

**TRADICIÓN Y COLOQUIALISMO: UNA LECTURA PARA  
COMPRENDER EL DESARROLLO DE LA POESÍA DE  
NICANOR PARRA EN CUATRO POEMARIOS**

**TRADITION AND COLLOQUIALISM: A READING TO  
UNDERSTAND THE DEVELOPMENT OF NICANOR  
PARRA'S POETRY IN FOUR POETRY BOOKS**

**TRADIÇÃO E COLOQUIALISMO: UMA LEITURA PARA  
ENTENDER O DESENVOLVIMENTO DA POESIA DE  
NICANOR PARRA EM QUATRO LIVROS DE POESIA**

**Sara Gabriela Galindo Gonzales<sup>1</sup>**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
sara.galindo@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0001-7697-1821

Recibido: 15/03/21

Aceptado: 25/03/21

---

<sup>1</sup> Sara Gabriela Galindo Gonzales (Lima, 2000). Estudiante de pregrado en la carrera de Literatura en la UNMSM. En el 2020 participó como ponente en Diálogos sobre el *Manuscrito de Huarochiri*, organizado por LAVA Perú. Actualmente dirige *Bestezuela: Revista de Literatura Infantil y Juvenil*. Sus principales líneas de investigación son la poesía del Romanticismo peruano, la poesía hispanoamericana del s. XX y la literatura infantil y juvenil. Actualmente, investiga la representación de figuras de la infancia en la poesía peruana del s. XIX.

## Resumen

El presente artículo estudia la interacción existente entre la tradición y el coloquialismo en *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) y *Manifiesto* (1963) de Nicanor Parra. Dichos textos se estudiarán teniendo en cuenta las propuestas de Belic en *Verso español y verso europeo* respecto al verso libre. Asimismo, consideraremos lo señalado por Antonio Quilis en *Métrica española* para el análisis métrico y rítmico de los poemas seleccionados. La hipótesis del presente artículo sostiene que tanto lo coloquial como lo tradicional convergen en el verso libre propugnado por el vate chileno. En ese sentido, el trabajo inicia con una aproximación general a la obra de Nicanor Parra, luego se realiza el análisis comparativo correspondiente a los poemarios y, finalmente, se presentan las conclusiones.

**Palabras claves:** Nicanor Parra, poesía chilena, Modernismo, vanguardia, antipoesía.

## Abstract

This article studies the interaction between tradition and colloquialism in *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca Larga* (1958) and *Manifiesto* (1963) by Nicanor Parra. These texts are studied considering Belic's proposals in *Verso español y verso europeo* regarding free verse. Likewise, we apply what Antonio Quilis points out in *Métrica española* for the metrical and rhythmic analysis of the selected poems. The hypothesis of this article is that both colloquialism and tradition converge in the free verse advocated by the Chilean poet. In this sense, this paper present, first, a general approach to Nicanor Parra's work, followed by a comparative analysis of the poetry books and, finally, the conclusions.

**Keywords:** Nicanor Parra, Chilean poetry, modernism, avant-garde, antipoetry.

## Resumo

Este artigo estuda a interação existente entre a tradição e o coloquialismo em *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) e *Manifiesto* (1963) de Nicanor Parra. Esses textos serão estudados levando-se em consideração as propostas de Belic em *Verso español y verso europeo* em relação ao verso livre. Da mesma forma, será considerado o que foi indicado por Antonio Quilis em *Métrica española* para a análise métrica e rítmica dos poemas selecionados. A hipótese deste artigo sustenta que tanto o coloquial quanto o tradicional convergem no verso livre preconizado pelo governo chileno. Nesse

sentido, o trabalho parte de uma abordagem geral da obra de Nicanor Parra, em seguida é realizada a análise comparativa correspondente aos livros de poesia e, finalmente, são apresentadas as conclusões.

**Palavras-chave:** Nicanor Parra, poesia chilena, modernismo, vanguarda, antipoesía.

---

A lo largo del desarrollo de la tradición literaria, tanto en Latinoamérica como a nivel mundial, podemos encontrar diferentes movimientos, formas de composición e incluso ideas en torno al arte. Asimismo, el contexto social, las innovaciones y las nuevas corrientes de pensamiento deben tenerse en cuenta por su influencia en la producción literaria. De esta manera, podemos afirmar que el círculo literario posee un dinamismo en tanto que las propuestas estético-artísticas se renuevan y actualizan. En la poesía, al igual que en la narrativa, advertimos cómo diferentes tendencias y corrientes coexisten; pero, a la vez, trascienden el territorio nacional para influenciar en diferentes países; por ende, se enfrentan a un contexto cultural, lingüístico y social distinto, generando múltiples variaciones. En ese sentido, teniendo en cuenta los mecanismos de conformación del canon literario y su periodización, es innegable la noción de proceso en la literatura.

