

POEMAS Y ANTIPOEMAS

Leonidas Morales T.

El primer libro de poemas de Nicanor Parra (V.). *Cancionero sin nombre*, es de 1937. Diecisiete años después, en 1954, publica el segundo: *Poemas y antipoemas*, que al año siguiente obtiene en Santiago el Premio Municipal de Poesía. Con él se pone editorialmente en circulación un nuevo tipo de texto poético, el antipoema, que la producción posterior de Parra desarrollará con una sorprendente riqueza y originalidad de recursos. Los efectos del antipoema, o de la antipoesía, en los cambios y reformulaciones de la norma literaria en Chile y Latinoamérica a partir de la década del 50, han sido determinantes.

Sin embargo, la publicación de *Poemas y antipoemas*, la clase de textos que contiene y su distribución en tres secciones, no fueron el resultado de una decisión del todo libre o previamente planificada del autor. En 1953 el Sindicato de Escritores de Chile llamó a un concurso de poesía, y Parra participó enviando por separado tres conjuntos de poemas, "Cantos a lo humano y a lo divino", "Poemas" y "Antipoemas", cada uno con igual seudónimo: Juan Nadie. Sospechando que el jurado pudiera prejuzgar y acomodar el dictamen abriendo primero los sobres donde iba el nombre del autor, en vez de anotar su nombre escribió, como precaución, el de un amigo, Rodrigo Flores, ingeniero y conocido ajedrecista de la época. Al parecer el jurado no actuó como Parra temía. Cuando acordó los tres primeros lugares del concurso y abrió los sobres para saber el nombre de los ganadores, descubrió que los tres eran uno solo: Rodrigo Flores. Al presidente del sindicato, Benedicto Chuaqui, no le pareció bien que Rodrigo Flores terminara siendo un postizo de Nicanor Parra. Creyó que el jurado había sido objeto de una burla al no respetarse las bases del concurso, y amenazó con declararlo desierto. Parra entonces quiso retirar sus poemas, porque además según él no estaban aún listos para su publicación. Chuaqui, más molesto todavía, se opuso argumentando que ya no le pertenecían a él sino al sindicato y que se publicarían con o sin su consentimiento. Al final resolvieron la disputa: Parra le propuso, y Chuaqui aceptó, que los tres conjuntos se publicaran en un solo libro con el título de *Poemas y antipoemas*.

Parra nunca ha trabajado en una sola dirección, sino más bien en un abanico de direcciones. Experimenta con formas y materiales lingüísticos de distinto origen, ensayando diversas modalidades poéticas. Como él mismo declara con frecuencia, acostumbra trabajar simultáneamente en "varias líneas". Los conjuntos que presentó al concurso del Sindicato de Escritores, ilustraban justamente algunas de las líneas que había venido explorando a largo de la década del 40 y comienzos de la del 50, después que nuevas experiencias, lecturas y reflexiones sobre el oficio de poeta, pusieron en crisis el sistema del *Cancionero sin nombre*, inducido por el *Romancero gitano* de García Lorca. Su participación en el concurso y el desenlace imprevisto de éste, lo obligaron a reunir en un mismo libro distintos tipos de poemas. Así se explica que, en este sentido, *Poemas y antipoemas* no sea un libro homogéneo, sino un panorama. Hasta es probable que Parra en ese momento ni siquiera estuviera preparado para la recepción y las consecuencias revolucionarias

que el antipoema empezó a tener. Porque aun cuando intuía que, en esa línea, el texto que cierra el libro, el "Soliloquio del individuo", representaba el afinamiento de una propuesta poética diferente, prometedora (la que luego se despliega, dueña de sí, en los *Versos de salón*, 1962), pensaba que a los demás antipoemas les faltaba procesamiento.

