



## ORÍGENES DE LA CUECA LITERARIA

### *ORIGINS OF THE LITERARY CUECA*

Juan Cristóbal Romero  
romero.juan.cristobal@gmail.com

#### RESUMEN

Este ensayo aborda los orígenes y la evolución de la cueca literaria, explorando tanto su estructura poética como su relación con la música. Para ello, se detiene primero en el análisis de las descripciones morfológicas realizadas por Ismael Parraguez, quien estableció las bases de los estudios formales sobre la cueca. Posteriormente, se exploran las contribuciones de poetas y compositores como Pablo Neruda y Nicanor Parra, quienes consolidaron la cueca como una forma literaria independiente. El ensayo busca mostrar la articulación entre la tradición popular y su adaptación a la literatura culta, cuyos vínculos han sido poco explorados en los estudios de la poesía chilena.

PALABRAS CLAVE: Cueca literaria, Ismael Parraguez, poesía chilena, Pablo Neruda, Nicanor Parra.

#### ABSTRACT

This essay addresses the origins and evolution of the literary cueca, exploring both its poetic structure and its relationship to music. To do so, it first focuses on the analysis of the morphological descriptions made by Ismael Parraguez, who laid the foundations for formal studies of the cueca. Subsequently, the contributions of poets and composers such as Pablo Neruda and Nicanor Parra are explored, who established the cueca as an independent literary form. The essay aims to show the articulation between popular tradition and its adaptation to highbrow literature, connections that have been under explored in Chilean poetry studies.

KEY WORDS: *Literary cueca, Ismael Parraguez, Chilean poetry, Pablo Neruda, Nicanor Parra.*

“Ver e ouvir a cueca, e depois morrer”.

BELARMINO DE GAMA E SOUZA

## LA LETRA DE LA CUECA SEGÚN EL PROFESOR PARRAGUEZ

Entre las diversas formas que ha adoptado la poesía en lengua castellana, uno de los acontecimientos más singulares corresponde a la invención de la cueca chilena. Un prejuicio de índole romántico se resiste a considerar el hecho de que la música y la letra de nuestro baile nacional puedan ser elementos autónomos que se identificaron entre sí por la sola fuerza de la costumbre. En cualquier caso, a los cantores de cueca no parece preocuparles demasiado que el ritmo de la letra no corresponda al de la música; con el propósito de adaptar la métrica a la frase melódica, se las ingenian repitiendo versos o insertando muletillas del tipo, *la vida, caramba, allá va*. Son muchas las interpolaciones usadas para ajustar el pie estrófico a las diversas figuras que adoptan las cuecas cantadas; esta práctica hace suponer que letra y música se entrelazaron a comienzos del siglo XIX y, tras gustar al público, permanecieron unidas, convirtiendo sus incompatibilidades en parte de su encanto. Debido a las discrepancias entre la estructura escrita y la interpretación vocal de la cueca, algunos transcritores musicales, como Santiago Figueroa Torres, han querido ver en la cueca una única estrofa de dieciocho versos, según conviene a su naturaleza cantada. Más allá de la forma bajo la que se presente en la imaginación de algunos, es importante considerar que desde temprano existió una forma de escribir la cueca, documentada en los cancioneros decimonónicos, tradición que el profesor normalista Ismael Parraguez tuvo en cuenta al momento de fijar la morfología de la cueca en un artículo publicado por la revista *Zig-Zag* en 1915, dos años antes de su prematura muerte a los treinta y tres años.