Raymond Williams, en su texto *Marxismo y literatura* (2000), establece los conceptos de lo dominante, lo residual y lo emergente, pues entiende que existen formaciones y corrientes que — en el caso de la literatura— están en constante interacción. Sin embargo, aunque podemos identificar dentro de la periodización la existencia de un proceso de jerarquización, las nociones propuestas por Williams no contemplan la multiplicidad dentro de las denominadas corrientes literarias. Por solo poner un ejemplo, si bien existe una idea dominante de renovación, durante las vanguardias, esta es presentada como un colectivo que incorpora las diferentes tendencias en un periodo determinado.

En tanto a la producción poética, una de las propuestas, que logra su consolidación en las vanguardias es el verso libre. Sin embargo, no podemos entender su relevancia si lo presentamos aislado del proceso<sup>1</sup> en el cual se ve inscrito. Se hace necesario pensar los vínculos y antecedentes para determinar un origen y desarrollo en el contexto hispanoamericano; por ello, en el presente trabajo buscamos elaborar, en primera instancia, una aproximación al verso libre para posteriormente enfocarnos en la obra poética del escritor chileno Nicanor Parra.

El desarrollo de la poesía de Nicanor Parra en el marco de las vanguardias presenta continuidades, por ello, la hipótesis de este artículo considera que tanto lo coloquial como lo tradicional convergen en el verso libre propugnado por el vate chileno. Mediante una revisión a *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y Antipoemas* (1954), *La cueca larga* (1958) y *Manifiesto* (1963) encontraremos una vinculación existente entre la tradición oral y el modernismo tardío en su poesía. Para tales fines, recurriremos a determinadas nociones en torno al verso libre mencionadas por Oldrich Belic (2000), y emplearemos como herramienta los aportes de *Métrica española* (1983) de Antonio Quilis para el desarrollo de un análisis métrico e identificación de recurrencias.

### **Aproximación a la obra poética de Nicanor Parra**

En los albores del Modernismo latinoamericano podemos encontrar la influencia de la lírica francesa y la teorización del verso libre. Un ejemplo de esta renovadora propuesta es *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, pues nos permite identificar nuevas preocupaciones como el uso de la página en blanco y el abandono progresivo de elementos rítmicos fundamentales del verso tradicional: métrica, rima y ritmo. Sin embargo, la propuesta del simbolismo francés también incide en la importancia de elementos tradicionales, como la música y la oralidad, para el desarrollo del versolibrismo.

No obstante, es en el marco de las vanguardias latinoamericanas donde el verso libre escrito en español encuentra una puesta en práctica, además de una consciencia del acto creativo y el versolibrismo presente en los manifiestos elaborados en el contexto de las vanguardias. Cabe señalar aquí que la conciencia del acto creativo también está presente en el Modernismo, pero son los vanguardistas quienes vinculan esta preocupación con la renovación estética de la época. Si bien existe una distancia temporal considerable entre las denominadas vanguardias históricas y el contexto de publicación de la obra de Parra, la relación entre ambas radica en la idea de renovación que desarrolla el vate chileno a través de la denominada antipoesía.

Parra se inscribe dentro de un contexto histórico social en el cual las vanguardias ya no solo se preocupan por romper con lo anterior, sino que se va a incorporar un nuevo diálogo entre poesía y ciudad. La obra que va a marcar un punto de quiebre en el quehacer poético del autor chileno es *Poemas y Antipoemas* (1954), por esta idea de ir contra lo ya institucionalizado. Parra no es solo un antipoeta, ya que a lo largo de su producción también podemos evidenciar diferentes tendencias tanto vanguardistas como tradicionales. Su propuesta estético-literaria va a incorporar no solo una polémica, sino un retorno a la tradición anglosajona, pues existe un “intento por conseguir una poesía de tono moderado, conversacional, cercano al ‘habla’ de los lectores, que escenifique y represente las experiencias del hombre común, pero trascendiéndolas como si se trataran de experiencias únicas o irrepitibles” (Salvador, 1992, p. 615).