El libro contiene veintinueve poemas. Se distribuyen en tres secciones que carecen de título, con la separación indicada por números (I, II, III). De los siete de la primera sección, sólo uno, "Preguntas a la hora del té", era inédito. Cuatro habían sido incluidos en la antología de Tomás Lago, *Tres poetas chilenos* (1942): "Sinfonía de cuna", "Hay un día feliz", "Es olvido" y "Se canta al mar". Los otros dos, "Defensa del árbol" y "Catalina Parra", figuran en la selección que publica en 1951, acompañada de un estudio de Enrique Lihn (V.), la revista *Anales de la Universidad de Chile* (V.). Algunas de las características de estos siete poemas sitúan al lector en la perspectiva del *Cancionero sin nombre*, aunque el contexto desde luego es otro. Por ejemplo, todos se apegan a esquemas métricos que no excluyen la rima, pero manejados con libertad. "Sinfonía de cuna" y "Catalina Parra" son los únicos que se organizan en estrofas: cuartetos de versos de seis sílabas con rima asonante en los versos pares. Son igualmente los más cercanos al lenguaje y la métrica de la poesía folclórica chilena, una tradición a la que Parra siempre ha sido sensible, incluso por razones biográficas, que ya había intervenido en el léxico y la estrofa, el romance, de su primer libro, y a la que volverá en 1958 con *La cueca larga*. Si bien los cinco poemas restantes no se organizan en estrofas, cada uno de ellos sin embargo exhibe una gran regularidad métrica en torno, sobre todo, al endecasílabo, que funciona como eje, y a la rima asonante en los versos pares. En los demás aspectos, estos poemas se alejan del trasfondo del *Cancionero sin nombre*. Se han desprendido del metaforismo casi delirante de aquél, para arribar a un lenguaje reposado, de conversación, y a la temática sin alarde de una memoria biográfica de la provincia. Con la excepción de "Sinfonía de cuna", un juego humorístico de la imaginación verbal, en los otros domina la nostalgia y la ironía. Una ironía suave, de atmósfera, concesiva frente a los cambios del tiempo y de la edad, que no desbarata la unidad del lenguaje y el ritmo de los poemas. Sólo ocasionalmente, en uno que otro verso, la ironía altera la continuidad de la entonación y el léxico: (subrayamos las disonancias) "Al establo volvían las ovejas./ *Las saludé personalmente a todas*" ("Hay un día feliz"), "Voy a explicarme aquí, si me permiten,/ *Con el eco mejor de mi garganta*", "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" ("Se canta al mar"). Los poemas de esta primera sección encarnan los ideales de claridad en las formas y el contenido que Tomás Lago, en "Luz en la poesía", prólogo a su antología de 1942, postulaba para la poesía que debía suceder a la de la generación anterior -Huidobro (V.), De Rokha (V.), Neruda (V.)-, cuyo hermetismo y restringido universo de lectores se cuestionaba. Lago y los grupos de lectores que él interpretaba no podían saber, en 1942, que la apertura y la renovación estarían asociadas a unas construcciones verbales muy diferentes: los antipoemas.

Los poemas de la segunda sección son seis. Cuatro aparecían por primera vez: "Desorden en el cielo", "Canción", "Oda a unas palomas" y "Epitafio". Los otros dos, "San Antonio" y "Autorretrato", eran ya conocidos a través de la selección de 1951. Tienen algunas semejanzas con los de la primera sección. Los esquemas métricos, por ejemplo, siguen operando: "Desorden en el cielo" es un romance, y "San Antonio" y "Canción" están organizados en cuartetos, con versos de nueve sílabas el primero y de ocho el segundo, ambos con rima asonante en los versos pares. En los tres restantes no hay una regularidad tan estricta, pero tampoco la ha abandonado por completo: junto a versos de medidas menores, tiende a mantenerse el de once

silabas, y a reiterarse la rima asonante en los versos pares. Pero vistos en todos sus elementos y la clase de cuerpos verbales en que se constituyen, estos poemas son claramente distintos. La nostalgia neorromántica ha desaparecido. La ironía de atmósfera se ha transformado, perdiendo la compostura, en un sarcasmo, con expresiones incluso brutales, como en "Autorretrato", donde el que habla, un profesor, les dice a sus alumnos: "Considerad, muchachos. Esta lengua roída por el cáncer/ Soy profesor en un liceo obscuro/ He perdido la voz haciendo clases". Dan la impresión de que fueran portadores de un sentimiento asaltado por una experiencia de la vida moralmente fraudulenta. El mundo urbano moderno, que en la primera sección estaba prácticamente ausente, ahora se lo adivina detrás de esa experiencia en poemas como "Autorretrato", "Oda a unas palomas", "Epitafio". El estado de contaminación e irritación del sentimiento entra en pugna, o en contradicción, con la estabilidad y la certeza de cualquier forma literaria. De ahí que la regularidad métrica de estos poemas apenas se sostenga y sea algo así como un envoltorio incómodo que cede a cada instante mostrando fisuras. El discurso del que aquí habla parece haber perdido, o por lo menos amenaza con esfumarse, el dominio de sí mismo, de su centralidad y de su curso. Se ha convertido ya en el autorreferente del sarcasmo: la "oda" que promete el título de uno de los poemas, es en realidad una burla del género, y el "epitafio" que anuncia otro también engaña, porque no es la inscripción en la tumba de un muerto, sino el emblema de cada vida cotidiana, con lo cual la vida misma se nos vuelve un cementerio.