En 1919, al catalogar y analizar las variedades de poesía popular impresas en Santiago, Rodolfo Lenz lamenta que “la importantísima colección de cuecas [...] hecha por el malogrado señor don Ismael Parraguez, todavía no haya visto la luz pública”. Cualquier hispanohablante que entonó en su infancia “Los pollitos dicen” disculpara al profesor normalista por haber priorizado la edición de sus *Poesías infantiles* sobre la prometida antología que nunca llegó a imprimirse. De su interés por la cueca, solo ha llegado hasta nosotros un breve testimonio que, pese a su tamaño, reviste vital importancia. En un artículo de no más de tres páginas publicado por la revista *Zig-Zag* en 1915, Parraguez sentó las bases de los estudios morfológicos de la cueca. Estas primeras descripciones estróficas fueron posteriormente respaldadas por estudiosos como Pablo Garrido en su *Biografía de la cueca* de 1943, Carlos Vega en el ensayo “La forma de la cueca” de 1947, y Antonio Acevedo Hernández en su obra *La cueca* de 1953. Así es como Parraguez, en su artículo “La cueca chilena”, delineó su fisionomía:

No está demás decir que esta es la forma clásica de la estrofa o pie de la cueca: una cuarteta octosílaba, extraída casi siempre de una tonada; luego una seguidilla que desarrolla el pensamiento de la cuarteta y cuyo cuarto verso se repite con un «sí» al extremo y, por fin, un dístico de estrambote, de igual corte [o medida] que los dos últimos versos de la seguidilla. Y digo que no lo creo demás, y porque hasta hoy solo he visto por excepción alguna cueca impresa en música que esté fielmente transcrita. Los músicos chilenos también traicionan a nuestro baile nacional.

Traiciones como las que Parraguez resiente en su inaugural artículo seguirán sucediéndose a lo largo de todo el siglo XX. Estos desvíos no solo tendrán su origen en errores de algunos transcritores; serán los propios compositores quienes contribuirán a dicha confusión. Sin ir muy lejos, dos de las cuecas más emblemáticas del cancionero nacional, “El guatón Loyola” y “La consentida”, no respetan el esquema propuesto por Parraguez, razón por la cual se ha llegado a dudar de su autenticidad. Por más notables que sean las excepciones, la casi totalidad de las doscientas cuecas que recopiló Antonio Acevedo Hernández, en su antología definitiva sobre el género, presentan la estructura consagrada por el profesor de Pichidegua. Su característica organización estrófica ha sido comparada con la estructura del soneto isabelino, compuesto por igual número de estrofas y de versos por estrofa: tres cuartetas y un pareado final. Con toda razón el editor y poeta Adán Méndez acertó en apodararla «soneto comprimido». Aquí, una cueca clásica de autor anónimo, antologada en la compilación de Acevedo Hernández:

En San Bernardo soy Juana,  
en Buin me llaman Elena,  
en Graneros soy Mercedes  
y en Rancagua, Magdalena.

Soy en Rengo, Celmira,  
constante y fina,  
y soy en San Fernando,  
Cristobalina.

Cristobalina, sí,  
y en Talca, Sara,  
donde a todos les gusta  
mi buena cara.

Quien busque mi querer  
hombre ha de ser.

En consideración a su morfología, la forma de la cueca se destaca entre el conjunto de poemas estróficos que la tradición en lengua castellana nos ha heredado por su singular combinación de medidas de verso. Haciendo un pequeño repaso de las formas métricas cerradas, es decir, aquellas que se caracterizan por tener una estructura predefinida, podemos observar que ninguno de los modelos poéticos conocidos, tales como el romance, la cuaderna vía, el rondel, la décima, la silva, la lira, la octava real, la sextina, la canción provenzal o el soneto, presentan combinaciones de versos pares e impares como la cueca, compuesta por metros de ocho, siete y cinco sílabas.

Resulta interesante observar cómo estos versos de longitud variada están dispuestos estróficamente en un orden decreciente. Así, la cuarteta inicial totaliza 32 sílabas (8x4), seguida de dos seguidillas de 24 sílabas cada una (7+5+7+5), mientras que el pareado final suma 12 sílabas (7+5). De acuerdo a las enseñanzas del maestro Fernando González Marabolí, recogidas por Samuel Claro en su libro *Chilena o cueca tradicional* de 1994, esta disposición piramidal inversa podría contener claves numerológicas provenientes de los antiguos egipcios. Por cierto, este no es un argumento que importe debatir. El verdadero interés radica en cómo esta estructura triangular acelera el desarrollo y desenlace de la cueca, desde la cuarteta inicial hasta el clímax fulminante del remate.

