

NEGACIÓN E HIBRIDACIÓN EN *COPLAS D NAVIDAD* DE NICANOR PARRA

Cristián Roa de la Carrera

Seminario de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Chile

Las *Coplas D Navidad* de Nicanor Parra (1983) aparecen como una obra subversiva respecto a las instituciones políticas y religiosas de la década de los 80. En ellas se observa una actitud predominantemente irónica frente al discurso religioso, junto a una actitud crítica hacia la realidad política chilena durante el gobierno militar de Augusto Pinochet. Además, las *Coplas D Navidad* nos son presentadas como una obra de un carácter particular, carácter al que nosotros aludimos refiriéndonos a las coplas como un producto de *hibridación*.

En lo sucesivo intentaremos ver los modos en que concretamente se manifiesta en la obra la hibridación. También, intentaremos ver la relación que hay entre negación e hibridación en la instauración que cada uno hace, en forma respectiva, de la diferencia y la superposición. A partir de esto, intentaremos establecer el carácter de la ironía y la crítica en las Coplas.

Para esto creemos necesario considerar el libro en todos sus aspectos: como palabra (hablada) y como letra (impresa). Por otro lado, la obra está formada por dos textos: el texto visual y el texto lingüístico, por lo tanto su lectura se debe articular desde categorías plásticas y lingüísticas.

Es imposible negar la dimensión visual a una obra como las *Coplas D Navidad*, y no sólo porque traiga ilustraciones, sino por lo que la obra significa visualmente como libro. En lo lingüístico será fundamental su condición de palabra: hablada en la medida en que la escritura es signo de signo, pero también hablada en cuanto la dimensión de la *oralidad* del discurso se introduce como factor determinante de su constitución. En estos dos sentidos podemos hablar de hibridación en la obra de Parra: superposición de lo visual y lo lingüístico, y de lo oral y lo escrito.

Para aproximarnos a esta obra nos dejaremos llevar por los efectos que experimentamos frente a ella en la lectura. Este es el único modo de operar con una obra tan llena de marcas y huellas que no significan

plenamente, sino que adquieren sentido en la medida que le asignamos un sentido. Este es uno de los sentidos de la negación: el signo que sólo es signo en tanto es percibido como tal, pero que está ahí, potencialmente significante. En cuanto le asignamos un significado se retrae para volver sobre sí mismo y negarnos el sentido, en cuanto lo dejamos permanecer en su reposo, nos llama, apelándonos desde el silencio más absoluto: nunca será nuestro, nunca se pertenecerá a sí mismo plenamente.

Un juego semejante se produce entre develación y ocultación del sentido, entre discursos latentes y manifiestos. De algún modo negación y superposición se hacen equivalentes. Entendemos por negación el carácter ambivalente del texto que instaura la diferencia manifiesta en la no fusión de los opuestos, ni en la eliminación de uno de ellos en favor del otro. Entendemos la superposición como un modo de hibridación en que pueden hallarse unidos elementos heterogéneos sin combinarse, sino simplemente juntos, superpuestos uno al lado del otro. Observamos la hibridación en el carácter plástico del texto que se muestra en las láminas, la grafía, la disposición de los elementos que constituyen el libro: tapas, páginas, etc.¹.

Antes y Después de la Palabra

Lo que debemos considerar en primer lugar, es que en las *Coplas D Navidad* el libro como objeto es portador de sentido, en otras palabras, opera como signo. Las grafías, el color de la portada y la encuadernación se semiotizan constituyéndose en un tipo particular de signos llamados "índices". Si se considera esta obra en relación con la tradición editorial se hace evidente el carácter de esta hibridación que parece ser propia de las culturas de oralidad secundaria.

Las *Coplas D Navidad*, presentadas en un libro de tapas color salmón rojizo, nos sorprenden con su título escrito en la portada como si sus letras hubieran sido trazadas con un pincel por la mano de un rústico. El carácter artesanal de la obra se autodeniega porque su factura nos dice que el libro que tenemos en la mano es producto impreso, sujeto a los condicionantes de la producción en serie y, por lo tanto, no un producto único e irrepetible como la obra artesanal.