Dentro de la poesía chilena, Nicanor Parra se establece como un referente. Con la publicación de *Obra gruesa* (1969), el autor presenta un proyecto que es una antología personal con inéditos. Por lo tanto, es posible hallar paralelos con publicaciones como *Vida continua* (1981), de Javier Sologuren, y *Zurita* (2014), de Raúl Zurita, pues se trata de un proyecto de libro total. Continuando con Parra, es la misma crítica la que incide en una canonización de la antipoesía y lo urbano desde finales

de la década de 1960. Espinosa Guerra en su artículo “Poesía chilena: El grupo de poetas del ´70 o la supuesta generación del ´80” (2005) establece una serie de propuestas que confluyen en el quehacer literario de la generación del ´80. Una de ellas es la poesía urbana, en la cual se resalta la importancia de la antipoesía. De esta manera, Enrique Lihn y Nicanor Parra son presentados como los antecedentes para una apuesta por un lenguaje más directo —en el cual tiende a primar la ironía— que encuentra un espacio de reactualización y continuidad en la época de los 80.

Debido a la prolífica carrera literaria de Parra, que se extiende por más de 70 años, es necesario incidir en dos puntos fundamentales. El primero de ellos es que como escritor va a transitar entre diferentes discursos, como son la prosa y la poesía. Dada la extensión y multiplicidad se va a evidenciar una complejidad en el análisis de la obra como un conjunto. La focalización de la crítica en la antipoesía, y por ende en aspectos como lo conversacional, deja en el margen la obra poética previa a la publicación de *Poemas y Antipoemas* en el año 1954. Pfeiffer (2020) establece una primera etapa de la poesía de Parra que comprende de 1935 a 1946; se destaca aquí la publicación de poemas en revistas en el contexto de las vanguardias y la descentralización del círculo literario, además de la mención de más de 90 poemas que comprenden la producción literaria en este periodo temporal.

Al pensar en un recorrido por la obra de Parra, es posible vincularlo con lo señalado por Vidales en “Confesión de un aprendiz de fin de siglo” (1976). El poeta colombiano reflexiona sobre su proceso formativo, la publicación de *Suenan timbres*, que será considerado como un poemario clave para entender su renovación poética, y el posterior desarrollo de su poesía, como su etapa social. A partir de esta idea que incide en una división por etapas de la poesía de Vidales y el reconocimiento de un proceso inicial en su poesía, nos interesa resaltar que en Parra existe una conciencia de su propio proyecto estético-literario.

Aunque no hay una reflexión como tal, sí hay una noción de la obra como un todo.

En la antología *Obra gruesa* (1969) no se considera el poemario *Cancionero sin nombre* (1937), porque pertenece a una etapa formativa; la cual no responde a la propuesta que buscará desarrollar Parra en su obra posterior. Sin embargo, en el mencionado poemario se evidencia el uso de un registro coloquial y crítico a la tradición literaria anterior que se potencia en sus siguientes poemarios. Por esta razón, podemos sintetizar que la poesía de Parra se constituye como un proceso que necesita ser examinado desde su etapa inicial para determinar las constantes y modificaciones que tendrá la propuesta del vate chileno.

### **Análisis comparativo de “Jazmín de muerte” y “Sinfonía de cuna”**

Dentro de la obra de Nicanor Parra, el poemario *Cancionero sin nombre* reúne un conjunto de 25 poemas que tienen como eje central el tema de la muerte; entre ellos se encuentra el poema “Jazmín de muerte”. En el mencionado poemario se articulan de manera peculiar componentes de la naturaleza, la religión y el ambiente familiar con el elemento sombrío de la muerte. La voz poética de los poemas apela a la ironía y a la subversión de un orden ya establecido<sup>2</sup>. En tanto a la importancia que adquiere el color dentro de *Cancionero sin nombre*, denotamos un marcado cromatismo que contrapone lo vibrante como el celeste, amarillo y blanco con el color predominante en el poema “Jazmín de muerte”, el negro. Este último atraviesa la obra, pero también se vincula con la idea de muerte y sus implicancias en un nivel sensorial (visual).

Respecto a “Sinfonía de cuna”, es necesario mencionar que su publicación inicial data de 1939 en la antología *8 nuevos poetas chilenos*, pero también apertura *Poemas y Antipoemas* de 1954. Bajo esta idea de trabajar el poema, consideramos que en este se encuentra plasmada la noción de proceso creativo,

pues hay determinadas variaciones como la incorporación de versos en francés, e incluso algunos versos son modificados. Así, se hace evidente un cambio en la carga semántica del poema. Cabe señalar que la importancia asumida por el color en la versión de 1939 se ve desplazada por la acción en la versión de 1954. Por ello, consideramos pertinente una comparación entre “Jazmín de muerte” y “Sinfonía de cuna” (en su versión incluida en *Poemas y antipoemas*).