De los dieciséis textos de la tercer sección, doce hasta entonces eran inéditos: "Advertencia al lector", "Rompecabezas", "Paisaje", "Cartas a una desconocida", "Notas de viaje", "Madrigal", "Solo de piano", "El peregrino", "Palabras a Tomás Lago", "Recuerdos de juventud", "El túnel" y "Las tablas". Uno, "Soliloquio de individuo", estaba en la selección de 1951 y tres habían sido incluidos en la antología de Hugo Zambelli, *Trece poetas chilenos*, de 1948: "La víbora", "La trampa", "Los vicios del mundo moderno". Estos textos son propiamente los antipoemas de Parra. Mucho se ha escrito, con mayor o menor poder de convicción, acerca del exacto sentido del prefijo "anti", es decir, de la clase de oposición que introduce frente al "poema". Uno de los razonamientos críticos más frecuentes ha consistido en comprender el prefijo con el sentido de una oposición al tipo de poema escrito por Neruda, que era el que Parra tenía en su horizonte inmediato. Aun cuando se amplíe el cuadro de la oposición, incluyendo también el poema de Huidobro o el de Rokha, el razonamiento, a nuestro entender, sigue prisionero de un vicio metonímico que consiste en tomar la parte por el todo. Si se examina más atentamente el antipoema de Parra, sus elementos, su composición, los procedimientos que utiliza para generar significados, y sobre todo la visión que ofrece, puede entenderse que él se opone a un tipo de poema que ha dominado el desarrollo de la poesía moderna. El poema de Huidobro, de Rokha o Neruda, son realizaciones simplemente de ese tipo. Más aún: los poemas de la primera y segunda sección de *Poemas y antipoemas* son también realizaciones de ese mismo tipo. Brevemente, se trata de un tipo de poema de desarrollo lineal a partir de un punto de vista fijo. El punto de vista, que incluye componentes ideológicos, patrones estables de estilo, visiones temáticas, controla el desarrollo y la estructuración del poema en todos sus planos, confiriéndole una unidad más o menos cerrada. El antipoema, por lo pronto, es una negación de ese tipo de poema. Lo que no significa que el antipoema sea no-poesía: es sólo otro tipo de poesía.

Los antipoemas se inscriben en la experiencia de la modernidad tal como ella se ofrece en los escenarios que históricamente han sido su metáfora: la vida y la cultura cotidianas de los espacios urbanos. A la profundidad de esta experiencia y a la invención de los instrumentos literarios que la elaboran con connotaciones

catastróficas, contribuyeron sin duda los años de Parra en Estados Unidos (1943-1945) e Inglaterra (1949-1952). El acelerado ritmo del cambio tecnológico y la multiplicación de las expectativas de la vida y la cultura cotidianas en dos sociedades desarrolladas, unidos a la actividad subterránea de los mecanismos de la alienación, sutiles en su disfraz y reproducción, y con un poder de saturación generalizada, deben haber actuado con efectos erosionantes sobre la sensibilidad y la conciencia de un hombre como Parra, formado durante la infancia y adolescencia bajo el influjo de una cultura tradicional campesina, integradora, solidaria de un sentimiento de unidad. Pero también el mismo desgarramiento de la experiencia lo abre con más lucidez a la percepción del mundo moderno como un gran teatro de mistificaciones, donde los signos festivos de la representación usurpan el lugar de la verdad y lo que es no es. La verdad: el progreso es una rueda loca que gira en el vacío, el hombre se alimenta espiritualmente de pequeñas utopías prefabricadas que no son más que sucedáneos, la comunicación humana es un diálogo entre zombis, y la unidad de la vida es entregada cada día a su fragmentación, a la soledad y a la muerte.