Desde un punto de vista poético, el pareado final se erige como la parte más destacada del poema, capaz de justificar por sí solo la superioridad de una cueca sobre otra. Mencionemos algunos de estos dísticos:

Me tiritan los cuernos  
en los inviernos  
(Roberto Parra)

Triste fue su destino  
pobre afuerino.  
(Roberto Parra)

Así será mi suerte  
hasta la muerte  
(José Hipólito Casas Cordero).

Te esperaré penando  
no sé hasta cuando  
(Anónimo)

Le hacen la pata al cojo,  
al tuerto, el ojo.  
(Anónimo)

Anda, no me hagas caso,  
dale balazos.  
(Anónimo)

Vamos, que así te digo:  
vente conmigo.  
(Anónimo)

En casos como los aquí expuestos, el remate de la cueca puede convertirse en un poema en sí mismo, al punto de alcanzar la síntesis y tensión de un haikú tradicional. Cabe recordar que la estrofa japonesa consta de tres versos con una medida de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. En comparación, el remate de cueca es aún más conciso que la estrofa japonesa, lo que permite considerarlo, aplicando la fórmula de Adán Méndez, un «haikú comprimido». Por otro lado, la cercanía de su rima evoca la entonación de las jarchas, aquellas cancioncillas con las que se coronaban obligadamente las moaxajas medievales, primeras manifestaciones de la lírica amorosa mozárabe:

¿Qué faré yo o qué serád de mibi?  
¡Habibi,  
non te tolgas de mibi!

Dado el destacado protagonismo del dístico final, parece aconsejable comenzar por estos versos al momento de escribir una cueca, recomendación que también hacía en el siglo XIII el tratadista Ibn Sana al-Mulk al referirse a la jarcha, ya que siendo “lo esencial de la moaxaja, conviene que sea compuesta lo primero de todo”. En su tratado, el erudito mozárabe destacó además otro aspecto que resulta igualmente aplicable a la cueca: “Ciertos poetas por ser incapaces de componer una buena jarcha, toman una ajena, lo cual es mejor que el que compusieran por sí mismos otra más floja” (Vernet 69). Tal observación se constata en el sinnúmero de pareados que la tradición chilena ha reutilizado, con mínimas variantes, en distintas cuecas. Ejemplo de ello es el estrambote “Por mirar tu retrato / casi me mato”, dístico que ha sido empleado tanto por Segundo Zamora en la cueca “Gancho de Albahaca”, como por los Hermanos Morales en “Estando con llave el pecho”. Cabe destacar que Margot Loyola remata esta última cueca con otro pareado: “Anda, me devolviste / un alma triste”. Cuanto menos se han molestado los cantores en copiar las cuecas ajenas, tanto más se han pulido sus versos, hasta labrar composiciones de sencilla belleza que no deslucen frente a muchos de los villancicos o serranas españolas que la tradición oral ha preservado.

## LAS TONADAS DE NERUDA

Hasta aquí la fisiología de la cueca escrita. No sé qué tanto puedan sorprender a ciertos lectores las observaciones que he señalado sobre la independencia de la letra respecto de su interpretación vocal. El caso es que, a mediados del siglo XX, con la publicación de las cuecas “Manuel Rodríguez” en el *Canto general*, Neruda consagra una tradición literaria que considera la letra de la cueca un poema en sí mismo, evidenciando su autonomía distintiva:

VIDA CUECA  
Señora, dicen que dónde,  
mi madre dicen, dijeron,  
el agua y el viento dicen  
que vieron al guerrillero.

Puede ser un obispo,  
puede y no puede,  
puede ser sólo el viento  
sobre la nieve:  
sobre la nieve, sí,  
madre, no mires,  
que viene galopando  
Manuel Rodríguez.  
Ya viene el guerrillero  
por el estero.

PASIÓN CUECA  
Saliendo de Melipilla,  
corriendo por Talagante,  
cruzando por San Fernando,  
amaneciendo en Pomaire.

