRÉ, Manuel: “La antipoesía es la poesía del sentido común”. *La Nación*, Santiago, 04.02.2001, p.4-5.

<sup>18</sup> *Ibid.*

que está ligado a la concepción que el poeta tiene de sí mismo”<sup>19</sup>. Sarabia afirma que estes poetas conversacionais, coloquiais ou simplesmente prosaicos se afastam da posição romântica, que concedia ao escritor a máxima importância dentro do sistema literário, e adotam uma máscara muito mais humilde: são artesãos da palavra, embora Parra nunca tivera se sentido excessivamente confortável com esta definição<sup>20</sup>. “Ya no existe el creador, el vate, el poeta mago ni el pequeño dios”, escreve Sarabia, o poeta se transformou num indivíduo comum. Contudo, até chegar à criação deste sujeito antipoético, o escritor chileno se serviu de outras vozes poéticas ortodoxas, das quais renegaria, como aconteceu com seus primeiros versos, recolhidos em *Cancionero sin nombre*.

En ese tiempo yo no tenía ninguna conciencia del trabajo del poeta. La del *Cancionero sin nombre* es una época de espontaneidad pura. Partía de la base que lo único que se esperaba de un poeta era que produjera algunos textos entretenidos, simpáticos, graciosos, independientemente de la originalidad o de la cosmovisión. No sabía que se esperaba una cosmovisión de un poeta. Es decir, tenía una opinión muy limitada de lo que es un poeta, y en forma muy difícil y muy dolorosa fui ampliando este punto de vista. Por ejemplo, después del *Cancionero* la lectura más decisiva que se produjo con anterioridad a Kafka fue la de Whitman (...) Quede absolutamente anonadado por el torrente volcánico tanto lingüístico como de imágenes de Whitman<sup>21</sup>.

A obra do autor norte-americano supõe a primeira descoberta de que é possível elaborar versos sem assumir os atributos atribuídos tradicionalmente à figura do poeta. Whitman teve forte influência na decisão de Parra de optar por uma linguagem mais democrática e uma poesia mais urbana. Mas, essa ingerência se manifestaria somente na primeira fase em sua trajetória antilírica, assim, essas produções denominadas pelo próprio poeta chileno de “poemas de transición” nunca chegaram a ser publicados em alguma antologia, somente em revistas literárias e se conhecem sob o nome genérico de *Ejercicios retóricos*, esses poemas sofreram o mesmo destino daqueles de *Cancionero sin nombre*, seu primeiro livro de poemas, pois tampouco foram incluídos na sua primeira recopilação poética denominada *Obra gruesa*. O

---

<sup>19</sup> SARABIA, Rosa: *Poetas de la palabra hablada*, Tamesis, Londres, 1997, p. 1.

<sup>20</sup> Na entrevista dada a Mario Benedetti para a revista *Marcha*, posteriormente publicada no livro *Los poetas comunicantes*, Parra se manifesta contra a identificação do poeta com um artesão afirmando: “El poeta para mí no es un artesano. En esto disiento profundamente del punto de vista de algunos críticos e incluso de algunos filósofos, que han pretendido reducir el trabajo del escritor a una labor de artesanía”.

<sup>21</sup> MORALES, Leónidas: *Conversaciones con Nicanor Parra, cit.*, p. 36

poeta norte-americano também seria objeto da atitude de questionamento permanente que caracteriza o método poético de Parra, ao explicar que uma vez passado o deslumbramento whitmaniano, percebeu, após ler a Kafka, que num poema podiam ser incluídos registros expressivos mais humildes, assim como elementos humorísticos. A preocupação pela declaração de princípios do fazer antipoético, fica registrada, no livro *Hojas de parra*; alguns desses aspectos caros à antipoesia os encontramos no poema a seguir:

#### NOTA SOBRE LA LECCIÓN DE LA ANTIPOESÍA

1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia.
2. Los antipoemas deben leerse en el mismo orden en que fueron escritos.
3. Hemos de leer con el mismo gusto los poemas que los antipoemas.
4. La poesía pasa- la antipoesía también.
5. El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada.
6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar plenamente la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no se debe.
7. Si quieres aprovechar, lee de buena fe y no te complazcas jamás en el nombre del literato.
8. Pregunta con buena voluntad y oye sin replicar la palabra de los poetas; no te disgusten las sentencias de los viejos pues no las profieren al acaso.
9. Saludos a todos. (PARRA,2006, p.288)

Dessa maneira, se esclarecem, sempre em tom descontraído como é habitual, alguns aspectos como o antirretoricismo do primeiro verso, o antielitismo, já que o poeta fala para todos ou a defesa do absurdo como veículo de comunicação no sexto verso. Considerando a advertência do quarto verso sobre a possibilidade de que a antipoesia possa se converter em mais uma receita ou clichê, o antipoeta lançará mão de uma fórmula poética diferente, ainda mais revolucionária: o *Artefacto*, um método mais radical e drástico resultante de uma economia de meios linguísticos que procura um alto rendimento psicológico, expondo o leitor à explosão do antipoema, como se fosse uma granada. Parra os define como estruturas linguísticas primárias e simples que o poeta descobre na linguagem falada, e que conservam o peso da cultura coloquial, um método subversivo, que ao igual que o antipoema não permita a postura acomodada do leitor.

Nos *artefactos* o aspecto gráfico e visual adquire um papel preponderante:

[...] el rostro desaparece totalmente en los artefactos y sólo queda la mano anónima que escribe su artefacto a la manera de los graffiti en el muro de la página blanca (...) En algunos casos los artefactos son hechos de frases recogidas por el poeta de los muros de la ciudad (“Death has no future)...<sup>22</sup>

Um desses *artefactos* pode ilustrar aquilo que Marlene Gottlieb denomina de “iconoclasmo satánico” e cuja vinculação com Rimbaud, um dos grandes referentes de Parra, fica evidente:

LA  
 POESIA  
 MORIRÁ  
 SI NO  
 SE LA  
 OFENDE  
 Hay  
 Que  
 Poseerla  
 Y humillarla en público  
 Después se verá  
 Lo que se hace. (PARRA,1989p.135.)

Confrontemos com o texto de Rimbaud:

Una noche senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré  
 Amarga. Y la injurié... (RIMBAUD,1986, p.47.)

Uma vez delimitado o território da antipoesia, é necessário se aprofundar em algumas das características que a definem, em especial a transgressão de códigos, a atitude desmistificadora e a particularidade de alguns recursos formais.

---

<sup>22</sup> GOTTLIEB,1977, p.70

### 3. RECURSOS FORMAIS DA ANTIPOESIA

A obra de Nicanor Parra se caracteriza pela sua contínua mutação. A poesia parriana, até o recente falecimento do autor, esteve aberta a todas as mudanças que, sem lhe fazer perder a ancoragem com a realidade, lhe permitiram realizar recorrentes experimentos poéticos; em alguns casos surpreendentes, em outros algo mais discutíveis se os contemplamos desde uma perspectiva ortodoxa do exercício do verso. Parra expressa em sua obra um firme propósito de desmitificar a enunciação poética através de um registro prosaico que questiona a natureza mesma do fato lírico.

Para zombar de qualquer tradição é necessário conhecê-la profundamente, essa é uma das características que diferencia Nicanor Parra de outros provocadores líricos: a sua ruptura é irônica e, por tanto, bastante mais devastadora que a simples oposição. Embora o poeta escolha temas e motivos de clara procedência prosaica, outra parte de seus poemas demonstram um certo respeito (sempre relativo) com a tradição rítmica que zela pela prática métrica. Por outra parte, muitos de seus poemas praticam com entusiasmo o “versolibrismo”. Estamos perante um paradoxo? A contradição é superficial. Na obra de Parra existe uma sólida coerência. O poeta chileno pretende eliminar da poesia os elementos que têm contribuído a transformá-la em uma retórica estéril, porém a decisão de sanear a linguagem lírica não significa obviar aquelas fórmulas que ainda são eficazes para expressar de maneira natural os sentimentos humanos, como é o caso do verso hendecassílabo. Sua obra está escrita desde a crítica ilustrada à instituição literária, pois, segundo o autor “la poesía tal como se la practicaba en cierta forma divergia de lo que podemos llamar la noción de vida. Partía de ella pero no volvía” (PARRA *apud* BENEDETTI, 1969, p.13-15).

As suas palavras se referem às duas grandes correntes da poesia hispano-americana do princípio do século passado: por um lado, a prolongação do espírito do Modernismo, a grande revolução lírica em língua espanhola; por outro, a influência do surrealismo procedente da escola francesa. Em ambos os códigos poéticos, entreverados na obra dos poetas posteriores a Rubén Darío, e prolongados no Chile pelas figuras de Mistral, Huidobro y Neruda<sup>23</sup>, a vida se formula como o germe do canto poético, porém não existe coincidência sobre qual deve ser a forma literária capaz de expressá-la.

---

<sup>23</sup> Parra distingue entre a influência que ambos poetas tiveram nele como leitor. A Leónidas Morales confidencia: “Yo personalmente me incliné desde la partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía cómico Huidobro. Muy choro. Neruda me interesaba también, pero lo encontraba más pesado, solemne. (...) En realidad, el maestro para mí era Huidobro”, (MORALES,1991, p. 68)

A poesia parriana é filha do hibridismo. Uma soma de contradições. O resultado de uma aventura estilística muito mais arriscada daquela que vivenciaram os poetas das gerações anteriores. Ao contrário do que aconteceu com o boom da narrativa hispano-americana, os poetas da América espanhola nunca transcenderam os estritos círculos literários, coisa que sim aconteceu –mediante interesses editoriais– com os romancistas. Esta falta de atenção do público facilitou a inovação, cuja evidência é a antipoesia, que se alimenta de estilos antitéticos. A teoria estilística de Parra apresenta uma grande complexidade e variedade. Em sua antipoesia há prosaísmo, assim como exercícios de retórica formal; predominam as características daquilo que poderíamos considerar como coloquialismo e a oralidade, porém em outros casos, se respeita ou inclusive se teoriza sobre os benefícios das pautas métricas. Elementos da tradição lírica popular ligam-se em experimentos burlescos cuja criação exige um profundo conhecimento do mundo clássico. A poesia parriana é a soma de estudos e pesquisa, e cuja gestação, como explica o próprio poeta, exigiu um trabalho considerável:

He tenido que hacer extraordinarios esfuerzos para pasar de la anterior retórica, o sea de las palabras viejas, a lo que podría llamarse un poco vanidosamente las palabras nuevas. He tenido preocupaciones muy hondas en relación con el uso de las palabras, pero una vez que se ha rescatado un lenguaje conversacional, de todos los días, resulta que esas palabras en un segundo movimiento, están allí solamente para expresar realidades que están más allá de ellas mismas; o sea que son simplemente un medio. De manera que es un problema más complejo; es un problema doble. Me parece que tiene que producirse el mismo fenómeno en la narrativa. Tengo entendido que lo primero que tiene que conquistar un narrador es la respiración de su propio idioma hablado, y es claro que tiene que hacer un gran esfuerzo para renunciar y para extirpar de las palabras las viejas asociaciones. Pero supongo que una vez que está en posesión de ese instrumento, lo que queda por hacer es simplemente trabajar con él, y aplicarlo a las realidades objetivas y concretas del mundo que lo rodea<sup>24</sup>

Parra aspirava refletir o mundo real através de seus poemas, buscava a fala da tribo, contudo não daquela comunidade idealizada, perdida no percurso da história, senão a da sua própria comunidade, nessa tentativa, a leitura de Kafka o ajuda considerar a conveniência de incorporar ao discurso poético a ironia, o humor negro e a lógica do absurdo.

---

<sup>24</sup> BENEDETTI, Mario: “Nicanor Parra o el artefacto con laureles”, em Revista Marcha, 17 de outubro de 1969, p. 13-15.

O antipoeta, em um primeiro ato de autonomia, decide assassinar –metaforicamente– o poeta lírico. “La antipoesía no se las da de lírica, sino que desconfía de este género”, explica Parra a Manuel Jofré em entrevista<sup>25</sup> onde elogia a “sofisticación” dos poetas populares chilenos, cujas obras equipara à “poesía académica”:

Hay que hacer una síntesis de discursos periféricos con el objeto central; hacemos una crítica de lo académico pero no podemos renunciar a ello ciento por ciento. Hay que recordar que La Odisea realmente tiene una dimensión académica, y Shakespeare para qué decir, y la Divina Comedia. No podemos dar la espalda así como así a estas obras de la convención logocéntrica. Hemos estado hablando de deconstrucción de la academia. La academia tiene que ser deconstruida, y cómo se le deconstruye, es con el discurso periférico<sup>26</sup>

A rebelião parriana contra a linguagem poética é relativa se consideramos, seguindo suas palavras, que não se propõe desde um antagonismo direto com a tradição, senão na vocação de substituir a dicção da lírica a partir de uma expressão poética nova, mais natural. As referências à poesia precedente são elementos essenciais na antipoesia, pois não pode operar sem elas. O estranhamento que provoca o fazer antipoético com seu estilo se dá graças ao contraste entre a expressão artística clássica e aquela que poderíamos denominar, com todos os riscos do termo, pós-moderna. Uma de suas fontes diretas de inspiração é a cultura popular, considerada historicamente como um fenômeno de duvidoso valor artístico, salvo para pensadores como Bakhtin. O poeta chileno considera que a verdadeira cultura, a cultura com maiúsculas, é a cultura que dentro da tradição literária se manifesta no Medievo –concretamente na poesia de feira livre – uma fonte de energia espiritual que procede da vida autêntica. Na realidade do Chile esta função lhe corresponderia à poesia popular.

As expressões dessa cultura, para Parra, não são um objetivo em si mesmo, senão o itinerário correto que deve seguir aquele escritor que pretenda aproximar a lírica a seu território original: a vida ordinária, a vida comum. Não se trata de reproduzir fórmulas históricas, senão de inspirar-se nelas para criar uma expressão popular que seja contemporânea. Parra expressa essa convicção a respeito em conversa com o crítico Leónidas Morales:

---

<sup>25</sup> JOFRÉ, Manuel: “Poeta Nicanor entrevista a Parra antipoeta” [<https://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/poetanicador.html>]. acesso em 18 de julho de 2020

<sup>26</sup> *Ibid.*

Lo que hay que hacer es seguir la línea de la poesía popular. La expresión literaria ha sido reemplazada por la expresión hablada, y parece que lo que buscan los poetas y los prosistas hoy día es la cultura de cada país en lo que podría llamarse el genio del idioma. Este es el camino correcto. Nosotros ya no nos interesamos en la literatura por la literatura, sino en la literatura por el hombre. Nosotros nos andamos buscando a nosotros mismos, si esta expresión tiene algún sentido, y parece que uno de los métodos posibles es el de la palabra hablada y que por otro camino no llegamos a ninguna parte.<sup>27</sup>

O conceito *lenguaje hablado*, no obstante, pode significar muitas coisas. Desde a oralidade ao coloquialismo, desde o diálogo ao monólogo. Parra explica, assim, o quê exatamente ele entende por *lenguaje hablado*: a expressão integral da vida, um conceito que não descarta – senão que necessita – incluir também a tradição escrita.

Parra: En los comienzos de lo que podría llamarse *Mein Kampf*, mi lucha, yo me puse a este lado de la trinchera: lenguaje hablado, y nada más que lenguaje hablado en la poesía. Para mí una línea o una formulación estaban bien cuando podían ser usadas en un diálogo. Si no, si una expresión no podía ser parte de un diálogo me parecía que tampoco podía ser parte de un poema. Claro que, a continuación, viene un paso que considero bastante importante. En realidad, la poesía tiene que ver con la experiencia humana en su totalidad, con la totalidad del hombre, y resulta que la literatura también es una experiencia humana. De manera que la literatura debe tener también su rincón en alguna parte del parlamento del poeta. También debe ser incorporada, pero como un antecedente nada más, como un elemento de juicio. No puede ser descartada porque, parafraseando, nada de lo que es humano puede serle extraño al poeta.

Morales: Supongo que este planteamiento es válido todavía para los Artefactos, a pesar de que aquí se da una intensificación en la línea de lo hablado.

Parra: Intensificación, pero en esa propia línea el lenguaje literario tradicional también tiene su lugar. Los Artefactos son la parte visible de lo que podría llamarse el iceberg de la cultura actual: ese iceberg tiene que ser la totalidad de la cultura para que realmente la cosa marche. O sea, en un Artefacto perfectamente pueden salir expresiones que tengan un carácter puramente escrito y pertenezcan exclusivamente al dominio del pasado cultural.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> MORALES, Leónidas: *Conversaciones*, p.85-86

<sup>28</sup> *Ibid.*

O segundo poemário oficial de Parra – *La cueca larga* – é uma incursão no terreno da poesia popular. Curiosamente, esta expressão lírica, característica da tradição folclórica chilena, não considera como um obstáculo, mas como um fato natural, a utilização de estruturas métricas tradicionais, a cujos moldes de dicção se acolhe sem deixar, por esta circunstância, de ser sincera. Parra não estuda a poesia popular desde o ponto de vista de um conservacionista. Seu interesse o leva a procura por registros poéticos que lhe orientem na tarefa de voltar a conectar a poesia com as experiências cotidianas. As formas líricas do passado não são – desde seu ponto de vista – válidas para o homem contemporâneo porque sua situação espiritual, mesmo podendo coincidir com os temas universais que tem sido objeto de tratamento literário prévio, é absolutamente diferente. Sua perspectiva do mundo já não é idealista, senão prosaica. Reproduzir, aleatoriamente, a tradição antiga não lhe permite encontrar a voz que cante sua própria realidade. Contudo, sim pode lhe ensinar a identificar a raiz do popular na sociedade contemporânea. Parra encontrará esta linguagem na oralidade popular de seus pares.

### 3.1 ORALIDADE: A MÚSICA NA FALA DA ANTIPOESIA PARRIANA

A oralidade é um dos traços estilísticos da antipoesia. Parra trabalha constantemente com o fraseio da linguagem das ruas e prescinde do característico “som” pós-modernista, situando-se mais próximo de Jules Laforgue que de Baudelaire ou Rimbaud. Esta estratégia retórica implica obviar, salvo para logo subverter, os códigos literários anteriores, como explica o próprio poeta a Juan Andrés Piña:

Una vez que se llega a la poesía del habla ya no se puede retroceder. La antipoesía significa la muerte de los metalenguajes de los poetas líricos anteriores. La jerga personal desaparece y queda establecido de una vez para siempre que la poesía no puede ser sino una máquina que funciona con la energía que saca del habla. No se trata de reproducir el habla tal cual, sino que es el espíritu del habla, la poesía como diálogo, como comunicación. De lo que se trata es de no salirse del genio del idioma hablado (...). Estamos condenados a ser poetas del habla; todos. En esto aplico mis conocimientos de postmodernismo: Jameson dice que los metalenguajes nos hicieron creer que los poetas tenían una identidad propia. No hay tal identidad; eso es una chiva, y tampoco hay posibilidad de una lengua común y por eso dice, estamos condenados al pastiche. El habla del pastiche y la parodia pero descarta la posibilidad de parodia. Yo creo que no se debe descartar: se puede parodiar el pasado, como lo hace Lihn por ejemplo, que parodia el modernismo a través de su personaje Pompier, entonces la poesía sigue siendo crítica con eso. (PIÑA, 1990, p.29.)

O coloquialismo da poesia parriana é a opção estilística essencial do antipoeta. Uma eleição que é objeto de reflexão a posteriori e na qual incidem alguns aspectos pessoais do poeta chileno.

Yo no iba a trabajar sobre la base del lenguaje escrito, porque no tenía la preparación en este plano. (...) Como yo no estaba metido en el baile, necesariamente tuve que hacer de tripas corazón: no quedaba otra alternativa que la del lenguaje hablado. Cuando cayó en mis manos esa Antología de la poesía chilena nueva, me llamó la atención una cosa: por qué los poemas hablaban de una manera y la gente de otra. Me pareció que ahí había gato encerrado. Lo natural, me parecía en ese momento –aunque no sé muy bien qué quiere decir lo natural–, era que los poetas hablaran como habla la gente. Eso lo pesqué en el aire y pasó a ser para mí un postulado: me dije que había que expresarse en la lengua de la tribu, que la lengua de la tribu fuera la lengua de la poesía. No sé cómo, pero llegué a esa conclusión, y en general no he abandonado esa postura.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

Seria conveniente se perguntar quê entende Parra por oralidade. Em conversação com Leónidas Morales, o antipoeta se explica através de uma cita de Ezra Pound, quem afirma que um poema nunca pode se afastar demasiado da canção, entendida esta como a forma de oralidade baseada na métrica:

Parra: Es que ésta [la canción] es una oralidad musical. Es una oralidad métrica. No toda la oralidad es métrica. No, él [Pound] dice con todas sus letras: song. Antes ha dicho: poetry is a speech. Eso es sustancial, claro. La oralidad nos da a nosotros el ámbito en el cual nos vamos a mover. Nosotros venimos de la oralidad, no vamos a construir un mundo aparte. Ni siquiera vamos a reproducir uno ya hecho anteriormente al margen de la oralidad. Pero una vez que está establecida esta oralidad, damos otro paso, que es un paso ahora en dirección a un cierto tipo de métrica que se da en la oralidad. Y entonces es así cuando él hace su segunda afirmación, y dice que la poesía no se debe alejar nunca demasiado de la canción. Y claro, no alejarse del endecasílabo, no alejarse del metro: no alejarse de la canción.

Morales: Tú has seguido el consejo.

Parra: ¿Por qué está viva la antipoesía? Por eso: si está ahí toda la sustancia lingüística de las diferentes comunidades a lo largo de la historia. Si yo no uso el endecasílabo estoy renunciando poco menos que a la columna vertebral del lenguaje, del idioma español. No es buen negocio.

Morales: Y sin embargo tradicionalmente se tendió a ver en el endecasílabo más bien un verso meramente literario.

Parra: Ah, ya. Cada vez llegó a ser un verso meramente literario, porque se le despojaba de la oralidad, de los atributos de la oralidad. En cambio, lo que yo hago ahora es al revés: yo busco el endecasílabo oral. Y de vez en cuando también meto endecasílabos escritos, porque la escritura también es una experiencia de comunidad. La última consideración, que ya la hice anteriormente, es que el endecasílabo está ahí como grupo fónico no por accidente. Estas son estructuras fónicas que están representando estructuras profundas del funcionamiento del espíritu humano y de la comunidad humana. (MORALES,1991, p.123)

Resulta surpreendente, dada a fama de Parra de questionar as convenções poéticas, que vincule o conceito de oralidade com a métrica e, especialmente, com o verso hendecassílabo. Ainda mais desconcertante – à primeira vista – é que também afirme que a vivacidade da antipoesía se deva ao uso desta métrica natural. Parra não rejeita por princípio a tradição métrica. Utiliza-se dela na parte que casa com o ritmo da fala comum. A sintaxes coloquial funciona dentro dos limites do hendecassílabo, cuja regularidade é suficientemente flexível como para formar parte de um texto escrito sem que sua condição de artifício se faça explícita.

Morales. ¿Por qué esta regularidad, este endecasílabo? Es una especie de sustrato, ¿no?

Parra: Yo diría que eso es...Ahí está el fantasma de la tribu.

Morales: ¿Cómo es eso?

Parra: Entiendo por tribu el idioma español. Si uno abre un libro de antología en cualquier época de la literatura española, y no tan sólo de la literatura española, también de otros idiomas afines, vamos a ver que lo que predomina es el endecasílabo.

Morales: ¿No el octosílabo?

Parra: No, no, no. El octosílabo predominó en una época. Predominó hasta el momento en que se hizo la síntesis. Porque en una época estaba por una parte el octosílabo, como el mester de juglaría, y por otra parte el mester de clerecía, que era el de catoce sílabas. Ya está. Pero se produce la síntesis. Ocho más catorce, igual veintidós. Partido por dos, igual once.

Síntesis, media aritmética, que pasa por ser el metro no tan sólo de la poesía, sino del habla española.

Morales: Tomás Navarro Tomás ve en el octosílabo como verso tradicional una réplica de lo que él observa en el habla normal, es decir, el predominio de los grupos fónicos octosilábicos. Él llama grupos fónicos a los flujos sintácticos sin pausa intermedia.

Parra: La clase media tiene otro flujo, pues.

Morales: Claro, Navarro Tomás está observando el fenómeno en el ámbito del habla popular.

Parra: En el ámbito popular tiene toda la razón. Ahí tiene toda la razón. Pero cuando se produjo esta síntesis, el octosílabo y el de catorce sílabas quedaron atrás. Después es todo once sílabas. Estos no son juglares ni clérigos, sino que es el común de los mortales ya, ¿entiendes? Una especie de nueva clase sociocultural.

Morales: La nueva tribu.

Parra: La nueva tribu, pues. Y lo que más se repite ahí en esa jerga, son los grupos fónicos de once sílabas. (MORALES, 1991, p.120)

Nesta citação fica patente que a utilização de estruturas métricas naturais, presentes na conversação cotidiana, não é contraditória nem com o questionamento dos convencionalismos literários nem tampouco supõe obstáculo algum para o prosaísmo da antipoesia, cujos objetivos expressivos confluem nestas formas de métrica natural. O problema da poesia tradicional – no julgamento de Parra – não é de índole métrica. Está relacionado por um lado com o idealismo e, por outro, com o embelezamento artificial da linguagem, precisamente como consequência do conceito de beleza que postula a arte tradicional.

Parra: (...) yo leo las antologías, y me da un sopor...y el bostezo de tumba que sale de las antologías. Lo que pasa es que estos desgraciados cayeron víctimas de una ilusión, de un vicio: había que embellecer. De estos grupos fónicos de once sílabas, había algunos que eran especialmente hermosos, bellos. Y lo que yo hago precisamente es tomar estos grupos fónicos como posibilidades lingüísticas no más, exclusivamente. O sea, creo que tienen más poder que los endecasílabos tradicionales, elegidos por razones, entre comillas, estéticas. Entonces la vida se mete ahí en esos grupos fónicos. Hay estructuras subterráneas...La palabra sustrato que decías tú. Hay estructuras subterráneas que responden a estas apariencias endecasilábicas (...) El endecasílabo mío además tiene más que ver con el endecasílabo anglosajón que con el español. Es decir, lo que yo pretendo es no desperdiciar a Shakespeare. (...) ¿Cómo

empieza El Quijote? Con un octosílabo, y sigue con un endecasílabo. Empieza con Sancho, con el mundo de Sancho, con el idioma de Sancho (...) aquí están presentados ya en las dos primeras líneas los dos personajes, y los dos niveles lingüísticos en que se va a operar. (...) al comienzo, en los antipoemas, la cosa no es clara. Ahí hay versos muy largos, hay prosa. Y a medida que yo fui perfeccionando mi oficio, me di cuenta que yo no me podía farrear el instrumento, la herramienta básica del poeta occidental, que es ese verso. No era necesario.<sup>30</sup>

Parra constrói sua dissidência com a tradição que lhe precede a partir de um conhecimento dos padrões que quer combater. Na sua análise sobre a vigência de algumas estruturas métricas se manifesta a diferença entre o que poderíamos definir como musicalidade natural e musicalidade convencional. A primeira é a que representa a linguagem da tribo; a segunda é a expressão das elites culturais. Um dos textos onde aparece o uso das formas métricas naturais é “La cueca larga”, o poema que dá nome ao segundo livro (oficial) de Parra, cujo título remete a uma forma rítmica popular baseada numa dança tradicional. Uma cueca é uma dança. O termo também denomina a peça musical que acompanha à dança, escrita em compassos de seis por oito e geralmente com letra.

La cueca larga

Voy a cantarme una cueca  
 Más larga que sentimiento  
 Para que mi negra vea  
 Que a mí no me cuentan cuentos.

Los bailarines dicen  
 Por armar boche  
 Que si les cantan, bailan  
 Toda la noche.

Toda la noche, sí  
 Flor de zapallo  
 En la cancha es adonde  
 Se ven los gallos.

Cantan los gallos, sí  
 Vamos en uno  
 Esta es la cueca larga  
 De San Beniuno.  
 No hay mujer que no tenga  
 Dice mi abuelo  
 Un lunar en la tierra

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.121

Y otro en el cielo.

Otro en el cielo, mi alma  
 Por un vistazo  
 Me pegaba dos tiros  
 Y tres balazos.

Me desarmara entero  
 Vamos en cuatro  
 Hacen cuarenta días  
 Que no me encacho.

Que no me encacho, cinco  
 Seis, siete, ocho  
 Tápate las canillas  
 Con un gangocho.

Con un gangocho, sí  
 Vamos en nueve  
 Relampaguea y truena  
 Pero no llueve.

Pero no llueve, no  
 Dos veces cinco  
 Entre Cucao y Chonchi  
 Queda Huillinco.

Qué te parece, negra  
 Vamos en once  
 Si te venís conmigo...  
 ¡Catre de bronce!

Catre de bronce, mi alma  
 Si fuera cierto  
 Me cortara las venas  
 Me caigo muerto.

Muerto me caigo, doce  
 Y una son trece  
 Esta es la cueca larga  
 De los Meneses

De los Meneses, sí  
 Catorce, quince  
 Esos ñatos que bailan  
 Son unos linces.

Son unos linces, mi alma  
 Mueven los brazos  
 Y a la mejor potranca  
 L'echan el lazo.  
 L'echan el lazo, sí  
 Dieciséis días  
 Se demoran los patos  
 En sacar cría.

En sacar cría, ay sí  
 Por un cadete  
 Se suicidó una niña  
 De diecisiete.

De diecisiete, bueno  
 Yo no me enojo  
 La libertad es libre  
 Viva el dieciocho!

Cae el agua y no cae  
 Llueve y no llueve  
 Esta es la cueca larga  
 Del diecinueve.

(ZAPATEADITO)

Esa dama que baila  
 Se me figura  
 Que le pasaron lija  
 Por la cintura.

Por la cintura, ay sí  
 Noche de luna  
 Quién será ese pelao  
 Cabecetuna.

Yo no soy de Santiago  
 Soy de Loncoche  
 Donde la noche es día  
 Y el día es noche.

Yo trabajo en la casa  
 De doña Aurora  
 Donde cobran quinientos  
 Pesos por hora.

Pesos por hora, ay sí  
 ¿No será mucho?  
 Donde los sinforosos  
 Bailan piluchos.

Piluchos bailan, sí  
 Pescado frito  
 En materia de gusto  
 No hay nada escrito.