En el primer año de su permanencia en Estados Unidos, 1943, seducido por el verso libre, el lenguaje común y relajado de Walt Whitman, a quien había leído en Chile antes de viajar, Parra escribe los "Ejercicios retóricos". Se trata de un conjunto de poemas en verso libre, publicados muchos años después (1954), que tienen ya al medio urbano como contexto de las situaciones y los objetos. Pero son versos, situaciones y objetos todavía sentimentalizados, blandos, lejos del rigor, la distancia emocional y la intelectualización de los antipoemas. En la línea evolutiva que pasa por la experiencia de Estados Unidos e Inglaterra y concluye en los antipoemas, los "Ejercicios retóricos" representan una fase de transición. Ahora, la experiencia de esos países no sólo conduce a la iluminación de una conciencia biográfica y a su inserción crítica en el mundo social y cultural de la modernidad del siglo XX; también al descubrimiento progresivo de formas artísticas y literarias comprometidas con la problemática de las sociedades contemporáneas, fundamentalmente la de la alienación de la vida y la cultura cotidianas, formas que lo estimulan y orientan en el proceso de ir armando, lentamente, la fórmula de los antipoemas: las películas cortas de Chaplin, los documentos del surrealismo, las novelas de Kafka. Aun cuando es al regreso de Estados Unidos que escribe los primeros antipoemas, "La víbora", "La trampa", "Los vicios del mundo moderno", son los años de Inglaterra los decisivos desde el punto de vista del aprendizaje literario: las lecturas de Eliot, Pound, de los poetas metafísicos del siglo XVII (en particular John Donne), y también Blake, lo llevan a una conciencia superior del oficio de poeta, a una disciplina en el uso directo del lenguaje, sin la mediación de las tentaciones poetizantes, y en definitiva al dominio consciente del verso, estructura, visión y virtualidades de desarrollo del antipoema. A la luz de su propia autocomprensión, Parra ha insistido una y otra vez, en múltiples entrevistas, en que cree haber alcanzado ese dominio con el "Soliloquio del individuo", el último texto de *Poemas y antipoemas*.

Puede considerarse que con este libro Parra inaugura, dentro de la poesía chilena y latinoamericana moderna, un verdadero género: el antipoema. Al revés del tipo de poema dominante en la tradición moderna desde el romanticismo (V.), el antipoema es una estructura verbal descentrada, es decir, sin una instancia interior que gobierne teleológicamente el movimiento de los versos y los dote así de lo que cabría llamar un destino significativo. O lo que es igual: el antipoema es el discurso de un sujeto situado fuera de todo sistema cerrado (poético, ideológico, religioso), que no se siente para nada poseedor de una verdad universal, que no habla desde el punto de vista de un iluminado, a menos que sea su parodia (como ocurre en los

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, 1977), y que, por lo tanto, no comunica ningún pensamiento autosuficiente. De ahí que el antipoema se acoja además a la imprevisible fluidez del verso libre: los esquemas métricos regulares hubieran sido un contrasentido. Utilizando un término de Derrida y sus implicaciones teóricas, el antipoema es una estructura verbal "desconstruida". Al no contemplar una instancia autoritaria que jerarquice los elementos verbales de la estructura e introduzca entre ellos relaciones de subordinación, gradación, anticipación y finalidad, esos elementos aparecen simplemente distribuidos en el espacio, el del texto, exhibiendo la condición inevitable que les corresponde como elementos de una estructura descentrada: la de fragmentariedad. Estos fragmentos (versos, secuencias de versos) producen efectos de sentido mediante relaciones entre sí, o entre el texto y su título, de oposición, contradicción, negación, inversión, justamente algunas de las relaciones con las que opera la dialéctica del humor, la ironía y la paradoja, los tres principios activos fundamentales de la estrategia de significación de los antipoemas. Estrategia que naturalmente cuenta con la complicidad del lector y cuya función es relativizar lo que parece evidente, hacer que las verdades oficiales se muerdan la cola, descubrir la trampa en los caminos supuestamente expeditos, sorprender la degradación disfrazada de éxito, denunciar la bomba de tiempo oculta en el proyecto de la sociedad industrial y la palidez de la muerte en la promesa de felicidad de la cultura de masas. En resumen: descontaminar la vida y la cultura cotidianas, liberándolas de los sofismas ideológicos. Porque el antipoema no es sólo una estructura desconstruida: es desconstruida para ser confiable y legitimarse como estructura destructora.

