

Nicanor Parra y Manuel Rojas, la escritura de lo cotidiano

Silvia Donoso Hiriart

Universidade de Lisboa

Resumen: En 1938, en su libro *De la poesía a la revolución*, el escritor chileno Manuel Rojas (1896-1973) afirmaba que el escritor debe huir de la erudición “como el creyente escapa del diablo”. Décadas después, en 1969, el poeta también chileno Nicanor Parra (1914), en su poema “Manifiesto” (*Obra Gruesa*), anunciará que “los poetas bajaron del Olimpo”. Ambos significativos extractos soportan perfectamente la idea sobre literatura y poesía que estos dos creadores sudamericanos corporizan en su escritura. Y sostengo “en su escritura”, porque me interesa demostrar esta postura ideológica por medio de la materialidad concreta del vocabulario y sintaxis elegidos conscientemente por ellos. A partir de *Obra gruesa* de Parra y las novelas *Hijo de ladrón* (1951) y *Sombras contra el muro* (1964) de Rojas, propongo una revisión panorámica de la dinámica verbal enfocada en la preponderancia de lo local y cotidiano del sujeto chileno en esas obras, verificando la atención puesta -al mismo tiempo- a problemas trascendentales desde esa postura ante el lenguaje.

Palabras clave: Nicanor Parra, Manuel Rojas, lenguaje coloquial, cotidianidad

Resumo: Em 1938, no seu livro *De la poesía a la revolución*, o escritor chileno Manuel Rojas (1896-1973) afirmava que o escritor deve fugir da erudição “como el creyente escapa del diablo”. Décadas depois, em 1969, o poeta também chileno Nicanor Parra (1914), no seu poema “Manifiesto” (*Obra gruesa*), anunciará que “los poetas bajaron del Olimpo”. Ambos significativos excertos suportam perfeitamente a ideia sobre literatura e poesia que os dois criadores sul-americanos corporizam na sua escrita. E sustenho “na sua escrita”, porque interessa-me demonstrar esta posição ideológica na materialidade concreta do vocabulário e sintaxe escolhidos conscientemente por eles. A partir de *Obra gruesa* de Parra e os romances *Hijo de ladrón* (1951) e *Sombras contra el muro* (1964), proponho uma revisão panorâmica da dinâmica verbal focada na

preponderância do local e cotidiano do sujeito chileno nessas obras, verificando a atenção posta -ao mesmo tempo- a problemas transcendentais desde essa posição perante a linguagem.

Palavras-chave: Nicanor Parra, Manuel Rojas, linguagem coloquial, cotidiano

Nicanor Parra (1914; Premio Nacional de Literatura 1969, Premio Cervantes 2011) y Manuel Rojas (1896-1973; Premio Nacional de Literatura 1957) son un poeta y un narrador chilenos crecidos en contextos tales que les permitieron conocer de un modo protagónico la realidad de la cultura popular de su país (y en el caso de Rojas, nacido en Buenos Aires, también la argentina), adquiriendo así una noción clara sobre la amplitud del 'lenguaje del pueblo', lo que empapó su formación como escritores. Pero no es simplemente el hecho de que ambos hayan crecido en un contexto popular, y en el caso de Parra, campesino, lo que determina el tipo de escritura que exhiben. Lo realmente determinante en el lenguaje que los dos escogen usar es la conciencia expresa sobre la importancia de este.

El planteamiento aquí expuesto tiene como base la idea de la opción. Porque no es un desconocimiento respecto a la vastedad de la lengua española estándar el factor que moviliza esta escritura de lo coloquial; es una reivindicación respecto a la riqueza del hablar y una insubordinación frente a una serie de preceptos instalados en el ámbito de la creación literaria que rasuran la posibilidad de incluir el modo común de expresión colectiva dentro del mismo.