Nada hay escrito, Talca  
 París y Londres  
 Donde la luna sale  
 Y el sol se esconde.

En la calle San Pablo  
 Pica la cosa

Andan como sardinas  
Las mariposas.

Tienen unas sandías  
Y unos melones  
Con que cautivan todos  
Los corazones.

La Rosita Martínez  
Número nones  
Se sacó los botines  
Quedó en calzones.

Y la Gloria Astudillo  
Por no ser menos  
Se sacó los fundillos  
Y el sostén-senos.

El sostén-senos, sí  
Domingo Pérez  
Como las lagartijas  
Son las mujeres.

Son las mujeres, sí  
Pérez Domingo  
Lávate los sobacos  
Con jabón gringo.

Una vieja sin dientes  
Se vino abajo  
Y se le vio hasta el fondo  
De los refajos.  
Y otra vieja le dijo  
Manzanas-peras  
Bueno está que te pase  
Por guachuchera.

Por guachuchera, sí  
Rotos con suerte  
Bailen la cueca larga  
Hasta la muerte.

(ZAPATEADO Y ESCOBILLADO)

Yo no soy de Coihueco  
Soy de Niblinto  
Donde los huasos mascan  
El vino tinto.  
Yo nací en Portezuelo  
Me crié en Ñanco  
Donde los pacos nadan  
En vino blanco.

Y moriré en las vegas  
De San Vicente

Donde los frailes flotan  
En aguardiente.

En aguardiente puro  
Chicha con agua  
Por un viejo que muere  
Nacen dos guaguas.

Nacen las guaguas, sí  
Chicha con borra  
No hay mujer que no tenga  
Quien la socorra.

Al pasar por el puente  
de San Mauricio  
Casi me voy al fondo  
Del precipicio.

Y al pasar por el puente  
De San Mateo  
Me pegué un costalazo  
Me... puse feo.

(A LA TRIPA-POLLO)

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

Diente con diente, sí  
Papas con luce  
Dos pajarillos daban  
Buche con buche.

Buche con buche, sí  
Abrazo y beso  
Dos esqueletos daban  
Hueso con hueso.

Hueso con hueso, ya pus  
Pancho Francisco  
No te estés figurando  
Que soy del fisco.

Que soy del fisco, sí  
Los ruseñores  
No se cansarán nunca

De chupar flores.  
Estornudo no es risa  
Risa no es llanto  
El perejil es bueno  
Pero no tanto.

Anda, risa con llanto  
Se acabó el canto. (PARRA,2006, pp.75-81)

À primeira vista chama a atenção a métrica do poema. Parra, após escrever *Poemas y antipoemas*, surpreende com um livro onde respeita, de forma escrupulosa, as convenções do metro regrado. A estrutura da *cueca*, segundo a métrica tradicional, se baseia em uma *copla* (estrofe de quatro versos de arte menor) seguida da forma tradicional da seguidilha, cuja origem Navarro Tomás data entre os séculos IX e XII, fundamentalmente a partir das *jarchas* hispano-hebreias<sup>31</sup>. Segundo a sua descrição, o fundo rítmico da seguidilha consiste na alteração de um verso heptassílabo com um pentassílabo. Esta combinação, própria do espanhol, “está asociada al baile más que a la poesía”. Navarro Tomás sugere uma possível “natural adaptación de la letra a los tiempos y los giros de la música bailada”<sup>32</sup>, mas não menciona nenhum exemplo concreto. Dentre as múltiplas variantes da seguidilha castelhana, Parra elege a denominada versão chilena que, segundo Gabriel Castillo “es una seguidilla de ocho versos en la que el quinto es la repetición del cuarto más la palabra sí”. (CASTILLO,1967, p.44)

A natureza musical do poema, inspirado por um ritmo dançado, se adota no texto parriano mediante indicações que mostram quando o casal que dança (a *cueca* é uma dança de sedução) realiza um “zapateadito” ou um “escobillado”. O poema transmite sua condição popular mediante a forma métrica, o verso heptassílabo (em combinação com o pentassílabo), o arremate ou fechamento e as repetições que têm a mesma função de um refrão. O adjetivo “larga” (longa), que o poeta lhe atribui a seu poema, se aplica às *cuecas* com uma estrutura deformada devido a sua extensão e, por essa característica, se desmarcam da variante dançável.

A intenção de Parra ao apresentar a *cueca* como se fosse um poema é a de introduzir no âmbito escrito – teoricamente culto – uma composição elaborada com a linguagem popular chilena, espontânea, indecorosa e engenhosa. A oralidade marca a estrutura do texto – uma sucessão de histórias mínimas narradas em verso – assim como seu léxico, onde abundam os coloquialismos regionais. A primeira estrofe anuncia (em primeira pessoa) o começo do canto popular, onde se identifica o poema como “cueca” (primeira manifestação de oralidade), se comunica que sua extensão será considerável –“más larga que sentimiento”– se denomina “negra” à parceira na dança, à mulher que o dançarino pretende cortejar. O uso de palavras dialetais, específicas da fala chilena, caracteriza a dicção do poema: “boche”, “zapallo”,

<sup>31</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás: Métrica española, Labor, Barcelona, 1991, pp. 177-182

<sup>32</sup> *Ibid.*

“cancha”, “encacho”, “canillas”, “gangocho”. O poeta se identifica como “huaso”, personagem folclórico que no Chile seria equivalente à figura do gaúcho argentino, um homem do campo.

Os usos figurados remetem a objetos cotidianos, cuja significação metafórica – às vezes hiperbólica – são parte do mundo cotidiano do chileno. Assim lemos, por exemplo, a expressão “en la cancha es adonde/se ven los gallos”, a qual sugere que o valor masculino deve se mostrar nos momentos de luta, vinculando esta afirmação ao espaço onde se realizam as brigas de galo. A palavra “encacharse” significa se embelezar ou se arrumar. No texto se usa com um duplo sentido de clara conotação sexual, já que na fala popular chilena o termo “cacha” significa “coito”. Idêntica sugestão projeta a expressão “catre de bronce”, símbolo das aspirações sociais (bronze) das famílias mais humildes, que dormem em estrados ao invés de camas. Outros coloquialismos são os termos “ñato”, que designa os desconhecidos nos quais não se deve confiar; “picar la cosa”, que indica uma violência de origem libidinosa; “jabón gringo”, expressão de rejeição às pessoas de poucos recursos que não podem comprar produtos de higiene de qualidade; ou “guachuchera”, que denomina aquele que bebe aguardente em excesso. Parra dá, dessa forma, carta institucional dentro do âmbito literário a todas estas palavras do registro popular da fala dos chilenos. O coloquialismo se percebe também na pronúncia heterodoxa: “L’ echan el lazo”. Parra introduz no poema as conotações irônicas e burlescas do espírito de festa que representa a *cueca*, através da pauta métrica que em língua espanhola se associa à tradição popular: nos versos de arte menor.

A reprodução de termos populares do espanhol do Chile também se manifesta na utilização da tática retórica num dos textos do poemário *Hojas de Parra*: “La venganza del minero”, no qual o sujeito poético é operário em uma mina. Um trabalhador simples e ignorante que pronuncia as palavras de forma incorreta omitindo os sons das letras, usa expressões vulgares e abusa da rima consoante, outorgando ao relato – o poema narra um assassinato – o aspecto espontâneo de uma conversação. Toda a dicção do poema se apoia na oralidade.

Bajé de la mina un día  
 con una güena tucá  
 iba a cumplir mi palabra  
 de ver a la pior es ná  
 y de casarme con ella  
 con toa seguridá  
 la noche estaba más clara  
 quel agua de la queurá  
 los grillos hacían cuic  
 y los guarisapos cuac

Cuando pregunté por ella  
 me salen con la empaná  
 de que se había metío  
 con un julano de tal  
 claro que no dije ná  
 pero juré por mi maire  
 seguirles la churretá

Una noche me los pillo  
 sin perro en una ramá  
 no dijo ni pío el ñato  
 cuando le di la topá  
 y a ella me la zampé  
 al fondo de la queurá

Muerta se veía más  
 bonita la reculiá  
 si parecía una novia  
 con su corona de azar  
 los grillos hacían cuic  
 y los guarisapos cuac.

O assunto é trágico, porém está enunciado com tal profusão de expressões coloquiais que dotam o poema de um realismo cru e exagerado. O sujeito poético relata com indiferença a sua vingança contra a mulher que o enganou sem demonstrar dor nem arrependimento. Sabemos dos elementos onde transcorre o episódio mediante transcrições fonéticas “cuic - cuac”, as quais dotam de verossimilitude o relato que é apresentado mediante um léxico que evidencia as carências culturais das classes iletradas. Ante este tipo de discurso, o leitor pode sentir rejeição ou simpatia, ou ambas reações, mas não permanecerá impassível. A presença desse registro de oralidade surpreende o leitor, o desorienta no exercício de interpretação da antipoesia.

### 3.2 ANTIPOESIA: ESPAÇO DE INTERLOCUÇÃO IRÔNICO

A atitude crítica de Nicanor Parra começa pela autoironia. A autodesmistificação é permanente. O antipoeta destrói a imagem clássica do poeta-herói; no poema *Autorretrato*, de *Poemas y antipoemas*, se autodefine como um professor atormentado, velho e cansado:

Y estas mejillas blancas de cadáver,  
Estos escasos pelos que me quedan.  
¡Estas negras arrugas infernales!

O poeta é um provocador que simula exercer sua loucura. Com frequência se veste com máscaras que desmistificam a voz tradicional da poesia canônica, a qual se vê destituída na antipoesia por uma variedade de personagens por vezes divertidos, outras até sinistros. O enunciador poético do antipoema é um impostor, que em atitude irreverente e carnavalesca brinca e diz verdades com a clarividência dos loucos visionários, se atreve a agredir a todos, desde os estratos mais sagrados da sociedade até o próprio leitor, que, inevitavelmente, se verá atraído pela rede sedutora da antipoesia.

O crítico Ricardo Yamal, em *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, se refere à ironia antipoética como um “sangriento humorismo”, utilizando um verso do próprio antipoeta. Os elementos humor e ironia levam à antipoesia em duas direções opostas, pois, segundo Yamal, por uma parte, o humor popular pode conferir ao texto antipoético um aspecto lúdico que instala a esperança e o entusiasmo de viver, exemplo dessa perspectiva se estabelece nos versos de *La cueca larga*:

En la calle San Pablo  
Pica la cosa  
Andan como sardinas  
Las mariposas.

Tienen unas sandías  
Y unos melones  
Con que cautivan todos  
Los corazones.

La Rosita Martínez  
Números nones  
Se sacó los botines  
Quedó en calzones.

Y la gloria Astudillo  
 Por no ser menos  
 Se sacó los fundillos  
 Y el sostén – senos.  
 (PARRA, 1969, pp.61-62)

Contudo, nesses versos de tom zombeteiro e divertido dos poemas de *Obra Gruesa*, antologia da qual faz parte *La cueca larga*, há profundas preocupações de ordem existencial e de crítica social:

Copla del vino

El pobre toma su trago  
 Para compensar las deudas  
 Que no se pueden pagar  
 Con lágrimas ni con huelgas.

Brindis a lo humano y lo divino

Qué bueno es, pienso yo,  
 Brindar entre plato y plato  
 Y ver que esta vida ingrata  
 Se nos va entre trago y trago

Mas, desde essa ironia brincalhona surge uma outra, uma ironia pungente e agressiva como se nos apresenta no antipoema *¡Cuántas veces voy a repetir lo mismo!* do livro *Emergency poems*, onde se retrata ao homem neurótico da sociedade moderna:

Compren insecticida

Saquen las telarañas del techo  
 Limpíen los vidrios de las ventanas  
 ¡Están plagados de cagarrutas de moscas  
 Eliminen el polvo de los muebles  
 Y lo más urgente de todo:  
 Háganme desaparecer las palomas:  
 ¡Todos los días me ensucian el auto!

¡Dónde demonios me dejaron los fósforos!

Esse sujeito neurótico, desequilibrado, às vezes apresenta sintomas de loucura, como propõe na sua leitura o crítico Ibáñez – Langlois, para quem esse indivíduo se apresenta como um ser insano, de olhar astuto, nos seguintes versos do poema *Versos sueltos* de *Obra gruesa*:

*Todavía vivimos en un bosque/ ¿no sentís el murmullo de las hojas?/ Porque no me direis que estoy soñando/ lo que yo digo debe ser así / Me parece que tengo la razón...*

O humor popular se utiliza como uma máscara para ocultar o pessimismo, podendo essa atitude lúdica mudar de rumo e se converter em uma atitude de crítica irônica e agressiva.

Sobre o humor na antipoesia, Parra relata a Leónidas Morales sua origem remetendo a um episódio biográfico: os ditados e frases feitas de seu pai, um professor de escola rural que gostava de tocar o violão em festas populares. “[Tenía] un humor”, confessa o poeta ao se referir à ironia paterna, “de grueso calibre, un humor medieval y de suburbio que no está ausente en la antipoesía. Un humor que a mí me parecía un poco excesivo cuando yo era niño” (MORALES,1991, p.26)

A Juan Andrés Piña, no entanto, explica que junto esta influência biográfica a introdução da ironia em sua poesia tem a ver com a sua formação científica, com o fato de ter estudado com muito interesse os princípios físicos da Relatividade e da Indeterminação:

Sin esos principios yo no me hubiera atrevido a relativizar, ni tampoco a indeterminar. Relativizar porque la ironía es un método de distanciamiento (...) Los métodos de trabajo de los modernistas son newtonianos, y hay que ponerlos en tela de juicio a través de una actitud relativista. Por ejemplo, el caso del lenguaje: el vocabulario tradicional era muy limitado; se hablaba de un lenguaje poético, no tan sólo como vocabulario, sino como sintaxis, como semántica. Entonces, en la antipoesía se renuncia a esta formulación y aparentemente todas las palabras tienen derecho a entrar en el discurso. (PIÑA,1990, p.32)

As razões de índole biográfica ou pessoais não são as mais transcendentais. O relevante são as consequências estilísticas desta retórica irônica, que alimenta a dicção antipoética e introduz uma lógica do distanciamento em distintos planos. Desde o ponto de vista retórico, a ironia consiste em dar a entender o contrário daquilo que se diz. A *eirōneia*, como se formula em grego, é uma figura de pensamento intencional que pode se manifestar de diversas formas, desde o sarcasmo ou a paródia. A primeira acepção irônica que podemos encontrar na antipoesia está em seu próprio nome, construído sobre uma negação: a da própria poesia. É uma declaração de intenções que mostra, em lugar de dissimular, sua condição paródica. Em certo sentido, o que propõe a antipoesia é uma alteração das relações entre autor, texto e leitor sobre as que se sustenta a noção clássica de poesia. E nessa modificação a ironia tem um papel determinante ao se constituir como o eixo dominante no processo de substituição da linguagem poética

herdada pela fala prosaica. O senso de humor parriano é, talvez, um dos fatores que explicam que o poeta chileno desfrutasse durante anos de um notável reconhecimento popular apesar de escrever num gênero tão minoritário e escassamente apreciado desde o ponto de vista social como é a poesia. Segundo o crítico Niall Binns:

la risa antipoética es parte de una crítica despiadada tanto de la sociedad como del hablante. Duele y desgarrar, pero también responde a la euforia que sienten, en ocasiones, el autor, el lector y los personajes antipoéticos, al liberarse (por muy precaria y efímera que sea la libertad) de las camisas de fuerza ideológicas con que el mundo moderno nos controla. (BINNS,2000, p.56)

O humor antipoético é um exercício de autodeterminação, uma declaração de autonomia enunciativa, um ato de afirmação vital. Parra explica a Morales a respeito da função que tem na sua obra o humor e a ironia:

Parra: En realidad más que con humor y con ironía yo trabajo con lo que podría llamarse el gozo de vivir. Lo interesante es que el personaje [el sujeto de los antipoemas] se divierte como chino.

Morales: ¿Se divierte realmente?

Parra: En último término sí. El resultado es positivo, de afirmación vital. Es un personaje vital. La risa que se produce, esa especie de risa morbosa no es una risa deprimente sino saludable.

Morales: (...) La diversión del personaje es hartamente dolorosa.

Parra: Es que la verdadera seriedad es cómica, se dice por ahí. Siempre me llamó la atención a mí el llanto de los niños más chicos, que muchas veces viene acompañado de risas. (MORALES,1991, p.93-94.)

Segundo Sarabia, o humor de Parra é resultado de uma provocação que se apresenta mediante três estratégias: a ironia, o uso da linguagem coloquial (sua ferramenta para seduzir o leitor) e a diversidade de perspectivas, geralmente contraditórias entre si, do sujeito poético, cuja verdadeira personalidade não terminamos de apreender por completo. O antipoeta não busca sentido em seu entorno. Aceita o caos e o expressa através desta personalidade fragmentada. Sarabia específica:

La imposibilidad de la realización poética, irónicamente, es quien termina con el poeta (...) que se expresa mal, tartamudea, se da a entender por estornudos; bostezo, al que se le pegó la lengua al paladar y no puede construir una frase;

el que no tiene nada que decir porque todo ha sido dicho” (SARABIA,1997, p.50-51)

As vozes da antipoesia, antilíricas e pós-modernas, falam mais do que cantam. Se contradizem e desafinam, criando no leitor uma crescente sensação de desconcerto e confusão.

Binns sistematizou através de três categorias a forma em que a ironia opera na antipoesia. Por um lado, existiria uma “ironía textual”, que se produziria quando “el hablante dice algo de tal manera que queda implícito un significado distinto al aparente o literal de sus palabras” (BINNS,2000, p.55). Esse recurso se daria no poema “Manifiesto”, no qual o sujeito antipoético questiona a retórica lírica, deixando claro que “Nosotros conversamos / En el lenguaje de todos los días/ No creemos en signos cabalísticos” e, para reforçar suas afirmações repete o verso: “Y esto lo digo con todo el respeto”.Frequentemente, esta ironia culmina com a hipérbole, de forma que o leitor perceba a intenção real do poeta e reconheça o exagero como um recurso de estilo. Em segundo lugar, Binns comenta a respeito de uma “ironía dramática” que, além do questionamento textual, implicaria que nem o próprio sujeito falante do poema nem o leitor levam a sério as afirmações que se fazem no poema. A forma que adota esta ironia dramática são os parlamentos do sujeito prosaico, que se expressa como se estivesse louco, ou fosse um demente à vista de sua audiência. “Esta ironía”, especifica Binns, “no siempre se resuelve en la antipoesía con una respuesta”, correspondendo a uma ironia instável; adjetivo que Binns propõe se baseando no conceito que Wayne Booth utiliza para descrever as expressões que rompem o sentido previsível dos significados e que, em lugar de substituí-los por outros alternativos, os mantêm em desequilíbrio. “Esta es la ironía del desamparo, propia de un mundo sin sentido”. (BINNS, 2000, p.56)

A ironia parriana desmistifica o assunto, a forma e a dicção. É uma forma de negação não só dos modelos literários prévios, senão também de si mesma. Atua mediante a interrupção da linearidade do discurso e rompendo as expectativas do leitor. O efeito irônico se concretiza na alteração da voz enunciativa. Desta forma fixa uma pauta retórica alternativa, uma nova forma de enunciação poética que obriga a fazer uma descodificação diferente.

NO ME EXPLICO SR. RECTOR  
Las Razones que pudo tener el jurado  
Para asignarme a mí  
Que soy el último de la lista  
Una medalla de tantos quilates

Hay x<sup>33</sup> lo menos una docena de candidatos  
 Que con razón se sienten postergados  
 El Juez de Letras que fue Don Andrés los absuelva  
 Yo por mi parte me querellaré  
 Contra quienes resulten responsables

#### HAY UNA SOLA EXPLICACIÓN POSIBLE

El estado precario de salud  
 En que se debate el anciano decrépto:  
 Primaron las razones humanitarias  
 Sobre las académicas & científicas  
 Este es un premio a la longevidad  
 Acabo de salir  
 De mi tercera operación a la próstata  
 To P or not to P  
 That is the question

#### CLARO QUE YO HUBIERA PREFERIDO

Que se me condecorase en Las Cruces  
 Donde gozo de plena impunidad democrática:  
 Se complicaron las cosas  
 Alguien pidió mi extradición a Santiago  
 Por los antipoemas cometidos  
 Con posterioridad al asesinato de Carmelo Soria  
 Los anteriores fueron amnistiados  
 Y aquí me tienen echando humo x por las orejas  
 La Dictablanda no se la pudo con el smog  
 La autodenominada Democracia tampoco  
 Orden del día:  
 Aprender a vivir sin ilusiones  
 Poco se gana con escupir para arriba

#### EN QUÉ QUEDAMOS ENTONCES

En que las opiniones están divididas  
 Alabado sea el Santísimo:  
 Para los profesores soy poeta  
 & para los poetas... profesor  
 Una manera elegante que tienen  
 Los 17 Sabios de Alejandría  
 De decirme que no soy ni chicha ni limoná  
 La verdad es que soy las 2 cosas  
 Algunas veces tengo que ser chicha  
 Pero otras veces  
 El hombre está obligado a ser limoná  
 Díganme que no  
 Dalai Lama que comete el desaguizado  
 De abanderizarse con uno de los opuestos  
 Pierde su naturaleza de Budha  
 Mejor que se reintegre al Tibet  
 Es cuestión de principios  
 No de personas!

---

<sup>33</sup> É característica da escrita parriana a utilização dos símbolos matemáticos x e + na substituição da preposição “por” e do adverbio de quantidade “mais” respectivamente.

## PERFECTO

Dejaremos las cosas como están  
 Un capítulo +  
 Para el Libro Negro de la Poesía Chilena  
 De descifrar enigmas no me jacto:  
 Orden & Seguridad  
 Éxtasis en el peor de los quesos  
 Circunspección epistemológica digamos mejor  
 & + respecto por los hermanos mapuches  
 & + respeto por los derechos humanos

## A TODO ESTO

Qué fue de los deberes humanos  
 Ofrezco la palabra  
 Mucho se habla de derechos humanos Poco  
 Nada casi de los deberes humanos:  
 Primer deber humano  
 Respetar los Derechos Humanos  
 BUENO...  
 Yo estoy muy molesto con esta medalla  
 Aunque molesto no es la palabra precisa  
 Contento suena mejor  
 Ahora sí que se fue la bolita  
 Ahora sí que terminaron todas las pellejerías Ahora seremos felices  
 Ahora podemos cantar  
 Aquella canción que dice así  
 Con su ritmo tropical

## GRACIAS SEÑOR RECTOR POR ESTE PREMIO

Tan contundente como inmerecido  
 Soy un monstruo insaciable lo reconozco  
 No me da el cuero para rechazarlo  
 Todas las flores me parecen pocas  
 Es un honor muy grande para mí  
 La medalla se queda donde está  
 & que vuelva la calma a los espíritus

## SOLO ME RESTA DESEAR AL SEÑOR RECTOR

Éxito y buena suerte en el puente de mando  
 Para que la Casa de Eugenio González  
 Apagones + apagones -  
 No deje de ser nunca lo que es:  
 Una pulga en el oído del Minotauro  
 Chi-Chi-Chi  
 Le-Le-Le:  
 U-ni-ver-si-dad-de-Chi-le

Este discurso foi proferido por Nicanor Parra na cerimônia de inauguração do ano acadêmico de 1999 na *Universidad de Chile*, ocasião em que recebeu a *Medalla Rectoral*.

Escrita em versos livres, esta peça oratória reproduz a fórmula dos discursos acadêmicos de agradecimento, onde não faltam hiperbólicos elogios para os laureados.

Na primeira estrofe, o sujeito antipoético trata de ganhar a simpatia do público apelando à fórmula da falsa modéstia – “no me explico las razones que pudo tener el jurado”, “soy el último de la fila” mas, nos próximos versos, em tom ameaçador manifesta sua intenção de tomar a absurda medida de reclamação : “ Yo por mi parte me querellaré/ contra quienes resulten responsables”, frente tal atitude, o auditório duvida se está falando sério ou na brincadeira, porém o orador continua sem resolver esse enigma.

Na próxima estrofe se questiona, através da fórmula irônica do elogio sobre o motivo pelo qual recebe o galardão: “Hay una sola explicación posible/el estado precario de salud/En que se debate el anciano decrepito /Primaron las razones humanitarias/Sobre las académicas & científicas”. Ao apresentar esse júri como piedosos, o sujeito poético lhe retira os atributos de autoridade e excelência acadêmica. Na seguinte estrofe, o sujeito enunciativo declara que teria preferido ser condecorado em *Las cruces*, e ter recebido a honraria de mãos de seus vizinhos, pois considera mais democrático a participação daqueles que não partilham das decisões acadêmicas, pondo em dúvida se há democracia em tais decisões.

O auditório/leitor se vê perante uma situação que não deixa de lhe surpreender quando se anuncia : “Se complicaron las cosas/ alguien pidió mi extradición a Santiago”, a imagem de uma detenção à força traz a tona um passado não muito distante quando se faz menção da “dictablanda” de Pinochet e o desencanto de “ aprender a vivir sin ilusiones. Poco se gana com escupir para arriba”.

O antipoeta aproveita a ocasião para zombar de si próprio : “las opiniones están divididas /Alabado sea el Santísimo: / Para los profesores soy poeta/& para los poetas... profesor”, assim como divulgar suas ideias – a defesa do povo mapuche, a posição reprobatoria contra os políticos que não respeitam os direitos humanos – e retomar com ironia a incerteza do estado de ânimo ao receber a medalha :“Yo estoy muy molesto con esta medalla /Aunque molesto no es la palabra precisa /Contento suena mejor”.

O leitor deve se perguntar sobre o sentido dessas dissonâncias estilísticas na vontade irônica do sujeito antipoético, pois entre os dois termos – “molesto /contento” - qual é o sentido correto, mas o poeta não esclarece a dúvida e continua com seu discurso ambíguo: “Gracias Señor Rector por este premio/ Tan contundente como inmerecido /Soy un monstruo insaciable lo reconozco/No me da el cuero para rechazarlo/Todas las flores me parecen pocas /Es un honor muy grande para mí/La medalla se queda donde está/& que vuelva la calma a los espíritus”.

### 3.3 POESIA NARRATIVA E DRAMÁTICA

A substituição do sujeito lírico da poesia tradicional pelo sujeito prosaico presente na antipoesia supõe uma mudança de perspectiva em relação às formas convencionais de enunciação poética e mostra uma férrea vontade antilírica. Neste ponto, a literatura de Parra tenta objetivar o discurso poético para dissimular a sua natureza subjetiva. Uma forma de realizar essa operação é a dramatização e teatralidade da antipoesia, outra é a presença da narratividade. Os poemas de Parra narram mais do que cantam. Ou, se se prefere, cantam contando. Usam imagens e referências concretas da realidade para inseri-los no discurso literário e incorpora estruturas narrativas próprias do relato, mais que da poesia.

Segundo Niall Binns, “a excepción de los metapoemas, en los que la distancia entre autor y hablante es mínima, la antipoesía muestra una predilección por las formas narrativas y dramáticas” (BINNS,2000, p.52.), expressadas tanto em primeira pessoa como em terceira, através de uma voz que lembra os antigos gêneros narrativos. A enunciação em terceira pessoa produz uma sensação de objetividade que afasta os poemas parrianos do tom lírico mais reconhecível. Exemplo dessa narratividade pode ser lida no poema “Un hombre”:

Un hombre

La madre de un hombre está  
gravemente enferma  
Parte en busca del médico Llorra  
En la calle ve a su mujer  
acompañada de otro hombre  
Van tomados de la mano  
Los sigue a corta distancia  
De árbol en árbol  
Llorra  
Ahora se encuentra con un amigo  
de juventud  
¡Años que no nos veíamos!  
Pasan a un bar  
Conversan, rien  
El hombre sale a orinar al patio  
Ve una muchacha joven  
Es de noche  
Ella lava los platos  
El hombre se acerca a la joven  
La toma de la cintura  
Bailan vals  
Juntos salen a la calle  
Rien  
Hay un accidente  
La muchacha ha perdido el conocimiento  
El hombre va a llamar por teléfono

Lloro  
 Llega a una casa con luces  
 Pide teléfono  
 Alguien lo reconoce  
 Quédate a comer, hombre  
 No  
 Dónde está el teléfono  
 Come, hombre, come  
 Después te vas  
 Se sienta a comer  
 Bebe como un condenado  
 Ríe  
 Lo hacen recitar  
 Recita  
 Se queda dormido debajo  
 de un escritorio. (PARRA,1969, p.179)

Este poema é considerado um dos mais sintéticos e condensados de Nicanor Parra, no qual um homem se vê na dramática situação de sair à procura de ajuda para a mãe adoecida. Num tom irônico, a narrativa nos apresenta um homem que lida com a realidade hostil de maneira resignada, assim, não reage à infidelidade da esposa, só observa e aceita a sina. Este poema é nitidamente descritivo. Minimalista e sóbrio. Mais que enunciar, narra. Não contém juízo de valor. Descreve somente as ações dos personagens e a enunciação consiste numa sucessão de cenas contadas de forma desapaixonada, sem comentários. O protagonista do poema ri ou chora dependendo da situação concreta na que se encontra. O leitor pode deduzir qual é o seu estado anímico em função dos verbos. Apenas há referências de estilo direto, salvo nos versos que reproduzem um breve diálogo com outro personagem: “Quédate a comer, hombre/No/Dónde está el teléfono/Come, hombre, come /Después te vas”. Tudo parece frio, mecânico, automático. Não parece um poema no sentido convencional do termo. Seu aspecto é de um relato cuja prosa parece ter sido cortada caprichosamente para simular a dicção em verso. Assim, a respeito, comenta num artigo publicado no jornal chileno, *El Mercurio*, o crítico Ignacio Valente:

El lector inadvertido atribuirá a este poema la forma de la prosa, su despreocupación verbal, su continuidad narrativa. Parece el resumen apretado de un relato, la sinopsis de un cuento. Sin embargo, frente al carácter abstracto y esquelético que tal síntesis tendría, este poema se arroga una estilización tan concreta de la existencia, una carga humana tan ostensible y exacta en cada verso, que incluso parece describir la vida con lujo de detalles. La condición humana en una breve anécdota. La transferencia de los fines, la fuga de los objetivos, lo que la vida hace con nosotros al margen de nosotros mismos entre risas y llantos vacíos, la alienación tragicómica de la voluntad...Es una parábola, no una

alegoría. Tiene la concreción esencial de un poema, no el dispendio comprimido de un relato. Los materiales de construcción de este poema acentúan la impresión de flacidez prosística, pero también, por eso mismo, el valor de su triunfo expresivo. Son frases hechas, giros convencionales, elementos típicos y genéricos que aún dentro de un relato resultarían obvios, fáciles, lugares comunes.<sup>34</sup>

Parra aprisiona numa estrutura verbal mínima uma grande fluência de experiências. Contudo, desde o ponto de vista estilístico, não a elabora com a retórica expansiva e linear da prosa, nem mediante reflexões e argumentos, como corresponderia a um ensaísta. Nessa operação se vale da linguagem de uma poesia prosaica, numa expressão de marco convencional, de personagens vulgares. Dessa maneira, o espírito poético se manifesta graças a sua aparente ausência de retórica e na sua trivialidade, elementos que configuram a antipoesia.