La caracterización del antipoema no puede omitir otros aspectos esenciales. Uno: la tendencia del discurso antipoético a asumir la figura de una narración. Una narración desde luego discontinua, abierta, hecha de fragmentos de acción. Si hay narración, hay narrador y personaje: el sujeto del discurso narrativo es el narrador de sus propias acciones. Un personaje cuyos movimientos tienen como escenario el espacio urbano. Se mueve en el interior de las casas, se desplaza en la calle, recuenta lugares públicos, sobre todo plazas y parques. Habla o escucha, recuerda escenas pasadas, dice lo que ve, saca conclusiones. Sólo en una ocasión, en el "Soliloquio del individuo", el personaje deja de ser un transeúnte que observa a su alrededor y se convierte en un viajero planetario en misión arqueológica: reconstruye (y desconstruye) como su propia biografía la trayectoria de la humanidad desde los orígenes, pasando por sus diversas etapas, para llegar al presente y terminar con un sentimiento de estafa: "Bien./ Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,/ A esa roca que me sirvió de hogar,/ Y empiece a grabar de nuevo,/ De atrás para adelante grabar/ El mundo al revés./ Pero no: la vida no tiene sentido". Los rasgos del personaje de Parra evocan algunos de Charlot (el personaje de Chaplin), del K. de las novelas de Kafka y de los charlatanes de feria. Es una mezcla de loco, de hombre práctico y de visionario. Un miembro cabal de la sociedad urbana moderna, víctima de ella, fragmentado como ella, pero también su vigilante y su censor implacable. En los libros posteriores de Parra, este personaje, sin perder sus rasgos de base, evoluciona., se transforma y presenta otras inflexiones.

El texto que abre la tercera sección de *Poemas y antipoemas*, es decir, la de los antipoemas propiamente tales, se llama "Advertencia al lector". Quien le advierte al lector con la voz de su personaje es el autor. El texto puede leerse como una "poética" del antipoema. Nos interesa un aspecto de esta poética: el lenguaje. Se le dice al lector: "Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:/ La palabra arco iris 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!". Las palabras "arco iris", "dolor", "torcuato", no son otra cosa que metonimias de un tipo de lenguaje: el del poema que el antipoema desconstruye y al que se opone como estructura. Parra se refiere burlescamente a las convenciones de ese tipo de lenguaje: las pautas literarias y de belleza a que responde ("arco iris"), el estar al servicio de la expresión de una interioridad subjetiva ("dolor") y el ofrecerse investido de rareza, originalidad y hermetismo ("torcuato"). El antipoema opta por un lenguaje cuyas metonimias son otras: "sillas", "mesas", "ataúdes", "útiles de escritorio". Es decir, las metonimias de un lenguaje distante de toda jerga literaria exclusivista, que asume e incorpora el prosaísmo de la comunicación habitual. Pero se trata de algo mucho más radical: el modelo del lenguaje del antipoema es el léxico, la entonación y la sintaxis del *lenguaje hablado* por el hombre común en los espacios urbanos actuales. Un modelo pues de *oralidad* y no de escritura. Y es que el antipoema no pretende descontaminar sólo a la vida y a la cultura cotidianas, sino también a la poesía, liberando su lenguaje de las convenciones que lo cierran sobre sí mismo, que hacen de él el discurso autoritario del poeta como un "pequeño dios". Y en este sentido, nada más libre y menos codificado que el lenguaje oral.