Nicanor Parra proviene de una familia campesina del sur de Chile que le regaló a dicho país varios nombres artísticos constituidos en íconos de la cultura latinoamericana. Los que más trascendieron fueron él y su hermana Violeta. Pero Parra tuvo formación académica: se graduó en mecánica teórica y matemáticas y desarrolló una carrera como profesor universitario. Manuel Rojas, por su parte, no terminó la escuela, pero gracias a su tenacidad se convirtió en un autodidacta que también acabó dando clases en la universidad. Ambos toman conscientemente la decisión de abordar la actividad literaria a partir del

lenguaje que los formó en cuanto sujetos sociales antes que como personalidades de la Academia.

Nicanor Parra es universalmente conocido como el antipoeta. Mucho se ha dicho sobre el perfil que el centenario artista posee, que le ha dado origen a ese singular apelativo. Pero lo que compete a este abordaje es que, independientemente de las observaciones sobre el contenido cargado de crítica irónica y de reflexiones sobre el mundo contemporáneo que habitan sus textos, en las definiciones y los acercamientos a su obra se pone de relieve el problema del lenguaje, y muy fuertemente el del léxico. Y lo que se destaca es específicamente el abundante y riquísimo uso de lo coloquial: “el lenguaje coloquial chileno y su creatividad son una fuente primaria de identidad en la poesía de Nicanor Parra y fundamento de la elaboración de sus textos” (Ahumada 2008:87). Cabe preguntarse qué es exactamente en el contexto de la antipoesía parriana el lenguaje coloquial: este no es más que el trasunto poético del lenguaje hablado y callejero. Malverde se refiere a “los textos parrianos, coloquiales y aparentemente orales. Texto, cuyo discurso evoca la palabra hablada” (*apud* Gallardo 2004 s/p). ¿Y qué dice el propio Parra sobre esto? En una entrevista del año 2000 en la Revista Babad, afirma que “el único lenguaje que a mí me parecía digno de consideración era el *habla de la comunidad*” (*apud* Ahumada 2008:88); esto tras confesar que estuvo afónico durante cuatro años y luego de eso la antipoesía se le reveló. Pero muy importante resulta el hecho de destacar que lo prosaico de su escritura no debe ser considerado como un acto de mostrar reparos frente a la poesía más ornamentada de Neruda, como muchas veces se afirma. En 1962, en el discurso de recepción al Premio Nobel chileno como miembro de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, el antipoeta responde a aquel supuesto de la siguiente manera: “versos para oponerse a la poesía de Neruda, le contesto que eso es lo que hablan los críticos. Yo fui un gran admirador de Neruda. Me gustaba su poesía” (*íd.*).

La instalación que Parra hace de lo coloquial en el campo de la poesía responde a una actitud vital: “su antipoesía surge como intento de acercar de modo radical vida y poesía, nuestra vida, la de nuestro país, la de nuestro continente”, afirma nuevamente Ahumada (90); “Nicanor Parra encuentra, vive y expresa su identidad en el lenguaje, en su

condición de hablante arraigado de la lengua castellana chilena”, postula Gallardo (2004 s/p). El propio Parra dice: “parecía que había una gran distancia entre la vida y la poesía, entre lo que corría por el mundo y lo que decían los poetas. Yo sospechaba que se hacía indispensable acercar los dos planos, hacerlos coincidir en lo posible” (*apud* Ahumada 2008:90). Esta inserción voluntaria y consciente del habla de la calle chilena estaría motivada, según Montes, en “la audición de lo que todos dicen” (s/a, s/p), a lo que agrega: “no tiene el poeta oído para el discurso académico ni ojos para la lectura del clásico ni de nadie. Poesía, así, al parecer, de la vida diaria y trivial, poesía de lo cotidiano” (*íd.*); y finalmente afirma: “su poema no quiere enlazarse a la literatura: su retrato pretende una vinculación con la realidad callejera y trivial, no con la estética”, “ciertamente denota preocupación por la vida actual, surge en medio de la vida y quiere ser un trasunto de ella” (*íd.*).

Teniendo claro, entonces, que para Parra vida y poesía deben entrar, y lo hacen, en sintonía, y que el modo de comunicarse verbalmente del mundo que lo rodea -el contexto chileno, de la provincia chilena- es por esto mismo merecedor de ganar un espacio en el, hasta ese entonces, exclusivo lenguaje poético, observemos ahora de qué manera se hace carne la poética parriana en sus versos, a partir de *Obra gruesa*, de 1969, mismo año en que recibe el Premio Nacional de Literatura.