Numa monografia publicada no ano 2000, o crítico Nial Binns observa que “la forma antipoética más común es una versión del llamado *dramatic monologue*, consagrado por el poeta inglés Robert Browning durante el siglo XIX, pero poco en la poesía de lengua española antes de Parra” (BINNS,2000, p.52). A afirmação se apoia numa argumentação rigorosa, que contempla uma definição operativa de monólogo dramático. Segundo Binns, o monólogo dramático pode se definir a partir de três características :1) quem fala é um personagem que “evidentemente no es el poeta, en un contexto y momento determinados”; 2) O personagem se dirige a um auditorio visível só a partir do monólogo mesmo;3) O poema busca revelar a personalidad do sujeito poético.(*Ibid*.p.53). A definição de Binns está baseada na teorização de Langbaum.

Percebe-se, à primeira vista, a inadequação da obra de Parra a este esquema, exceto no que se refere aos *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, especificamente. Contudo, o próprio Binns esclarece respeito às diferenças dos supostos monólogos dramáticos de Parra em relação ao modelo de Browning. Estas se referem, principalmente, ao tipo de personagens que tanto um quanto outro representam. Nesse sentido, Browning prefere personagens refinados e aristocratas pertencentes ao passado, enquanto os de Parra costumam ser contemporâneos. No que tange ao interlocutor dos poemas de Browning é uma pessoa concreta e não um público ou auditorio indeterminado como geralmente se dá na poesia de Parra, onde “la masa que pasa y pasa por las calles de la gran ciudad, cuya atención el hablante reclama, pero no quiere detenerse, ni escuchar , ni contestarle” explica Binns, certamente pensando nos versos do *El peregrino : Atención, señoras y señores, un momento de atención:/Volved un instante la*

---

<sup>34</sup> VALENTE, Ignacio: “Sobre un poema de Parra”, El Mercurio, Santiago, 4 de agosto de 1968.

*cabeza hacia este lado de la/república/Olvidad por una noche vuestros asuntos personales.*(PARRA,1969,p.32).

Finalmente, o monólogo dramático tradicional se inclina pela revelação do personagem, enquanto os personagens dos poemas de Parra são descontínuos, incapazes de fixar uma identidade, verdadeiros seres em estado psíquico precário. De forma esclarecedora, Binns conclui que “muchas veces el monólogo dramático en la antipoesía no revela la personalidad del hablante tanto como dramatiza su desintegración y disolución de su personalidad” (BINNS,2000. p.53)

As observações de Binns dão conta de um fato importante, o conhecimento e a adoção de um modelo – o do monólogo dramático – que, no obstante, Parra modifica notavelmente. A apropriação do modelo é, neste sentido, muito diferente daquelas que realizam poetas como Gil de Biedma e Jorge Luis Borges, Luis Cernuda, Jorge Guillén, em suas obras.

Na extensa bibliografia sobre a obra de Nicanor Parra é habitual que se mencione o aspecto “dramático” de alguns textos assim como a aparição recorrente de personagens. Em primeira instância poderíamos afirmar que estes cobram relevância perto do último período da obra de Parra, em particular desde *Emergency poems* (1972) e já com maior força em *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) e *Hojas de Parra* (1985). Marlene Gottlieb apoia esta leitura, ao afirmar que, a partir de *Emergency poems* “el yo lírico del poeta ha cedido al yo anti-heroico de un hablante someramente identificable con el yo biográfico del poeta para terminar siendo sustituido por la voz de un personaje histórico verídico en *Sermones*” (GOTTLIEB,2000,p.90).

César Cuadra chegou a se referir ao poeta como um “dramaturgo silenciado” (CUADRA,1997, p.56). Este autor considera *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, assim como a montagem e apresentação de *Hojas de Parra* dois exemplos da transferência da poesia de Parra à teatralização de seu discurso, a qual estaria se gestando – afirma - desde os *Artefactos*.

Esta afinidade do discurso antipoético com a linguagem teatral também foi expressada pelo poeta: “...la antipoesía quiere ser un arte dramático, no es eminentemente lírico: es una poesía llena de personajes en situaciones. Cada poema es una pequeña comedia, una historieta” (PIÑA,1990, p. 36).

Em entrevista com Mario Benedetti, o poeta uruguaio lhe perguntava sobre como encarava a comunicação com o leitor, em resposta Parra explicava que sua intenção não era escrever monólogos, senão “los parlamentos de un diálogo”.

Esta poética se confirma nos *Artefactos* de 1972 onde podemos ler as seguintes declarações: “CUÁNDO VAN A ENTENDER ESTOS SON PARLAMENTOS

DRAMÁTICOS ESTOS NO SON PRONUNCIAMIENTOS POLÍTICOS”, “ALÓ ALÓ conste que yo no soy el que habla”, “EL POETA ES UN SIMPLE LOCUTOR ÉL NO RESPONDE POR MALAS NOTICIAS”.

Apesar de que estas afirmações possam ser interpretadas como uma resposta ao rechaço que gera a indefinição ideológica do poeta, também apontam à renúncia do paradigma romântico do eu poético como deslocamento retórico do eu empírico. No seu lugar, a antipoesia aposta por desenvolver uma voz autônoma, um “otro” dramatizado.

### 3.4 O PAPEL DA INTERTEXTUALIDADE NA POESIA DE NICANOR PARRA

Para acrescentar mais uma peça à complexidade da antipoesia de Parra, indagamos em outra das características presentes em sua obra: a intertextualidade. Característica que tem sido objeto de revisão e análise pela crítica, a partir da definição de intertextualidade introduzida pela semióloga Julia Kristeva.

O diálogo intertextual presente nos antipoemas denota uma relação, seja com outros textos literários, com sua temática e conotação formal (métrica, retóricas) assim como com discursos de áreas específicas do conhecimento e com discursos histórico-culturais, que podem se classificar com o termo de extratextos (religiosos, políticos, público-sociais, de grupos minoritários).

Suas referências são, em geral, múltiplas e heterogêneas, e se constituem num verdadeiro núcleo ao redor do qual se acrescentam elementos referenciais portadores de significado. Basta lembrar os anti-modelos observados no uso de uma métrica que remete, sem ambiguidades, à poesia espanhola do século de ouro, ou às tipologias de gênero que evocam às epístolas, os discursos fúnebres, epitáfios ou a ridicularização de sujeitos que lembram à novela picaresca.

Esse recurso da intertextualidade se diferencia do uso da função referencial da linguagem ao estabelecer um diálogo com o texto mesmo ao que se refere, transformando-o. Dentro desta estratégia que desenvolve a antipoesia encontramos uma particular forma de intertextualidade, a autotextualidade, a autocitação que remete à reelaboração dos textos produzidos pelo próprio antipoeta.

María Nieves Alonso, no artigo intitulado “El espejo y la máscara en la antipoesía” denominou este recurso característico da língua parriana de linguagem anafórica<sup>35</sup>. Neste procedimento linguístico o poeta apela diretamente a seus poemas, elevando sua linguagem a um sistema de remissões de enunciados que se replicam a si mesmos. Estabelecendo-se, dessa maneira, uma autorreferência que dá lugar a um universo ideológico e linguístico que insiste e persegue suas obsessões, seu questionamento em torno às grandes perguntas a respeito da poesia mesma, a morte, a religião, o indivíduo e sua neurose inscrita na linguagem. Esta relação especular, apresenta, ao mesmo tempo, reverses em sua correspondência dialética, problematiza os já contraditórios e duplos postulados que, com frequência, encontramos na poesia de Parra.

---

<sup>35</sup> A autora emprega o termo anaforismo como "tendencia a la repetición de ciertas fórmulas que terminan dotando la identidad a una escritura"(ALONSO,1989)

Segundo Alonso, esta estratégia significa um processo de reescritura de uma obra que, em grande medida, elabora seus textos negando, transformando e repetindo seus próprios enunciados num processo de grande rigor linguístico, marcados pela flexibilidade, a qual tem como sua maior característica a abertura ao infinito de portas de diálogo entre um texto e outro, produzindo-se no interior dos textos uma sorte de debate crítico, que forma parte do sistema da antipoesía.

Assim sendo, Alonso afirma: "El sujeto poético se configura como un observador permanente de su propia escritura, creando la sensación de una poesía vigilada en forma contante" (ALONSO,1989,p.218).Exemplo deste complexo sistema de contrastes, opiniões e revisões pode ser lido nos poemas *Se canta al mar* e *Se me pego la lengua al paladar*, que dão conta , fonética e sintaticamente, da inversão do sujeito que escreve num diálogo polémico com a sua própria obra.

“Se canta al mar”.

Desde entonces data la ferviente

Y abrasadora sed que arrebató

Nació en mi mente la inquietud.

Y el ansia de hacer en verso

Lo que la ola.

La voz del mar en mi persona

Estaba

Parra, Obra gruesa,1969, p.23.

“Se me pego la lengua al paladar”

Tengo una sed ardiente de expresión

pero no puedo construir una frase.

Hoy además estoy de cumpleaños.

Puedo decir palabras aisladas.

árbol, árabe

Parra, Obra gruesa,1969, p.98.

Na sua análise, Iván Carrasco propõe *Me retracto de todo lo dicho* como texto emblemático para a leitura deste dispositivo da autotextualidad parriana, por ser um poema que "se pone en conexión crítica con todos los demás" (CARRASCO,1999, p.134).

Me retracto de todo lo dicho

Antes de despedirme

Tengo derecho a un último deseo:

Generoso lector

Quema este libro

No representa lo que quise decir

A pesar de que fue escrito con sangre

No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste

Fui derrotado por mi propia sombra:  
Las palabras se vengaron de mí.

Perdóname lector  
Amistoso lector  
Que no me pueda despedir de ti Con un abrazo fiel:  
Me despido de ti  
con una triste sonrisa forzada.

Puede que yo no sea más que eso  
Pero oye mi última palabra:  
Me retracto de todo lo dicho.  
Con la mayor amargura del mundo  
Me retracto de todo lo que he dicho.

Neste poema, o antipoeta parece incluir todo o discurso poético produzido até esse momento, no entanto é só uma aparência que remete sem um antes nem depois à linguagem mesma, ao elemento reversível de sua língua poética. A partir de *Advertencia al lector*, continuando com *La montaña rusa*, *La poesía terminó conmigo*, *Manifiesto* o *Sonó la antipoesía* de *Ecopoemas* (1982), nota-se um extenso grupo de poemas que claramente se estruturam em torno da reflexão metapoética. Neles o poeta parece revisar com atitude crítica os postulados da antipoesía e seus efeitos, questionando suas próprias enunciações.

Nesses antipoemas a metapoética é tanto negativa quanto positiva, a oscilação entre a afirmação do programa poético se confronta com a constatação da impossibilidade de ser, com a impotência de afirmar algo por meio da linguagem. Lemos em *Cartas del poeta en la silla*, fragmento XXIII: "El deber del poeta/ Consiste en superar la página en blanco / Dudo que eso sea posible"; no fragmento XVII do mesmo grupo: "Me da sueño leer mis poesías / Y sin embargo fueron escritas con sangre". Já em outra direção, sempre no limite da contradição dialógica, se desdobra esta metáfora da relação de amor-ódio e distanciamento amoroso, entre o autor e a sua poesia:

La Poesía Terminó Conmigo

Yo no digo que ponga fin a nada  
No me hago ilusiones al respecto  
Yo quería seguir poetizando  
Pero se terminó la inspiración.  
La poesía se ha portado bien  
Yo me he portado horriblemente mal.

Qué gano con decir  
Yo me he portado bien

La poesía se ha portado mal  
 Cuando saben que yo soy el culpable.

¡Está bien que me pase por imbécil!

La poesía se ha portado bien  
 Yo me he portado horriblemente mal  
 La poesía terminó conmigo.

Citamos alguns fragmentos do poema *Manifiesto*, nos quais o poeta conclui com uma sorte de repreensão e apresenta a queda dos autores que se distanciaram do homem comum. Além disso, enquanto critica os postulados dos poetas *mayores*, revela sua própria intencionalidade metapoética:

Manifiesto  
 Señoras y señores  
 Esta es nuestra última palabra.  
 -Nuestra primera y última palabra-  
 Los poetas bajaron del Olimpo.

[...]

A diferencia de nuestros mayores  
 -Y esto lo digo con todo respeto-  
 Nosotros sostenemos  
 Que el poeta no es un alquimista  
 El poeta es un hombre como todos  
 Un albañil que construye su muro:  
 Un constructor de puertas y ventanas.  
 Nosotros conversamos  
 En el lenguaje de todos los días  
 No creemos en signos cabalísticos.

[...]

Este es nuestro lenguaje.  
 Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo  
 Al poeta Barata  
 Al poeta Ratón de Biblioteca.  
 Todo estos señores  
 -Y esto lo digo con mucho respeto-  
 Deben ser procesados y juzgados  
 Por construir castillos en el aire  
 Por malgastar el espacio y el tiempo  
 Redactando sonetos a la luna

[...]

No creemos en ninfas ni tritones.  
 La poesía tiene que ser esto:  
 Una muchacha rodeada de espigas  
 O no ser absolutamente nada.  
 Ahora bien, en el plano político  
 Ellos, nuestros abuelos inmediatos,  
 ¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!  
 Se refractaron y dispersaron  
 Al pasar por el prisma de cristal.  
 Unos pocos se hicieron comunistas.  
 Yo no sé si lo fueron realmente.  
 Supongamos que fueron comunistas,  
 Lo que sé es una cosa:  
 Que no fueron poetas populares,  
 Fueron unos reverendos poetas burgueses.

[...]  
 Se declararon de palabra y de hecho  
 Contra la poesía dirigida  
 Contra la poesía del presente  
 Contra la poesía proletaria.  
 Aceptemos que fueron comunistas  
 Pero la poesía fue un desastre  
 Surrealismo de segunda mano  
 Decadentismo de tercera mano,  
 Tablas viejas devueltas por el mar. [...]

Poesía de círculo vicioso  
 Para media docena de elegidos:  
 "Libertad absoluta de expresión".  
 Hoy nos hacemos cruces preguntando  
 Para qué escribirían esas cosas  
 ¿Para asustar al pequeño burgués?  
 ¡Tiempo perdido miserablemente!  
 El pequeño burgués no reacciona  
 Sino cuando se trata del estómago.  
 ¡Qué lo van a asustar con poesías! [...]  
 La poesía de pequeño dios  
 La poesía de vaca sagrada  
 La poesía de toro furioso. [...]

Contra la poesía de salón  
 La poesía de la plaza pública  
 La poesía de protesta social.  
 Los poetas bajaron del Olimpo.

Por outra parte, também sobressaem as correspondências, caracterizadas pelo narcisismo de uma produção que se lê a si própria, que se observa e é objeto crítico de si mesma,

remetem a um discurso interior, interno a um sistema que parece bastar-se. Parra exhibe um tipo de dialogismo autoreferencial que produz uma tautologia de seu universo.

Não é de estranhar, então, que dentro da retórica que utiliza o sujeito poético encontremos diversos textos em que esse sujeito cria a ilusão do solilóquio, do monólogo da representação teatral, mecanismo retórico e performativo que coloca em cena uma relação, mas que, certamente, remete a um outro passivo. Encontramos em diferentes poemas um sujeito que se desloca entre a intenção de inspirar lástima e a de provocar o riso. Assim, se evidencia o recurso de buscar a empatia no leitor, estratégia que, às vezes, como em “su” *Autorretrato* está dirigida explicitamente a um público em particular, neste caso à juventude:

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

En materia de ojos, a tres metros  
 No reconozco ni a mi propia madre.  
 ¿Qué me sucede? - ¡Nada!  
 Me lo he arruinado dando clases:  
 La mala luz, el sol,  
 La venenosa luna miserable.  
 Y todo ¡para qué!  
 Para ganar un pan imperdonable  
 Duro como la cara del burgués  
 Y con olor y con sabor a sangre.  
 ¡Para qué hemos nacido como hombres  
 Si nos dan una muerte de animales!  
 Por el exceso de trabajo, a veces,  
 Veo formas extrañas en el aire,  
 Oigo carreras locas,  
 Risas, conversaciones criminales.

Observad estas manos  
 Y estas mejillas blancas de cadáver,  
 Estos escasos pelos que me quedan.  
 ¡Estas negras arrugas infernales!  
 Sin embargo yo fui tal como ustedes,  
 Joven lleno de bellos ideales.  
 Soñé fundiendo el cobre  
 Y limando las caras del diamante:  
 Aquí me tienen hoy  
 Detrás de este mesón inconfortable

Embrutecido por el sonsonete  
De las quinientas horas semanales. (PARRA,1969, p.22)

No que se refere à autotextualidade, Alonso amplia o discurso da autocitação ressaltando numa diferenciação entre os textos em que o sujeito parece executar um movimento de aproximação a sua própria escritura, nos quais se produz um efeito de espelho; e aqueles em que prevalece um movimento de distanciamento, através da (auto)ironia ou a inversão que daria lugar a uma máscara do sujeito da enunciação.

Em algumas poesias como *Rompecabezas*, *Cambios de nombre* ou *Advertencia*, Alonso afirma que “son textos donde es posible percibir con nitidez un circuito comunicativo desarrollado en el mismo espacio poético que los contiene”, (ALONSO,1989, p.220). Neste espaço relacional se projeta um processo dialógico virtual, que se manifesta, geralmente, como resposta argumentativa frente à crítica na recepção do texto:

Advertencia

Yo no permito que nadie me diga  
Que no comprende los antipoemas  
Todos deben reír a carcajadas.

Para eso me rompo la cabeza  
Para llegar al alma del lector.

Déjense de preguntas.  
En el lecho de muerte  
Cada uno se rasca con sus uñas.

Además una cosa:  
Yo no tengo ningún inconveniente  
En meterme en camisa de once varas. (PARRA,1969, p.67)

O conjunto de agenciamentos discursivos, entre os quais constam a máscara, o efeito especular e o disfarce, indicam o caráter lúdico e carnavalesco do jogo poético de Parra. Como descreve Alonso, o uso constante da primeira pessoa do singular, a inclusão de fotografias e temas relacionados com a biografia do sujeito que escreve, o uso do sobrenome que parece fortalecer a genealogia de seu próprio nome como, por exemplo, em *Par/ra eso se hizo la poesía*, / *Par/ ra decir las cosas a Poto pelao*; *A otro Par/ra con ese hueso*; *Chistes Par/ra desorientar a la poesía/policía*; *Hojas de Parra* (os dois últimos são títulos de obras). Certamente estes disfarces vão na direção da comicidade absoluta e trágica sobre a qual escrevíamos anteriormente, mas também fazem emergir a questão do nome e do jogo sobre

este. A partir desta perspectiva, o uso dos epítetos como substituição do nome próprio por qualificações que o caracterizam como personagem, se multiplica: franco-atirador, energúmeno, fundador, predicador fantasma da tribo, acusado, acusador; corresponde, no nível retórico ao anaforismo. (ALONSO, 1989, p.222).

A aplicação do conceito de anaforismo de Alonso se dirige a definir o que acontece dentro de da poesia de Parra, no que concerne ao funcionamento de um sistema poético marcado pela tendência à auto glosa, à variação contínua de si mesma, numa vertigem intertextual criada por um sistema de repetições estratégicas. Isto nos permite afirmar que os discursos de Parra geram novos textos de Parra.

Exemplos desse diálogo entre textos são numerosos e se manifesta através diferentes modalidades: transformação, imitação, caricatura, ampliação, todas sob o signo da repetição de um elemento. A repetição não se refere só a alusões ou diálogos senão à repetição de lemas ou palavras que cruzam as obras desenhando constelações de *ataúdes, sillas, sueños, advertencias, cruces, lámparas, lágrimas, sangre, muerte, moscas*, etc.

Entre os poemas que se relacionam anaforicamente podemos indicar Autorretrato, apresentado linhas acima, que nos remete a Epitáfio:

De estatura mediana,  
con una voz ni delgada ni gruesa [...]

Y una nariz de boxeador mulato  
Baja a la boca de ídolo azteca  
- Todo esto bañado  
Por una luz entre irónica y pérfida -

O poema *Advertencia*, também já apresentado, dialoga com *La montaña rusa*

Durante medio siglo  
La poesia fue  
El paraíso del tonto solemne  
Hasta que vine yo  
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban si les parece.  
Claro que yo no respondo si bajan  
Echando sangre por boca y narices.

Um outro exemplo desse texto gerador de textos é *Carta del poeta que duerme en una silla*, poema dividido em XVII seções onde se apresentam não só os temas recorrentes da obra de Parra senão versos que se repetem literalmente ou com algumas variações, já que, segundo

o antipoeta “en poesía se repite todo”, como ilustração dessa afirmação se apresentam os fragmentos seguintes:

*Cartas del poeta que duerme en una silla.*

Alimentar abejas com hiel  
 Inocular el semen por la boca  
 Arrodillarse en un charco de sangre.  
 Estornudar en la capilla ardiente

*Pasatiempos*

Asaltar a un anciano decrépito  
 discutir con los Doctores de la ley  
 Dispararle pelotillas al sacerdote  
 .....  
 Expectorar en la capilla ardiente

Como podemos observar, o segundo texto repete, inclusive, a estrutura sintática do anterior e inclui um verso com notória semelhança que nos leva a voltar na leitura em direção do modelo replicado, por outra parte, no poema *Pasatiempos* achamos o verso *Señoras y señores, aunque no vengo preparado*, verso que já estava presente numa das *Prédicas del Cristo de Elqui*, especificamente no começo do poemário.

Este gesto tão frequente de reutilizar fragmentos extraídos de poemas anteriores é indício de uma textualidade caracterizada pelo narcisismo de uma produção que se auto lê, se observa e é espelho crítico de si própria.

II

POLÍTICA E HISTÓRIA NA ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA

## 1. ANTIPOESIA E POLÍTICA

### ADVERTENCIAS

Se prohíbe rezar, estornudar  
Escupir, elogiar, arrodillarse  
Venerar, aullar, expectorar.

En este recinto se prohíbe dormir  
Inocular, hablar, excomulgar  
Armonizar, huir, interceptar.

Estrictamente se prohíbe correr.

Se prohíbe fumar y fornicar.

NICANOR PARRA

A antipoesia, apesar de ser a principal forma de expressão poética chilena dos últimos anos, não tem ocupado os críticos a respeito da perspectiva política que se manifesta nos antipoemas. Nos referimos à questão política quando fazemos referência às ideologias, aos partidos políticos, às opiniões sobre o Estado e o sistema de governo, à relação do sujeito com a sociedade politicamente organizada.

Propomos a leitura da questão da política na antipoesia no que tange à crítica do projeto moderno, no sentido de desconfiar da modernidade <sup>36</sup>, nos seus aspectos científicos, culturais, filosóficos e políticos. Nos seus antipoemas, assim como em diversas entrevistas, Nicanor Parra tem postulado sua posição ao lembrar que:

La física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> “EL mundo moderno es una gran cloaca”. In “Los vicios de mundo moderno”, *Poemas y antipoemas*. Santiago, Nascimento, 1954.

<sup>37</sup> Fragmento da entrevista dada a Juan Andrés Piña, publicada in *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1990, pp.31-32.

Parra aprofundará estas concepções em diversas entrevistas, nas quais reitera seu posicionamento na procura de uma identidade latino-americana própria e singular, onde os projetos modernos não se encaixam. Sua crítica à burguesia, mostrando-a como sinônimo de medíocre, convencional e cruel, está presente nos versos “Para ganar un pan imperdonable/duro como la cara del burgués”, no poema Autorretrato.

Essa rejeição à burguesia e à modernidade é o início de sua criticidade, assim a deixa patente no discurso de incorporação de Pablo Neruda à Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade de Chile, em qualidade de Membro Acadêmico, Nicanor Parra declara em 30 de março de 1962:

El hombre contemporáneo puede perfectamente doparse con whisky, con religión, con arte puro, con sexo, con palabras, con oro, con sangre, con cualquiera de los frutos envenenados de la cultura burguesa, pero no puede sentirse bien, no puede respirar a todo pulmón, no puede florecer en todo el esplendor de su cuerpo y de su espíritu sino cumpliendo sus deberes de hombre contemporáneo.

Deste modo, através da publicação de poemas com marcado caráter denunciatório, põe em ação um mecanismo poético num discurso de resistência ao estado ditatorial imposto no Chile durante quase duas décadas. Isto é, os poemas compilados adquirem um novo referencial, uma nova relação textual com a realidade que se expõe: a ditadura.

É com esta visão que o poema "Cartas del poeta que duerme en una silla" (1968), em sua quinta estrofe, recontextualiza a arte poética do chileno, passa de ser uma resolução do conflito bipartidário entre a esquerda e a direita ao constituir e assinalar o direito à autonomia sem censura do escritor:

Jóvenes  
Escriban lo que quieran  
En el estilo que les parezca mejor  
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes  
Para seguir creyendo -creo yo –  
Que sólo se puede seguir un camino:  
En poesía se permite todo.

Este poema de *Obra gruesa* (1969) exemplifica como um discurso poético se transforma em um discurso de resistência a partir do momento em que deve ser autônomo; ou seja, deve ter em si mesmo a capacidade de questionar e criar caminhos divergentes daqueles já estabelecidos. Esta divergência ocorre em dois sentidos: caminhos novos na criação e estética literária (por exemplo os *Artefactos*), e divergentes em um sentido ideológico, isto é, com uma construção própria de pensamento, distante do dogmático.

É digno de destaque a força da metáfora do quarto verso: nele, elaborado desde um ditado popular, se inverte o sentido ao trocar a palavra "agua" por "sangre". Esta troca delata uma oposição clara entre vida e morte, entre limpeza e sujeira; contudo, estes binômios buscam criar uma consciência no escritor jovem sobre sua história. É possível inferir que esse "sangre bajo los puentes" tem um eco na guerra civil acontecida no Chile em 1891, quando se enfrentaram os partidários do *Congreso Nacional* contra aqueles que apoiavam o então presidente José Manuel Balmaceda, nessa ocasião mais de 5.000 pessoas perderam a vida.

Até agora temos apresentado a obra de Parra desde os lugares de produção e enunciação, isto tem desembocado na necessidade de estabelecer uma relação entre literatura e política. Neste sentido, o passo lógico é organizar um marco referencial que permita entender o discurso resistente. Para tanto, apresentamos como referência aos fatos acontecidos durante a ditadura o documento elaborado pela *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* conhecido como o *Informe Rettig* (1991), este nome homenageia o político e advogado Raúl Rettig Guissen (1909-2000), que foi presidente desta comissão. Este informe busca esclarecer as violações dos direitos humanos perpetradas durante o período da ditadura no Chile.

O objetivo final deste tipo de investigação radica na necessidade de reconstruir uma memória e uma identidade que foi esvaziada pelo abuso do poder militar, a saber, a de 3126 pessoas desaparecidas, torturadas ou assassinadas durante esse período.

O fato de se realizar uma investigação deste tipo delata a profunda necessidade das vítimas de construir um discurso capaz de validar seu estar e ser no mundo, posto que desde a compreensão do passado é possível estabelecer uma nova construção de identidade.

O *Informe Rettig* apresenta uma organização temporal dos acontecimentos: os antecedentes da ditadura; de setembro a dezembro de 1973; de janeiro de 1974 a agosto de 1977; de setembro de 1977 a março de 1990. Esta organização está estabelecida dessa forma porque, de acordo com as decisões de governo desses períodos, se criaram figuras estatais para violentar os direitos humanos.

No primeiro período da ditadura, a constituição da Junta Militar significou a imediata perseguição de cada um dos setores políticos da esquerda, em especial aquele dos militantes do

partido da *Unidad Popular*. O segundo período se inicia com a criação do Departamento de Inteligência Nacional, o implacável DINA, identificado como a polícia secreta do regime militar reconhecida por seu método de desaparecimento forçado de pessoas. O terceiro período começa com a dissolução da DINA e a criação da Central Nacional de Informações, o CNI, encarregada de continuar o trabalho da DINA.

Esta ordem proposta pelo relatório busca visibilizar e caracterizar às vítimas de cada um dos períodos e os métodos sistemáticos de violação de direitos humanos. Para os fins de nosso texto, se apresentam os antecedentes políticos que puderam ter provocado o desencadear do golpe de Estado de 1973, a repressão e censura e as práticas de terror exercidas pelos organismos de inteligência da época. O objetivo desta caracterização é tecer o discurso da ditadura através de seus atos.

A principal característica de um regime totalitário, como o da ditadura chilena, é a extrema polarização com respeito a seus opositores e a cessação do debate público. Como consequência desta característica, se busca a todo custo a anulação do discurso do outro, a eliminação de sua ideologia e pensamento. Este tipo de ações se justifica desde o discurso do correto, do seguro; onde se lhe outorga ao outro uma carga semântica negativa; ou seja, o outro é o inimigo.

Na leitura do *Informe Rettig*, se evidencia que a polarização que aqui tratamos começa no período da Guerra Fria, entre o capitalismo e a ala direita da política, sobretudo a norte-americana, e a ideologia comunista e marxista da ala esquerdista. Este tipo de tensão global atijou participantes de um ou outro lado. A necessidade de se estabelecer um modelo de direita ou de esquerda no governo do Chile, sem lugar a pontos intermediários, aprofundou a tensão que começou a fissurar a democracia.