Partiendo de un análisis métrico, encontramos en ambos poemas la presencia de un verso medido que se contrasta con una serie de acciones enunciadas en un tono coloquial por la voz poética. El trabajo con el verso tradicional se evidencia en “Jazmín de muerte” ya que el verso octosilábico compone el poema. Como señala Oldrich Belic (2000), existe en el verso escrito en español una preferencia por el uso del octosílabo. Aunque la crítica incide en la influencia de García Lorca en el primer poemario de Parra, gracias a la incorporación del verso medido y los quiebres de la estructura sintáctica, podemos ver que la acción se ralentiza, pues el autor privilegia el uso de adjetivos y establece una caracterización de los elementos mediante los cuales se genera un daño.

En un ejército forman	(8)
todos los reyes de espada,	(8)
con balas de sombra y nieve	(8)
van a ametrallar mi casa.	(8)

Dragones de luz espesa	(8)
vigilarán las ventanas.	(8)

(Parra, 1937, p. 25)

Además de ello, se encuentra el uso de una rima asonante presente en los versos pares a lo largo del poema (“castigaba”, “guarda”, “venganza”, “espada”, “casa”, “ventanas”). En consonancia con este poema, observamos que en “Sinfonía de cuna” el uso del hexasílabo marca una pauta de trabajo con el verso,

que se va a ver reforzada con la predominancia de un ritmo trocaico en el poema.

(v. 15) Fatuo como el cisne,	1 - 3 - 5
(v. 16) Frío como un riel,	1 - 3 - 5
(v. 17) Gordo como un pavo,	1 - 3 - 5
(v. 18) Feo como usted.	1 - 3 - 5

(Parra, 1954, p. 10)

Ya en un plano más temático, en ambos poemas, mediante el uso de figuras vinculadas al imaginario religioso —como lo es San José y los ángeles de la guarda en “Jazmín de muerte” y el *angelorum* en “Sinfonía de cuna”— se establece la muerte como tema vinculado con una violencia y desprecio marcado en el vocabulario empleado. Así, la incorporación de ciertos símbolos, como el jazmín en el poema de 1937, se encuentran fundamentados. Con la apelación a un registro ornamental que podemos vincular con el Modernismo, se refuerza el contraste de vida y muerte establecido desde el título. Las referencias a flores, reyes y dragones —además de la emblemática figura del cisne— permiten, dentro del contexto de los poemarios, configurar una reactualización del referente modernista mediante las acciones ejercidas por estas figuras y los símiles que se establecen.

A pesar de los vínculos establecidos, es necesario diferenciar ambas propuestas poéticas. Por un lado, “Jazmín de muerte” denota una fuerte presencia del color que se vincula con la percepción sensorial del sujeto. Esto se representa mediante expresiones como “bofetadas celestes”, “balas de sombra y nieve”, “Dragones de luz espesa” y “garfios de ruido negro”, las cuales permiten visibilizar una contraposición entre lo oscuro y lo claro. De la misma forma, existe una incorporación de la violencia física hacia el sujeto y el espacio en el que se desenvuelve, pues la voz lírica menciona acciones probables como “van a ametrallar”, “rasguñarán” y “asesinarán”; todas estas inscritas en un espacio onírico recurrente. En síntesis, el poema habla de lo inefable de la muerte mediante figuras coloridas y constantes

en el Modernismo. El hecho de que estas se encuentren impulsadas por la acción conlleva a la construcción de una condena que se articula en el contraste ya mencionado en la figura del jazmín de muerte, en el cual tanto lo blanco y puro del jazmín se contraponen con las acciones y lo nefasto de la muerte.

Por otro lado, “Sinfonía de cuna” se enmarca en una situación enunciativa mediante la cual el hablante lírico interactúa con otro personaje, confirmando así un mayor énfasis a la experiencia. Si bien hemos señalado anteriormente el trabajo métrico, cabe destacar que el ritmo trocaico y la acentuación en la quinta sílaba establecen una expectativa que se aprecia a lo largo del poema. Se hacen uso de expresiones e interjecciones para reforzar la presencia de la oralidad que podemos evidenciar en los versos 13 y 14 “¡Hay que ver, señores, / Como un ángel es!” (Parra, 1954, p. 10). De manera general podemos incidir en que el recorrido del sujeto va desde el encuentro hasta la despedida y los posteriores malos deseos. Sin embargo, dicha experiencia se encuentra enmarcada por el quiebre final de los dos últimos versos. Estos rompen con el desarrollo de la situación comunicativa planteada y finiquitan la experiencia de lectura al cambiar el tono, pues quiebran la secuencia de los acontecimientos y nos enmarca en un nuevo espacio: el cuento concluido.