Pasando por Rancagua,  
por San Rosendo,  
por Cauquenes, por Chena,  
por Nacimiento:  
por Nacimiento, sí,  
desde Chiñigüe,  
por todas partes viene  
Manuel Rodríguez.

Pásale este clavel,  
vamos con él.

### CUECA

*Y MUERTE* Que se apaguen las guitarras,  
que la patria está de duelo.  
Nuestra tierra se oscurece.  
Mataron al guerrillero.

En Til-Til lo mataron  
los asesinos,  
su espada está sangrando  
sobre el camino:  
sobre el camino, sí.  
Quién lo diría,  
él, que era nuestra sangre,  
nuestra alegría.  
La tierra está llorando.  
Vamos callando.

No pasaron cuatro años desde que Neruda publicara estas cuecas literarias para que la costumbre las vistiera de música. Es posible que la superstición según la cual un poema alcanza verdadera popularidad cuando se acompaña de melodía, influyera en la decisión de Neruda a aceptar la propuesta de convertir sus cuecas en *Tonadas de Manuel Rodríguez*. Así relata el compositor Vicente Bianchi el proceso de ponerles música:

Yo tomé [estas cuecas] de su *Canto general*, sin haberlo conocido a él, y me pareció que esos versos eran tan maravillosos, eran una historia de Chile, que no se podían [musicalizar] en forma de cueca, porque generalmente la cueca es una danza, poco se repara en su verso, si no es una cosa muy humorística. Por lo tanto, yo las hice tonadas. Se las presenté y esto fue lo que más le impresionó; porque esto, dijo, es lo que yo siempre soñé.

Lo haya Neruda soñado o no, estas cuecas no necesitan más que ser verbalizadas para liberar la energía que encierran sus versos. Tanto es así, que cada vez que las escucho interpretadas por cantores y orquestas, siento que ese refinado potencial se desactiva, sepultado bajo un muro de arreglos sonoros. Hablar de la calidad intrínseca de estas cuecas es hablar de piezas poéticas que no requieren de agregados para liberar su carga estética. En un buen poema como estos, las palabras están impregnadas, además de su contenido literal, con alguna propiedad musical que canaliza la energía del significado hacia su máximo nivel. En este sentido, resulta siempre interesante recordar la anécdota

de Debussy y Mallarmé, según la cual el músico solicitó permiso al poeta para convertir en música “La siesta de un fauno”, y Mallarmé respondió: “Creí que ya lo había hecho”.

¿Qué motivó a Neruda escribir estas cuecas? Más allá del evidente espíritu nacionalista presente en el *Canto general*, que podría haberlo llevado a emplear esta forma folclórica para enfatizar su compromiso con la cultura popular, es relevante tomar en cuenta la gran cantidad de estudios y recopilaciones sobre la cueca publicados los años previos a 1948, fecha en que el nobel compuso estas cuecas, según la cronología establecida por Hernán Loyola. Entre esas publicaciones, es destacable el artículo del compositor Pedro Humberto Allende, impreso por la revista *Ercilla* en 1938 con el sugestivo título: “Nació en el oriente sensual y se llamaba “Zambra”, la cueca de tamboreo y huifa” donde este pionero del nacionalismo musical desarrolla sus ideas acerca del vínculo de nuestra canción patria con la herencia arábigoandaluza. Tres años más tarde, en una sección del libro *Los orígenes del arte musical*, publicado por la Universidad de Chile, el historiador Eugenio Pereira Salas consigna un resumen sistemático y crítico de la historia de la cueca chilena, estudio que será reproducido y citado en múltiples trabajos durante el resto del siglo, teniendo gran repercusión en el medio musicológico, folclórico e historiográfico del país. Otros trabajos que dan cuenta del auge de los estudios sobre el tema incluyen el libro *Biografía de la cueca* del musicólogo Pablo Garrido, publicado por Ediciones Ercilla en 1943, y el importante ensayo «La forma de la cueca chilena», editado cuatro años más tarde por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, artículo que aborda los orígenes, fraseología, música y pies métricos de la cueca. Sin embargo, es probable que el libro que más influyera en el poema de Neruda fuese *Canciones populares chilenas: recopilación de cuecas, tonadas y otras canciones*, publicada por Ediciones Ercilla en 1939. Esta obra del prolífico escritor y dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, tuvo la particularidad de reunir por primera vez un número considerable de cuecas transcritas desde la tradición oral.