Parte desta polarização é mostrada por Nicanor Parra no seguinte *artefacto*:



Neste *artefacto* pode-se ver uma manifestação pública, onde um grande número de pessoas, indistintas umas das outras, com uma faixa que emula àquelas usadas nas passeatas de protesto, com a proposta: o diálogo dos partidos políticos da esquerda e da direita. Chama a atenção a sentença de um bordão altamente conhecido: "el pueblo unido jamás será vencido", o qual é reformulado pelo autor para mostrar que a polarização existente não é necessária, isto é, as pessoas, indistintamente de seu partido ou filiação política, são o povo, são chilenos, estão numa mesma posição; dessa forma se alcança o giro irônico do *artefacto*. Por outro lado, como já se fez menção acima, consiste na evasão de uma política bipartidária por parte de Parra, estabelecendo um precedente que convida os leitores a questionar os dogmas políticos emergentes na sociedade.

Além da polarização dos partidos, o Chile entrou em uma profunda crise econômica no fim da década de sessenta cujo ponto mais crítico se deu no ano de 1972, Parra apresenta a situação no seu livro *Hojas de Parra*, no poema "Inflación":

Alza del pan origina nueva alza del pan  
 Alza de los arriendos  
 Provoca instantáneamente la duplicación de los cánones  
 Alza de las prendas de vestir  
 Inexorablemente  
 Giramos en un círculo vicioso.  
 Dentro de la jaula hay alimento.  
 Poco, pero hay.  
 Fuera de ella solo se ven enormes extensiones de libertad.

Este poema retrata a situação geral do Chile durante a década de 1960 e começo dos anos setenta; nele, se mencionam três necessidades básicas do homem: o alimento, a moradia e a roupa. As metonímias usadas funcionam de duas formas: a primeira como representação destas necessidades e a segunda, como expansão totalitária da situação no Chile. O país é uma jaula que dá menos do que é justo e necessário para sobreviver e se apresenta a saída da gaiola como uma metáfora da liberdade.

Para melhor compreendermos esse círculo vicioso que menciona Parra, se consultou o livro *Chile actual: anatomía de un mito* (2002), do sociólogo chileno Tomás Moulian (1939). Nele, Moulian plantea a necessidade de revisar a memória política e econômica do país, para entender o fenômeno da globalização e implementação do sistema capitalista no Chile. Dessa forma, a análise feita por Moulian ajuda a compreender as causas da ditadura e a implementação do terror e o processo de esvaziamento de identidade proposto pela mesma.

Neste sentido, Moulian propõe como uns dos primeiros antecedentes da fragilidade da democracia, em um país fustigado pelas intervenções militares, a guerra civil do ano de 1891, entre os partidários do Congresso Nacional e do presidente da república José Manuel Balmaceda. O enfrentamento foi deflagrado a partir de um conflito de interesse pela exportação do salitre: os primeiros desejavam exportar pequenas quantidades para manter o preço e o segundo, exportar ilimitadamente para gerar maiores ingressos ao país.

A guerra acaba com a morte de Balmaceda e a instauração de uma República Parlamentarista desde o ano 1891 a 1925, numa fase de governos fracos dominados pela economia desregulada que transferia aos trabalhadores as perdas das operações exportadoras. Este período se caracterizou pelo controle do governo por parte dos congressistas e pela criação de leis e anistias para os participantes de eventos como o massacre de Lo Cañas e em geral para os abusos cometidos em ambos os lados

Moulian afirma que a implementação da República Presidencialista em 1920, instaurada pela vitória do presidente Arturo Alessandri Palma, foi um passo que camuflou as políticas e ações passadas da guerra.

A partir da estabilidade política estabelecida desde finais de 1932, o Chile esqueceu o começo de violência das primeiras décadas do século XX, lembrando-o como um doloroso início em direção ao desenvolvimento e o progresso.

A ilusão da formação de uma sólida tradição democrática não permitiu enxergar um corporativismo político, um consolidado sistema de negociações de grupos organizados em um pacto implícito de interesses que regulava os intercâmbios políticos, numa sociedade fortemente classista.

Este fato é um sintoma da polarização descrita acima; somado à falta de políticas para o desenvolvimento agrário e o aumento do monopólio de alguns empresários patrocinado por uma economia controlada, o país mergulhou numa crise econômica profunda.

Como consequência desta depressão, Moulian explica como a relação de três fatores instalados na sociedade chilena foi o estopim que desencadeou a ditadura e o modelo de consumo desenfreado instalado no Chile:

Chile Actual proviene de la fertilidad de un "ménage a trois", es la materialización de una cópula incesante entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o transnacionales. Coito de diecisiete años que produjo una sociedad donde lo social es construido como natural y donde (hasta ahora) solo hay paulatinos ajustes. Ese bloque de poder, esa "tríada", realizó la revolución capitalista, construyó esta sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados

o bien compensados a través del placer de consumir [...] Una sociedad marcada por la creatividad salvaje y anómica del poder revolucionario. (MOULIAN,2002, p.27)

Assim, pode-se perceber o círculo vicioso a partir de dois aspectos : primeiro, o começo de uma guerra civil como fratura e iniciação de uma política bipartidária sem capacidade de resolução dialógica dos conflitos, com uma proposta armada para restabelecer a ordem que se considerava adequada, respaldado por um opositor ameaçador e equivocado; replicado com a Ditadura que se erige como necessária e salvadora de um país em crise. O segundo aspecto nos mostra uma história atravessada por fracassos nas reformas de benefícios para as pessoas mais pobres, a desinformação acompanhada de discursos populistas com capacidade manipuladora sobre o que era mais adequado para o país, acabou gerando uma construção maligna do outro.

A necessidade de contar com um governo capaz de criar políticas sociais que incluíssem verdadeira e efetivamente o povo, que solucionasse a falta de alimento, vivenda e vestimenta, era imperante; neste sentido, os ideais da ala esquerda política do Chile, em nome da *Unidad Popular* cobraram força, e após três tentativas, em 1970, chega ao poder o presidente Salvador Allende.

A proposta de criar um Chile socialista radicava em cinco pontos fundamentais: consolidação da reforma agrária, a estatização das áreas importantes da economia, o congelamento dos preços das mercadorias, o aumento de salário de todos os trabalhadores e a nacionalização da indústria mineiradora.

Estas propostas, seguindo o mapa traçado por Parra como sendo uma jaula, eram o passe à liberdade. Contudo, o discurso populista superou à realidade prática, onde a baixa arrecadação tributária, o aumento dos salários e o controle dos preços dos alimentos desembocaram na sua escassez, levando o país a ter um crescente déficit público.

Neste sentido, a leitura do poema "inflación", escrito na década de sessenta, à luz de sua publicação em 1983 na antologia *Poesía política*, adquire um sentido histórico ao apresentar a situação na qual se encontrava o país.

O interessante agora é observar o lugar de enunciação da voz poética; esta é a de quem fala desde a jaula, daquele que não pode intervir no espaço que o rodeia, a voz que denuncia, mas não atua, que propõe, entretanto, não sai da jaula. É um cidadão chileno que, de certo modo, está mais interessado em sobreviver que em discursos políticos. Os poemas de Parra nesse período nos entregam a imagem desse ser chileno em época de crise:

## CHILE

Da risa ver a los campesinos de Santiago de Chile  
 Com el ceño fruncido  
 Y venir por las calles de los alrededores  
 Preocupados – lívidos- muertos de susto  
 Por razones de orden sexual  
 Por razones de orden religioso  
 Dando por descontada la existencia  
 De la ciudad y de sus habitantes:  
 Aunque está demostrado que los habitantes aún no han  
 Nacido  
 Ni nacerán antes de sucumbir  
 Y Santiago de Chile es un desierto.

Creemos ser país  
 Y la verdad es que somos apenas un paisaje.

Ou:

## LOS LÍMITES DE CHILE

No es Chile el que limita con la Cordillera de los Andes, con el Desierto del Salitre, con el Océano Pacífico, con la unión de los dos océanos: la cosa es al revés. Es la Cordillera de los Andes la que limita con Chile, el Océano Pacífico es el que llega hasta la cumbre del Aconcagua. Son los 2 océanos los que rompen en mil pedazos la monotonía del paisaje sureño. El río Valdivia es el lago más largo de Chile. Chile limita al norte con el Cuerpo de Bomberos, al sur con el Ministerio de Educación, al este con la cordillera de Nahuelbuta y al oeste con el vacío que producen las olas del Océano que se nombró más arriba, al sur con González Videla. En el medio hay una gran plasta rodeada de militares, curas y normalistas que suecunan<sup>38</sup> a través de cañerías de cobre. (PARRA,2006, p.250)

Estes dois poemas têm os seguintes pontos de encontro: as perguntas sobre o que é a nação, a quem pertence e quem a habita. Todas estas perguntas estão relacionadas com a

---

<sup>38</sup> O neologismo parriano se refere à palavra espanhola succionan.

cidadania, isto é, com a faculdade do habitante de participar do espaço comum e privado desde sua própria individualidade.

Paralelamente, no amplo plano histórico e cultural devemos lembrar o contexto surgido da Revolução cubana, as esperanças que esta provocou no mundo intelectual e o aumento das ideologias de esquerda, e mais tarde, a divisão dos intelectuais a respeito do caso Padilla. Ademais, são conhecidas as consequências que provocaram o famigerado convite para uma xícara de chá na Casa Branca, no momento em que os Estados Unidos invadiam Camboja: a suspensão de Parra como júri do *Premio Casa de las Américas*, demonstra o olhar de desconfiança com que foi recebido pela esquerda quando de seu regresso ao Chile. Poetas como Pablo de Rokha e Gonzalo Rojas escreveram ácidos comentários sobre Nicanor. O comunista Pablo Neruda toma distância, não lhe perdoa ter aceitado tomar chá com a senhora Nixon. No dia 7 de julho de 1970, o poeta Carlos Droguett lhe dedicó este breve *artefacto* na revista *Punto final*: "Se vende Parra/ tratar con Nixon/ o más bien con la señora".

A notícia também chegou a Cuba onde estava previsto que Parra formara parte do júri do *Premio Casa de las Américas*, do qual foi automaticamente destituído. O ostracismo se abate sobre o poeta que teve que suportar as críticas de Luis Merino Reyes, presidente da SECH: "Tal vez hubiese sido mejor que el poeta después de colarse en la Casa de gobierno norteamericana, no hubiera regresado a Chile a proclamarse pro-cubano y partidario de la Unidad Popular. Pero no ¿será exigirle demasiado a este ególatra y sexagenario Hippie?". Inicialmente, Nicanor Parra tratou de se desculpar. Dirige uma mensagem a Fernández Retamar onde qualifica o acontecimento de "casual happening" e expressa sua adesão ao projeto revolucionário: "Apelo a la justicia revolucionaria. Solicito la rehabilitación urgente. Viva la lucha antiimperialista de los pueblos oprimidos. Viva la Revolución cubana. Viva la Unidad Popular". Inclusive, ao retomar sua atividade na *Universidad de Chile*, há crônicas relatando que se instalou no pátio central com um cartaz onde se lia "Doy explicaciones" (EDWARDS,2003,p.65). Posteriormente passaria ao ataque dirigindo uma carta em defesa própria a Luis Merino Reyes, presidente da SECH, aquí reproduzida parcialmente com o objetivo de mostrar como a escrita de Parra, embora no estilo epistolar, participa do público e se transforma em uma ação, em um ato político:

CARTA ABIERTA A SU EXCELENCIA EL PRESIDENTE DE LA SECH  
Espero que al recibo de la presente se encuentre usted bien en compañía de sus deudos, nosotros por aquí bien pésimo excelente. Del uno. Para qué vamos a andar con rodeos. Sus encantadoras declaraciones a Puro Chisme lo hacen acreedor a algunos tironcitos de orejas.

Nuestro presidente es un analfabeto: no sabe que la condición de yippie (léase energúmeno) no es una categoría cronológica. Bertrand Russell –a los 90 años de edad– era el energúmeno número uno del movimiento. El propio señor Merino Reyes podría matricularse en nuestro falansterio. Condiciones personales no le faltan: para empezar tiene malas pulgas, que es la condición básica del Energúmeno. [...] Energúmenos fuimos siempre. Claro que antes fuimos Energúmenos en Acción.

El Energúmeno –señor presidente– es un sujeto contradictorio, rebosante de vida, en conflicto permanente con los demás y consigo mismo. De un Energúmeno chileno puede esperarse prácticamente todo. Se abanica hasta con la propia idea de revolución. Nuestros enemigos no son los marxistas ni los capitalistas, sino los pelotudos (sic) de siempre (no se ponga colorado), los tontos solemnes, los conformistas incondicionales, tanto la derecha como la izquierda. En una palabra, los robots.

[...] La SECH es el Pentágono del pensamiento chileno. Con sus matones y su Escuadrón de la Muerte.

Pero la SECH será arrollada por una turba de lectores defraudados. Comenzaremos apoderándonos del mausoleo. Acto seguido procederemos al desguazamiento de los estatutos. Con los retratos de los "consagrados" veremos qué se hace.

Ya sé lo que van a hacer los marxistas criollos con los escritores chilenos. Lo mismo que

hacen los marxistas de cualquier parte: Amordazar o reventar a los discrepantes. (PARRA, 2006, pp.976-79)

Essa carta, além de ser uma legítima defesa contra às acusações por parte da *Unidad Popular*, representada pelo *Sindicato de Escritores*, mostra uma postura política de Parra que evita a radicalização das posturas; nela se evidencia uma crítica à maneira de entender e praticar o marxismo e o comunismo. Nessa perspectiva, as palavras "amordazar" e "reventar" fazem uma forte referência à censura da qual é objeto Parra.

Nesta carta pública também podemos ver alguns aspectos da poética de Parra. Dessa maneira se revelam expressões como "tironcitos", "malas pulgas", "pelotudos", "matones", "desguazamiento" ou "reventar" como exemplos da linguagem coloquial que faz parte de um discurso vivo, em contraposição às expressões rígidas e canônicas como "falansterio", "Pentágono", "consagrados", "amordazar" ou "mausoleo". Este diálogo faz parte de uma estratégia escritural que configura uma cena teatral.

Contudo, é a atitude satírica a que se destaca e aporta a marca do poeta. Essa carta é uma crítica direta a este momento histórico no Chile: a conquista do socialismo que se debatia entre a via pacífica, democrática e a revolução armada, tendo a revolução cubana como exemplo.

Parra, em seus poemas, reafirma no estilo irônico da antipoesia, a sua posição perante essa crítica e censura:

Fidel me condena  
Pero la historia me absolverá

Si fuera justo Fidel  
Debiera creer en mí  
Tal como yo creo en él.

ME VOLARON UN ALA  
Ahora soy una isla bloqueada por Cuba

Si el Papa no rompe con USA

si el Kremlin no rompe con USA  
si Luxemburgo no rompe con USA  
por qué demonios voy a tener que romper yooooo..!.

Com a ditadura, este maniqueísmo ideológico se intensificó e, desde o exílio, o escritor e líder comunista Volodia Teitelboim lhe recriminou uma suposta adesão à ditadura, Parra respondeu camuflado na máscara do *Cristo de Elqui*: “Yo partidario de la dictadura? / no me haga reír amigo Volodia/ me desayuno con ese pastel”

Obviamente, muitas personalidades da esquerda não aprovaram esses *Artefactos*. Niall Binns (2006) reproduz o comentário publicado no jornal *Puro Chile*, que expõe os ânimos da esquerda:

Antes que una creación literaria, los Artefactos parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán brillante acogida en los medios esnobs de los barrios altos. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como buen poeta, se ven los artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales extremadamente editados para atacar a las fuerzas de izquierda(...)Los fascistas no podían tener mayor propagandista que Parra en estos momentos. (BINNS,2000, p.61)

No setor da direita, a reação foi igualmente intolerante. Logo após o golpe militar, o novo reitor da *Universidad Católica de Chile*, a qual era a casa de estudos responsável pela publicação dos *Artefactos*, mandou queimar as últimas caixas dessa produção que ainda estavam armazenadas na sede da editora universitária. Ao ser questionado sobre as razões do golpe de estado, “él sacaba de un cajón los Artefactos, los ponía sobre una mesa y decía: “para

que nunca más vuelva a ocurrir esto”. (BINNS,2000 p.61). A censura não aceitaria esse tipo de manifestação insurgente da produção parriana.

Neste cenário, a antipoesia se equipara àqueles que, vindos de uma sensibilidade de esquerda, se opuseram ou se desiludiram do chamado socialismo real, da intenção de construir uma comunidade socialista: “si realmente fueran socialistas/ um monumento para cada mortal/ o ningún monumento para nadie”(PARRA,2011,p.43)

O antipoeta, na sua preferência pelo indivíduo, rejeita a pretensa igualdade que não o considera de forma absoluta. Denuncia-se um socialismo de cúpulas satisfeitas e indivíduos cerceados. Nessa forma de fazer poético, Parra mostrou, com audácia e antes que outros, os vícios de um sistema que se apresentava como uma libertação, mesmo que parcial, mas no qual o indivíduo não tinha lugar.

As críticas ao socialismo e à *Unidad Popular* em particular são permanentes e em muitos poemas há uma atitude de ceticismo a respeito da possibilidade de mudanças sociais: “Revolución. Revolución. Cuántas contrarrevoluciones se cometen en tu nombre”.

Nesta crítica atitude, no Chile de começo dos anos 70, a antipoesia não estava só. Nicanor Parra junto outros intelectuais e poetas como Enrique Lihn e Cristián Huneus criam um pequeno núcleo de resistência cultural na *Universidad de Chile*: trata-se do legendário *Departamento de Estudios Humanísticos* da *Facultad de Ciencias Físicas y matemáticas*. Dessa forma, se punha em prática o pensamento complexo, isto é, se uniam de maneira integral o mundo das artes e o das ciências como um todo único e não como fragmentos metafisicamente isolados e incomunicáveis, implementando-se um novo estatuto do saber. Nesse espaço podiam ministrar aulas, ditar palestras e publicar seus trabalhos filosóficos e literários, ainda que marginalmente. Esses acadêmicos e intelectuais próximos ao anarquismo, à esquerda freudiana, a Marcuse, denunciavam um e outro sistema político e tentavam renovar o ambiente ideológico desde uma análise centrada no indivíduo e seus conflitos.

Contudo, no fim não somente sobreveio o colapso do governo da *Unidad Popular*, senão também o fracasso desses opositores individualistas, e tanto uns quanto outros conheceram, após o Golpe de 1973, o medo, a censura e o exílio: “Ayer de tumbo en tumbo/ hoy de tumba en tumba”.

Ao se posicionar contrária ao governo de Salvador Allende, a antipoesia dividiu seus leitores entre aqueles que mantinham a esperança numa transformação e inclusão social mais ampla, e aqueles que viam nos antipoemas e Artefactos a confirmação de seu próprio questionamento. Dessa maneira, as críticas deixavam transparecer que a *Unidad Popular* também perdia adeptos entre personalidades como Nicanor Parra, a quem consideravam como

parte de seus apoiadores. Estas críticas eram sinal de um abandono das antigas crenças, ou o antipoeta estava se adiantando ao futuro, ao fim das ideologias, às fracas crenças na esperança, pois vislumbraria aquilo que os outros não percebiam estava por vir.

Ambos posicionamentos podem estar certos já que estamos perante uma literatura marcada por contradições. O mundo de Parra é o da contradição permanente, no qual há sacralização e dessacralização, cultura elevada, vulgar e contracultura. Jogos, dramas, paradoxos. Um universo contraditório que, no entanto, permite que o sujeito parriano sobreviva no caótico mundo subdesenvolvido em que está inserido, num mundo incoerente é evidente que a política não poderia resultar menos contraditória.

A menção à política na poesia de Parra se faz presente através de uma crítica aos dois grandes projetos modernos: o capitalismo e o socialismo. Neste sentido poderíamos afirmar que Parra se antecipou a uma muito foucaultiana desconfiança no poder em sua totalidade, especialmente na versão política.

Apesar das críticas ao socialismo serem quantitativamente maiores, Parra não deixa de criticar o sistema contrário, o capitalismo, que terá grande acolhida, mais tarde, nos anos 70 e 80 destacando os erros dessa política – igualmente extrema - num mundo subdesenvolvido. Através de seu *Ecopoemas* deixa explícito seu posicionamento:

Como su nombre lo indica  
El capitalismo está condenado  
A la pena capital:  
Crímenes ecológicos imperdonables  
Y el socialismo burrocrático  
No lo hace nada nada peor tampoco.

Qué le dijo Milton Friedman  
A los pobrecitos alacalufes?  
-A comprar a comprar  
Quel mundo sevacabar!

Nesta crítica, a questão que se coloca é o desajuste em relação com a realidade: o inapropriado da implementação do neoliberalismo em um país como o Chile. Dessa forma, mantendo o tom irônico que, como sabemos, caracteriza o discurso da antipoesia, há uma desconfiança no projeto que inaugura a cultura do consumo.

Mais tarde, a partir de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui (1977)*, se incluem alguns dos primeiros indícios de queixa política e os comentários se fazem mais explícitos a respeito da ditadura. Menções sobre a dor dos presos políticos, a falta de liberdade, os desaparecidos e

o poder absoluto do ditador, assim como se mantém a desconfiança nas grandes utopias e a possibilidade de alcançar uma nova sociedade.

Com um estilo de poemas curtos e irônicos, o antipoeta parece achar uma causa com a qual se comprometer, sua tarefa será a de delatar os atropelos da ditadura militar:

(...) el general Ibáñez me perdone  
 En Chile no se respetan los derechos humanos  
 Aquí no existe la libertad de prensa  
 Aquí mandan los multimillonarios  
 El gallinero está a cargo del zorro  
 Claro que yo les voy a pedir que me digan  
 En qué país se respetan los derechos humanos. (PARRA,2011. p.28)

No poemário *Hojas de Parra* (1985), o antipoeta mantém o ceticismo político e no poema *Canción para correr el sombrero*, descreve o projeto político e social de Tolstoi, inspirador de grupos de início do século XX na organização de comunidades sob seus princípios e ideais; no começo do poema o sujeito poético, em tom ponderado declara-se neto de Tolstoi, mas convertido num mendigo, pede dinheiro na rua:

En su granja de Iásnaia Poliana  
 vivió muchos años el conde León Nicolaievich Tolstoy  
 no se afeitaba jamás - andaba siempre descalzo  
 Dios lo tenga en su santo reino  
 sólo comía zanahorias crudas

Ustedes se preguntarán quién soy yo  
 con esta barba blanca tolstoiana  
 pidiendo limosna en la vía pública  
 ay!... yo soy uno de sus nietos legítimos  
 La Revolución ha sido dura conmigo

para qué voy a decir una cosa por otra  
 que cada cual me dé lo que pueda  
 (aquí se empieza a correr el sombrero)  
 todo me sirve aunque sea un kopek

Porém o tom comedido se transforma em ato de violência, e o mendigo se transforma repentinamente num colérico assaltante:

Dicho sea de paso tengo que juntar 17 dólares  
 antes que me venga el ataque  
 para pagar mi dosis de heroína  
 a buen entendedor pocas palabras  
 si no me dan por la buena

van a tener que darme por la mala  
 para qué vamos a decir una cosa por otra  
 yo soy bien hombrecito en mis cosas  
 arriba las manos maricones de mierda  
 vamos saltando o les saco la chucha!

O mendigo nos confunde com seu aparente pacifismo, no entanto o sujeito poético se serve dessa inversão para nos esclarecer que tudo começa bem, sem problemas (a solidariedade, a utopia, o desejo por uma nova ordem), mas acaba mal, na injustiça e o desconsolo.

Parra admitia, não só nos antipoemas senão em diversas entrevistas, que a revolução social é produto das classes mais abastadas, não necessariamente dos setores populares, que, no fim das contas, são os que sofrem as consequências mais negativas, mesmo quando estas revoluções tenham sido realizadas em nome do proletariado.

O antipoeta suspeita que mais que alcançar a emancipação, o que se obtém é ficar a mercê de uma nova tirania, e com ironia expressa essa ideia no *artefacto*: “Bien, ¿y ahora quién nos liberará de nuestros liberadores?”. Isto é, o ceticismo de Parra é geral, mas é particularmente ativo em relação ao mundo político. Neste contexto, no qual se exige do cidadão um posicionamento político e formal, é que o sujeito parriano manifesta com maior força a sua independência e se declara país independente, no poema *Acta de Independencia*, do livro *Camisa de Fuerza*:

Independientemente  
 de los designios de la Iglesia Católica  
 me declaro país independiente.

A los cuarentaynueve años de edad  
 un ciudadano tiene perfecto derecho  
 a rebelarse contra la Iglesia Católica.

Que me trague la tierra si miento.

La verdad es que me siento feliz  
 a la sombra de estos aromos en flor  
 hechos a la medida de mi cuerpo.

Extraordinariamente feliz  
 a la luz de estas mariposas fosforescentes  
 que parecen cortadas con tijeras  
 hechas a la medida de mi alma.

Que me perdone el Comité Central.

En Santiago de Chile

a veintinueve de noviembre  
del año mil novecientos sesenta y tres:

plenamente consciente de mis actos. (PARRA,1969, p.122)

Deste modo, nos informamos sobre quais poderes o sujeito poético quer se ver independente: da “Iglesia Católica” e do “Comité Central”, dois representantes do poder, um tradicional e o outro moderno. Contudo, não só a política é motivo de deboche, também tudo que representa o governo. Lemos em *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* no poema LV:

Para la integridad de la república  
Nuestra salud mental en primerísimo término  
La poesía por ejemplo la poesía  
Puede llevar a la ruina un país  
Si no se tiene cuidado con ella  
Piensen en el nocturno de José Asunción Silva  
Que provocó olas de suicidios  
O en el Poema 20 de Neruda  
La poesía debe ser positiva  
Como la corporación de Fomento  
O los Ferrocarriles del Estado  
La libertad de expresión es un mito. (PARRA,2011, p.64)

É incontestável que na antipoesia a política, mais que um sistema de administração de crises sociais, se apresenta só como a expressão de um poder injusto e ineficiente.

Na atitude crítica dos personagens de Parra a respeito dos marcos sociais que os circundam não pulsa só um conflito pessoal, de ordem psicológico, senão uma determinada ideologia. Suas criaturas vivem numa sociedade capitalista onde o homem é utilizado como mercadoria. Parra escreve sobre esta realidade, mas evita fazer uma poesia de denúncia política, atitude que o diferencia de outros poetas de seu tempo. Mario Benedetti, na entrevista para a revista *Marcha*, lhe perguntou expressamente sobre a influência dos assuntos políticos em sua obra:

¿Algún hecho político ha tenido influencia sobre tu obra?  
-Sobre mi obra, es más difícil. Más bien sobre mi persona exterior, y sobre algunos afectos, sobre algunas zonas del alma individual, evidentemente han influido algunos hechos políticos, que podríamos llamar espacio-temporales. Pongo por caso la revolución española, la Segunda Guerra Mundial, que me

hizo vibrar muy profundamente; y por cierto la Revolución Cubana ha sido la explosión más directa y la que más me ha interesado, la que ha desencadenado más fuerzas. Desgraciadamente yo no soy un poeta político (...) ni un poeta que trabaje por motivos ideológicos: a pesar de que tengo mis posiciones en la práctica. Y en la actualidad sufro diariamente con la guerra de Vietnam, con las situaciones africanas y con esa otra guerra lenta que está desmoronando nuestros pueblos que es la miseria, el subdesarrollo. Pero, para ser sincero, me parece que eso pertenece al dominio de la razón; (...) De aquí yo siempre he derivado un análisis que me permite enfocar la poesía política propiamente tal: pienso que la poesía política es desde luego necesaria, pero desde un punto de vista estético, poético estricto, parecería que está condenada a operar con elementos más fungibles que la otra. Tal vez sea ésta una de las razones por las cuales la poesía política por lo común no logra concretarse en obras realmente duradera

Parra rechaça a poesia panfletária e comprometida. Sua aversão a aceitar qualquer classe de dogma e autoridade ideológica, é equivalente àquela que expressam os indivíduos de seus poemas, é transversal: não diferencia entre direita nem esquerda. A visão do mundo da antipoesia não se guia pelas afinidades pessoais. É parte de uma convicção estética.

De modo geral, as atitudes de Parra foram sempre coerentes, a caracterização da mensagem do poeta corresponde aquilo que o próprio Parra afirmaria em entrevista a Juan Ehrmann, em 1966, apresentada por Niall Binns em seu estudo sobre o antipoeta:

El mundo está cambiando. Ahora todo no es blanco o negro. Se aceptan los matices. Ya no se puede decir que uno está ciento por ciento en contra de USA o de la URSS. O ciento por ciento a favor (...) Soy un escritor de izquierda, tildado de comunista. Mi posición: francotirador, no militante. Creo que el escritor es un país independiente, que tiene el derecho de mantener relaciones culturales con todos los países del mundo. (BINNS,2000, p.45)

A ação política é apresentada como uma prática de uma época que a antipoesia já superou. Uma época constituída por rótulos - comunista, conservador -, à margem do mundo real. O antipoeta busca transformar esse mundo de maneira radical, rompendo os mitos, numa união da poesia com uma “revolución de las ideas”, ou seja, através de uma nova forma de perceber o mundo e de novas propostas ideológicas que superem as artificiais diferenças entre posturas antagônicas - esquerda, direita - que, segundo Parra, constituem as duas caras de um mesmo projeto moderno.

## 2. TEMPOS DE DITADURA E AS PRÁTICAS DO PODER DO ESTADO

Violência repressiva e censura ideológica, durante a ditadura no Chile, alteraram dramaticamente as condições de produção e circulação do saber, que até 1973, estavam garantidas pelo prestígio acadêmico do circuito universitário chileno.

Assim sendo, o espaço de conhecimento, interdito pela intervenção do poder militar, perdeu seu papel de guia no cenário intelectual que pudesse fazer oposição ao chamado “discurso da crise”.

Segundo o Informe Rettig, durante os primeiros quatro meses de ditadura do ano 1973, no Chile se consolidou o regime militar como uma repressão às expressões de reflexão pública e qualquer manifestação cultural e cívica. Entre os tipos de violações dos direitos humanos, se eliminaram os grupos de resistência partidários do regime deposto, através da união das Forças Armadas (Exército, Marinha, Força Aérea e Polícia) que, ao assumirem o poder, procederam à criação de Conselhos de Guerra que aprovavam as sentenças de morte sem nenhum tipo de defesa ou argumento diferente a de somente serem um perigo para a sociedade, pela sua ideologia política (COMISIÓN CHILENA DE DERECHOS HUMANOS, 1999,p.40).