Tras establecer diferencias y vínculos entre los dos poemas seleccionados podemos determinar que en ambos existe un tratamiento de lo religioso que no corresponde al respeto, sino a la irreverencia frente a personajes pertenecientes a este orden. Es en “Jazmín de muerte” donde San José toma venganza y la figura del ángel de la guarda se asocia a la desprotección del sujeto. Se hace evidente así una pulsión de muerte que de un plano fuera de la realidad inmediata en “Sinfonía de cuna” a través de la ficción se inscribe como el deseo de una corrupción y muerte de la figura representativa del bien. Esa crítica a lo sacro y la reactualización de sus personajes vislumbran el posterior cuestionamiento a la religión establecido por Parra que también está presente en *Poemas y Antipoemas*. Asimismo, la

transgresión de un registro vinculado al Modernismo y la incorporación de situaciones enunciativas dan luces de la dimensión conversacional a la cual se orienta la poesía de Parra.

### **Análisis comparativo de “Advertencia al lector” y *Manifiesto***

Anteriormente hemos incidido en la importancia que tiene *Poemas y Antipoemas* (1954), y cómo esta obra es considerada por diversos críticos como un punto de inflexión dentro de la tradición literaria chilena y latinoamericana, pues, junto con otros poetas, apertura el campo para lo que será una poesía conversacional. En ese sentido, el poema “Advertencia al lector”, que inicia la tercera sección del poemario, significó una denominada “modernización de la poesía”. Si bien en la primera y segunda sección podemos apreciar un determinado tránsito del verso medido al verso irregular, es a partir de esta tercera sección que la propuesta de Parra asume una conciencia propia de cambio a nivel estético-literario. Esta idea se ve consolidada en la posterior publicación de *Manifiesto* en 1963, libro que se suma a la gran variedad de manifiestos publicados en las vanguardias en Latinoamérica.

En ambos textos se vislumbra la preocupación por establecer una reflexión sobre la creación literaria, poniendo en contexto al autor, la obra y el lector. Tanto “Advertencia al lector” como *Manifiesto* establecen la respuesta de Nicanor Parra frente a un contexto literario circundante. Será en “Advertencia al lector” donde vemos un verso libre ya marcado, el cual incorpora elementos recurrentes como serán el autor y el lector. Mediante el uso de preguntas y exclamaciones la voz poética establece un ritmo que ya no responde a una estructura métrica determinada, sino a una propuesta sintáctica que interpela al lector.

Reconocemos a lo largo del poema la presencia de contraposiciones en el espacio en el cual el sujeto se desenvuelve. De manera tal que se instaura un espacio en el cual interactúa lo

divino, y otro en el cual actúa el mortal. En el verso 17 “Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos” termina desdibujando la ya mencionada separación establecida mediante la metáfora orientacional arriba-abajo. Al aludir a una caída del cielo, lo que incorpora Parra es una renovación, en este caso de la poesía. Resulta interesante esta propuesta al comprender que articula un tono coloquial engarzado a términos y referencias cultas. Además, se incide en una probable situación comunicativa mediante la cual se evidencia las estructuras dentro del campo literario.

“Las risas de este libro son falsas”, argumentarán mis detractores

“Sus lágrimas, ¡Artificiales”

“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza”

“Se patalea como un niño de pecho”

“El autor se da a entender a estornudos”

(Parra, 1954, p. 72)

Así, Parra emplea un discurso de poder que censura su propio quehacer poético. Sin embargo, como podemos distinguir en los versos presentados anteriormente, los detractores asumen la posición de críticos. No hacen uso de un registro elevado, sino que emplean un tono coloquial gracias al cual se conjuga con la ironía y el chiste. Inclusive el mismo vate señala en un verso del poema “Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte” permitiendo de esta manera establecer una crítica a la búsqueda de un camino o trasfondo extratextual.

En su libro *Manifiesto*, Parra expone su búsqueda por desacralizar la poesía, quitarle aquel ropaje y adorno para poder insertarla en un contexto más cotidiano. Esta es una toma de posición directa, cual vanguardista, frente a lo que ya venía desarrollando desde *Poemas y Antipoemas*, y de la cual presenta nociones iniciales en el poema “Advertencia al lector”. Entre las propuestas de Parra, se encuentra la idea de desmitificar el oficio creador:

Contra la poesía de salón	(11)
La poesía de la plaza pública	(11)
La poesía de protesta social.	(11)
Los poetas bajaron del Olimpo.	(11)

(Parra, 1963, s.n.)

Por un lado, el poeta sugiere el cambio a un registro coloquial; por otro lado, en *Manifiesto* se conserva la preocupación métrica, como se observa en el uso constante del endecasílabo. Además, el ritmo estará marcado por la repetición de estructuras, e incluso de versos completos.