Hemos mirado también los datos de la impresión que aparecen en la contratapa trasera bajo la forma de una flecha (¿son un poema más?), allí se señala que la edición es de mil ejemplares y se terminó de imprimir el 19 de diciembre de 1983 en los talleres Minga con ilustraciones y diseño gráfico de Oscar Gacitúa. No creemos engañarnos al pensar que estos datos participan también de la obra, cumplen un rol

en ella: nos dicen que la edición es reducida (¿un afán de imitar la producción artesanal?), que fue publicado en una fecha próxima a Navidad y que hay a lo menos dos autores: un autor de la palabra —no quiero decir obra— y un autor del “libro objeto” y sus ilustraciones².

Con el libro abierto vemos una contratapa A y una contratapa B. No hay hojas, quizá no haya libro, o tal vez sea que esta vez el libro se resiste a ser libro: palabra impresa con todos los riesgos y peligros que esto involucra, palabra impresa con todos los privilegios que esto implica. Si no es así debemos reconocer a lo menos dos cosas: se trata de un libro que renuncia al ritual del libro (no queriendo ser como otros libros), o bien, se trata de un libro que se niega a decir.

En la alucinación del silencio leemos en la contratapa A lo mismo que en la portada: “Coplas D Navidad (antivillancico) Nicanor Parra 83”. ¿Para qué repetir el título? En la contratapa B, los datos de impresión a los que ya nos hemos referido. Aquí tenemos la primera obra que se clausura en la tapa trasera donde se dice “Ediciones del Camaleón”. Esta primera obra puede apreciarse en su comienzo y fin en forma simultánea al tener el libro abierto, pero al mismo tiempo comienzo y fin son una clave del silencio de la obra, una huella que se despliega desde la negación y lo no dicho y que nos transmite el sentido de una palabra clandestina que se oculta en la máscara de la negación.

En este momento vemos con claridad que este libro no sólo puede ser considerado como texto “lingüístico” + ilustraciones, sino que debe ser considerado como cosa. Este “libro objeto” no significa sólo pictórica y lingüísticamente, sino que toda su entidad se ha hecho significativa. Debe ser considerado en la categoría de los artefactos y comprendido en sus dimensiones tanto plástica como lingüística.

El sentido que se nos ha hecho patente del libro como cosa es el de la ocultación. Al mismo tiempo hemos visto la negación de la palabra como una clave de lo clandestino. La idea de la clave visual se hace patente cuando “de” es fusionado en una letra D, pasando del ámbito de la escritura fonética al jeroglífico propio de la “escritura popular” de los carteles, rayados y anuncios callejeros. Nuevamente hibridación, pero también escritura subversiva y subversión de la escritura oficial que pasa a conquistar nuevos espacios de existencia en la “cultura impresa”. ¿Ocultación, economía o juego? Sin duda las tres cosas: la clave es económica porque se nos aparece en forma inmediata, oculta porque para descifrarla es necesario conocer el código y es un juego porque nos propone el desafío de descifrar lo encifrado para develar el sentido oculto³.

La clandestinidad del texto se hace más evidente cuando encontramos bajo cada contratapa un pliego escrito. La clandestinidad ha

tomado una forma concreta: la del contrabando de las cosas y de las palabras. Al tomar los pliegos y leerlos participo del secreto, he entrado en un juego clandestino, participando del placer de lo prohibido y también de su peligro. ¿Qué debo hacer con ellos? Los puedo guardar nuevamente bajo la contratapa y dejar que permanezcan ocultos, o bien, colgarlos como un cartel donde todo el mundo los vea...

La Palabra

Al abrir el pliego de la contratapa A aparece nuevamente el título de la portada y de la contratapa. Este es el segundo libro y nos habla desde el juego de lo prohibido.

La *copla*, como género, tiene un claro carácter popular y de oralidad. Asimismo, el *villancico* es un tipo de composición navideña de carácter popular. La palabra "antivillancico" señala la adscripción al modo de asumir un determinado tipo discursivo que involucra la asunción de la forma y del discurso del villancico para después producir una autonegación del texto. El resultado es un efecto profundamente irónico y ambiguo: se acepta y se rechaza, se asume y se niega un cierto discurso. Finalmente, se instaura la diferencia: se afirma algo y su contrario, para quedar ambos superpuestos.