No hay mejor estimulante para emprender la escritura de un poema con métricas predefinidas que el estudio de otros poemas que siguen las mismas reglas. Es fácil suponer que los más de cien ejemplos de cuecas que contiene esa primera recopilación de Acevedo Hernández, que con seguridad Neruda leyó, le sirvieron de inspiración para experimentar con coplas y seguidillas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Si esta hipótesis fuera cierta, no sería la única vez que Neruda se inspiraría en un libro del dramaturgo para su propio trabajo: publicada el año 1936, la obra de teatro *Joaquín Murieta: drama en seis actos* de Acevedo Hernández, prefigura la cantata nerudiana *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de 1966.



## ANTECEDENTES DECIMONÓNICOS

Antes que Neruda, fueron varios los estudiosos y poetas que detectaron la capacidad poética de algunas cuecas cantadas; sin embargo, fue su rasgo musical lo que cautivó en sus orígenes a recopiladores y cronistas. Es costumbre datar la aparición de la cueca hacia 1824, cuando el músico José Zapiola menciona haberla escuchado por primera vez en sus *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. La única certeza que tenemos acerca de lo que Zapiola y el resto de los asistentes de chingadas reconocieron hace doscientos años como *zamacueca* se remonta a 1854, cuando el compositor Federico Guzmán publica una precursora partitura para piano. La melodía, escrita en un compás de 3/4 e inspirada en los estilos de interpretación del arpa chilena, guarda una notable similitud con lo que la tradición ha preservado hasta nuestros días. Por desgracia, dicho registro carece de letra. Tendremos que esperar diez años más para disponer de la primera transcripción literal de una cueca, publicada en el librito *Versos de zama-cuecas populares* por la imprenta de “La Unión Americana” en 1864. Pude tener acceso a una de las cuecas allí recopiladas a través del libro del bibliógrafo Ramón Laval titulado *Del latín en el folk-lore chileno*, de 1910, estudio que incluye las dos estrofas iniciales de la cueca “Amor del Médico a Palos”:

Cierto fué que te quise  
 i que te estaba quisiendo  
 el amor que [yo] te tuvi  
 siempre te lo estoy tuviendo.

Nominativo *dómine*  
 dativo *cuique*  
 aquel que me lo entienda  
 que te lo esplique.

Bastan estos ocho versos para deducir la estructura completa de la cueca, la cual con seguridad seguía el esquema que el profesor Parraguez estableció un lustro después de la publicación de Laval. No deja de ser interesante la inclusión de latinismos en estas primitivas cuecas. Los volveremos a encontrar en el librito *El cantor popular*, publicado al año siguiente por la misma imprenta. Esto dice una de las cuecas allí contenidas, escrita en latín extramacarrónico:

No te enamores niña  
 del colegial,  
 que *quislibet cujuslibet*  
 sólo tendrás.

Para los objetivos del presente ensayo, parece conveniente consignar la inclusión de estos latinazgos; son evidencia de la aceptación que la cueca habría tenido entre los “colegiales” del Instituto Nacional a mediados del siglo XIX, época en la que el aprendizaje del latín era obligatorio en esa casa de estudios. Existe una aprensión de naturaleza melancólica que se niega a reconocer que la cueca también fue un ejercicio literario de personas ilustradas. El autor de estas seguidillas debió de estirar el poncho para que no se le viera la levita: era, como se demuestra, un individuo con cierta cultura, compenetrado con los hábitos y lenguaje de la chingana, para quien –nada impide suponerlo– estas primeras cuecas documentadas tuvieron un destino más literario que musical.