- (v. 23) Este es nuestro mensaje.
  - (v. 24) Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo
  - (v. 25) Al poeta Barata
  - (v. 26) Al poeta Ratón de Biblioteca.
  - (v. 27) Todos estos señores
  - (v. 28) —Y esto lo digo con mucho respeto—
  - (v. 29) Deben ser procesados y juzgados
  - (v. 30) Por construir castillos en el aire
  - (v. 31) Por malgastar el espacio y el tiempo
  - (v. 32) Redactando sonetos a la luna
  - (v. 33) Por agrupar palabras al azar
  - (v. 34) A la última moda de París.
  - (v. 35) Para nosotros no:
  - (v. 36) El pensamiento no nace en la boca
  - (v. 37) Nace en el corazón del corazón.
- (Parra, 1963, s.n., subrayado nuestro)

Como se puede apreciar en la estrofa presentada, a través del uso de la anáfora en los versos 25 y 26 (“Al poeta”) y la repetición de la estructura sintáctica (por + verbo en infinitivo + complemento) presente en los versos 30, 31 y 33 se percibe el denominado ritmo del pensamiento, que según Belic (2000) se compone de elementos estilísticos que permiten determinar recurrencias en el poema, tanto a nivel lingüístico como sintáctico. Cabe señalar que el uso

de la repetición también permite establecer una vinculación con la oralidad y lo popular. Llama mucho la atención aquí el inicio del *Manifiesto*:

Señoras y señores  
Esta es nuestra última palabra.  
—Nuestra primera y última palabra—  
Los poetas bajaron del Olimpo  
(Parra, 1963, s.n.)

Se configura de esta manera un discurso, que va a tener un índole performativo, pues mediante la incorporación de los guiones se otorga cierta teatralidad y énfasis a lo largo del poema. La voz poética sume la voz de un colectivo, esto se ve evidenciado en el uso recurrente del pronombre personal “nosotros” acompañado de verbos como “conversamos”, “denunciamos”, “repudiamos”, entre otros. Su argumentación discurre en primera instancia señalar el referente del pasado para cuestionarlo y establecer un rechazo categórico para luego establecer su propia propuesta a la cual se deberían subscribir los poetas, un discurso que este en contra de la poesía: la antipoesía.

De esta manera, el ideal poético que establece Parra es la antipoesía; no obstante, podemos cuestionar el por qué ir contra la poesía en general y no solo en lo que respecta a la tradición literaria anterior. A través de “Advertencia al lector” y *Manifiesto*, la respuesta de Parra frente al elitismo que aqueja la poesía se hace evidente; por esto, vemos un cuestionamiento en los poemas tanto al Modernismo —al referir a un pasado iconoclasta— como a las vanguardias, que se instauraron en los espacios de la elite cultural y se desprendieron de su dimensión social.

### **La tradición oral y lo popular en *La cueca larga***

En el desarrollo de las vanguardias, diferentes autores inciden en la necesidad de un despojo respecto a la tradición; sin embargo, es la tradición oral y lo popular un asidero amplio para

el desarrollo de la poesía. Autores como Luis Vidales plantean la necesidad de volver a mirar a la nación, pues “padecemos del soporífero mal del olvido de lo nuestro, siendo así que lo nuestro (lo malo y lo bueno) se marca tan palpablemente en nuestro pasado y nuestro presente” (2004, p. 70). Uno de los ejemplos más claros de este retorno al pasado chileno, dentro de la poesía de Nicanor Parra, es el poemario *La cueca larga* (1958). En el presente trabajo empleamos la edición incorporada en *Obra gruesa* (1969) publicada por Editorial Universitaria.

Compuesto por los poemas “Coplas de vino”, “El Chuico y la Damajuana”, “Brindis a lo humano y a lo divino” y “La cueca larga” este poemario nos inserta dentro de un registro diferente. Publicada en medio de *Poemas y Antipoemas* y *Manifiesto*, este nos incita a pensar en la continuidad de la tradición a través de lo folclórico en la propuesta de Parra. Una acotación importante respecto a este tema es la realizada por González (1994):

La cueca larga no existe, no puede existir en la tradición. La cueca es un arte y no una manifestación para la risa. La cueca larga es una cosa de gente culta, la que dice: “siga el balance, siga el vaivén” es la única que existe y tiene melodía, la cual fue una imitación a la que escribió en el siglo pasado el poeta español Trueba y de la Quintana en “El Libro de los Cantares”. (p. 176)

Entonces, el vínculo que se establece entre la denominada cueca larga y la tradición es la parodia; por ende, se resalta la artificialidad del discurso poético. La cueca larga sería la respuesta a la composición musical tradicional chilena de la cueca. En ese sentido, la idea de “los poetas bajaron del Olimpo” ya se presenta en este poemario, pues es curioso que Nicanor Parra vuelva a esta forma afín que tiene una dimensión paródica y la reactualice. Teniendo en cuenta que el verso libre, en las vanguardias latinoamericanas, hace uso de ciertos elementos del verso tradicional con el objetivo de renovarlos y otorgarles una nueva presentación; podemos decir que el trabajo con la

cueca larga no es gratuito. Esto debido a que a pesar de la búsqueda por la renovación autores como Borges y Neruda también vuelven al verso medido.