El epígrafe tiene la forma de un simple juego: "San José mira a la Virgen/ la Virgen a San José/ el niño mira a los 2/ y se sonríen los 3". Sin embargo, el juego propone el sentido del silencio, de lo oblicuo y de la complicidad. Este va a ser el punto de partida desde el que iniciar la lectura: hay un conocimiento compartido, algo que no es necesario decir, el saber de qué se trata nos hace cómplices y partícipes del juego, aunque no participemos de él sino indirectamente y como espectadores.

Al iniciar la lectura de la primera estrofa nos enfrentamos a un doble texto: un dibujo de fondo negro que se ubica frente a las cinco primeras estrofas. En él aparece la imagen de un hombre que da un discurso, tiene un dedo en alto y sobre su cabeza aparece escrito NO +. La imagen es semejante al negativo de una foto: la línea corresponde al fondo y el fondo a la línea. La inversión de la imagen produce el sentido de velar aquello que se muestra, se trata de ver a través del negativo invirtiendo los códigos de la imagen. La inversión corrobora el sentido de la clandestinidad. La inversión de lo claro y de lo oscuro irrealiza: se ven los contornos, pero aquello que era claro se ha hecho oscuro, oculto y prohibido. Sin embargo, la inversión no es total, hay también negro en la línea y blanco en el fondo (imagen del rostro y la mano) que permanece como posibilidad de la reinversión al derecho.

La primera estrofa aparece como una oración de agradecimiento a María y a Jesús por el retorno de la “luz del día” y porque “ha vuelto la poesía”. Hay un contraste entre este retorno de la luz y la imagen que acompaña a la estrofa. Desde aquí aparece el carácter dual del poema: se superponen dos textos, el pictórico y el lingüístico y, se superponen dos discursos: un discurso religioso y un discurso político. Este discurso político se hace evidente en los versos 6-8 donde se pide el retorno de la democracia.

El poema se desarrolla en base al ritual de alabanza, agradecimiento y petición, pero este discurso híbrido religioso-político comienza a ser transformado desde la cuarta estrofa. Luego de elogiar al niño Dios, en el verso 11 se quiebra la coherencia pragmática mediante la expresión conmutadora “yo le diré la verdad:”, a partir de la cual se desarrolla el discurso político que pide la libertad, el fin a la represión y al exilio. El discurso político aparece como una interrupción del otro discurso que se convierte en mera vía de acceso, un ritual de acceso para poder expresar un discurso más auténtico, que responda a aquello que se *desea* expresar, más que a aquello que se *debe* decir.

Este discurso inicialmente apagado y tímido estalla desde el fondo silencio para tomar la hegemonía de la palabra, irrumpiendo por sobre el discurso religioso obligado. El tránsito del ritual que impone aquellas cosas que deben ser dichas y que deben ser hechas, quedando un pequeño espacio de libertad para el deseo, se desarrolla en dirección a una mayor libertad que permite hacer y decir aquello que se desea, aunque no se abandone completamente el ritual. Se instaura así la superposición en el discurso en que nada se elimina completamente, sino permanece como un estrato apagado por el vigor del discurso dominante. En la superposición se instaura la diferencia: no se fusionan ni comparten el espacio, uno permanece latente bajo el otro sin perder a su presencia, siempre amenazando con debilitar al otro desde el silencio.

En lo formal, la lucha de discursos se hace evidente en el carácter plurivocal del poema: las voces se superponen unas a otras en forma “densa”, es decir, no tienen el carácter discreto que permitiría establecer claramente el momento del cambio de voz. Esto es otra manifestación de la superposición: el conjunto no permanece homogéneo como una totalidad, pero tampoco heterogéneo, más bien se impone la diferencia que no fusiona los opuestos, pero tampoco los separa. Se trata al mismo tiempo de una y múltiples voces orientadas a hacer patente la realidad del signo: se trata de discursos, se desvanece la palabra y el sujeto en la realidad del signo que los opaca y hace difusos sin borrarlos.