Assim, o Chile esteve marcado pelas diretrizes sociais, políticas, culturais e econômicas estabelecidas durante o período do regime militar imposto desde o golpe de Estado no dia 11 de setembro de 1973, comandado por Augusto Pinochet até o final de seu processo, em março de 1990, data de início do retorno do país à democracia.

Tais diretrizes incidiram, por tanto, não somente na organização política e socioeconômica do país e de todos seus cidadãos, senão também fizeram sentir seu peso em todos aqueles âmbitos mediante os quais os indivíduos poderiam manifestar seu descontentamento, padecimento e revolta perante a imposição violenta dos militares no poder.

Os ferozes abusos contra os direitos humanos resultaram em homicídios, a detenção e o desaparecimento de mais de 3.000 pessoas, por meio de atos de tortura, execução e genocídio. Desse modo, a cultura como espaço e via de expressão para estudantes, artistas, acadêmicos e intelectuais se viu altamente reprimida e delegada a uma condição de discurso ilegítimo, proibido e clandestino. Começava, dessa maneira, a aplicação sistemática do regime de terror.

Para o sociólogo chileno Tomás Moulian o terror se define nos seguintes termos:

Terror es la capacidad que tiene un Estado de actuar sobre los cuerpos de los ciudadanos sin tener que reconocer límites en la intensidad de las intervenciones o de los daños y sin tener que enfrentar efectivas regulaciones

en la determinación de los castigos o prohibiciones. Terror es la capacidad absoluta y arbitraria de un Estado de inventar, crear y aplicar penas o castigos sin más límites que las finalidades que se ha definido. Terror es la capacidad de un Estado para conseguir el acuerdo de muchos ciudadanos, que se autoconciben como pacíficos y tolerantes, para usar violencias y daños contra los enemigos políticos en nombre de un bien mayor. Terror es la situación que empujó a los alemanes a ignorar la existencia de Auschwitz, a muchos chilenos a no aceptar saber de los detenidos- desaparecidos, de las torturas masivas. Se trata de una complicidad silenciosa, que permite la adopción generalizada de la crueldad como un medio legítimo para obtener grandes fines, la transformación de Chile en una "gran nación". (MOULIAN,1997, p.22)

A Direção de Inteligência Nacional, DINA, era a encarregada de exercer esse domínio do terror, de criar campos de concentração, de perseguir os dirigentes políticos, de ordenar as torturas e os fuzilamentos, desde 1973, com sua criação, até 1977. A partir de 1977 e até o final do período de ditadura, atua a Central Nacional de Inteligência, CNI, que se criou para substituir a DINA, compartilhando seu modum operandi, com a única diferença de que realizou ações conjuntas com outros países latino-americanos. O governo facultou ambas entidades, por decreto, para realizar invasão de domicílio, investigações e apreensões, sem nenhum órgão regulador.

Esse desamparo por parte do Estado sobre a proteção dos direitos humanos, somado às faculdades da DINA e da CNI para evadir à justiça, como por exemplo, a impunidade da chamada "caravana de la muerte", provocou na sociedade um temor sobre as práticas públicas e privadas de cada pessoa, onde qualquer um poderia ser parte da inteligência militar.

Assim, o discurso oficial estabeleceu um dispositivo de controle da sociedade chilena, no mesmo sentido em que Michel Foucault (1926-1984), na sua obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, o descreve:

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os pormenores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada individuo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os

vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. (FOUCAULT, 2014, p.192)

Esse tipo de controle onde há, de forma constante, um olho que tudo observa e um grupo que é observado tem necessariamente um ordenamento vertical, onde se quer manter afastados da base do poder àqueles que são opositores ao regime.

O olho alcançou sua quinta-essência: penetrar em quase todas as manifestações da experiência humana através de dispositivos de vigilância permanente ao estabelecer uma polarização entre o correto e o incorreto, se instauram certas práticas capazes de validar o discurso oficial.

O poder encontra um dispositivo para aperfeiçoar seu exercício: reduz o número dos que o exercem, multiplica o número daqueles sobre o qual recai, intervém a cada instante - porque atua diretamente sobre os indivíduos -, é econômico, polivalente, eficaz, contínuo e amplifica seus efeitos de maneira automática.

Segundo Foucault, o Panóptico, em sua qualidade estrutural de olho atento, estabelece uma hierarquia na relação de poder que tem como principal efeito:

Induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. (FOUCAULT, 2014, p.195)

Para Foucault, a necessidade de legitimação do castigo, ou, no caso chileno, de salvaguardar a soberania e os direitos dos cidadãos, máxima esgrimida pelo regime ditatorial para legitimar o golpe de Estado, é uma característica principal para a geração e aceitação de um discurso autoritário. Caso contrário, se se castiga uma pessoa que não é culpada de delito algum, o Estado se vê questionado e fissurado. Será, então, através da tortura que se consegue a confissão e desde a dor é que se validam “as suspeitas” do regime militar; dessa maneira, o trabalho sistemático de vigilância e castigo por parte do Estado procura eliminar qualquer esboço de resistência.

Assim, essa necessidade de corrigir, de disciplinar por parte do Estado vigilante tem a ver, principalmente, com a capacidade de produzir discurso: a liberdade de expressão, isto é, as

manifestações próprias de uma ideologia particular, estão limitadas à ideologia do Estado.

Do mesmo modo, em *Chistes para desorientar a la política poesía* (1983), Nicanor Parra nos brinda com um exemplo de suas estratégias para delatar situações comuns que sofria a sociedade chilena através de uma linguagem popular e humorística. Com respeito às torturas a posição de Nicanor Parra se evidenciam nos seguintes poemas:

si ve que torturan a alguien hágase el de las chacras

y si lo matan con mayor razón, a mí me crucificaron x sapo... (PARRA,1983, p.161).

Los civiles son gente uniformada también (PARRA,1983, p.162).

A ver a ver

Tú que eres tan diablito ven para acá

¿hay o no hay libertad de expresión en este país?

-Hay

-Ay

-Aaay! (PARRA,1983, p.165)

La tortura no tiene x qué ser sangrienta a un intelectual por ejemplo

basta con esconderle los anteojos (PARRA,1983, p.168)

No matarás:

Serás asesinado...(PARRA,1983,p.167)

Ao analisar esses poemas percebe-se a estratégia utilizada por Parra, mediante a qual apresenta a sua oposição perante às práticas de terror, primeiro desde o humor, sem mencionar a ditadura; esses poemas sempre partem de um sujeito poético que sugere a repressão e corresponde ao leitor completar, desde sua leitura, o contexto.

Assim, o dispositivo disciplinar adquire pleno funcionamento dentro do tempo real do poema, em tanto os cidadãos sentem-se impedidos de exercer seus direitos e assim denunciar as atuações dos militares, já que estão sendo observados e sofrerão as consequências. A figura do sacrifício da crucificação emula, dentro da tradição católica, o pagamento dos pecados da humanidade por uma pessoa inocente.

Essa capacidade de crítica e criação de discursos resistentes ao sistema compromete a integridade física do poeta, mas, o mecanismo poético se infiltra dentro das engrenagens do poder e consegue, desde o uso de sua linguagem popular, construir uma forma de crítica, de denúncia e humor que ludibria o castigo e a vigilância; esses poemas questionam a lógica vertical do poder, denunciam as práticas de terror que mantém a população apaziguada, reclusa numa constante vigilância; são poemas que mostram uma possível saída, uma fuga do castigo, uma forma nova de participar politicamente do mundo.

No segundo poema se faz uma transferência semântica, na qual os civis passam a ser subversivos. Neste caso, se mostra a indiferença do Estado Militar para castigar a uns e outros, posto que no final, através da tortura e posterior confissão, se ratificava que o suspeito exercia uma militância "perigosa" para a pátria. Dito de outro modo, ninguém, nem sequer os próprios membros do regime, estavam isentos de serem processados pelas autoridades militares.

O terceiro poema representa uma mudança importante: a voz poética deixa de estar no papel da vítima e assume a função do opressor. Existem aqui ao menos dois temas de interesse: a liberdade de expressão e a tortura. O poema começa com a apreciação do outro como um ser negativo. O "diablito", dentro da cultura popular latino-americana, é um personagem travesso; não uma figura que mostre medo, muito pelo contrário. Não obstante, através desse personagem se expressa que há a necessidade da ação corretiva, pois não se admite o comportamento rebelde.

Assim, esta necessidade de disciplinar por parte do Estado vigilante tem a ver principalmente com a capacidade de produzir discurso: a liberdade de expressão, isto é, as manifestações próprias de uma ideologia particular, estão limitadas à ideologia do Estado. Neste sentido, a segunda voz no poema se ajusta a esta definição de não liberdade através do castigo e tortura física.

Nesse poema, se observa a operação do dispositivo disciplinário da autoridade amparada no estado de sítio e nos conselhos de guerra, impondo de forma impune o regime de terror.

Esse conjunto de poemas questionam a lógica vertical do poder e denunciam as violentas práticas de horror, e também nos fazem reconhecer como o poder sobre os corpos é um

instrumento capaz de gerar a autocensura e auto-regulamentação através do amedrontamento e medo de serem descobertos na constante vigilância.

Com sua criação poética, Parra busca desmontar, ou pelo menos oferecer uma nova construção de discurso de poder oficial, onde o cidadão chileno possa participar e ter o direito à voz ativa. Denunciar as práticas de terror exercidas pela ditadura é uma maneira de estabelecer tensão de poder entre os sujeitos vigiados e o dispositivo de controle.

### 3. ARTE E CULTURA SOB O REGIME DITATORIAL

As expressões artístico-culturais se viram igualmente afetadas e interpeladas pela marca ditatorial imposta violentamente desde setembro de 1973. Isto derivou, desde um início da ditadura militar, em uma política de repressão e censura extrema ante toda manifestação cultural que por meio de suas produções difundia uma mensagem de oposição ao regime instaurado.

A intervenção das Forças Armadas nas universidades e instituições acadêmicas, a proibição para efetuar reuniões e encontros entre artistas e acadêmicos com fins culturais, fossem estes atos públicos ou privados, o fechamento de editoras afins ao governo socialista, como foi o caso da Editora Nacional Quimantú, gerou uma realidade altamente restritiva para críticos, artistas, músicos, poetas, escritores, dramaturgos, atores, etc., que, de um modo ou outro, deviam manifestar seu repúdio e rechaço ao regime militar e sua violenta implantação sobre o povo chileno.

Diante o processo de extrema censura ao que se viram submetidos, artistas, escritores e poetas foram obrigados a buscar novas formas e códigos de escritura mediante os quais fosse possível dar conta do mal-estar, alteração e indignação perante o contexto de repressão e de violação dos direitos humanos. Os questionamentos diziam respeito aos conceitos de identidade, subjetividade, sujeito e nação.

Nelly Richard, neste contexto, se baseia nos postulados de Adriana Valdés quando afirma que no Chile surgiu, em tempos de ditadura, a proposta em torno de uma arte refratária em razão principalmente dos dois eixos que oferece o termo: por um lado, uma arte cuja mensagem implicasse uma “negación tenaz” ante às arbitrariedades exercidas pelo poder militar; e por outro, aquilo correspondente a um desvio – forçado – do discurso artístico a respeito seu curso anterior. Neste sentido, considerando como referência a primeira etapa da produção artística pós-golpe, Valdés aponta que certas obras estão feitas para “ser inasimilables por cualquier sistema cultural oficial” entanto não eram compatíveis com o sistema de intercambio econômico nem nas redes de circulação desse sistema, e inclusive, com outros produtos culturais cujos signos de dissidência frente ao totalitarismo eram abertamente explícitos. Esse era o caso de autores como Lihn, Zurita, Dittborn, entre outros, que recorreram em sua procura por diferentes formas de expressão a linguagens poéticas e chaves retóricas mediante as quais a mensagem antiditatorial fluísse de modo encoberto ou dissimulado, ação que, sem dúvida, permitiu o surgimento de inovadoras formas de expressão que, longe de esterilizar as formas expressivas de poetas e escritores, constituíram recursos mediante os quais

se deu origem a novos códigos e modos de representação poética, como foi, por exemplo, o caso de Raúl Zurita, com Purgatorio.

Nelly Richard afirma que, no contexto da ditadura militar, as diversas obras e produtos da cultura tiveram que, de um modo ou outro, gerar a implementação de um alfabeto novo – um “alfabeto de la sobrevivencia” – mediante o qual fosse possível reciclar igualmente certas chaves mediante “precarias economías del trozo y la traza”(RICHARD,2000,p.14). Definitivamente, um alfabeto de pistas através do qual se tenta resgatar os aspectos centrais da memória, por meio das variadas técnicas de reinvenção da mesma como o possibilita, segundo a autora, o pensamento benjaminiano. Neste sentido, Richard enfatiza que no contexto do Chile pós-golpe um dos motivos que levou a memória trabalhar sobre rupturas, enlaces e descontinuidades foi precisamente a ameaça de sua perda ante a ação mutiladora do regime militar a respeito da cultura, suas manifestações e produções concretas:

La ruptura semántica y conceptual a la que apelaba Benjamin en su mención de un arte refractario (de un arte de la negación y de la desviación) se diseñó –en Chile– para escapar del autoritarismo militar y de las ordenanzas de la censura administrada de la cultura oficial, pero también para fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxa) y técnicos (los de la sociología de la cultura opositora). Se trataba, para las obras más audaces y desafiantes del periodo, de romper con la conformidad de lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional. (RICHARD,2000, p.21)

Deste modo, a via de escape utilizada por poetas e artistas foi a de gerar obras cujos signos ou produção de sentido fosse comunicável, mas “nunca demasiado procesables”, como expos Hopenhayn<sup>39</sup> em torno à *escena de avanzada*, isto é, obras que deram conta no seu interior, porém não de modo explícito, do rechaço, da denúncia e oposição perante o totalitarismo militar. Essa estratégia operou como medida de persistência, resistência e resgate da memória frente às ameaças silenciadoras do oficialismo. Richard comenta a respeito:

...signos que guardaran en su interior una memoria lingüística de los choques nacidos de tantas desarmaduras de sentido. Son estos choques los que armaron resistencia y sublevamiento en el interior de la palabra, generando una memoria del trauma solidaria de los accidentes y contrahechuras de su grafía de palabra dañada.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> HOPENHAYN, Martín ¿Qué tienen contra los sociólogos? In N. RICHARD (coord.), Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. FLACSO, Santiago de Chile, No 46, enero de 1987, p. 95.

<sup>40</sup> RICHARD, Nelly, *op.cit.*, p18.

Não obstante a censura editorial ter operado com maior força durante os primeiros anos da ditadura militar, é no final da década de 1970 – aproximadamente em 1977 – quando começam reaparecer, sob um marco editorial sempre restrito, as primeiras publicações de escritores e poetas chilenos como foi o caso de Parra, Lihn, Teillier, entre outros. Assim, todos esses textos tiveram de se ajustar aos códigos refratários como menciona Richard, em tanto implicavam uma mensagem de oposição ao regime, de desesperanças e questionamentos a respeito da própria existência e da identidade mutilada.

O mesmo aconteceu com os movimentos culturais e coletivos que começaram a se posicionar no final dos anos 1970 e começo da década dos 80, como foi o caso do grupo C.A.D.A. e a *escena de avanzada*; a respeito do *Colectivo Acciones de Arte* o *Centro Memoria de Chile* destaca:

En el accionar del CADA confluyeron dos elementos centrales: la necesidad de renovación teórica y práctica del quehacer artístico nacional, vinculándolo a las corrientes neovanguardistas mundiales; y la urgencia de resituar este quehacer sobre la fusión de arte y vida, entendida esta fusión como sustento programático que se expresaba en las acciones realizadas por el colectivo.

Asimismo, el carácter político del CADA queda de manifiesto en la doble negación de muchas de sus intervenciones, que buscan simultáneamente operar como disidencia al interior de los discursos artísticos y como expresión opositora en el campo político nacional. Junto con negar la institucionalidad artística preexistente, el CADA rechaza la institucionalidad sistémica del régimen militar y, más profundamente, las bases económicas y sociales que lo sustentan.

A pesar de su corta vida, el CADA marca un punto de inflexión en el desarrollo del arte chileno, ya que en su accionar se materializa -aún cuando sea con ambivalencias- no sólo el viejo reclamo que busca derribar los muros que separan el quehacer del artista del quehacer del cuerpo social, como queda en evidencia cuando señalan, en uno de sus escritos: "cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista". También marcan el momento en que se intenta pasar de la simple lógica de resistencia -como estrategia artística imperante hasta ese momento- a la reivindicación político-programática, propia de las vanguardias.

A propósito do vazio existente em torno à produção artístico-cultural, desde 1973 até o final da década de 70, surge com força a denúncia a respeito o denominado “apagón cultural”, sendo destaque na capa da revista *Mensaje* na edição de novembro de 1977. Certamente, devido ao declive da atividade editorial a nível nacional, se produziu um significativo descenso no âmbito da leitura e, como consequência uma evidente restrição ao acesso à cultura por parte da população. Deste modo, no editorial do primeiro volume da revista produzida no exílio, *Araucaria de Chile* denuncia:

En Chile todo el mundo habla hoy del "apagón cultural". En efecto, la Junta prefiere, en el dominio de la literatura y el arte, de todas las expresiones del pensamiento, las virtudes higiénicas del silencio y del black-out. (...) El hombre vive bajo estado de sitio y la cultura bajo toque de queda.<sup>41</sup>

Em 1978, o escritor e diplomata Jorge Edwards, no seu retorno ao Chile após anos no exterior, percebeu o fenômeno de restrição e encobrimento da produção literária e cultural no país, afirmou que “el espacio de los libros ha sido invadido por el de los artículos de escritorio y el de la literatura por las novelas comerciales anglosajonas”. À restrição de livros disponíveis para o consumo, se soma o alto custo dos produtos – um 300% a mais do que nos Estados Unidos, segundo afirma Edwards – e a diminuição do poder aquisitivo por parte da grande maioria da população.

A denúncia sobre essa realidade, estendeu a responsabilidade para os meios de comunicação, principalmente a televisão, por seu precário conteúdo educativo e qualidade; ao sistema de educação e ao recorte do gasto público destinado à investigação científica e tecnológica, o que derivou, junto às razões de índole política, no êxodo de um número relevante de profissionais, intelectuais, artistas, escritores, que buscaram fora do país espaços de liberdade para a expressão de suas ideias e desenvolvimento profissional.

Contudo, esse fenômeno não significou a anulação nem a interrupção da criatividade individual e/ou coletiva de artistas e escritores, muito pelo contrário, esses tiveram que trabalhar na clandestinidade, e só conseguiram difundir seus trabalhos no interior de círculos restritos configurados por criadores e intelectuais próximos.

Neste marco, alguns autores apontam que a ideia de “apagón cultural” é, não obstante, uma falácia, já que, apesar das circunstâncias restritivas, a produção artístico-cultural continuou produzindo à margem dos meios de difusão e publicação, inabilitados pelo governo para tais efeitos. Frente à realidade limitada, Martín Cerda expõe: “No existe, desde luego, un apagón ni una decadencia en la actividad creativa, pero sí existe, en cambio, una serie de factores (...) que están impidiendo que ésta pueda proyectarse, difundirse y discutirse públicamente”<sup>42</sup>

Desta forma e sob tais condições, artistas e intelectuais tiveram de lidar com os sistemas censores e de repressão implementados pelo oficialismo. Sem embargo, essa situação apresentou um leve, porém significativo descenso no final da década de 70, com o lançamento das primeiras publicações de escritores e poetas que permaneceram no país, para posteriormente acentuar o processo de abertura, a partir da chamada crise econômica de 1982.

---

<sup>41</sup> Araucaria de Chile, Madrid, Nº 1, 1978, p. 5

<sup>42</sup> *Ibid*

Após da forçada aprovação da Constituição de 1980, o período que se seguiu foi extremamente complexo para o regime militar, devido a que a partir de 1982 o cenário favorável em termos econômicos deu um giro altamente violento para o oficialismo, já que por causa das variáveis externas, o modelo de neoliberalismo econômico adotado se mostraria extremamente vulnerável.

Assim, por causa do alto nível de endividamento da banca privada, graças à inicial superabundância de créditos externos e à excessiva importação de produtos de baixo custo, assim como o desincentivo das exportações nacionais e o desmantelamento da indústria nacional, o resultado foi nefasto e houve uma acentuada queda da economia e da estabilidade laboral.

Nesse cenário se vivenciou uma quebra massiva de empresas e indústrias, e a liquidação e fusão de um alto número de instituições financeiras, obrigando o Estado, no final do ano de 1983, a servir como aval da banca privada. Isto significou uma contradição extrema em relação à lógica do modelo neoliberal adotado.

Nesse mesmo ano de 1983, se estima que acerca de 500 mil trabalhadores se acolheram ao *Programa de Empleo Mínimo (PEM)* e no *Programa Ocupacional para Jefes de Hogar (POHJ)*, ambos os programas foram criados como esquemas de emergência: “las cifras no oficiales de cesantes, para sectores poblacionales, llegaban al 50%, siendo incluso mayores entre los jóvenes”, dão conta da precária realidade.

A crise econômica chegava, por tanto, a todos os setores da população, possibilitando o aparecimento de um cenário altamente explosivo a partir do qual gerou apelos às mobilizações e protestos por parte dos cidadãos; situação que se concretizou em maio de 1983 mediante a convocação para paralisação nacional. Além disso, houve o processo de recomposição da organização sindical nas empresas, o qual se gestou impulsionado pelo crescimento do apoio estrangeiro e o apelo do boicote internacional de produtos chilenos; situação que, em consequência, obrigou o governo militar a tolerar uma crescente oposição provenientes de grupos ligados à *Democracia Cristiana* e à esquerda. (CORREA *et al.*, 2001, p.327)

Consequentemente, esse processo permitiu reativar a atividade política reprimida desde 1973, contudo, a classe trabalhadora, os dirigentes sindicais e a sociedade como um todo tiveram que enfrentar os violentos ataques e tentativas por parte do regime para frear as manifestações e insubordinação dos cidadãos. O ano de 1983 foi cenário de choques de extrema violência entre militares e civis:

... el gobierno suspendió las transmisiones de radio Cooperativa, otras tantas emisoras sufrieron atentados y masivos allanamientos se efectuaron en cinco poblaciones de la zona sur de la capital. Jornadas del mismo tenor se fueron sucediendo periódicamente en los siguientes meses, alcanzando niveles preocupantes de violencia y agitación, seguidos por escaladas represivas por parte del gobierno, detención y relegación de dirigentes sindicales y políticos, despidos masivos de trabajadores, toque de queda, bombazos, autos no identificados que disparaban a los manifestantes, barricadas, fogatas, redadas, apagones en todo el territorio nacional, hasta que por último se declaró estado de sitio.<sup>43</sup>

Porém, apesar dos esforços do governo por conter à cidadania, teve que efetuar algumas concessões em virtude das pressões exercidas pela própria população civil. Também havia a classe política que começava a se reorganizar, a crise econômica não declinava e o apoio de certos setores internacionais concentrado em determinar distintas estratégias para gerar o colapso da ditadura determinou o início de um processo de reinstauração da democracia. Como consequência, se autorizou o retorno de um número limitado de exilados políticos.

Desse modo, a crise de 1982 – que se estendeu até 1985 – permitiu o surgimento e consolidação de um espaço de abertura social e cultural que não teria mais volta, apesar das tentativas do regime por deter o avanço.

Em 1988, num cenário de crescentes pressões internacionais e de forças democráticas aglutinadas no Chile sob a *Concertación de Partidos por la Democracia* pelo *No*, se convocou a um plebiscito para que, por primeira vez desde as eleições parlamentárias de 1973, a cidadania pudesse exercer seu direito de voto e assim decidir o futuro da nação. Esta decisão consistia em optar pela continuidade do regime pinochetista, marcada pela opção “Sí” ou estabelecer prazos para o fim da ditadura através da alternativa “No”.

A campanha publicitária pelo “No” foi una das mais criativas e emotivas que tem se registrado na história do Chile, a qual, em termos simbólicos, apelou à ideia de modernização, otimismo, juventude, reconstrução e reconciliação.

Por sua parte, a campanha do “Sí” foi muito deficiente em contraste com a realizada pelo “No”, tanto em termos estéticos como de conteúdo, enquanto mantinha o mesmo discurso de quinze anos atrás, apelando ao medo do outro e se propondo como a alternativa para resguardar a ordem e salvar à nação do caos marxista.

O sucesso da campanha pelo “No” veio no dia 5 de outubro de 1988, com 55,59 % dos votos, se pôs fim a dezessete anos sob regime de governo autoritário. O *Tribunal Calificador*

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.329.

*de Elecciones* zelou pelo correto escrutínio dos votos e o Chile pode comemorar, por fim, o retorno à democracia.

III

*ANÁLISE DE SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI*

## ANTES DE ENTRAR EM MATÉRIA

Com a publicação de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, em 1977, a obra de Nicanor Parra mostra uma nova ênfase, ao adotar, pela primeira vez, uma máscara fixa para responder à opacidade da linguagem marcial imperante durante os anos da ditadura. O livro, baseado na vida e obra de Domingo Zárte Vega, um predicador que se autodenominava “El Cristo de Elqui” e que fez fama nos anos 30 com um discurso fanático e extravagante, ajudou Parra a encontrar uma máscara para eludir a censura.

A este personagem Nicanor Parra acrescenta sua própria e pessoal liturgia, seus ofícios e trejeitos, e a voz do antipoeta se imposta nas perguntas e respostas, ações e profecias do personagem que é o Cristo de Elqui, num jogo de máscaras habitual do antipoeta.

Este ato de mascarar tem uma dupla razão de ser. Em primeiro lugar é uma tática do antipoeta que é com frequência um ventríloquo que dá voz a personagens variados, e são estes os que dialogam, ou narram suas experiências, ou expõem seus pensamentos em contato direto com o leitor. Só que neste caso a máscara que utiliza Parra não oculta um pessimismo uniforme, como outras máscaras utilizadas de homens medíocres (professores, operários, mendigos), e que abundam em outros poemários. Aqui, os dois poemários transpiram uma figura de alto grau moral, que se é marginal é por própria decisão, como o próprio Cristo.

No livro de conversações com Nicanor Parra, publicado pelo crítico chileno Leónidas Morales, o poeta explica que seu interesse pela figura de Domingo Zárte Vega nasceu décadas antes da publicação de “*Sermones y Prédicas*”, fundamentalmente a raiz da leitura dos folhetos que o predicador publicava e vendia para subsistir. Assim, desde o fundo escuro da memória popular o antipoeta recupera a figura espectral, espessa e inquietante do “Cristo de Elqui”, quem traz consigo rastros da sua época, nos idos anos de 1920 e 1930, mas é instalado no discurso de Parra, de forma mais ou menos disfarçada, no cenário do período da ditadura militar de Pinochet.

Ainda na entrevista concedida a Morales em 1991, Parra afirma que ele não foi o único que tentou, durante os anos do regime ditatorial, uma poesia de personagens: Enrique Lihn apresenta a Gerard de Pompier, Cristián Huneeus recorreu a Gaspar Delanuit e Enrique Lafourcade a Monsieur Lafourchette (MORALES, 1991, p.131-146). “Yo creo que ninguno de los cuatro hubiéramos llegado a estos personajes a no mediar esta gran provocación que se llama el golpe militar” (MORALES, 1991, p.133-134), acrescenta Parra, embora admita matizes: “No creo que haya una relación biunívoca, de causa a efecto, pero a mí se me hace

difícil pensar que sin golpe militar yo hubiera llegado al Cristo de Elqui” (p.133), o autor explica o motivo que o levou a resgatar o personagem:

... después del golpe uno se pregunta, bueno ¿se perdió todo? ¿se perdió toda posibilidad de discurso tradicional? ¿Todo se va a reducir a lenguaje militar? No, pues. A lo mejor nosotros con restos del discurso tradicional podemos tratar de armar un espantajo. (ibid, p.132)

Podemos nos perguntar, quais as consequências, no interior da obra de Nicanor Parra da aparição de um personagem como o *Cristo de Elqui*? A ideia é realizar uma análise que aborde de maneira efetiva o problema da voz mascarada do antipoeta.

*Sermones y prédicas de Cristo de Elqui* consta, em sua edição original, de 27 poemas numerados, em 1979 foram acrescentados mais 36 sob o nome de *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Nesse mesmo ano se reedita o livro de 1977 com o acréscimo de dois fragmentos num total de 63 poemas, mas pode se dizer que somados aqueles fragmentos que não levam número seriam 65 ao todo. Em 1983 se acrescentam seis textos até então inéditos sob o título de *Últimos sermones* na antologia “Poesía política”, realizada por Enrique Lafourcade. São eles: *Zalo Reyes*, *Ojo con el Reyno de Chile*”, “Un fantasma recorre la Alameda”, “Cristo de Elqui se lanza contra los patrones desvergonzados”, “Cristo de Elqui deplora la muerte de Pablo Neruda” (versão manuscrita) e “Cristo de Elqui se defiende como gato de espalda”( também em versão manuscrita). O volume denominado “*La vuelta del Cristo de Elqui*” (2007) é a edição definitiva da obra que reúne *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, *Nuevos sermones y prédica del Cristo de Elqui*, mais quatro dos seis textos editados em *Poesía política*.

Ignacio Valente, pseudônimo do crítico José Miguel Ibáñez -Langlois, destacou em suas resenhas em 1977 e 1979 a “naturaleza profunda de su calidad, más dramática que lírica” dos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* e *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, descrevendo o personagem do Cristo como “un loco cuerdo, un sabio extraviado, un pretexto coherente para decirlo todo, haciendo brotar del caos de la locura un destello de poesía superior, originalísima, única y, por cierto, chilena como ninguna otra”(VALENTE,1979).

Na publicação *Para leer a Parra*, ensaio que saiu sob o nome verdadeiro do crítico, José Miguel Ibáñez-Langlois, o estudioso mantém seus conceitos e qualifica a obra como “la creación dramática por excelencia” de Parra, pois “expresa y no expresa a Parra como persona: en todo caso, le permite **expresarse**, lo que es mucho más importante”,<sup>44</sup> postulando também

---

<sup>44</sup> Negrita do autor Valente/Ibáñez -Langlois

que “la coherencia interna tan grande” corresponde dentro do poema “a la coherencia psicológica de un loco”, num fazer poético que apresenta a linguagem do “ chileno hablado”, motivo pelo qual Valente lembra da famosa cita de Ezra Pound: *Poetry as speech* .