Otro autor que intentó darle carácter poético a nuestro baile nacional fue Eduardo de la Barra. Ex estudiante del Instituto Nacional, devenido ingeniero y poeta, publicó en 1890 su poesía reunida bajo el título *Rimas chilenas*. Este monumental conjunto de corte modernista es un alarde de metros y temas de diverso influjo: se advierten referencias a Bécquer, a Verlaine, a Baudelaire, a Campoamor, pero también registros de raigambre popular, entre ellos seguidillas y zamacuecas. Aquí, una de estas últimas:

Pasa corriendo el agua  
 sin saber dónde  
 va á parar, y cantando  
 corre que corre.  
 Así la vida pasa  
 por entre flores,  
 sin ver los arenales.  
 que al fin la absorben,  
 que al fin la absorben, sí;  
 ¡que al fin la absorben!

De este modo comenta Acevedo Hernández las zamacuecas de Eduardo de la Barra: “Son francamente imperfectas y carecen de la intención que, generalmente, tiene la cueca”. Para moderar este dictamen, bástenos recordar que la forma definitiva de la cueca sería consagrada por Parraguez veinticinco años después de la publicación de *Rimas chilenas*. El interés de esta zamacueca radica en su originalidad. Sobre este punto, es necesario recordar la distinción entre el hecho folclórico y el literario: mientras que el arte de un pueblo se desenvuelve en su entorno cultural, social y geográfico, y, por ende, no aspira dialogar con otras tradiciones, el arte literario se nutre de un continuo proceso dialéctico de absorción, descarte y renovación de las tradiciones precedentes. Juzgar las cuecas de Eduardo De la Barra por su falta de *intención* característica, sería desconocer el espíritu de innovación que el modernismo pretendía promover. En este punto parece oportuno suscribir que la expresión *cueca literaria* fue acuñada por el poeta y ensayista Miguel Naranjo. Hasta donde tengo conocimiento, no existe ningún estudio previo a su

artículo titulado «La poesía popular en la obra de Nicanor Parra Sandoval», aparecido en la revista *Estudios Públicos* en 2014, que haga uso de dicho término.

## LA CUECA EN NICANOR PARRA

En octubre de 1987, el profesor de literatura René de Costa invitó a Nicanor Parra a la Universidad de Chicago para hablar sobre su obra. Esas conversaciones serían grabadas y años más tarde transcritas, dando origen a las *Conversaciones con Parra*. En ese libro se documenta el profundo interés que el antipoeta siempre tuvo por la métrica de la cueca. Tal fue su fascinación, que mucho antes que Neruda escribiera sus cuecas para el *Canto general*, Parra ya había anunciado un libro *Tonadas y cuecas*, que nunca se publicó. Además, es relevante destacar que Parra obtuvo el primer lugar en un concurso de cuecas literarias durante la década del cuarenta. De su afinidad por estos versos volverá a dar testimonio a fines de los años ochenta. Al consultarle René de Costa sobre los proyectos en curso, el antipoeta responde:

Sí, aquí hay por lo menos tres proyectos de libros, cuatro. Cuatro proyectos de libros. Uno se llama, por el momento, *Cueca a cámara lenta*. Me interesa mucho esto de la tecnología y lo criollo, mezclar esas dos cosas. Una cueca, que es un baile tan chileno, tan campesino, tan popular... Introducir ahí la expresión a cámara lenta.

Sin embargo, la composición que mejor ilustra el gusto de Parra por esta forma es *La cueca larga*, libro impreso en 1958 por la Editorial Universitaria. Así justifica la publicación de esta obra:

¿Por qué escribí *La cueca larga*? Porque tenía sangre en el ojo también; yo había empezado con un libro como *Cancionero sin nombre*, que es un libro confuso. Yo parto del romance artístico español y después me doy cuenta de que se puede partir desde mucho más atrás, de algo mucho más auténtico que es el «romancero» o que es la poesía popular. Entonces dije caramba, cometí un error muy grande, porque en el romance artístico la poesía popular ya está debilitada. [...] [A *Cancionero sin nombre*] le falta fuerza y le falta penetración, y le falta realidad chilena. En cambio, en *La cueca larga* yo me apodero de la poesía popular chilena (De Costa).