El segundo cuadro sólo se puede "leer" desde el texto lingüístico. Ya no es el negativo, la claridad se impone en el fondo, aunque persiste el negro como una presencia ambivalente en el traje en que fondo pasa a ser línea. La imagen de un hombre con la mano levantada y el pañuelo en la cara nos lleva equivocadamente al ámbito de la subversión. El texto lingüístico insta la negación que se impone en forma ambigua, nuevamente en las fronteras de la diferencia, al hacerse patente una nueva voz que pide un cambio, que ponga fin a ese dolor de muela (v. 23). Antes (v. 21) ha afirmado que pasa la noche en vela... Ya no sabemos si se trata de subversión o dolor de muela. El juego se impone por sobre el discurso político velándolo parcialmente.

El discurso religioso persiste en la apelación a María y en la entrega de un presente, de un don, a cambio del cual se espera obtener la concesión del favor. Se articula así el código del sacrificio, más concretamente de la manda con su sentido popular y masivo que entraña un fondo de autenticidad y libertad. La ofrenda del sacrificio parece articular un sentido doble: el del contrato y el del cambio y posibilidad de renovación.

El discurso articulado desde el eje de la devoción es transformado en petición, para luego pasar a convertirse en demanda cada vez más imperativa. Poco a poco la devoción se transforma en hostilidad y la sumisión en sublevación. Los versos 26-29 presentan la transformación de la ofrenda en provocación: "Y yo le traigo un pescao/ si no me abre la puerta/ aquí lo dejo botao". La petición se ha convertido en demanda y el discurso debe retomar su curso anterior por la irrupción de la censura, de un discurso represivo: "¡Quién es ese impertinente!". En ese momento el discurso subversivo se debe enmascarar, hacer pasar por otra cosa: "Yo me llamo Floridor/ y vengo de Mortandad/ a celebrar con Ud./ la Noche de Vanidad". El discurso religioso es portador de su propia negación, dentro de él permanece enmascarada, se muestra y se oculta al mismo tiempo.

Aparece un nuevo texto pictórico al cambiar de pliegue. Cada pliegue parece conformar una serie nueva, pero que no se separa claramente de la anterior. Se introduce una nueva imagen que pone en evidencia el principio de la alternancia, pues nuevamente se ha producido la inversión de lo claro y lo oscuro, otra vez el negativo que vela la imagen, esta vez claramente política: una mujer toca la olla acompañada de dos niños.

El discurso religioso es saboteado desde el margen: "Hola Sra. Maruja". El trato a la divinidad ha sido transformado, al mismo tiempo se transforma la ofrenda: vino añejo (v. 37) y chacolí (v. 40). La transformación de la ofrenda parece tener una explicación: "Lo malo

Doña María/ questá la olla vacía”. La transformación del discurso religioso involucra la latencia del discurso político popular que quiere emerger a través de las huellas y marcas que indican su presencia en el texto.

Finalmente, lo latente emerge y se impone por sobre el discurso censurado y ocultante: “Y yo no le traigo nada (...) hace un año que estoy cesante” (vv. 43, 45). La ofrenda será una cabeza de ajo (v. 47). La ofrenda se transforma al punto de convertirse en ausencia y carencia, estado en el que sólo se puede hacer patente en la ofrenda de la palabra como manifestación de la intención: la palabra como ofrenda es lo vacío que niega la ofrenda, pero, al mismo tiempo, la hace presente en el decir.

Un nuevo pliegue y el texto se desborda en “ofrendas interrumpidas”: han sido robadas en el camino. Al mismo tiempo se despliega el texto pictórico desde la alternancia del negativo al positivo: el fondo claro se impone en un cuadro en que aparecen todas las ofrendas llevadas al niño Dios. Plenitud y abundancia que contrasta con el despojo relatado en el texto lingüístico, conviviendo plenitud y carencia, lo vacío y lo lleno. Pero la puerta está cerrada: las ofrendas no han sido aceptadas.