Para Valente é evidente o caráter contraditório do personagem eleito por Parra, destacando, ademais, que na relação do Cristo de Parra com a vida e obra do modelo Domingo Zárate Vega só interessa “la construcción dramática que el antipoeta realiza a partir de esa materia prima”.

Carlos Cortínez tem opinião similar à de Valente:

Lo que es evidente es la perfecta simbiosis entre el creador – o recreador – y la creatura. La primera genialidad de Parra fue la de recoger o moldear a un personaje que, salvadas las diferencias circunstanciales obvias, se le parece tanto que el hablar del uno parece, en clave diferente, convenir al otro. (CORTINEZ,1983, p.143)

Cortínez considera *Sermones y prédicas* uma revitalização da obra de Parra, motivo pelo qual chama a atenção da crítica a respeito da falta de reconhecimento de um trabalho poético que tem o “mérito de haber hecho con un texto de humor, una obra literariamente seria y perfectamente rigurosa. Seria, pero no solemne, en la mejor tradición de la antipoesia.”. (CORTINEZ,1983, p.143)

Diferente da apreciação dos críticos acima, Iván Carrasco prefere compreender *Sermones y prédicas* como “un arte de lectura solamente”, isto é, os sermões de Parra constituiriam “un arte de leer antipoéticamente los verdaderos sermones y prédicas (los libros de Domingo Zárate, puesto que son reescrituras explícitas de ellos, que a su vez son una lectura-escritura de la Biblia)” (CARRASCO, p.182). Carrasco baseia sua análise nas leituras concretas dos livros de Domingo Zárate, razão que o diferencia dos trabalhos críticos de Valente, que, como visto linhas acima, diminui a importância da fonte referencial.

Nas leituras feitas dos estudos sobre os *Sermones y prédicas* não podemos deixar de lembrar o trabalho de Ivette Malverde, quem tem analisado profundamente esta interação através do discurso carnavalesco próprio dos *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui*. A este aspecto se refere na sua tese de doutorado num artigo de 1986, publicado na revista de estudos da *Universidad de Concepción* no exemplar de *Acta Literaria*, N° 10-11. Nesse artigo, a especialista postula que os *Sermones* de Parra podem ser lidos como discurso carnavalesco e paródico cuja lei estrutural é a do duplo, tanto pela ambiguidade do discurso carnavalesco como pelo dialogismo polifônico de sua intertextualidade paródica: "En cuanto discurso carnavalesco

"Los Sermones" presentan en todos sus niveles un juego de enmascaramientos que se revela fundamentalmente como un asedio liberador al lenguaje en sus posibilidades significantes" (MALVERDE,1986. p. 77).

Em entrevista a Leónidas Morales, estudioso da obra de Parra, o poeta confessa:

A mí me aburría mucho leer la poesía de la época. Tuve que retroceder para ver en qué momento empezó a practicarse la poesía en esos términos y me pareció que todo venía del Renacimiento (...). Pero, no, el Renacimiento no era más que el replanteamiento de ciertos valores culturales helénicos, de manera que la cosa viene mal desde allá por lo menos de la Grecia Académica. Donde yo encontré vitalidad y razón de ser fue en la Edad Media o sea en el pueblo" (MORALES,1991, pp 82-83).

Podemos perceber, certamente, que o poeta comenta sobre a relação da antipoesia com as formas dessacralizadoras do realismo da cultura popular, exemplo disso é *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977), texto cuja situação discursiva imita a de um espetáculo popular festivo, onde a máscara de Domingo Zárate Vega, duplo local e profano de N:S:J predica através de sermões de duvidosa credibilidade e carnavaliza as palavras sagradas, permitindo-lhe dizer umas quantas verdades no Chile de 1977.

Faz-se necessário contextualizar também este discurso desmistificador dentro da vocação da contracultura que Selena Millares reconhece na antipoesia de Nicanor Parra ao defini-la nas palavras a seguir:

La contracultura es cultura, pero es la cultura de los márgenes, que se rebela contra la oficialidad canónica y dogmática, como la antipoesía es una manifestación de la más legítima poesía, con una gran singularidad que la distingue: su insólita participación simultánea en las formas populares y cultas del discurso, que le otorga un lugar de honor en dos genealogías, la de Golías y la de Blake. (MILLARES,2011, p.84)

O antipoeta arremete em sua obra contra toda ordem repressiva, contra qualquer imposição política, ideológica ou religiosa que conduza o homem à alienação, assim, a partir dessa premissa surge “la reacción violenta, la demolición de los lugares totémicos de la civilización occidental, el cuestionamiento de los axiomas más sagrados”. (MILLARES, 2011, p.91)

O personagem do qual se vale a poesia de Parra para dinamitar a subjetividade tradicional, adota a máscara do *Cristo de Elqui*, que se destaca porque não restringe sua atuação a um par de poemas , senão veicula dois livros nos quais transforma pregação em poesia, no

entanto, o poeta declara que se sentiu, em primeira instância, um pouco cético ante esse tipo de discurso, mas pouco a pouco foi ficando à vontade com essa ideia:

Yo cuando me puse a escribir los Sermones, la idea que tenía era que el sermón y la prédica están de más y que es una locura sermonear. Que no se debe hacer, y que en último término es ridículo [...] después de que se hicieron los Sermones y prédicas, me considero en este momento un predicador. Un predicador de la buena nueva que sería la supervivencia (MORALES,1991, p.131)

Assim, a partir dos poemas de 1977, se denuncia o desastre chileno acontecido em 1973, com o *Cristo de Elqui* já imerso nele, convertido em um fantoches detrás do qual se oculta o poeta, revelando seu intuito reformador, sempre tratado com humor ao invés de solenidade, se erguendo como o anunciador de uma “buena nueva”, Parra pretende combater a crise que denuncia e, para que isso aconteça, extrai estas vozes do discurso religioso, bíblico ou popular, e as transforma de acordo com os seus propósitos.

Não poderíamos deixar de mencionar o escritor chileno Hernán Rivera Letelier, quem retomou o personagem em seus romances *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), *Los trenes se van al purgatorio* (2000), *Mi nombre es Malarrosa* (2008) e *El arte de la resurrección* (2010). Nas três primeiras obras, o Cristo de Elqui é uma presença secundária e pitoresca em meio à dura supervivência dos mineiros do deserto de Atacama.

No romance *El arte de la resurrección*, que recebeu o Prêmio Alfaguara 2010, Rivera Letelier se entrega à fascinação pelo *Cristo de Elqui*. A epígrafe inicial de *El arte de la resurrección* corresponde a versos de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*:

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.

NICANOR PARRA  
*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*

Através desta indicação intertextual sobre antecedentes ficcionais do *Cristo de Elqui*, o escritor insinua que na antipoesia e na narrativa sempre será possível o recurso do riso contra o poder. Os dois livros de poemas de Nicanor Parra e *El arte de la resurrección* utilizam o *Cristo de Elqui* como máscara perfeita para que a literatura fale dos mortos, das vidas miseráveis nas

salitreiras, de desterros e traumas do passado chileno: a chacina da Escola Santa María de Iquique (21 de dezembro de 1907) e a ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Ambos autores questionam o *status quo* e denunciam nos seus relatos as péssimas condições de trabalho, moradia e saúde dos trabalhadores do norte do Chile. Empregam mecanismos simbólicos que atacam toda autoridade, através da triste gargalhada que se desliza pelo deserto de Atacama; arma poderosa que denuncia questões pontuais: Por quê a atividade mineira, que sempre tem sido a principal fonte econômica do Chile, não oferece condições dignas de sobrevivência? À zona desértica do Norte do país nunca chegará o progresso e a modernidade? De quê servem as cifras milionárias das exportações se os trabalhadores laboram em condições lamentáveis?

Aos ouvidos deste messias paródico chegam as queixas dessa gente simples, as insatisfações dos mineiros assediados pela fome e o deserto. Muitos deles são atormentados pelas lembranças dos amigos assassinados pelo Estado.

O antipoeta Nicanor Parra e o romancista Hernán Rivera Letelier carnavalizam a literatura para que o riso atente contra o poder, contudo as zombarias contra as figuras da autoridade não implicam ir a favor de um partido específico. Atacam por igual a ricos exploradores de uma salitreira como a líderes sindicalistas cujas ações em benefício próprio estão contra seus discursos socialistas. Como não evocar um poema visual da série *Artefactos*, de Nicanor Parra, no qual há uma manifestação e num cartaz pode-se ler: “la izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”

Um outro substantivo aporte que gostaríamos de destacar é o artigo de Carmen Foxley, “El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones”, texto destinado a salientar dois aspectos de natureza pragmática presentes em grande parte da obra de Parra, mas que serão especificamente direcionados à leitura dos *Sermones y prédicas*. A autora, após realizar uma leitura do poema “El peregrino”, texto que faz parte da obra “Poemas y antipoema”, o relaciona com os *Sermones y prédicas* concluindo que o leitor de Parra acaba depositando sua confiança naquilo que o personagem não diz ao invés do que é efetivamente dito. O segundo aspecto que interessa a Foxley está relacionado com o lugar estranho a partir do qual fala o *Cristo de Elqui*, já que como em outros textos de Parra, neste livro o personagem de repente parece responder perguntas não formuladas, interpela o público, antecipa-se a reclamações, etc, numa série de movimentos complexos que mobilizam a relação com o leitor. (FOXLEY, 1985, pp.113-114.)

Antes de prosseguir com a análise dos *Sermones y prédicas*, gostaria de apresentar alguns trechos dos escritos nos quais Parra se inspira para recriar esse singular personagem.

## 1. DOMINGO ZÁRATE VEGA, O ILUMINADO DO VALE DE ELQUI



Fonte, (PARRA,2011, p.991)

O jornalista e escritor chileno, Juan Guillermo Prado, publica em 1990 um livro denominado *Los iluminados del Valle del Elqui*, no qual, a partir de um extenso trabalho de pesquisa, nos apresenta as origens de Domingo Zárate Vega. Aquele que foi conhecido como o *Cristo de Elqui*, nasceu na província de Limarí, no povoado de Río Hurtado em dezembro de 1897; um humilde camponês e pedreiro que aos trinta anos de idade toma a decisão de viver como penitente após receber a notícia da morte de sua mãe, veste um saiote e promete abandonar todo vício durante duas décadas. Em 1930, afirma receber as aparições de Deus, da virgem Maria, do Arcanjo Gabriel e da própria mãe. Durante os primeiros quatro anos de sua penitência permanece recluso, mas tudo muda quando decide pregar em público.

Zárate se instala, segundo Prado, nas proximidades de Vicuña, principal centro urbano do Valle de Elqui, na região norte do Chile, onde trabalha junto a um grupo de discípulos. O Cristo se faz acompanhar pelo seu pai, Lorenzo Zárate a quem apresenta como São José, seu irmão que encarna São Pedro, alguns seguidores são seus apóstolos e María Encarnación Rivera

assume o papel da Virgem Maria, “la que se sometía a duras penitencias por lo que fue recluída en el convento de la Providencia de Vicuña”(PRADO,1990,p.28).

O bispo de La Serena, monsenhor José Maria Caro, em 25 de fevereiro de 1931, escreve uma carta dirigida aos fiéis expressando sua desaprovação perante as ações profanas de Zárate:

Queridos hijos del señor:

Lo que ha estado pasando entre vosotros ha llenado de amargura el alma de vuestro obispo.

Se ha presentado entre vosotros un pobre iluso, de los que hay muchos en el manicomio, y al cual los fieles, que lo son todos para ir a la iglesia, para cumplir su santa religión y para cumplir sus deberes, lo han acogido como el enviado de Dios, como el mismo Mesías, nada menos, y le han forado su comitiva de apóstoles y creyentes. Al mismo tiempo que los fieles sensatos e instruidos toleraron el escándalo generado por semejante blasfemia y alucinación y por las burlas de mal gusto de personas sin fe, siempre dispuestas, en su juicio mezquino a aprovecharse de cualquier oportunidad para manifestar su falta de conocimiento y de aprecio por las cosas y personas más dignas de veneración universal...cómo fue posible suceder esa alucinación contagiosa?...Todos somos bastante sensatos para descubrir cuando está en su sano juicio y cuando lo ha perdido...Sin embargo hay quienes no han visto su perturbación mental porque el hombre enfermo no se ha imaginado ser un personaje de la tierra, sino nada menos que el mismo Rey de los Reyes y Señor de los Señores...Repito que los manicomios están llenos de cosas semejantes ...¿ Y hay entre vosotros quienes se dejen guiar por alucinados? (PRADO,1990, pp.29-30)

A carta foi resultado da reação oficial da Igreja Católica diante dos numerosos rituais de batismo realizados por Zárate Vega.

Perante essa carta, a atitude de Domingo Zárate foi partir rumo a Santiago, Prado ilustra o fato: “Al detenerse el ferrocarril en Coquimbo, grito a la muchedumbre que estaba en el andén: El fin del mundo se acerca. Preparáos para el juicio final. Arrepentíos, incrédulos, ¡Arrepentíos! (*ibid.*, p.31). Zárate viajava com o propósito de ter uma reunião com o bispo de Santiago e com o próprio presidente da república para lhes solicitar a ambos a autorização para ir a Roma, mesmo sem recursos para custear a viagem ele confiava na providência divina, que lhe mostraria o melhor caminho de obter seus propósitos. Contudo, seus planos não se concretizaram, pois antes de chegar em Santiago, foi detido, não podendo se reunir com a multidão de seguidores e curiosos que o aguardavam na estação Mapocho. Esse incidente consta no jornal *El Mercurio*, em publicação do dia 27 de fevereiro de 1931 se informa: “El jefe de la Sección de Alienados de la Dirección de Sanidad, después de examinarlo, lo envió en observación a la Casa de Orates...Es de regular estatura, viste un tosco sayal de color rosado, con botamangas coloradas y sandalias”. Na notícia também se inclui uma entrevista com o

próprio Domingo Zárate, realizada na intuição de saúde, na qual declara que seu único fim é fazer o bem neste mundo, “aún cuando los hombres me encierren”. O entrevistador ainda pergunta, em tom sarcástico, a respeito da Virgem Maria, e recebe a seguinte resposta:

Allá está la pobrecita, enferma, sufriendo, Ella que es la madre de los hombres, Ella que vino hasta mí enviada por Dios, quien me dijo que viviera con ella durante siete días, pero respetándola como a mi madre y yo así lo hacía, porque había un ángel en mi corazón hecho sacramento. Los hombres, que no comprendieron esto, me la llevaron, pues un hermano, no quiso aceptar el mandato de Dios y la hizo detener... (p.13)

Após cinco meses de reclusão, Zárate viajará por países hispano-americanos, pregando sua doutrina e publicando seus folhetos. Prado nos revela que em 24 de maio de 1948, o Cristo de Elqui aparece de terno e gravata frente a um público surpreso para anunciar que sua penitência de vestir o saio em memória de sua mãe chegara ao seu fim e que estaria em seus planos publicar um livro autobiográfico denominado *La promesa y la vida del Cristo de Elqui*, livro no qual se inspira Nicanor Parra para elaborar o personagem dos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*.

Segundo Juan Guillermo Prado, Zárate Vega mudou o rumo de sua existência ao renegar da missão de doutrinação religiosa e se dedicou a publicar avisos que ofereciam serviços tais como: “Consultas sentimentales y encargos para cualquier diligencia. Casilla 4130. Santiago”. (ibid.p.34) Domingo Zárate morreu em novembro de 1971.

Cabe ressaltar nesta breve apresentação que Domingo Zárate publicou diversos textos, folhetos, além do livro citado acima, entre eles: *Luz de la nueva Era* (1938), *El grito del Pastor en el Desierto*( S/D), *Un signo de luz* (1938), *Blanco, azul y rojo* (1944), *Sima, Lumbrera y Orientación* (S/D). Podemos classificar a produção de Zárate como textos concebidos para disseminar sua boa nova, todos sob a temática religiosa.

Em *La promesa y la vida del Cristo de Elqui*, Zárate faz um relato autobiográfico, apresentando um segredo a ser revelado:

En el presente, respetados lectores, les revelaré una parte de lo que tiene relación directa con mi vida, sin duda, para muchos, rara o extraordinaria, si se toma en cuenta mi modo de vestir, ya que, durante veintidós años he vestido mi sayal y he pasado sin cortarme el pelo ni la barba. Secreto es éste, que hasta ahora a nadie he revelado. Ahora quiero contarles lo que a tal extremo me obligó y, naturalmente, para ello tuve mis razones, siempre pensando que cada hombre es un libre pensador, dentro de una razonable lógica. Para mí, fue un hecho hondo y conmovedor la muerte de mi querida madrecita, ocurrida en 1926, lo que conmovió lo más profundo de mi ser. En lo íntimo de mi corazón, hice entonces la promesa de vestir sayal, lo que fue seguido de

grandes humillaciones, desprecios y calumnias, como si con aquello hubiera hecho un mal a alguien. Sin embargo, a fuerza de voluntad, todo lo soporté. A fin de probar más mi voluntad, he extendido la promesa hasta los veintidós años, pasándome dos años del plazo marcado – que fueron sólo veinte –, ofreciendo la amargura de semejante vida a la memoria de mi madrecita. He sido, de mí mismo, confidente y testigo de muchas cosas que nunca había comprendido dentro del marco de la vida ordinaria. ¡Cuántas sorpresas tenemos en la vida, las que salen al encuentro, cuando menos lo piensa! Durante estos veintidós años qué de cosas he visto en más de trescientas jiras, verificadas a lo largo del territorio chileno, desde Arica y Punta Arenas. (ZARATE, pp.7-8)

Nessas linhas podemos perceber as características do discurso de Zárate, na forma respeitosa como se dirige aos leitores, na insistência do relato sobre as humilhações recebidas pelo seu aspecto de se vestir e atuar, assim como deixa explícito o orgulho que sente em poder honrar a memória da sua mãe, motivo de sua penitência estendida em dois anos.

O autor, ao longo da narrativa, fará um minucioso relato de sua existência, começando pelo episódio de sua fuga da casa familiar para conhecer a região das minas de salitre, ainda garoto. Aos quinze anos se alista no serviço militar e se destaca ao obter excelentes qualificações. Sempre pensando em ajudar seus progenitores se emprega como carpinteiro em *Potrerrillos* e posteriormente atua como construtor em uma empresa norte-americana. Sobre essa experiência afirma que “estos extranjeros, que tienen un alto concepto del buen trabajador chileno, saben ser justos y tienen buenos modales con sus subordinados, cuando éstos son correctos y cumplidores con sus trabajos” (ibid, p.13)

Recebe, através de um telegrama, a notícia da morte de sua mãe quando planejava levar seus pais conhecer a capital do país. A volta ao lar paterno será um período de depressão:

El trabajo que demandaba su atención, ni cosa alguna de la vida me permitía ahuyentar de mi corazón y cerebro las negras nubes de pensamientos que día y noche me atormentaban. En varias ocasiones pensé atentar cobardemente contra mi vida, echándome al río, envenenándome o disparándome un tiro de revólver. Entretanto continuaba la lucha con mis tristes pensamientos que no me permitían ninguna pasajera alegría, ni tampoco la deseada tranquilidad, a pesar de poseer bastante dinero y algunas amistades que me estimaban con sincero afecto; siempre y en todas partes advertía la llorada ausencia de mi madre, que, desde su muerte, me llevó a vestir totalmente de negro hasta la camisa. (ibid, p.14)

Para aliviar a dor da perda materna toma a decisão de adotar uma vida de peregrinação:

Después de consultar a mi yo interno, resolví la muerte natural o hacer una vida extraordinaria que me trajera muchos sufrimientos que ofrendar a mi madre dentro de un plazo determinado. De ese modo, conseguiría glorias para

ese ser sagrado que es la madre, reina y soberana del hogar, tanto para mí como para todos los hijos. (ibid, p.15)

Apesar das provações da vida exigente que se auto impõe, o *Cristo de Elqui* se sente satisfeito com o resultado da sua jornada, não obstante sinta que nem sempre é compreendido e até se duvide de sua masculinidade:

He viajado luciendo dentro de mi alma, lo que prometí hacer, aunque quizás no he sido entendido ni por el 20% de mis compatriotas chilenos. Sin embargo, nunca intenté ni por un momento sacarme mi sayal para lucirme en groseras reuniones, a pesar de que era y soy un ser normal y todo un hombre... Han supuesto cosas inmundas y, sin embargo, mis respetados lectores, siempre me he sentido un hombre fuerte, que a pesar de mis años, mantengo el vigor de musculatura física y temple moral, no obstante los años de tantas privaciones que pudieron haber causado daños. (Ibid,p.23)

Em que medida o personagem criado por Nicanor Parra conserva as características de Domingo Zárate Vega? Sem dúvida, as semelhanças se manifestam na reprodução, quase ao pé da letra, de passagens da vida do pretense profeta nos poemas que compõem o texto do antipoeta. Exemplo disso o encontramos nos conselhos de Zárate para uma vida saudável:

Si vosotros deseáis imitarme, seguid mis consejos para conservar la salud: el naturismo, los baños helados, poco abrigo en el vestir y usar sombrero sólo por mucha necesidad, que el zapato sea lo más ventilado. Es conveniente levantarse y acostarse temprano, no comer tarde y, si esto llega a hacerse, comer comida liviana o fruta; el desayuno debe ser igual.

A versão de Parra não apresenta muita diferença:

Unos poquitos consejos de carácter práctico:  
 Levantarse temprano  
 Desayuno lo más liviano posible  
 Basta con una taza de agua caliente  
 Que el zapato no sea muy estrecho  
 Nada de calcetines ni sombrero carne dos o tres veces por semana  
 Vegetariano soy, pero no tanto  
 No comentan el error de comer marisco  
 Todos lo proveniente del mar es veneno.

Como a leitura e o conhecimento da obra de Domingo Zárate Vega pode ajudar na análise dos poemas de *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*? Certamente, conhecer a personalidade e o universo de Domingo Zárate viria enriquecer a leitura da escrita de Parra,

quem utiliza a voz deste suposto pregador para representar um espírito contraditório e libertador através desta espécie de lenda urbana.

O Cristo de Elqui, cópia de uma cópia, um sujeito desvalido e presunçoso, convertido em “personagem” é capaz de denunciar os atropelos aos direitos humanos e de se ocupar, ao mesmo tempo, de assuntos de foro mais íntimo:

Los maridos debieran seguir un curso por correspondencia  
Si no se atreven a hacerlo personalmente  
Sobre los órganos genitales de la mujer  
Hay una gran ignorancia al respecto  
Quién podría decirme, por ejemplo  
Qué diferencia hay entre vulva y vagina  
Sin embargo se consideran con derecho a casarse  
Como si fueran expertos en la materia  
Resultado: problemas conyugales  
Adulterio calumnias separación  
¿y cómo quedan los pobres hijos?

A referência de um personagem como Domingo Zárate Vega, constitui um ponto de fuga, possibilita a edificação de um discurso aparentemente anacrónico, contudo, muito atual e subversivo.

Através de depoimentos do próprio Parra nos inteiramos de que Domingo Zárate Vega era uma espécie de lenda urbana que realmente existiu. Numa conversação com Leónidas Morales, Nicanor Parra relata a respeito:

L.M. *¿Tú lo conociste?*  
N.P. Lo conocí. Lo perseguí a él, y ah...  
L.M. *¿No sería uno de esos predicadores de la Quinta Normal que escuchaban ustedes cuando eran estudiantes?*  
N.P. Sí, uno de esos. Yo lo conocí, pero nunca hablé con él. Pero poco después leí sus folletos. Especialmente este cuya portada aparece reproducida aquí: *La promesa y la vida*, de El Cristo de Elqui. Domingo Zárate Vega, autor. (MORALES,1991, p.109)

O fato de incluir uma referência concreta responde à necessidade de que o leitor compreenda que não se trata de um personagem “criado”, isto é, que não provoque a discussão a respeito de quem é o original. A edição de 1977 inclui uma série de fotografias intercaladas com os poemas, o qual não deixa pairar dúvidas sobre a presença física do personagem real. Assim, a marca decisiva é, com certeza, a capa do livro de Zárate Vega, *La promesa y la vida del Cristo de Elqui*, como marca que, logo de se cotejar o livro de Parra com o “original”, cobra

real importância, pois reconhecemos nesse folheto a fonte principal para a elaboração que leva a cabo Nicanor Parra.



Fonte:(PARRA,2011, p.999)

Fato de grande relevância e quase não comentado é que na primeira edição dos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de 1977, não incluía os poemas de apresentação que só foram acrescentados na edição de 1979. A edição de 1977, começava diretamente com o poema I, havia a inclusão das fotografias, porém não constava o poema do apresentador nem a resposta do personagem, o *Cristo de Elqui*. Em 1979, junto com a publicação da continuação do poemário de 1977, os *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, se imprimiu o livro de 1977 com essa significativa modificação.

Este é um detalhe não menos importante, que expõe o grau de consciência autoral a respeito da recepção do poema. Para Parra era necessário esclarecer a situação comunicativa, sem dar lugar a qualquer tipo de ambiguidade.

Esses dois textos acrescentados reforçam, junto à inclusão da capa do folheto de Zárate Vega, o distanciamento do personagem de Parra do personagem original. O apresentador anuncia:

- 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 gigante de Semana Santa  
para hacer las delicias de grandes y chicos  
con sus ocurrencias sabias y oportunas  
N. S.J. no necesita presentación  
es conocido en el mundo entero  
baste recordar su gloriosa muerte en la cruz  
seguida de una resurrección no menos  
..... espectacular:  
un aplauso para N. S. J.*

O leitor reconhece com facilidade a situação de um programa de televisão. Em particular o leitor chileno, pois *nuestro programa gigante de Semana Santa* faz referência a um dos programas de auditório mais populares da televisão chilena dos anos 1970, o programa *Sábados Gigantes* e a seu animado apresentador Mario Kreuzberger, conhecido como Don Francisco, responsável não só pelo programa dos sábados como também das campanhas de solidariedade ligadas à *Fundación Teletón* e das maratonas televisivas relacionadas às catástrofes naturais que a cada tanto assolavam o Chile, sob o slogan *Chile ayuda a Chile*.

Cabe destacar o importante papel da televisão no Chile, cuja popularização como meio de comunicação se desenvolveu durante os anos de arrefecimento da ditadura de Augusto Pinochet. O cenário do poema de apresentação constitui a imagem de um país recluso frente à tela de um aparelho de televisão que, longe de manter os chilenos informados sobre a realidade do Chile, prefere o espetáculo de um alienado.

O *programa gigante de Semana Santa* instala ao personagem marginal num meio de alianças institucionais entre a religião e os meios de comunicação massiva que, segundo Federico Schopf “supone un gran auspicio del sector empresarial (SCHOPF,2006, CXII).

Retomando o cenário onde se desenvolve a interação entre os dois personagens, a sequência se dá na resposta do *Cristo de Elqui* à interpelação da plateia pelo apresentador:

*- Gracias por los aplausos  
a pesar de que no son para mí  
soy ignorante pero no cretino*

*hay algunos señores locutores  
que se suelen pasar de la raya  
por arrancar un aplauso barato  
pero yo los perdono  
por tratarse de bromas inocentes  
aunque no debería ser así  
la seriedad es superior a la chunga  
sobre todo tratándose del evangelio  
que se rían de mí perfectamente  
ésta no sería la primera vez  
pero no de N. S. J.  
el respetable público dirá.*

..... (Aplausos.)

Estes novos aplausos se contrapõem aos iniciais, aqueles solicitados pelo apresentador, pois são espontâneos, não aplausos baratos. O público reconhece a lucidez do personagem, que admite não ser o *Jesucristo en persona*, mas o *Cristo de Elqui* não deixa de comunicar ao apresentador o seu desconforto expressando que “hay algunos señores locutores /que se suelen pasar de la raya”, dessa maneira deixa claro que não se deixará achincalhar durante o espetáculo.

Com humor faz frente às possíveis humilhações e se mostra até piedoso admitindo que: “se rían de mí perfectamente/ ésta no sería la primera vez/pero no de N. S. J.”, a maior mágoa para ele é que não se respeite a Jesus Cristo, mas com compassiva inteligência, através do verso “pero yo los perdono”, declara o perdão à falta do apresentador.

Ivette Malverde apontou para o uso da abreviação N.S.J. em três ocasiões para se referir a *Nuestro Señor Jesucristo*, a abreviação indica a distância que há entre o texto escrito e o texto oral, realçando a popularidade de Cristo como sendo uma marca reconhecida, mas, ao mesmo tempo, diminui sua identidade sagrada; isto é, o transforma numa mercadoria.

Cabe destacar que os poemas introdutórios não levam numeração romana como o resto dos parlamentos que figuram nos dois poemários, todos eles proferidos pelo *Cristo de Elqui*, os poemas que correspondem à última seção se caracterizam por serem apresentados com títulos individuais. Os poemas introdutórios não só carecem de numeração e têm sujeito poético diferente, senão que ademais sua tipografia é outra, estão escritos em cursiva, característica que os separa do resto do texto.

## 2. O CRISTO DE ELQUI, SUA HISTÓRIA, SEU TESTEMUNHO.

Os *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra se apresentam como reescritos a partir dos textos divulgados por um personagem histórico conhecido como o *Cristo de Elqui*, em realidade Domingo Zárate Vega, um homem que depois de sua conversão se dedicou a pregar pela província de Elqui, no norte do Chile, durante quase 20 anos. Em 1948, Domingo Zárate Vega decidiu encerrar esta etapa de sua vida e publicou um livro intitulado *La promesa y la vida de El Cristo de Elqui*. Os dois poemários de Parra são *collages* que integram com frequência citas literais de Zárate Vega (Binns & Echeverría, 2011, p. 997). O collage realça a heterogeneidade das prédicas. No prólogo do livro *La vuelta del Cristo de Elqui*, o escritor chileno Alejandro Zambra se pergunta: “¿Qué imita Parra del personaje que imita? Un método, el discurso en el que todo cabe: alabanzas, confesiones, rezos, consejos, sentido común, locura, ternura, acidez, charlatanismo y sabiduría” (ZAMBRA, 2007, p.15).