La primera característica de la antipoesía de Parra que llama la atención es, en coherencia con el lenguaje callejero, su tendencia a un estilo prosaico. Es así como, cuando lo leemos, nos sentimos auditores de un relato con estilo conversacional. Esto no acontece solamente por el hecho de él acomodarse a un estilo narrativo, como sucede, por ejemplo, en el poema “El túnel”, que parte así: “Pasé una época de mi juventud en casa de unas tías/ A raíz de la muerte de un señor íntimamente ligado a ellas/ Cuyo fantasma las molestaba sin piedad/ Haciéndoles imposible la vida” (1969:49); también sucede porque el antipoeta utiliza expresiones que pertenecen al ámbito del diálogo trivial e informal en medio de sus versos: “a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos” (“Advertencia al lector”, 36), “Voy a explicarme aquí, si me permiten...” (“Se canta al mar”, 25), “Yo no comprendo, francamente,/ cómo es posible que un muchacho/ tenga este gesto tan indigno/ siendo tan

rubio y delicado” (“Defensa del árbol”, 15). Por otra parte, incorpora estructuras impensables en la poesía antes de su invento poético, estructuras surgidas en contextos de escritura completamente ajenos a la literatura: “El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:/ Aunque le pese/ El lector tendrá que darse siempre por satisfecho” (“Advertencia al lector”, 36), “Atención, señoras y señores, un momento de atención:/ volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,/ olvidad por una noche vuestros asuntos personales” (“El peregrino”, 44); incluso llega a elaborar una suerte de test para que el lector determine lo que es la antipoesía, justamente en el poema llamado “Test”, recurriendo a las frases que constituyen tal tipo de modelo evaluativo: “Subraye la frase que considere correcta” (184), “Marque con una cruz/ La definición que considere correcta” (*íd.*).

El estilo coloquial en Parra también queda determinado por la construcción de figuras retóricas perfectas, pero con base en el lenguaje callejero. Los siguientes ejemplos demuestran esta tendencia de modo claro: Símbolos cotidianos: “más fiel que el vidrio del espejo y más sumiso que un esclavo” (“Defensa del árbol”, 15); “feo como usted” (“Sinfonía de cuna”, 13); construcciones de oxímoron a partir de objetos simples: “Le busqué las plumas, plumas encontré,/ Duras como el duro cascarón de un pez” (*íd.*); hipérbolos e ironías: “Muerto de la risa/ Dije good bye sir,/ siga su camino,/ Que le vaya bien,/ Que la pise el auto,/ Que la mate el tren” (14). También establecerá símiles cotidianos que, en lugar de contener burla o tono humorístico, se adentran de lleno en la problemática social: “Y todo ¡para qué!/ Para ganar un pan imperdonable/ Duro como la cara del burgués/ Y con olor y con sabor a sangre./ ¡Para qué hemos nacido como hombres si nos dan una muerte de animales!” (“Autorretrato”, 30).

En otras ocasiones, Parra recurrirá a locuciones propias de lo oral que contribuirán a desdramatizar la expresión de ideas profundamente poéticas, configurando imágenes que a través de esas locuciones se aligeran: “Es que, en verdad, desde que existe el mundo,/ La voz del mar en mi persona estaba” (“Se canta al mar”, 26).

Evidentemente el humor burlesco se despliega a lo largo de *Obra gruesa*, como sucede por ejemplo en el caso del poema “La trampa”: “... sin embargo, yo mismo provocaba

en forma torpe/ Con mi voz anhelante, cargada de electricidad./ Sentirme llamado por mi nombre de pila/ En ese tono de familiaridad forzada/ Me producía malestares difusos,/ Perturbaciones locales de angustia que yo procuraba conjurar/ A través de un método rápido de preguntas y respuestas/ Creando en ella un estado de efervescencia pseudoerótico/ Que a la postre venía a repercutir en mí mismo/ Bajo la forma de incipientes erecciones y de una sensación de fracaso” (54).