Es su poema, Parra no solo se apodera del registro popular, sino que, a su modo, también hace suya la *Cueca larga del 19*, «testamento del sentir del pueblo, espejo de su ironía», como la definiría Acevedo Hernández en su antología *La cueca*, de 1953. En esta compilación, junto con analizar la bibliografía existente hasta esa fecha, Acevedo

ofrece un extenso cancionero comentado que incluye la famosa *Cueca larga del 19*, de cuya fascinación Parra dejaría registro en una de las seguidillas de su poema:

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

Tras la *Cueca larga*, el antipoeta escribirá “La cueca de los poetas”, texto que no fue publicado en ninguno de sus libros, pero que su hermana Violeta volverá famoso al grabarlo en su disco *Las últimas composiciones*, de 1966:

Qué lindos son los faisanes,  
 Qué lindo es el pavo real.  
 Más lindos son los poemas  
 De la Gabriela Mistral.

Pablo de Rokha es bueno  
 Pero Vicente  
 Vale el doble y el triple  
 Dice la gente.

Dice la gente, sí,  
 No cabe duda  
 Que el más gallo se llama  
 Pablo Neruda.

Corre que ya te agarra  
 Nicanor Parra.

Según ha advertido el poeta Miguel Naranjo en su ensayo sobre Nicanor Parra, el remate original de esta cueca con el tiempo fue modificado por su autor a “Corre que ya te agarra / Violeta Parra”, reivindicando de esta manera la calidad poética de su hermana.

Existe otro célebre poema de Parra en el cual también se puede apreciar la métrica de la cueca. Como observó Floridor Pérez en un artículo aparecido en la revista *El espíritu del valle* en 1985, “El hombre imaginario” logra su distintiva cadencia al seguir la estructura de la seguidilla, forma característica de la cueca, es decir, un heptasílabo seguido de un pentasílabo. Para ilustrar el hecho, basta cortar los endecasílabos y dodecasílabos del poema a partir de la segunda estrofa, siguiendo la cesura natural de cada verso.

Todas las tardes tardes  
 imaginarias  
 sube las escaleras  
 imaginarias  
 y se asoma al balcón  
 imaginario  
 a mirar el paisaje  
 imaginario  
 que consiste en un valle  
 imaginario  
 circundado de cerros  
 imaginarios.

## DOS REMATES

Imposible negar el impacto de Nicanor Parra en los jóvenes poetas de la generación del cincuenta. Sin embargo, cada vez que se analiza en específico la poesía de Alberto Rubio, es posible advertir rasgos que se adelantan cronológicamente a los libros del antipoeta. Su obra *La greda vasija*, publicada en 1952, dos años antes que *Poemas y antipoemas*, contiene elementos que prefiguran el estilo de este libro. En primer lugar, evita los riesgos asociados a la inevitable influencia de Neruda. Además, sorprende con giros irónicos y coloquiales, poco frecuentes en esos años. Por último, no cae en la idealización retoricada de los ambientes campesinos propia de los llamados «poetas de la claridad», aunque sí incorpora estructuras clásicas y temas relacionados con las raíces criollas, todos elementos presentes en la obra de Parra. Así como Rubio vislumbra en *La greda vasija* algunas de las innovaciones con las que el antipoeta revolucionará la poesía chilena, el poema «Granizo» se anticipa en dos años a la publicación de la *Cueca larga*. La naturaleza de este poema, parte de la *Antología de poetas universitarios* que publicó el Instituto Pedagógico en 1956, debió pasar desapercibida para muchos lectores de la época, debido a que el texto se inserta en medio de una amplia selección de poemas de diversos autores y estilos, sin indicar claramente que se trata de una cueca:

Se puso a llover granizo  
 cuando menos se esperaba:  
 ¡hubieran visto en los techos  
 la vasta, blanca avalancha!

Mira por la ventana,  
 mira, mi vida:  
 los árboles dorados,

la calle limpia:

vuelan las hojas, vuelan,  
vuelan que vuelan:  
¡hubieras visto, Pedro,  
la tierra entera!

¡Cruzada de granizo  
blanca se hizo!