Los versos 62-65 cambian la petición por el llamado de atención: “Ojo Sra. María/ Yo vengo de Punta Arenas/ y al niño Jesús le traigo/ olas del Golfo de Penas” (vv. 62-65). La ofrenda se ha vuelto palabra neta: ¿metáfora o ironía? Aquello que era motivo de petición se ha vuelto motivo de ofrenda. La censura enmascara la palabra en la metáfora. La afirmación final del pliego es contundente: “estamos hasta la tuza!”. Se impone finalmente la sublevación por sobre la sumisión y la hostilidad por sobre la devoción. La copia de objetos ofrendados que aparecen en la lámina dan un sentido doble al estar hasta la tuza: de pedir y de soportar.

En este punto se cierra el primer pliego tanto en la forma como en el sentido. La pugna de los discursos y la censura de la palabra imponen el sentido de la alternancia y la superposición. Esto es acentuado con el texto gráfico que se superpone al texto lingüístico, produciéndose una ambigüedad en el sentido en la instauración de la diferencia de uno y otro.

Al sacar el segundo pliego de la contratapa B continuamos en el juego de lo expuesto y lo velado. Habíamos clausurado el primer discurso al guardar el pliegue, ahora el segundo lo abre y todo vuelve a recomenzar. Se produce la pugna entre lo discreto y lo difuso, apertura y clausura instauran la mutua negación y la mutua aceptación: se superponen y controlan el vértigo en el equilibrio de la diferencia.

Al comenzar la lectura vemos primero la lámina que nos muestra el

negativo, en él se adivina una masa de gente difusamente aglutinada en lo negro. La imagen velada se hace patente en lo claro que surge como fondo de pancartas donde dice “justicia”, “fuera”, “basta”, “y va caer”, “no”, “rtad” —donde adivinamos “libertad”—, “ham” —donde adivinamos “hambre”.

El texto lingüístico recomienza con la sucesión de “yos” que se presentan a la virgen. Se produce la sensación de una gran *peregrinatio* de aquellos que vienen a presentarse ante la virgen. Esta *peregrinatio* ocurre también a lo largo del discurso: observamos una transformación señalada metafóricamente en la imagen de la *peregrinatio*. Esta transformación se cumple en la superposición de discursos que pugnan por la hegemonía y en la pugna entre develación y enmascaramiento, libertad y censura⁴.

El sujeto que toma la palabra en el verso 67 ya no viene a ofrendar al niño Dios, sino que trae buenas noticias: “ya no se soporta +/ el pueblo pide justicia”. Hay aquí un evidente cambio de actitud: lo clandestino se ha vuelto masivo y lo velado, público. La afirmación: “ha muerto la luz del día/ ha muerto la poesía” (vv. 75, 76) se presenta en clara oposición al cuerpo del primer pliego: es la muerte del discurso religioso oficial de alabanza y agradecimiento. Hay un llamado al cambio, el discurso paralizante ha pasado a convertirse en un discurso que incita, que mueve al hombre bajo un propósito en lugar de dejar las cosas en manos de lo divino: “la cosa no tiene nombre/ debemos cambiar al hombre” (vv. 78, 79). Se ha abandonado el miedo a hacer uso de la palabra: “quién dijo miedo Señora/ arriba los corazones” (vv. 84, 85).

La próxima ofrenda será la Guerra de las Malvinas (vv. 88, 89), se retoma el discurso de alabanza que culmina con la frase “a la salud de su crío” (v. 97). Nuevamente el discurso se ha hecho ambivalente: se asume un discurso al que se le introducen elementos extraños que llevan al desconcierto frente a lo dicho. En los versos 98-102 este desconcierto se hace más patente en los consejos de los cuidados del niño: se desacraliza, se vulgariza lo sublime.