Continuando a leitura dos sermões, constatamos que no primeiro poema, com um tom coloquial e direto, o sujeito poético interpela os leitores e começa o relato de sua saga:

A pesar de que vengo preparado  
 realmente no sé por dónde empezar  
 empezaré sacándome las gafas  
 esta barba no crean que es postiza  
 22 años que no me la corto  
 como tampoco me corto las uñas  
 o sea que cumplí la palabra empeñada  
 más allá de la fecha convenida  
 puesto que la manda fue sólo por veinte  
 no me he cortado barba ni uñas  
 solamente las uñas de los pies  
 en honor a mi madre idolatrada  
 pero por las que tuve que pasar  
 humillaciones calumnias desprecios  
 siendo que yo no molestaba a nadie  
 sólo cumplía la sagrada promesa  
 que hice cuando ella murió  
 no cortarme la barba ni las uñas  
 por un lapso de veinte años  
 en homenaje a su sagrada memoria  
 renunciar a la vestimenta común  
 y reemplazarla por un humilde sayal  
 ahora les revelaré mi secreto  
 la penitencia ya se cumplió  
 pronto me podrán ver  
 nuevamente vestido de civil.

O sujeito poético se apresenta como profeta contemporâneo de um público que supostamente sintoniza com o Cristo e está esperando que ele revele seu segredo, mas o santo homem protela a revelação devido uma postura infantil de mostrar como seu aspecto é verdadeiro, que a barba do profeta/poeta não é postiça e que também as suas unhas não conhecem tesoura há mais de vinte e dois anos devido a uma promessa feita em honra a sua falecida mãe.

Obviamente, a escrita dos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* oscila entre dois polos: o polo transparente da cópia às vezes retocada do original, e o polo distanciado que se encarna numa enunciação marcada pelo caráter de zombaria disfarçada do discurso.

Ao contrário do “sujeito lúcido” dos antipoemas, o orador dos “sermones” seria um ser “ingenuo”, pleno de “inocencia”. Parra explica essa diferença numa conversação com Andrés Piña, afirmando que: “El hablante lírico de los antipoemas es un sujeto lúcido [...] pero el de los Sermones y prédicas es un personaje ingenuo. El lector se ríe de las limitaciones del Cristo, no de sus ingeniosidades [...] El método de trabajo es distinto: inocencia es lo que predomina”. (PIÑA;1991, p.40)

Para o leitor que não conhece o texto de Zárate Vega nem os pormenores da história do *Cristo de Elqui* não é tarefa simples reconhecer no discurso do predicador o momento histórico do qual parte o poema de apresentação, pois se afirma que o ano é de 1977, mas esses vinte e dois anos de promessa sagrada não insinuam a fonte que inspirou o texto parriano, a qual foi publicada em 1948. Mas o tempo varia assim como o tipo de auditório ao qual se dirigirá o personagem ao longo do poema.

No poema IV o *Cristo de Elqui* conta a respeito de suas desventuras e provações:

No se diga que soy un pordiosero  
 quién no sabe cómo me he ganado la vida  
 en estos 20 años que duró mi promesa  
 giras al sur y norte del país  
 como también a los países limítrofes  
 predicando mis sanos pensamientos  
 en beneficio de la Humanidad  
 aunque los cuerdos me tildaran de loco  
 cientos de conferencias en cárceles y hospitales  
 en Asilos de Ancianos  
 en Sociedades de Socorros Mutuos  
 Yo no nací para glorificarme a mí mismo  
 nací para ayudar a mis semejantes  
 en especial a las almas en pena  
 sin distinción de clases sociales

ya se trate de enfermos desahuciados  
o de personas de escasos recursos  
sin aceptar jamás una limosna  
ha sido un cuento de nunca acabar  
humillaciones burlas risotadas  
al verme vestido con un humilde sayal  
hubo semanas meses años bisiestos  
que no encontraba donde dormir  
nadie quería darme alojamiento  
yo ganaba bastante dinero  
con la venta de mis modestos libritos  
(hasta la fecha llevo publicados 18)  
más que suficiente para pagar un hotel  
y sin embargo se me rechazaba  
so pretexto de esto o de lo otro  
aunque pagara el doble o el triple de la tarifa  
A no mediar el Cuerpo de Carabineros de Chile  
yo no sé qué hubiera sido de mí.

No poema IV , texto que, segundo a análise de Federico Schopf : “es un texto para ser *leído* y no escuchado”, o predicador comunica como tem sido essa vida de penitência, especificando que não foi uma vida de mendicância, pois ganhou dinheiro com a venda de seus “libritos” e nunca aceitou esmola. Também enfatiza que só quer ajudar aos seus semelhantes, mas não quer se endeusar através dessa conduta, apesar da vitimização que expressa por não ser compreendido e o acharem louco por vestir “um humilde sayal”.

Apesar das humilhações, o *Cristo de Elqui* quer ser um exemplo de temperança e seriedade, no poema V relata um episódio em que foi posta a prova sua santa paciência.

Una vez un beodo  
tuvo la osadía de llegar a tocarme la barba  
pero triunfó la fuerza de voluntad  
puesto que yo me mantuve impertérrito  
no se movió ni un músculo de mi rostro  
y el agresor tuvo que retirarse  
sin saborear el fruto de su ofensa  
él esperaba que yo me diera por ofendido  
para poder reírse a sus anchas  
por eso es que yo digo en mis conferencias  
que la virtud debe estar por encima de todo  
para que nadie sufra injustamente  
seriedad y paciencia ante todo.

Também se subentende que há uma imitação de Jesus Cristo quando sofre os escárnios e recebe as bofetadas do centurião. Mas, só podemos fazer essas suposições graças a nossa

bagagem cultural cristã, pois o *Cristo de Elqui* não se comporta explicitamente como o Messias, esclarecendo que ele não é Cristo.

A partir do poema IX o personagem muda de cenário e se despede do auditório após contar seu segredo, deixando claro mais uma vez que é uma pessoa que tem plena consciência de seus atos:

Ahora que ya revelé mi secreto  
quisiera despedirme de todos ustedes  
en total armonía conmigo mismo  
con un abrazo bien apretado  
por haber llevado a feliz término  
la misión que el Señor me encomendó  
cuando se me apareció en sueños  
hace la miseria de 22 años  
juro que no le guardo rencor a nadie  
ni siquiera a los que pusieron en duda mi virilidad  
sepan esos reverendos señores  
que soy un hombre totalmente normal  
y perdonen si me he expresado en lengua vulgar  
es que ésa es la lengua de la gente.

Nesse poema se explicita o motivo sagrado de seu agir, uma causa sagrada, uma encomenda divina. No poema X o *Cristo de Elqui* retoma sua pregação, tratando de inculcar os preceitos de humildade e bondade de todo bom cristão e não cair na tentação de se rebelar contra a doutrina.

No próximo poema, o sermão XI, revela que já não está no ambiente do cenário televisivo, senão que numa casa e escreve para agradecer a oportunidade de ter sido ouvido:

Un agregado de última hora:  
tan pronto como se me apareció el Señor  
tomé un lápiz y una máquina de escribir  
y me puse a redactar mis prédicas  
en el mejor castellano posible  
no sin antes haberme retirado al desierto  
por un lapso de 7 años consecutivos  
claro que sin la menor vanidad  
a pesar de que soy un analfabeto  
nunca pisé la puerta de una escuela  
mi papá fue más pobre que la rata  
por no decir otra cosa peor  
Distinguidos lectores: en estos momentos  
os estoy escribiendo en una enorme máquina de escribir  
desde el escritorio de una casa particular  
eso sí que ya no vestido de Cristo  
sino que de ciudadano vulgar y corriente

y les pido con gran humildad  
 léanme con un poquito de cariño  
 yo soy un hombre sediento de amor  
 y muchas gracias por la atención dispensada.

Percebe-se, então, que o discurso oral se transformou em um discurso escrito. Segundo Ivette Malverde, nos *Sermones* se produz um fenômeno de “travestismo verbal en el que la escritura se inviste de oralidad y en el que la oralidad se escribe. Es decir, ambas posibilidades se interfieren mutuamente. [...] Obviamente se establece una diferencia jerárquica entre ambas, la escritura es la determinante, la oralidad es fingida. (MALVERDE, 1989, p.88).

O sujeito poético exhibe seu discurso como texto escrito, fazendo repetida menção ao ato de escrever: “tomé un lápiz y una máquina de escribir /y me puse a redactar mis prédicas”. Neste poema o discurso não só mudou de aparente oralidade à escrita, como já apontado linhas acima, como também o espaço do relato deixou de ser desde um lugar público, está numa casa particular, num espaço privado e se dirige a um grande público ao qual solicita com humildade “léanme con un poquito de cariño”.

Malverde destaca que o conflito entre a oralidade e a escrita não aponta especificamente à separação entre a palavra escrita e a falada, senão a uma diferença de níveis de linguagem que reflete a separação entre a cultura oficial e a cultura popular, entre o estabelecido e a livre criação.

Contudo, o sujeito poético está ciente de que o tipo de linguagem empregado não atende às expectativas daqueles que o ouvem/leem, pois o discurso que corresponde ao sermão requereria de uma linguagem mais elaborada, daí que o predicador se desculpa, num dos versos do poema IX, não sem ironia: “perdonen si me he expressado en lengua vulgar/ es que ésa es la lengua de la gente”, justificando seu uso pela necessidade de ser entendido por todos. Mas, esta afirmação se contradiz nos versos do poema XI quando declara ter redigido suas prédicas “en el mejor castellano posible”, mas a qual castelhano se refere? à língua vulgar que ele utiliza ou aquele oficial e regido pelas normativas da academia? Estamos perante a um personagem extravagante que confessa, “a pesar de que soy un analfabeto /nunca pisé la puerta de una escuela”, mas não parece temer às contradições, ou acredita que seus diversos públicos não as percebem.

Prosseguindo a nossa leitura encontramos o personagem numa entrevista, respondendo a um questionário, no poema XLVI:

Y ahora com ustedes  
 Nuestra sección Preguntas y Respuestas  
 - Señor Cristo de Elqui  
 Qué piensa Ud.  
 De los trajes de baño de una pieza?  
 No tengo nada contra la juventud  
 A condición de que no exageren la nota  
 - Señor Cristo de Elqui  
 Qué opinión le merece la Democracia Cristiana  
 - No tengo nada contra la Democracia Cristiana  
 A condición que no exagere la nota  
 - Qué piensa usted de los concursos literarios  
 - La competencia no resuelve nada  
 Pues no somos caballos de carrera  
 Los condeno de todo corazón  
 En esto sí que soy intransigente

No poema XLVII a entrevista continua, o *Cristo de Elqui* responde a um público real ou imaginário:

Que por qué no me instalo con un negocio?  
 Porque mi religión no me lo permite  
 Que por qué no respondo cuando me ofenden?  
 Porque mi religión no me lo permite  
 Que por qué no fumo ni bebo?  
 Porque mi religión no me lo permite

Já no poema L notamos que o *Cristo de Elqui* indica por quais meios essa entrevista está sendo veiculada, numa das estações mais populares do Chile, a emissora Radio Cooperativa Vitalicia, ocasião onde revela quem é ele realmente, numa sorte de absolvição por um suposto “pacto con el diablo”:

Mis discípulos se molestan conmigo  
 Por lo bien que ha ido últimamente  
 Después de tantos años de privaciones  
 Acabo de comprarme una camionetita  
 A ellos les gusta verme roto  
 Juran que tengo pacto con el Diablo  
 ¡crucifiquenme entonces!  
 Sin embargo yo siempre sigo siendo el mismo de siempre  
 Domingo Zárate Vega  
 Para servir a todos los radioescuchas  
 Sin diferencias de clases sociales  
 Sepan que estoy perfectamente bien  
 No moriré en la cruz  
 Estoy casi seguro  
 Que moriré de muerte natural  
 Habla aquí Domingo Zárate Vega  
 Alias el Cristo de Elqui

## Radio Cooperativa Vitalicia.

Após muitas prédicas o Cristo menciona seu verdadeiro nome, Domino Zárate Vega, mais conhecido como o *Cristo de Elqui*, que se desloca de um espaço a outro, além do palco de programa de televisão ou emissora radiofônica, para proferir seus parlamentos em praça pública, escolas, hospitais, cadeias, regimentos, teatros e clubes sociais e assim atingir um maior número de públicos.

No prólogo das Obras Completas & algo +, Federico Schopf destaca que os textos não apresentam uma ordem cronológica que acompanham o transcorrer da vida do personagem, devido à indeterminação temporal de muitos de seus parlamentos, assim o poema não obedece a uma progressão narrativa, ao contrário há uma simultaneidade de acontecimentos. Abundam, certamente, os saltos temporais, assim, num primeiro momento o personagem está quase no fim de sua penitência após vinte e dois anos de sua promessa, logo podemos comprovar que já veste roupas de um cidadão comum. No poema XXXI rompe-se novamente a difusa ordem da sequência quando lemos:

Creo no equivocarme  
 Cuando digo que soy un desdichado  
 Un peso muerto para la sociedad  
 Una especie de Caja de Pandora  
 Nada me satisface plenamente  
 El sagrado recuerdo de mi madre  
 No me deja pensar en otra cosa  
 [...]  
 Imposible señoras y señores  
 Sin embargo yo tengo que esperar  
 Puesto que todavía no se cumple la penitencia.

Assim, nos trasladamos a uma época da qual já temos conhecimento, embora o personagem pareça aprisionado no tempo, num discurso que demonstra sua instabilidade mental, apesar de que no poema anterior manifesta já ter assumido a sua condição de figura popular:

XXX  
 Pierden su tempo miserablemente  
 Los improvisadores teólogos de pacotilla  
 Que me llaman Cristo de Elqui  
 Impresionados por mi aspecto exterior  
 [...]

Ustedes saben a que me refiero  
 Sé que lo hacen por reírse de mí  
 Pero no me perturban en absoluto  
 Pueden decir que soy Napoleón Bonaparte  
 [...]
 En cambio yo sé que soy: lo que no soy.

Quem é o Cristo de Elqui? Ele próprio entrega a sua representação ao longo dos versos de ambos poemários:

Logo na resposta à apresentação pouco respeitosa no set de televisão, frente à plateia manifesta: *Soy ignorante pero no cretino*, no poema VIII afirma: *Yo soy más yerbatero que mago*, *Soy um hombre totalmente normal*, expressa no poema IX, com autopiedade declara no poema XI: *soy um analfabeto*; *yo me declaro fundamentalista puesto que soy un libre pensador* manifesta no poema XVIII. *Soy un hijo que sabe lo que es madre* (XXVII), *más chileno que el mote com huesillos* assegura no poema XXVII. Mas, há a certeza que se destaca no verso final do poema XXX: *En cambio yo sé soy: lo que no soy*.

O personagem se autodefine no final das contas como um ser comum, um homem sem maiores ambições, inimigo do álcool: *Soy abstemio por naturaleza*, um homem feliz e também muito amargurado, honesto e um *simple predicador*.

Conhecemos as características da personalidade do personagem através do percorrido pelos poemários, convido o leitor para conhecer suas ações e começaremos com o que ele faz com não pouca frequência: criticar.

## VII

Los maridos debieran seguir un curso por correspondencia  
 si no se atreven a hacerlo personalmente  
 sobre los órganos genitales de la mujer  
 hay una gran ignorancia al respecto  
 quién podría decirme por ejemplo  
 qué diferencia hay entre vulva y vagina  
 sin embargo se consideran con derecho a casarse  
 como si fueran expertos en la materia  
 resultado: problemas conyugales  
 adulterio calumnias separación  
 ¿y cómo quedan esos pobres hijos?

Chama a atenção a postura avançada numa sociedade como a chilena, tradicionalista e pouco liberal nas questões de índole sexual, sobretudo se lembramos a época na qual são proferidas essas críticas.

Os representantes da Igreja Católica também não escapam de suas reclamações:

## III

Al verme vestido com este humilde sayal  
 Hasta los sacerdotes se mofaron de mí  
 Ellos que debieran dar el ejemplo  
 Por algo son los representantes de Dios en la tierra  
 Estoy absolutamente seguro  
 Que Él no se hubiera burlado.

Continua suas críticas aos sacerdotes no poema XVII

Hay algunos sacerdotes descriteriados  
 que se presentan a decir misa  
 luciendo unas enormes ojeras artificiales  
 y por qué no decirlo francamente  
 con los cachetes y labios pintados  
 Su Santidad debiera tomar nota.

No poema XII profere críticas aos compatriotas que não se interessam em visitar as paisagens do seu próprio país:

Palabra que da lástima  
 ver a gente que podría viajar  
 en vapor en avión en lo que sea  
 morir sin pena ni gloria  
 en el mismo lugar en que nació  
 viendo siempre las mismas caras  
 enjauladas en el mismo paisaje  
 como si no tuvieran un cobre  
 en circunstancias de que nadan en plata  
 yo que he viajado a lo largo de todo Chile  
 sin disponer de otra fuente de entradas  
 que lo que gano con el sudor de mi frente  
 me pregunto por qué no viajarán  
 ¿hay algo más interesante en el mundo?  
 sobre todo en un país como el nuestro  
 que tiene fama de ser tan hermoso  
 vayan a una oficina salitrera  
 donde yo trabajé en mi juventud  
 antes que falleciera mi madrecita  
 a diluirse en la inmensidad del desierto  
 a gozar de sus atardeceres maravillosos  
 créanme que parecen  
 verdaderas auroras boreales  
 o visiten la región de los lagos  
 es cuestión de acercarse a un teléfono público  
 si no se dispone de teléfono en casa  
 y reservar pasaje de ida y vuelta  
 no me explico por qué viaja tan poco la gente

debe ser por razones personales  
o por motivos de fuerza mayor  
y en ese caso prefiero quedarme callado.

Mas o verdadeiro motivo dessa suposta indiferença em viajar e conhecer o país fica evidenciado já no final do poema, pois se subentende que esses motivos de força maior ou razões pessoais se referem à realidade opressiva - toques de recolher - e de carências e dificuldades econômicas que vivenciavam os chilenos durante a ditadura nas décadas de 1970 e 1980. Estas críticas veladas se confirmam no poema LVII onde se apresentam duas modificações à oração Pai Nosso:

Imposible entender a los chilenos  
Los que se quedaron aquí  
No piensan en otra cosa que en irse  
“este país no sirve para nada”  
Los que se fueron sueñan con volver  
Inútilmente porque no se puede  
Madre mía que estás en el cielo  
Santificado sea tu nombre  
Déjalos regresar a la patria  
No permitas que mueran en el destierro.

Substitui-se ao Pai pela Mãe, além disso o pedido não é a vinda do reino de Deus, senão o retorno dos exilados à pátria. Se inverteram os elementos masculinos sagrados do texto original, Pai e reino pelos elementos femininos profanos, mãe e pátria. Se solicita, ademais, que os exilados retornem antes da morte, enquanto ainda é possível. Este poema se constitui num bom exemplo de consciência histórica e política do discurso poético parriano.

Um dos textos mais comentados deste poemário é o poema XXIV, onde o Cristo se refere às violações aos direitos humanos, numa crítica de clara índole política:

Cuando los españoles llegaron a Chile  
se encontraron con la sorpresa  
de que aquí no había oro ni plata  
nieve y trumao sí; trumao y nieve  
nada que valiera la pena

O texto se inicia com uma crítica aos espanhóis, mas a seguir se aborda o tema da ditadura de maneira disfarçada protegendo-se da censura ao se referir a um outro tempo na história do Chile, quando em 1927 o General Ibáñez del Campo chegou ao poder após um golpe de Estado.

los alimentos eran escasos  
y continúan siéndolo dirán ustedes  
es lo que yo quería subrayar

el pueblo chileno tiene hambre  
 sé que pronunciar esta frase  
 puedo ir a parar a Pisagua  
 pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener  
 otra razón de ser que la verdad  
 el general Ibáñez me perdone  
 en Chile no se respetan los derechos humanos  
 aquí no existe libertad de prensa  
 aquí mandan los multimillonarios  
 el gallinero está a cargo del zorro  
 claro que yo les voy a pedir que me digan  
 en qué país se respetan los derechos humanos

O poema expõe a realidade dos campos de concentração, traz a lembrança de Pisagua, cenário de violências sofridas por prisioneiros políticos em dois períodos da história do Chile. Foi em 1940, durante a presidência de Gabriel González Videla se construiu esse campo de detenção para comunistas enquanto vigorou a chamada “Ley Maldita”. Naquela época foi destinado como responsável militar por esse campo de detenção o tenente Augusto Pinochet, quem posteriormente lideraria o golpe de Estado de 1973. A alusão a Ibáñez del Campo é mais um anacronismo, contudo traz à baila a participação funesta de um general na ruptura da democracia. As críticas do *Cristo de Elqui* são revestidas pelo disfarce da incerteza cronológica, na confusão proposital de datas.

No poema LVIII se nos entrega, desde a perspectiva de um fanático religioso, aquilo que poderíamos definir como uma declaração de princípios políticos:

Gelatinoso  
     Ingenuo  
         Marxistoide  
 Tres epítetos mal intencionados  
 Que me cuelga la prensa reaccionaria  
 A pesar de saber perfectamente  
 Cómo  
 Cuándo  
 Y adónde me aprieta el zapato  
 Basta con observar mi vestimenta  
 Para ver que no soy blanco ni rojo  
 Sino tirado para ultravioleta  
 Que es el color de Nuestro Señor Jesucristo

O poema consta de duas partes: na primeira, as acusações: *gelatinoso* corresponde à crítica de parte da esquerda ou desde qualquer posição de compromisso dirigidas a alguém que não assume uma definição nestes termos. *Ingenuo*, por outro lado, é a crítica daqueles que desde a posição de direita, acusavam aqueles que, sem perceber, faziam o jogo da esquerda. Por

último, um *marxistóide*, alguém com um pé no marxismo, alguém que está e não está, que pode ser utilizado e acusado por um ou outro setor.

Na segunda parte, o sujeito poético se defende e define sua posição política. Descarta algumas acusações – *ni blanco ni rojo* – e conclui identificando-se com um Jesus Cristo “ultravioleta, isto é, alguém cujo pensamento – político – não é perceptível à primeira vista.

Neste contexto, no qual se misturam crenças religiosas com políticas, não há impedimento para que o próprio *Cristo de Elqui* faça elogios ao fundador do partido comunista chileno, Luis Emilio Recabarren:

LXI  
 Como les iba diciendo  
 Nadie lo conoció mejor que yo  
 Puesto que fui su humilde lazarillo  
 Cuando él todavía no era nadie  
 Cierro los ojos y lo veo tal cual  
 Alto – macizo – de mirada potente  
 Sencillote – peinado para atrás  
 Un salitero como cualquier otro  
 No le tenía miedo a los burgueses  
 Se abanicaba con la policía  
 Yo trabajé con él en una imprenta  
 Repartiendo folletos y volantes  
 Contra la sanguijuela capitalista [...]

Além dos elogios, o *Cristo de Elqui* demonstra um vasto conhecimento sobre a cultura comunista chilena:

[...]  
 Sin Recabarren no se concibe Lafferte  
 Ni Contreras Labarca ni Fonseca [...]  
 Sin ese faro de Chuquicamata  
 Qué sería de Chile en estos momentos.

Podemos supor que o antipoeta não está pensando em salvar o Chile da confusa e desastrosa década dos 70, e em plena ditadura, a partir dos fundadores do Partido Comunista chileno, senão recuperá-los como símbolos de uma história de heroicos perdedores.

Como pode se apreciar, nas pregações do *Cristo de Elqui* há críticas e denúncias, mas também dá conselhos. No seguinte poema podem se ler algumas de suas orientações:

## VI

Unos poquitos consejos de carácter práctico:  
 levantarse temprano  
 desayuno lo más liviano posible  
 basta con una taza de agua caliente  
 que el zapato no sea muy estrecho  
 nada de calcetines ni sombrero  
 carne dos o tres veces por semana  
 vegetariano soy pero no tanto  
 no cometan el error de comer marisco  
 todo lo proveniente del mar es veneno  
 no matar un pájaro sino en caso de extrema necesidad  
 evitemos las bebidas espirituosas  
 una copa al almuerzo suficiente  
 siesta de 15 minutos máximo  
 basta con la pérdida de la conciencia  
 hace mal dormir demasiado  
 no retener el aire en el estómago  
 porque se puede romper una tripa

Ademais, nos desafia a rompermos as convenções, sobretudo os preceitos religiosos:

## XXIII

Y estos son los desafíos del Cristo de Elqui:  
 Que levanten la mano los valientes:  
 A que nadie se atreve  
 A tomarse una copa de agua bendita  
 A que nadie es capaz  
 De comulgar sin previa confesión  
 A que nadie se atreve  
 A fumarse un cigarrillo de rodillas  
 ¡gallinas cluecas – gallinas cluecas!  
 A que nadie es capaz  
 De arrancarle una hoja a la biblia  
 Ya que el papel higiénico se acabó  
 A ver a ver a que nadie se atreve  
 A escupir la bandera chilena  
 Primero tendría que escupir mi cadáver  
 Apuesto mi cabeza  
 A que nadie se ríe como yo  
 Cuando los filisteos lo torturan.

É de destacar que só neste poema ele se auto denomine como *Cristo de Elqui*, assumindo conduta desafiadora, isto é, atitude adequada a um ser superior aos demais homens, já que se

sente dotado de poderes sobrenaturais que o autorizam a predizer o que virá acontecer, ou porque se acha numa situação privilegiada que lhe permite incitar seus seguidores numa aposta na qual ele sabe que será vencedor. Se faz necessário salientar que o *Cristo de Elqui* não é um personagem dialogante, que procure a verdade num intercâmbio de opiniões, numa discussão crítica de um problema, ele se sente um sujeito especial, uma espécie de enviado de Deus, encarregado de uma missão e não está disposto a qualquer questionamento já que carece de autocrítica.

Contudo, a credibilidade de sua conduta supostamente regida pela mais estrita moral cristã, que exige moderação e inclusive abstinência no consumo de álcool, se faz mais duvidosa quando declara, em evidente estado de ebriedade:

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

E conclui com um pedido urgente:

¡pongan otra docena de cervezas!

Apesar da falta de coerência, de suas contínuas contradições, o *Cristo de Elqui* sabe se defender das acusações que se lhe imputam no final do segundo poemário, no poema LXII, quando terá que apelar a todo seu engenho perante o juiz que o acusa de comercio truculento:

QUE el Tribunal Supremo determine  
 si amar a Dios sobre todas las cosas  
 es poseer espíritu de lucro  
 si no jurar su santo nombre en vano  
 es poseer espíritu de lucro  
 si venerar al padre y a la madre  
 es poseer espíritu de lucro  
 si no robar ni fornicar  
 es poseer espíritu de lucro  
 si respetar a la mujer del prójimo  
 es poseer espíritu de lucro  
 Su Señoría: si imitar al Señor  
 en la medida de las propias fuerzas  
 es poseer espíritu de lucro  
 para qué nos echamos tierra a los ojos  
 el Cristo de Elqui es el peor de los comerciantes  
 el más ruin el más vil el más canalla

pueden crucificarme sin más trámite

reconozco que vendo mis folletos  
 exactamente: vendo los folletos  
 es decir no los puedo regalar  
 aunque me duela mucho el corazón  
 imposible - no puedo regalarlos  
 que me trague la tierra señor juez  
 apenas alcanzo para sobrevivir:  
 un poquito de sentido común!  
 Por mi madre: si fuera millonario  
 no tan sólo folletos regalara  
 regalaría bibliotecas enteras  
 harta falta que hacen creo yo  
 Don Quijote en primerísimo término  
 - sin este libro no se entiende nada -  
 Martín Fierro mi libro predilecto  
 mi velador - mi lámpara - mi todo  
 Los Caballeros de la Mesa Redonda  
 Bertoldo Bertoldino y Cacaseno  
 obra como no hay otra en su género  
 el Han de Islandia por Víctor Hugo  
 la sin par Genoveva de Brabante  
 y para terminar  
 o sea que por ahí debí haber empezado  
 la Santa Biblia  
 sí  
 la Santa Biblia  
 que es el único libro verdadero  
 los demás son hermosos pero falsos

Assim, a utilização do livro sagrado em sua defesa, no último momento, para comprovar sua probidade cristã, mencionando a Bíblia como o único livro que devemos reconhecer como verdadeiro, ressoa falso, e além disso revela uma conduta calculada, pois ele está atento aos efeitos emocionais que pretende causar com o seu discurso na plateia.

Percebemos, desse modo, que o *Cristo de Elqui* representa a incoerência de um sujeito convocado com o único intuito de entreter, com os seus absurdos disfarçados de prédicas que objetivam criticar não só a Igreja Católica ou o momento político, senão realizar uma crítica a um mundo que não oferece diálogo.

Neste sentido, os *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* e os *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* se inscrevem num momento de intolerância e fim da possibilidade de posições ideológicas alternativas, já que no âmbito político é oficial o predomínio de uma única e pouco receptiva realidade que interditou os espaços para o debate, sendo substituídos por um sem fim de espetáculos midiáticos nos quais se simula a liberdade de diálogo, mas, a

partir de pautas previamente estabelecidas, sob o consenso prévio e tácito da censura. Dessa maneira, somos apresentados a um personagem que é testemunha de um tempo inglório da história do Chile.

Na poesia de Nicanor Parra a ação política é apresentada como uma prática de uma época que já se superou, caracterizada pelos rótulos -comunistas/ conservador- e que ficam à margem do mundo real. O antipoeta propõe uma poesia que se mistura com a revolução das ideias, isto é uma nova maneira de perceber o mundo onde se superem as diferenças entre posições antagônicas.

Mesmo incorporando ao antipoema elementos da história recente como são o golpe de estado, a morte de Allende, o exílio, se mantém um marco global de referências bíblicas, contextualizando esse mundo com uma apreciação coletiva, mais ampla que a do personagem tão singular por ele escolhido, o *Cristo de Elqui* ; quem desde sua cordura no *Sermón LIII*, vaticina:

Y estas son las profecías del Cristo de Elqui:  
 pronto muy pronto vencerá la izquierda  
 prepararse muchachos  
 y los señores explotadores  
 que se vayan amarrando los pantalones con rieles  
 ahora le toca al pueblo  
 claro que los conchenchos  
 tratarán de impedirlo por todos los medios  
 asesinato -dólares - ITT  
 imposible señoras y señores  
 acuérdense de estas palabras proféticas  
 un socialista subirá al poder  
 en mala hora me dirán ustedes  
 eso yo no lo sé  
 lo que sé bien es que se suicidará  
 cuando se vea solo y traicionado

Dessa maneira, como é habitual na antipoesia, por trás dessa aparente simplicidade se oculta uma complexa estrutura poética. Em primeiro lugar, apesar da declaração do sujeito poético e do tom de sermão, não se trata de uma profecia, senão que se anuncia um fato real acontecido: a eleição e morte de Salvador Allende.