Entre los méritos de estas estrofas, cabe destacar la innovación que introduce Rubio en uno de los elementos distintivos de la cueca. Hace acaso lo único que un poeta puede hacer con una tradición: modificarla. La clásica interjección “sí” del primer verso de la segunda seguidilla es reemplazada por la repetición “vuelan”. Con este sutil cambio, la cueca de Rubio sortea el riesgo de ser considerada un poema folclórico, asentando así su carácter eminentemente escrito.

La incorporación de la poesía popular a la poesía culta no se reduce, como los criollitas nos han hecho creer, a la correcta imitación del lenguaje y tópicos folclóricos. Implica, más bien, un doble juego: la adecuada adaptación de sus formas y la obtención de efectos poéticos que, sin rebasar las posibilidades de esas formas, resulten espontáneos. En efecto, una de las condiciones indispensables para escribir un poema que las generaciones futuras no dejarán morir es dando la impresión de no habérselo propuesto. Es fácil figurarse a Floridor Pérez improvisando este formidable verso: “Fui mal hijo, mal padre y mal abuelo”. Quizás recurrió a la técnica que había observado en el “Hombre imaginario” para convertir ese endecasílabo en el inicio de una seguidilla. La verdad es que nunca sabremos qué circunstancias depararon estos catorce versos de Floridor Pérez que, de haber vivido más tiempo, hubiera continuado perfeccionando, como era su costumbre:

Habré vivido una vida  
que no debiera vivirse;  
adónde ha de hallarse tinta  
tan negra para escribirse.

Fui mal hijo, mal padre  
y mal abuelo:  
no se lo doy a nadie  
este desvelo.

Este desvelo, sí,  
me sangra el pecho

pensar que no hice nunca  
nada bien hecho.

Ay, Vida, que escribiste  
mi cueca triste.

El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. El género de la cueca literaria cuenta con pocos poemas de esta clase, me refiero a piezas que seguirán existiendo sin importar la emoción que las engendró ni la necesidad de una guitarra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *Canciones populares chilenas: recopilación de cuecas, tonadas y otras canciones*. Santiago: Ediciones Ercilla. 1939.
- . *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Ediciones Tácitas. 2014.
- Allende, Pedro Humberto. “Nació en el oriente sensual y se llamaba “Zambra”, la cueca de tamboreo y huifa”. *Revista Ercilla* (16/9/1938).
- Claro Valdés, Samuel. *Chilena o cueca tradicional: de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 1994.
- De Costa, René. *Conversaciones con Parra (Chicago, 1987)*. Santiago: Banco Estado. 2016.
- De la Barra, Eduardo. *Rimas chilenas*. París: Garnier Hermanos. 1890.
- Figueroa Torres, Santiago. *Cancionero de la cueca chilena*. Autoedición. 2000.
- Fubini, Mario. *Métrica y poesía*. Barcelona: Editorial Planeta. 1970.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nacimiento. 1976.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1954.
- Huerta, Eleazar. *Antología de poetas universitarios*. Santiago: Instituto Pedagógico. 1956.
- Laval, Ramón. *Del latín en el folk-lore chileno*. Santiago: Imprenta Cervantes. 1910.
- Loyola, Hernán. *Neruda, la biografía literaria*. Santiago: Seix Barral. 2006.
- Naranjo Ríos, Miguel. “La poesía popular en la obra de Nicanor Parra Sandoval”, *Estudios Públicos*, núm. 136 (2014).
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2005.
- Ocampo, Estela. *El impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montecinos Editor. 1981.
- Parraguez, Ismael. “La cueca chilena”. *Zig-Zag*, núm. 9 (1915).
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria. 1941.
- Perez, Floridor. “Hojas de Parra, de Nicanor Parra”. *El espíritu del valle*, núm 1 (1985).

\_\_\_\_\_. *Tristura*. Santiago: Ediciones Tácitas. 2008

Rubio, Alberto. *La greda vasija*. Santiago: Carmelo Soria. 1952.

Vega, Carlos. “La forma de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, núm. 20-21 (1947).

Vernet, Juan. *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1974.