El texto gráfico rompe la continuidad de las imágenes al abandonar el dibujo clausurado. Se respeta la alternancia y vemos el derecho de la imagen, con su fondo claro, pero una gran zona negra ocupada por la imagen de una iglesia, un sacerdote y una mujer (¿la virgen?): no hacen nada, tal vez estén ahí para ser mirados. La imagen está abierta y clausurada: el círculo la cierra, pero sus contornos se expanden hasta formar un sol: es un movimiento hacia fuera retenido por los propios márgenes, al expandirse abren lo que permanece cerrado en un movimiento contenido que permanece inmóvil en el gesto. Aquí se clausura

la serie de los fondos claros, ahora todo será visto por el negativo, en el reverso.

A continuación le sucede la imagen de un hombre siendo torturado. El texto lingüístico le acompaña con una serie de consejos sobre los cuidados del niño Dios desacralizando la imagen divina para darle un carácter popular. Desde aquí se introduce un sentido político que coexiste con el religioso en forma ambivalente en los versos 107-110: “cuidado con la pintura/ “ “ “ censura/ “ “ “ tortura/ ¡lo van a crucificar!”. Nuevamente ingresamos al ámbito de la superposición de la historia sagrada con la historia profana contingente.

En los versos 111-130 se culmina con insinuaciones a la virgen en una clara actitud de desacralización. La desacralización no plenamente desacralización: también es juego. En este pliego lo lúdico toma el poder de la palabra, permitiendo coexistir lo sagrado y lo profano, el discurso religioso y el discurso político, se ha abandonado la sumisión. El juego abre la puerta al relajar la tensión de los elementos en pugna.

La nueva imagen será la de un hombre abrazado a un militar con una gran cruz que señala rechazo al sometimiento. La imagen está ahí, es negada por la cruz que no puede desmentir su presencia, ni anular su sentido. La borra dejándola permanecer, instaura la negación de la copresencia del sí y del no.

El texto finaliza en una despedida en abierto desafío a lo sagrado. La actitud se vuelve más lúdica, lo que hace irrumpir lo desacralizante del discurso religioso con más violencia. Al ser desacralizado se tiende a la hostilidad y sublevación: no hay inocencia en el juego, el juego permite ingresarlo todo, decirlo todo: es un espacio abierto donde el silencio no tiene cabida porque no tiene sentido. Sin embargo, el juego es en serio y puede sacar a luz todo aquello que los discursos oficiales intentan ocultar.

La última imagen de un carro policial junto a un policía que se dirige con un perro hacia unos manifestantes se superpone al texto lingüístico adyacente en que se pide “el triunfo de la razón” (v. 144) y en los últimos versos “que no se persiga/ a nadie por sus ideas” (vv. 152, 153)⁵.

Parece imponerse el discurso de la libertad, el discurso popular. En esta segunda parte lo oculto se desoculta y pone de manifiesto, se llama a la acción y no se deja espacio a la censura. Sin embargo, al guardar el pliego bajo la contratapa recordamos otra vez que la palabra es clandestina, que la palabra es contrabando y nos habla desde el deseo que emerge desde el interior: del libro como cosa y del discurso que se libera paulatinamente del deber para ceder sus espacios al deseo, a aquello que verdaderamente se quiere decir sin temores. El elemento

lúdico del poema está íntimamente relacionado a la introducción de significaciones nuevas.

Luego de esta lectura podemos concluir que en la obra se hace patente la polaridad en todos los aspectos del texto. Hibridación y negación (diferencia) se imponen en la convivencia de lo contrario y de lo heterogéneo sin que nada anule a nada, ni nada se fusione con nada: lo diferente permanece diferente y coexiste en la diferencia. Sin embargo, no podemos negar que hay elementos que se imponen sobre otros: se elimina la alternancia y se impone el negativo en las imágenes, se impone el deseo sobre el deber en los discursos y surge una voz más auténtica y libre. Pero esto no implica la anulación: lo que era latente se eleva a la superficie para mostrarse, pero no se anula lo anterior que mantiene su presencia.

Todo en este texto tiene una doble faz. Esta doble faz es lo que enriquece su sentido y le da vitalidad. Lo sagrado es desacralizado no para anularlo, sino para hacerlo renacer en una expresión más libre y auténtica a través del juego. El propio juego impone la ambivalencia, pues en él se finge y se dice la verdad, se oculta todo detrás del poder del signo en los juegos de palabras, pero el signo no puede dejar de volver al sentido, nunca renuncia definitivamente a él.