Desde la publicación de *Poemas y antipoemas*, el interés por la antipoesía se extiende con rapidez por Latinoamérica, suscitando análisis y produciendo efectos en la revisión de los cánones poéticos. Fuera de América Latina, la recepción de la antipoesía ha sido igualmente intensa, estimulada además por los frecuentes recitales del propio autor en diversos países, especialmente Estados Unidos. Las traducciones son ya numerosas. Pero su influencia mayor y más coherente, es obvio, se ha dado en Chile. Aun cuando son muchos y complejos los factores a los que habría que apelar para intentar comprender la evolución de la poesía chilena a partir de la década del 50, la acción de la antipoesía es uno de los indispensables. Si se tiene a la vista la producción de algunos de los poetas más importantes que van apareciendo desde entonces, como Enrique Lihn, Jorge Teiller (V.), Oscar Hahn (V.), Gonzalo Millán, entre otros, no cabe duda sobre la responsabilidad de la antipoesía en los cambios en el modelo del lenguaje, la estructura del poema, la apertura de éste a la crítica de la vida y la cultura cotidianas y en las premisas que la presiden. Precisamente el principal de los poetas mencionados, Enrique Lihn, es el primero en iniciar el estudio de los antipoemas, en 1951, cuando sólo unos pocos eran conocidos. La influencia de Parra por lo demás no se limita en Chile a la poesía: las marcas renovadoras de la antipoesía se advierten también en los otros géneros literarios. Por ejemplo, en la prosa narrativa de Antonio Skármeta (V.).

Publicado en: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo III, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Monte Ávila Editores, 1998

BIBLIOGRAFIA SELECTA

A)

Poemas y antipoemas. Premio del Sindicato de Escritores de Chile. Solapa de Pablo Neruda. Santiago: Ed. Nascimento, 1954.

Poemas y antipoemas. 2ªed. Premio Municipal de Poesía, 1955 (Santiago: Ed. Nascimento, 1956).

Poemas y antipoemas. Prólogo de Federico Schopf. Santiago: Ed. Nascimento, 1971.

Poemas y antipoemas. Edición de René de Costa. Madrid: Ed. Cátedra, 1988.

B)

-Alegría, Fernando. "Nicanor Parra, antipoeta". *CA* (México), 110 (1960): 209-220.

-Alegría, Fernando. "Nicanor Parra (1914)". *Las fronteras del realismo*. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1962: 196-211.

-Benedetti, Mario. "Parra descubre su realidad". *Número* (Montevideo), 1(1963): 65-74.

-Carrasco, Iván. "El antipoema de Parra: una escritura transgresora". *Estudios Filológicos* (Valdivia), 13 (1978): 7-19.

-De Costa, René. "Para una poética de la (anti)poesía". Prólogo a su edición de *Poemas y antipoemas*. Madrid: Ed. Cátedra, 1988: 9-40.

-Goic, Cedomil. "L'antipoesie". *Études Littéraires* (Quebec), 6 (1973): 377-392.

-Ibáñez-Langlois, José M. "La poesía de Nicanor Parra". Prólogo a su antología *Antipoemas*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972: 7-66.

-Lago, Tomás. "Luz en la poesía". Prólogo a su antología *Tres poetas chilenos*. Santiago: Ed. Cruz del Sur, 1942: 6-25.

-Lastra, Pedro. "Notas sobre la poesía de Nicanor Parra". *El Siglo* (Santiago), (24 de abril de 1966): 23.

-Lihn, Enrique. "Introducción a la poesía de Nicanor Parra". *AUCH* (Santiago), 83-84 (1951): 276-287.

-Morales, Leonidas. "Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra". *RI* (Pittsburgh), 2 (1970): 407-423.

-Ortega, Julio. "Sobre la poesía de Nicanor Parra". En: *Figuración de la persona*. Madrid: EDHASA, 1970: 253-262.

-Parra, Nicanor. "Poetas de la claridad". *Atenea* (Concepción), 380-381(1958): 45-48.

-Rojas, Gonzalo. "Poemas y antipoemas de Nicanor Parra". *La Patria* (Concepción), (15 de agosto de 1954).

-Schopf, Federico. "Estructura del antipoema". *Atenea* (Concepción), 399 (1963): 140-153.

-Schopf, Federico. "La escritura de la semejanza en Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), 2-3 (1970): 42-132.

-Schopf, Federico. "Introducción a la antipoesía". Prólogo a *Poemas y antipoemas*. Santiago: Ed. Nascimento, 1971: 7-50.

-Schopf, Federico. "Parra: arqueología del antipoema". *TC* (Xalapa), 28 (1984): 13-33.

* <http://www.nicanorparra.uchile.cl/biografia/parranicanor.html>



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 