Conocidos son los estudios realizados en torno a la obra de Parra, en especial aquellos que abordan la antipoesía; pero aún existe una agenda pendiente respecto a la investigación de obras como *La cueca larga*. Hugo Montes, con su ensayo “Tradición y antitradición en Nicanor Parra” problematiza sobre la incorporación de la tradición en su poesía. Establece en este trabajo una dimensión tradicional dentro de la antipoesía, pues transforma las imágenes ya presentes en el imaginario. Así, “la antitradición está en los poemas y no en los antipoemas. Aquellos se alzan contra lo novedoso del feísmo, y al destacar la belleza resultan antitradicionales” (Montes Brunet, 2014, p. 19).

A pesar de no ser considerada como “tradición”, es innegable el diálogo existente entre las formas de composición musical tradicionales chilenas como la cueca y la rueda con la cueca larga. Aunque la propuesta de Parra enfatiza en el uso del octosílabo y otorga una extensión mucho mayor a la propuesta teorizada y analizada en el libro *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Maraboli* (1994), advertimos que ciertos temas de la cueca tradicional son empleados en el poemario del vate chileno.

La temática del vino está presente en el poema “Coplas de vino”, pues en este la voz poética remarca la importancia que tiene dicha bebida etílica. También apreciamos el uso de comparaciones con el fin de recrear la dinámica de las fiestas. En el poema “Brindis a lo humano y a lo divino” encontramos una temática de identidad, en la cual el sujeto se identifica con su territorio. Mientras que en “La cueca larga” por su extensión evidenciamos la confluencia de temas como el canto, el baile, los oficios y la ciudad, además de contar con el uso de expresiones populares. Finalmente, en “El chuico y la damajuana” percibimos una temática amorosa en conjunción con el desarrollo de las festividades (boda).

El verso en *La cueca larga* responde a un tipo de verso tradicional, con predominancia en los octosílabos. Decimos verso tradicional, no solo porque se establece un ritmo y se genera una expectativa, sino también porque se encuentra enmarcado en una composición popular, en la cual predominan factores como la oralidad y elementos estilísticos como la repetición. Esto lo podemos ver en “El chuico y la damajuana”:

Subieron a una carreta,	(8)
Tirada por bueyes <u>verdes</u>	(8)
Uno se llamaba ¡Chicha!	(8)
Y el compañero ¡ <u>Aguardiente!</u>	(8)

(Parra, 1969, p. 69, subrayado nuestro)

En el fragmento presentado (v. 5- 8), observamos el uso del verso octosílabo, de herencia tradicional. A nivel estructural, el poema está compuesto por nueve estrofas con cuatro versos<sup>3</sup>. Además, se evidencia la rima asonante, también presente en *Cancionero sin nombre*; la cual se mantiene en los versos pares a lo largo del poema. Un recurso interesante es la personificación de objetos como el vaso, la botella, la pipa y el barril. Estos asumen roles activos al ser personajes que se unen a las celebraciones de la boda del Chuico y la Damajuana.

En el marco de la boda, se evidencia una constante en la poesía de Parra, la crítica a la figura religiosa. Es así como en los versos 18, 19 y 20 se emplea la ironía bajo la construcción de la figura “rosario de uvas” basado en la semejanza cromática: “Hallaron al señor cura/ que estaba en un credo/ con un rosario de uvas”. En adición a esto, la imagen resulta irónica, pues, según el catolicismo, el rosario es un instrumento con el cual elevan sus plegarias a la divinidad. No obstante, al estar compuesto por uvas puede sugerirse un reemplazo de la divinidad religiosa por el vino.

A través de la presente revisión de *La cueca larga*, es necesario reconsiderar la importancia de la tradición en la poesía de

Parra. El vínculo con la música tradicional chilena es evidente desde el título del poemario; sin embargo, no es el único que incorpora un referente musical. Una evaluación del tratamiento de lo musical también resulta posible en un poemario de Parra posterior a aquellos en los que repara este artículo: *Canciones rusas* (1967). En el mencionado libro, no reconocemos un canto tradicional, pues se apela a un acervo cultural propio, pero enmarcado en su contexto sociopolítico. La crítica, en comparación a otras obras de Parra, considera que este es un texto en el cual no se hace evidente una “violencia en el lenguaje”, que puede entenderse a través del coloquialismo extremo, el tratamiento crudo de la muerte y el uso de la ironía, en la cual nos interesa más lo que se evita decir.