Las *Coplas D Navidad* nos sitúan frente a una realidad multívoca, en que nada es plenamente, en que el ser se desvanece en la presencia y nos apela desde la ausencia: no hay opción posible, debemos renunciar a elegir.

NOTAS

¹Desde un punto de vista sociológico el concepto de hibridación nos remite a la mezclas interculturales en que lo culto, lo popular y lo masivo pierden su carácter distintivo para ceder un espacio importante a una heterogeneidad en que se difuminan los contornos. En este texto cultura moderna y popular conforman un cuerpo híbrido (García Canclini, *Culturas Híbridas*, Grijalbo, México, 1990, pp. 14, 15).

La idea de lo popular parece ser más bien un constructo. El modo en que Parra asume lo popular desconstruye la imagen tradicional de lo popular al incorporar elementos de la cultura moderna, de los discursos hegemónicos: del discurso religioso, del discurso político, de los discursos coloquiales de sectores urbanos y campesinos.

²Al respecto vale tener presente que las ediciones reducidas parecen tener una relación mucho más directa con la censura instaurada por el régimen militar. Era una práctica habitual que los autores hicieran circular sus obras en circuitos reducidos en ediciones mimeografiadas o de corto tiraje para evitar las medidas represivas contra cualquier manifestación que se apartara de los marcos fijados por las instituciones oficiales del gobierno militar (Villegas, "Poesía chilena actual: censura y procedimientos poéticos", *Hispanamérica*, año XII, N°s 34/35, 1983, p. 146).

³Recordemos lo que significó la implantación del bando 122 que imponía la censura. Frente a esta realidad el juego asume claramente un sentido carnavalesco en que la transgresión es permitida en un espacio de libertad y de irresponsabilidad del sujeto que la realiza. Sin embargo, no olvidemos que el sujeto que enuncia el discurso tiene clara conciencia de estar realizando una transgresión por el solo hecho de adoptar esta actitud y, por contrario, el juego en el ámbito del carnaval es un espacio permitido por las propias estructuras oficiales (Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987; Canclini, *op.cit.*, pp. 205-218).

⁴Vemos lo popular en relación a una serie de "estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos" (García Canclini *op. cit.*, p. 18). En esta medida las posiciones populares no aparecen como centradas y homogéneas, sino más bien marcadas por la diversidad y la contradicción sobre las cuales se puede constituir un fondo de deseos que no siempre se manifiestan en forma plena en las actitudes que adoptan.

⁵El discurso de Parra pone en evidencia la sublevación del sujeto que habla por el hecho de referirse al tema religioso y político en forma lúdica: se muestra en la dimensión del juego y se oculta por el mismo hecho del juego, en el juego develación y ocultamiento producen una constante transformación de los signos del discurso en que sólo permanece el hecho de que este discurso se constituya como signo. El discurso ha llegado a la expresión plena bajo la máscara del carnaval que le permite producir el entrecruce discursivo y disparar el sentido en direcciones múltiples (cf. Malverde, Ivette, "El discurso del carnaval y la poesía de Nicanor Parra", *Acta Literaria*, Concepción, N° 13, 1988, pp. 83-92).

ABSTRACT

En este artículo se analiza las coplas considerando el objeto-libro como una entidad significativa, es decir, como artefacto. Para ello, Parra utiliza categorías plásticas y lingüísticas, estableciendo, a partir de allí, los modos de constitución del sentido en la obra desde los procedimientos de carnavalesización y enmascaramiento de los diversos discursos que convergen en el entrecruce de lo oral y lo escrito, lo moderno y lo popular, lo visual y lo lingüístico.

This article analyzes the couplets by considering the object-book as a significant entity, that is, as an artifact. To do this, Parra uses plastic and linguistic categories, in order to establish the ways in which feeling is structured in the work from the procedures of carnavalesization and disguise of the different discourses which meet at the crossroad of the oral and the written, the modern and the popular, the visual and the linguistic.