Por outro lado, o leitor se pergunta quem são esses “ustedes” que opinam que “en mala hora” um socialista assumirá o poder. A neutra distância, em aparência, do sujeito poético que não sabe, mas que utiliza a forma assertiva respeito da afirmação do suicídio, do abandono e da traição não aparece só como uma situação política, senão como um drama, que poderíamos chama-lo de bíblico, no qual se colocam numa relação direta Allende e Cristo, ambos traídos e

abandonados e resgatados pelo antipoeta que nos coloca perante o fracasso de um programa político, mas desde uma perspectiva religiosa e de uma consciência mítica. No mesmo sentido, é possível encontrar a menção explícita de pensadores do mundo moderno, como Marx, mas mantendo, como já apontado, uma perspectiva religiosa, tal o caso da estrofe IX do poema *Cartas del poeta que duerme en una silla*:

Ya desaparecieron los tranvías  
Han cortado los árboles  
El horizonte se ve lleno de cruces.

Marx ha sido negado siete veces  
Y nosotros todavía seguimos aquí.

### 3. ÚLTIMOS SERMÕES DO CRISTO DE ELQUI

Nos textos publicados no livro *Poesía Política*, em 1983, constam aqueles poemas que são considerados como os últimos sermões do *Cristo de Elqui*, são cinco poemas que se diferenciam daqueles publicados em 1977 e 1979 pelas diversas transgressões. Formalmente, se destacam por serem apresentados pelos seus respectivos títulos, não mais por números e pela abordagem de temas mais politizados.

O primeiro deles denomina-se *Zalo Reyes (Otro sermón del Cristo de Elqui)*, nele se faz alusão à estrondosa acolhida que teve a apresentação do cantor Zalo Reyes no *Festival de la canción de Viña del Mar*, no ano 1983. Neste poema narrativo, o sujeito poético relata:

Zalo Reyes  
 El hipotético Jilguero de Conchalí  
 Un gordito sin voz y sin cultura  
 Analfabeto x la gracia de Dios  
 Cebollero  
     Chinchoso  
             Mofletudo  
 Fue la revelación del Festival  
 Un misterio está x descifrarse  
 Sí señor  
 Una rebelación con belarga  
 No dejó títere con cabeza  
 Arrasó con las vacas sagradas  
 Se sacó los zapatos  
 Se robó la película qué duda cabe  
 Todos los premios  
             Todas las mujeres  
 Se le reían en sus propias barbas  
 Y le tiraban prendas de vestir  
 Una sorpresa para el propio muchacho.

O epíteto “jilguero de Conchalí” faz referência ao verdadeiro apelido, “gorrión de Conchalí”, que a imprensa utilizava para destacar os dotes melódicos de Zalo Reyes. O evento musical, o *Festival de Viña*, durante o regime de ditadura, era o grande evento artístico cultural nesses anos, onde se promovia um clima de normalidade e se desviava a atenção dos reais problemas do país. O *Cristo de Elqui* se refere ao triunfo do cantor como “un misterio” e lemos, logo a seguir, a utilização do signo matemático x ao invés da preposição por, grafia que não se utiliza em nenhum dos poemas nos livros da série de sermões do *Cristo de Elqui*, mas não é pouco utilizada na antipoesia parriana.

Continua o *Cristo de Elqui*, descrevendo o episódio:

Nada de qué admirarse digo yo  
 La simpatía personificada  
 roto chileno x donde lo miren  
 invulnerable  
 idéntico a sí mismo  
 vivachilemiéctica  
 aún tenemos música araucanos

Zalo Reyes é descrito como um autêntico homem simples, do povo como é o “roto chileno”, denominação dada, sobretudo, ao homem pobre e sem cultura. Mas, nos últimos versos, a exaltação à chilenidade se vê ofuscada pelo discurso sarcástico, irônico e de reprovação:

Un solo punto negro negro Zalo x Dios  
 Y perdóname el tono sacerdotal  
 Es que soy el Fantasma de la Tribu:  
 No dijiste media palabra guachito culebra  
 Sobre lo que sucede en tu país  
 O te parece a ti  
 Que estamos em el mejor de los mundos...  
 El desempleo no te dice nada?  
 La represión  
 El hambre  
 La tortura tampoco?  
 Déjate de pamplinas  
 Un ñato como tú no se puede  
 Empotar con la cueca del payaso  
 Te lo dice el hermano mayor de la Viola:  
 La Quinta Vergara te queda chica weón  
 Eres + grande que los 4 huasos.

O Cristo de Elqui dirige seu sermão em termos mais coloquiais, utiliza um vocabulário que explora a variante do castelhano chileno mediante um léxico mais popular: “guachito culebra”, “ñato”, “empotar” e “weón”. Quando se mencionam a “los 4 huasos” se faz referência ao grupo folclórico que apoiava o regime pinochetista: Los huasos Quincheros, contemporâneos de Violeta Parra, “la Viola”.

Mas a crítica a Zalo Reyes é proferida pelo antipoeta, quem recupera ou compartilha com o *Cristo de Elqui* a voz que se manteve disfarçada, camuflada na máscara do personagem predicador. A autoridade que lhe confere o fato de ser o irmão mais velho de Violeta Parra, permite ao antipoeta repreender o cantor e expressar sua decepção pelo silêncio a respeito da precária situação da nação.

Nos últimos versos deste sermão, a atitude reprobatória se mantém:



A-l-len-de! A-l-len-de! A-l-len-de!

Bueno después pasó lo que pasó  
Será mejor que cambiemos de tema

*Cristo de Elqui se defiende como gato de espaldas*, é o nome original do poema publicado na edição de 1983 e que foi reeditado como *La vuelta del Cristo de Elqui* no livro homônimo de 2007, livro que reúne os dois poemários e as últimas prédicas.

O poema chama a atenção pela franca apelação ao direito de resposta do antipoeta às acusações sofridas em torno a sua indefinida postura política. Este poema traz à baila a acusação do líder comunista Volodia Teitelboim de Parra ser colaborador do regime ditatorial.

O ano é 1983, mas o poema traz consigo o relato de uma precária realidade que se arrasta há muitos anos, onde não só a ditadura é o único problema que enfrenta o Chile, senão que se assinala uma preocupação que o acusador não leva em consideração, pois o Chile já sofre as mudanças ambientais e poucos fazem referência a esse fato. Neste poema, Parra é explícito, responde e convoca desafiador:

Yo partidario de la Dictadura?  
No me haga reír amigo Volodia  
Me desayuno con ese pastel  
Ud. está tratando de tirarme de la lengua  
Hágase su voluntad  
Hombre a hombre lo desafío  
X intermedio de este poema  
A discutir en serio los problemas de Chile  
Los problemas del mundo si le parece  
Para que vea los puntos que calzo  
Desempleo  
Tortura  
Autoritarismo  
Record mundial en contaminación atmosférica  
Algo que Ud. Lo tiene sin cuidado lo sé  
Como un buen industrialista decimonónico  
Ofrezco la palabra  
Aclaremos las cosas de una vez  
[...] lo siento mucho camarada Bolodia  
No soy yo  
Son Uds. Los que se quedaron atrás  
SOCIALISTAS Y CAPITALISTAS DEL MUNDO UNÍOS  
Antes que sea demasiado tarde  
R.S.V.P.  
Domigo Zárate Vega  
Alias el Cristo de Elqui

Carnet 480154  
Conchalí

Reconhecemos na réplica do poema, no verso *Socialista Y capitalistas del mundo uníos*, aquele que é um dos mais famoso dos *Artefactos* parrianos: *La izquierda y la derecha unida/ jamás serán vencidas*. Mas, se o ofendido é o antipoeta e o poema é a resposta e convite para se esclarecer “de hombre a hombre” a situação, porquê surge a assinatura de Domingo Zarate Vega junto o apelido e o número de RG? Chama a atenção a solicitação de resposta - R.S.V.P.- do Cristo e o seu endereço, a comuna de Conchalí, lugar onde também mora Zalo Reyes e o próprio Parra. Esta é uma estratégia criativa do autor no que se refere a sua autotextualidade, recurso utilizado como constante envio a situações, versos, citações dentro da própria obra.

Assim, como já destacou Federico Schopf, Nicanor Parra elaborou um sistema complexo, mas que se deixa reconhecer, pois: “en algunas de las escenas el operador antipoético podría imaginarse incluso como un ventrílocuo que habla por la boca del Cristo, potenciando su figura”. Continua Schopf a sua análise, especificando como se desempenha o “operador antipoético”, o responsável do discurso numa situação “que pretende estrategicamente ser transparente” e que devido a essa transparência, “no sólo carnaliza la actuación perfectamente seria del Cristo del Elqui, sino que también reorienta furtivamente, desde las sombras, la fuerza indicativa de algunos textos, dirigiéndola a la actualidad no dicha de sus alusiones”.(Schopf, 2006,CXII). A partir das considerações de Schopf, podemos, então, considerar que a chegada do *Cristo de Elqui* ressuscita a antipoesia e ao antipoeta.

Parra recorre à máscara do *Cristo de Elqui*, e, dessa maneira, o personagem ajuda o antipoeta a criar um novo discurso provocativo e surpreender o leitor. Através desse disfarce traz a renovação para uma poesia que Parra reconhecia ter prazo de validade, pois a partir de sua consagração com a obtenção do *Premio Nacional de Literatura*, em 1969, o antipoeta se transforma em uma figura dentro dos cânones literários e já não escandaliza.

A criação de um personagem com base na realidade como o *Cristo de Elqui* modifica o cenário da antipoesia, pois Parra fará continua utilização de versos de *Sermones y prédicas* em criações futuras, mantendo assim o interesse do leitor.

Maria Nieves Alonso especifica esse procedimento quando se refere ao anaforismo, ou auto textualidade na poesia de Parra, definindo a anáfora como “unidad del texto que envía a unidades separadas (del texto) ya dichas o por decir” (ALONSO,1989,p.53). Alonso analisa o envio do verso do poema LI, de *Sermones*, que se repetirá em poemas de obras posteriores,

como *Hojas de Parra* e os *Discursos de sobremesa*. O verso manifesta a indignação do *Cristo de Elqui*:

¡¡aquí no se respeta ni la ley de la selva!!

No poema *Pasatiempos*, no último verso reconheceremos o verso mencionado acima:

cocinar un sombrero de cura  
a vista y paciencia de la Santa Sede  
pronunciar un discurso patriótico  
pero no por razones de peso  
por fregar —solamente por joder  
Señoras y Señores aunque no vengo preparado...

masacrar a quemarropa a la familia del Zar  
incendiar la Biblioteca de Alejandría  
descuartizar mujeres embarazadas  
al más puro estilo Lyndon B. Nixon

aquí no se respeta ni la ley de la selva

E em *Happy Birthday, Discursos del Caupolicán*, de 1993, no último verso de *Algo Huele Muy Mal En Dinamarca Lo Sé*:

[...] Lo sentimos muchísimo  
No depende de nuestra voluntad  
El teatro del mundo se acaba  
Nos hundimos irremisiblemente en la nada  
¿Con la bandera al tope?  
Tanto peor!  
Aquí no se respeta ni la ley de la selva.

Dessa forma, esta estratégia de repetição que mantém vinculadas as manifestações poéticas de Nicanor Parra, seja na forma de sermões ou de discursos, é representativa da forma que adota a anáfora. Iván Carrasco, crítico e estudioso da obra de Parra, considera os *Discursos de sobremesa* como “literatura (poesía y antipoesía) y como discurso social ( discurso de sobremesa)” discursos proferidos, obviamente, pelo antipoeta, em ocasiões de recebimentos de prêmios, onde o público deve, segundo Carrasco: “ soportar con buena cara todo lo que les dice el invitado, dada la especial situación jerárquica en que se encuentra durante el acto y la absoluta necesidad de contar con su presencia”(CARRASCO,2003,p.17)

Esses discursos são considerados como parte da produção poética de Parra. Gottlieb, no seu artigo denominado “El poema dialógico: um género híbrido finisecular”, do ano 2000,

define os discursos parrianos como “un espectáculo dramático que le permite [a Parra] ensayar un sinnúmero de perspectivas y papeles diversos y participar con su propia situación enmascarada” (GOTTLIEB,2000, p.90.)

Carmen Foxley también considera as notáveis semelhanças entre ambas as obras, em particular porque nos dois livros “el que habla es el que responde, el que habla presupone en su habla los argumentos, acusaciones o equivocaciones del discurso del otro, las que son rebatidas, discutidas, aclaradas o anuladas por presentación de alternativas que las desvirtúan o desmontan”. (FOXLEY,1985, p.112). A seguir, alguns exemplos:

XIII  
MENTIRÍA SI DIGO QUE ESTOY EMOCIONADO  
(*Mai mai peñi – Discurso de Guadalajara*)

Mentiría si digo que miento  
(*Sermones XLVIII*)

XVI  
Alguien anda diciendo x ahí  
Que el premiado no está a altura del premio  
(*Mai mai- peñi – Discurso de Guadalajara*)

Pobre Cristo dicen mis detractores  
No podemos creer en su doctrina  
(*Sermones XLIV*)

XXVII  
LA REPÚBLICA “HIDEAL” DEL FUTURO

Suprimirá los premios literarios  
Pues no somos caballos de carrera  
X un deudor feliz  
Cuántos acreedores postergados...  
(*Mai mai peñi – Discurso de Guadalajara*)

- Qué piensa usted de los concursos literarios  
- la competencia no resuelve nada  
Pues no somos caballos de carrera  
Los condeno de todo corazón  
En esto sí que soy intransigente  
(*Sermones XLVI*)

Podemos observar, certamente, muitas semelhanças, as formais são representadas no uso dos números romanos, tanto nos sermões como nos discursos. Também se inclui, em ambos

livros, o texto ecologista *Propuesta de Daimiel*, - tema que muito preocupa a Nicanor Parra -, nos *Últimos Sermones del Cristo de Elqui* e integrado a *Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara*, nos *Discursos de sobremesa*.

Certamente, a alusão ao *Cristo de Elqui* nos discursos de Parra, em dois textos que apresentaremos a seguir, não deixa dúvidas da importância inovadora do personagem na obra do antipoeta.

XLV  
ULTIMÁTUM

O redactan de una vez x todas  
La encíclica de supervivencia carajo  
O voy a tener que redactarla yo mismo  
Solloza a voz en cuello  
Vuestro señor Jesucristo  
De Elqui  
Domingo Zárate Vega  
Alias el ecólogo del norte chico  
Hurry up!  
Eternidades hay pero no muchas  
El planeta ya no da para +

(*Mai mai peñi – Discurso de Guadalajara*)

E no discurso denominado *¿Qué pasará en el próximo siglo?* o *Cristo de Elqui* se manifesta com a sua habitual ironia, sarcasmo e humor.

XLI  
¿QUÉ PASARÁ EM EL PRÓXIMO SIGLO?  
Vuestro Señor Jesucristo de Elqui no + lo sabe  
La vida humana se duplicará  
Cada hombre tendrá 7 mujeres  
Se legalizará la pasta base  
Pan & cebollas para todo el mundo  
Conquistaremos el Santo Sepulcro  
Fin a los ataúdes personales  
Mínimo de 2 cadáveres x tumba  
Sursum corda  
¡Sauces en el desierto de Atacama!  
¡¡Cristo de Elqui Presidente de Chile!!

(*Discursos de sobremesa – Aunque no vengo preparrado*)

Podemos afirmar, após a leitura dos poemários que protagoniza o *Cristo de Elqui*, que Parra encontrou o que procurava, pois não cria um personagem, senão que resgata na figura de um predicador meio louco, meio são, a possibilidade de continuar a nos surpreender.

*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* nos apresentou, de fato, um dos mais complexos personagens da antipoesia numa obra que descreve a crise absoluta de discursos, num poema de denúncia da crise que afeta à cultura, ao homem e a sociedade moderna, e sua escrita é uma exploração crítica dos pontos estratégicos onde esta crise se manifesta ou se oculta.

*Cristo de Elqui* é um personagem através do qual Parra pode exercer seu discurso resistente, apesar do caráter contraditório de um ser pacato, humilde, que parece aceitar todas as humilhações, o *Cristo de Elqui* insiste em protestar contra às desigualdades e o desrespeito dos seus direitos e os dos seus compatriotas.

Não deixamos de considerar que a dessacralização do discurso bíblico pode se inserir no marco da descrença pós-moderna dos grandes relatos ou metarrelatos modernos, seguindo o exposto por Lyotard em *La condición postmoderna: os grandes relatos da modernidade*, que defendiam a ideia de um progresso que tendia em direção ao curso lineal da história, e que requeriam da presença de um grande narrador, se submetem à incredulidade e se desmembram, ou, como acontece neste caso, se desmitificam. Nicanor Parra se nos apresenta como um grande destruidor de mitos, que questiona, principalmente, três destes grandes relatos: o cristão, o marxista e, em menor medida, o capitalista. Deixando os dois últimos à margem, nos centramos no primeiro para ver como este descredito bíblico que Parra executa em vários de seus poemas está encaminhado a dinamitar um grandíssimo relato da humanidade —que, a diferença dos dois outros anteriormente mencionados, se desenvolve numa criação mais ampla— e apaga a credibilidade da qual este tem gozado durante tantos séculos.

A obra parriana é, simultaneamente, a manifestação de uma crise — seja em termos sarcásticos e humorísticos, com uma visão mais pessimista e desolada— e a expressão de um compromisso ético e humanista. Parra não se ergue como porta-voz de nenhum novo grande relato, senão que seu compromisso passa por destruir as imposturas discursivas que ainda restam em pé e libertar o homem para que possa voltar a se escrever, e em definitiva a se recriar, mas desta vez sem dogmas nem imposições.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento de nossa pesquisa percebemos que em determinadas circunstâncias a linguagem poética pode servir como uma maneira de resistir à imposição de outra força, de outra linguagem, de outro imaginário cultural, para desde ali propor novos modos de imaginar a vida. Em uma de suas dimensões dito propósito supõe entrar a disputar, em uma relação de evidente desigualdade, o modo como se conceitualiza o passado histórico. Este fato pode explicar em certa medida a insistência que demonstra a criação poética do antipoeta Nicanor Parra produzida durante a ditadura militar em torno ao conceito de verdade histórica, indagações, que dizem respeito à reflexão cultural, com a finalidade de compreender os elementos através dos quais dita história se imagina e se constrói. Vista desta maneira a antipoesia é ante tudo um espaço de intervenção, de luta, de resistência às mudanças indesejadas no horizonte cultural ou de vontade de construção de um imaginário novo.

Provoca-se, deste modo, uma relação conflitiva entre o discurso poético e aqueles discursos que tradicionalmente têm servido para articular a presença do poder na construção de uma ideia de história, que como sempre não é senão um problema de representação. Ao tomarmos como fato a ideia de Foucault de que o discurso é o espaço no qual se exerce essa luta, a disputa pelo controle das formações discursivas, entenderemos em boa medida a natureza desafiadora da escritura poética produzida por Nicanor Parra.

Este trabalho se propôs analisar o discurso poético de Nicanor Parra, em *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, como um discurso resistente e paródico do regime militar instalado na sociedade chilena entre os anos de 1973 e 1990. O desenvolvimento desta análise requisitou um percurso pela história e política do Chile, assim como pela obra do antipoeta, desde o seu lugar de enunciação constante: resistente aos discursos oficiais, dogmáticos e totalizadores.

O maior desafio desta investigação foi associá-la não meramente a textos isolados senão concretizá-la em uma obra em particular, desse modo, a escolha de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* determinou a necessidade de ler a obra de Parra em sua totalidade, para melhor entender o processo criativo e estratégias que antipoeta utiliza para executá-lo.

Logo no começo do percurso da elaboração do projeto antipoético, Nicanor Parra nos oferece uma série de personagens que representam seu descredito na sociedade, no homem e na própria poesia.

A partir de *Poemas y antipoemas*, Parra sacode o leitor com um extraordinário domínio da linguagem e surpreendente uso dos materiais poéticos e não poéticos. A novidade revolucionária da antipoesia é que seu próprio texto se auto explica, por tanto, o leitor não está refém da intuição esteticista nem pela lógica clássica, dessa maneira, o significado da antipoesia está “dividido” e para acessá-lo não é obrigatório passar por teoria alguma: é suficiente experimentar empiricamente seu jogo, como é a proposta dos primeiros versos do poema *Advertencia* do livro *Versos de salón: Yo no permito que nadie me diga /que no comprende los antipoemas*.

A antipoesia com seus recursos expressivos rapidamente se torna familiar ao leitor, de forma que a novidade proposta pelo autor se torna previsível e se institucionaliza.

Assim, até o ano de 1969, as obras reunidas em *Obra Gruesa* permitem uma leitura, de certo modo, tradicional. Mas, a publicação de *Artefactos*, em 1972, provoca uma desestabilização e coloca a prova o edifício teórico e prático que sustentava as convenções literárias e poéticas do antipoeta. Nicanor Parra demonstra nesta obra – que não é precisamente um livro, senão uma caixa, onde os poemas são textos ilustrados em cartões postais – que pode se fazer poesia através de um novo formato que não precisa nem das livrarias pois podem chegar ao destinatário via correio. Com entusiasmo lança a novidade do novo projeto antipoético que se traduz no seguinte *Artefacto*: TODOESPOESÍA /menoslapoesía.

O final dessa transição acontece com *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* y logo após em *Hojas de Parra e Discursos de sobremesa*, livros que exploram novas possibilidades e limites estéticos para o discurso literário, revelando que a adoção de personagens é mais explícita e persistente. *Sermones* mostra a necessidade da máscara, mas dessa vez se trata de uma máscara explícita, a do *Cristo de Elqui*. Desse modo, esta nova articulação do antipoeta nos permite ver o movimento, a adaptabilidade, a capacidade de sobrevivência da escrita parriana que se renova uma e outra vez.

Da nossa análise do poemário *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* entende-se que se abre uma nova etapa na discursividade antipoética, da revitalização da linguagem parriana através a adoção de uma voz, a do predicador Domingo Zárate Vega – o *Cristo de Elqui* – a qual permite que o antipoeta jogue suas cartas, fale nas entrelinhas, com alusões, com silêncios cúmplices para poder sair da afonia desses escuros anos de ditadura. Dessa maneira, emerge um discurso político que mostra a necessidade de denunciar e criar espaços de resistência legítimos às práticas de terror que buscavam eliminar todo tipo de pensamento divergente.

Trata-se, no final das contas, de recuperar a voz, a fala silenciada, e evidenciar a impossibilidade da dissociação entre escritura e política.

## BIBLIOGRAFIA

## OBRAS DE NICANOR PARRA

- Cancionero sin nombre*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento,1937.
- Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento,1954.
- La cueca larga*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento,1958.
- Versos de Salón*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento,1962.
- Canciones rusas*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento,1967.
- Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria,1969.
- Artefactos*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad,1972.
- Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile, Universidad de Chile,1977.
- Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso, Editorial Ganímedes,1979.
- Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Valparaíso, Editorial Ganímedes,1979.
- Ecopoemas de Nicanor Parra*. Valparaíso, Gráfica Marginal,1982.
- Poema y antipoema a Eduardo Frei*. Santiago de Chile, Editorial América del Sur,1982.
- Chistes para desorientar a la ~~poética~~ poesía*. Santiago de Chile, Galería Época,1983.
- Coplas de Navidad (Anti-villancico)*. Santiago de Chile, Ediciones Minga,1983.
- Poesía Política*. Santiago de Chile, Bruguera,1983.
- Hojas de Parra*. Santiago de Chile, Editorial Ganymedes,1985.
- Poemas para combatir la calvicie*. México, Fondo de Cultura Económica,1993.
- Hojas de Parra y Trabajos prácticos*. Santiago de Chile, Cesoc,1996.
- Lear rey & méndigo*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales,2004.
- Obras públicas*. Santiago de Chile, WRS Ediciones,2006.
- Discursos de sobremesa*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales,2006.
- Obras Completas & algo + (1935-1971)*. Tomo I. Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2006.
- La vuelta del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales,2007.
- Obras completas & algo +(1975-2006)*. Tomo II. Barcelona, Galaxia Gutenberg.2011.
- Só para maiores de cem anos*. Antologia(anti)poética, seleção e tradução de Joana Barossi e Cide Piquet; edição bilíngue -São Paulo: Editora 34, 2019 (2ª Edição).

## OBRAS DE OUTROS AUTORES

ALONSO, María Nieves. “El espejo y la máscara de la antipoesía”. *Revista Chilena de Literatura* 33 (1989), pp.47-49.

\_\_\_\_\_ “El Cristo de Elqui: nueva voz para la antipoesía”. *Atenea* 438 (1978). pp.133-142.

\_\_\_\_\_ “Mi veterana se llamaba Clarisa y yo soy un simple predicador”. *Acta Literaria* 25(2000). pp.161-176.

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

BARTHES, Roland. *S/Z*, trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa, Edições 70, 1980.

\_\_\_\_\_ *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

\_\_\_\_\_ “A retórica antiga”, em *Pesquisas de Retórica*. Rio de Janeiro: Vozes. 1975.

BENEDETTI, Mario: *Los poetas comunicantes*, Marcha Editores, México DF, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, notas e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Arcis-Lom, 1996.

BINNS, Niall. “La antipoesía y los grandes relatos”. In: *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad* (Nicanor Parra y Enrique Lihn). Verna: Peter Lang, 1999. Disponible em:

<<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>>.

\_\_\_\_\_. ¿Por qué leer a Nicanor Parra? in N. Parra. *Obras Completas & algo +* (pp. XXIX-LXXVI). Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2006.

\_\_\_\_\_ *Un vals entre un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern: Peter Lang, 1999.

BLOOM, Harold. “Prefacio”, in PARRA, Nicanor. *Obras Completas & algo +*. Galaxia Gutenberg, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

C.A.D.A., Ruptura. *Documento de Arte*. Santiago: Ediciones C.A.D.A., agosto de 1982.

CARDENAS, Teresa. *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago do Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A., 2012.

CARRASCO, Iván. *La antipoesía y la lírica moderna. Estudios Filológicos*, Valdivia, n. 21, p. 69-90, 1986.

\_\_\_\_\_. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Ed. Universitaria, 1990.

\_\_\_\_\_. *Para leer Nicanor Parra*. Santiago: Ed. Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

CASTILLO, Gabriel: *Apuntes de métrica, Zig-zag*, Santiago de Chile, 1967.

COMISIÓN CHILENA DE DERECHOS HUMANOS. *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del informe Rettig*. Santiago, LOM ediciones, 1999.

CORTÍNEZ, Carlos. “Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, Nicanor Parra”. *Revista Chilena de Literatura* 24 (1984) pp.137-143.

CORREA, Sofía; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo.; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel, *Historia del siglo XX chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.

COSTA, René de. “Introducción – Para una lírica de la (anti)poesía”, em PARRA, Nicanor. *Poemas y Antipoemas*. Catedra, Madrid, 2011.

CUADRA, César, *Nicanor Parra: en serio & en broma*, Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1997.

EDWARDS, Jorge. *Diálogos en un tejado*. Barcelona, Tusquets, 2003.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FOXLEY, Carmen. “El discurso de Nicanor Parra y las presuposiciones”. *Estudios filológicos* 20 (1985). pp.109-114.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

GOTTLIEB, Marlene. *No se termina nunca de nacer. La poesía de Nicanor Parra*. Madrid, Colección Nova-Scholar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Nicanor Parra, antes y después de Jesucristo*. Princeton: Linden Lane Press, 1993.

\_\_\_\_\_. “El poema dialógico: género híbrido finisecular”. *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*, eds. Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven. Santiago de Chile: Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. pp.89-95.

HUNEEUS, Carlos. *Chile un país dividido*. Santiago: Catalonia, 2003.

\_\_\_\_\_. *El régimen de Pinochet*. Santiago: Ed. Sudamericana, 2000.

LANGLOIS, José M. I. *Para leer a Parra*. Santiago: Aguilar, 2003.

LETELIER, Hernán Rivera. *El arte de la resurrección*. Madrid, Alfaguara, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 9. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa e posfácio de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

MALVERDE, Ivette. “La interacción escritura – oralidad en el discurso carnavalesco de Sermones y prédicas del Cristo de Elqui”. *Acta literaria* 10-11 (1985-1986). pp.77-89.

MONTES, Hugo y RODRÍGUEZ, Mario. *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1970.

MORALES, Leónidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.

\_\_\_\_\_. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello, 1972.

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM ediciones, 1997.

MUÑOZ, Antonia Javiera Cabrera. *Antipoesía em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra*. 2009. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica Española*, Labor, Barcelona, 1991.

PIÑA, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena: Parra, Anguita, Rojas, Lihn, Uribe, Hahn, Bertoni, Millán, Zurita*. Santiago de Chile, Pehuén Editora Limitada, 1990.

PRADO, Juan Guillermo. *Los iluminados del valle de Elqui*, Santiago de Chile: Editorial Covadonga, 1990.

RICHARD, Nelly. (coord.), *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, Santiago de Chile, No 46, enero de 1987.

\_\_\_\_\_. *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

RODRÍGUEZ, Mario. Discursos de sobremesa: el francotirador pasa a la reserva (pero nunca se sabe si habla en serio o en broma). Atenea, n°473, enero/junio 1996, disponible em: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/index.html>.

SALVADOR JOFRE, Álvaro: *Para un lectura de Nicanor Parra: El proyecto ideológico y el inconsciente*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1975.

SARABIA, Rosa: *Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Tamesis, Londres, 1997.

SCHOPF, Federico. *Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio*. Em: Nicanor Parra. *Obras Completas & algo +* (pp. LXXVII-CXXXI). Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2006.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Ed. Universitaria, 2004. (El centenario y las vanguardias).

TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. Campinas, Papirus. 1995.

VALENTE, Ignacio. *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. El mercurio. Santiago de Chile. 1979.

YAMAL, Ricardo. *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, 1985.

ZAMBRA, Alejandro. "Prólogo". *La vuelta del Cristo de Elqui*, Nicanor Parra. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007. pp. 11-16.

ZÁRATE VEGA, Domingo. *La promesa y la vida del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile, Cultura, 1948.

ZÚÑIGA, Pamela. *El mundo de Nicanor Parra. Antibiografía*. Santiago de Chile, Editorial Zig- Zag, 2001.