## Conclusiones

La obra poética de Parra ha sido caracterizada por la antipoesía y el coloquialismo; pero dicha categorización pone en el margen aquellas obras que no incorporan un verso libre. Según Belic: “El verso libre, gracias a la ausencia de convencionalismos, es eminentemente semántico, todo en él converge a expresar, potenciándolo, el sentido de la comunicación poética”. (2000, p. 597). Sin embargo, a partir del análisis realizado, llegamos a la conclusión de que dicha potencialización en la comunicación poética no solo se encuentra dentro de la obra de Parra en el trabajo con el verso libre, sino también con un verso tradicional.

Aquella actitud de ir en contra de lo establecido (poesía), asumida por el vate chileno, también se encuentra en los poemarios en los cuales se incorpora la tradición no solamente por el trabajo métrico, sino también por la vinculación con el folclore. No obstante, en aquellos poemas que parecen decantarse por un verso coloquial, también encontramos la tradición presente en elementos como figuras, personajes y lugares que pertenecen a un acervo cultural común. El hecho de que desde 1954 se desarrolle una conciencia de verso libre a través del

antipoema no disminuye la importancia que tiene la métrica y la tradición folklórica en la poesía de Nicanor Parra.

## Notas

- 1 Críticos como María Utrera Torremocha, Pedro Henríquez Ureña y Oldrich Belic hacen alusión al fenómeno versolibrista; sin embargo, la noción de fenómeno de por sí alude a una espontaneidad en el surgimiento, lo cual no se evidencia en el versolibrismo. Empleamos el concepto de proceso, pues demuestra las tensiones, variaciones y vínculos con la tradición literaria en tanto el versolibrismo en Latinoamérica encuentra sus referentes tanto en la tradición europea como en la tradición popular.
- 2 En el poema “El matador” podemos ver un claro ejemplo de la ironía y la subversión del orden en el poemario.

Dos sacerdotes de esperma  
me llevarán a la cárcel,  
[...]  
Dos sacerdotes de esperma  
me matarán esta tarde,

(Parra, 1937, p. 9)

En los versos anteriormente señalados vemos cómo la figura del sacerdote, asociada a la pureza, deja su rol y es asemejada a la figura del militar.

- 3 La estrofa empleada a lo largo del poema “El chuico y la damajuana” no es redondilla, pues la rima solo se encuentra en los versos pares.

## Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafe de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Claro, S.; Peña, C.; & Quevedo, I. (1994). *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile: CIP - Pontificia Universidad Católica de Chile
- Espinosa Guerra, J. (2005). Poesía Chilena: El Grupo de Poetas del '70 o la supuesta Generación del '80. *Revista Galerna (Nueva Jersey)*, (3). <http://www.letras.mysite.com/je240905.htm>.

- Lago, T. (1939). *8 nuevos poetas chilenos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1006/submission/proof/34/index.html>.
- Montes Brunet, H. (2014). Tradición y antitradición en Nicanor Parra / Tradition and antitradition in Nicanor Parra. *Atenea*, (510), 15-21. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/tradición-y-antitradición-en-nicanor-parra/docview/1640564010/se-2?accountid=12268>
- Parra, N. (1937). *Cancionero sin nombre*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Parra, N. (1954). *Poemas y Antipoemas*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Parra, N. (1963). *Manifiesto*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Pfeiffer Augurto, E. (2020). Aproximación a la primera etapa escritural de Nicanor Parra, 1935-1946. *Anales De Literatura Chilena*, (33), 239-265. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/aproximación-la-primer-etapa-escritural-de/docview/2436134312/se-2?accountid=12268>.
- Quilis, A. (1983). *Métrica española* [3ª. Ed.]. Madrid: Ediciones Alcalá
- Salvador, A. (1992). La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad. *Revista Iberoamericana*, 58(159), 611-622. doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5067>.
- Silva Acevedo, M. (2015). Poesía y antipoesía de Nicanor Parra. *Revista Chilena de literatura*, (91), 137-139. <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=3602/360243360010>.
- Vidales, L. (2004). “Confesión de un aprendiz de siglo”. En Müller-Bergh, K. y Mendoca, G. (ed.). *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo III*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura* [2ª. Ed.]. Barcelona: Ediciones Península.