También es importante hacer mención, ya que hablamos de léxico, a algunas palabras y expresiones concretas que residen en sus versos, sumándole enorme potencia a la idea de lo “anti” poético. Ofrezco a continuación un breve listado de algunas de ellas, escogidas al azar: “tonto de remate”, “imbéciles”, “matrimoniarse”, “tenimos que darle el bajo a toda la longaniza”, “aquí no se enoja naiden”, “trompiezo . . . , pero no caigo”, “chancho”, “quién será ese pelao cabecetuna”, “que a mí no me cuentan cuentos”, “en la cancha es adonde se ven los gallos”. Cabe destacar la escritura imitando directamente lo oral que atraviesa los escritos de Parra, como por ejemplo: “En la variedá está el gusto” (“Brindis a lo humano y lo divino”, 71); y, en la misma línea, la conjugación de verbos ‘a la chilena’, en la segunda persona singular: “Qué te parece, negra/ Vamos en once/ Si te venís conmigo.../ ¡Catre de bronce!” (“La cueca larga”, 73).

Su consciente y voluntario apego a la corriente popular y a la perspectiva cotidiana de la existencia repercuten en la visión material y banal de inexorables hechos de la vida que, en otras concepciones poéticas, son referidos con grandilocuencia. Me referiré puntualmente al modo en que caracteriza la muerte y la forma en que se refiere a la idea de dios: “Que el día menos pensado/ A una vuelta del cerro/ La flaca nos echa el lazo” (“Brindis a lo humano y lo divino”, 71), “Sólo una cosa es clara:/ Que la carne se llena de gusanos” (“Composiciones”, 105), “La muerte es un hábito colectivo” (“Frasas”, 168), “Convénzanse que no hay dios” (“Tres poesías”, 108).

Finalmente, para cerrar esta revisión que identifica las formas concretas en que lo coloquial y cotidiano se materializa en la antipoesía parriana, se torna importante dar una mirada general al modo en que, a partir de este mismo lenguaje- naturalmente- da a conocer su poética, su concepción renovada del arte de escribir, depurada de ampulosidad.

Para dar vida a este sucinto examen, es fundamental comenzar por el poema “Manifiesto” (211), en el cual Parra expone aquello de que “los poetas bajaron del Olimpo”. Su modo de ver y ejercer el oficio poético queda perfectamente resumido en estos versos: “Para nuestros mayores/ La poesía fue un objeto de lujo/ Pero para nosotros/ Es un artículo de primera necesidad:/ No podemos vivir sin poesía/ A diferencia de nuestros mayores/ -Y esto lo digo con todo respeto-/ Nosotros sostenemos que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas./ Nosotros conversamos/ En el lenguaje de todos los días/ No creemos en signos cabalísticos./ Además una cosa:/ El poeta está ahí/ Para que el árbol no crezca torcido./ Este es nuestro mensaje./ Nosotros denunciemos al poeta demiurgo/ Al poeta Barata/ Al poeta Ratón de Biblioteca./ Todos estos señores/ -Y esto lo digo con mucho respeto-/ Deben ser procesados y juzgados/ Por construir castillos en el aire/ Por malgastar el espacio y el tiempo/ Redactando sonetos a la luna/ Por agrupar palabras al azar/ A la última moda de París./ Para nosotros no:/ El pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón del corazón.”. Cuando hace mención a la idea del poeta como alquimista, como demiurgo, la referencia a Vicente Huidobro se evidencia. El también poeta chileno, del cual se ha dicho que ‘europeizó’ la poesía de este país sudamericano, en su “Arte poética”, en 1916, afirma: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema;/ Sólo para nosotros/ Viven todas las cosas bajo el Sol./ El Poeta es un pequeño Dios.”¹. Parra insistirá en bajar a la tierra la figura del poeta, a través de otros versos claramente alusivos a la posición que este realmente debe tomar, a sus ojos, en el mundo tangible: “Yo también soy un dios a mi manera/ Un creador que no produce nada:/ Yo me dedico a bostezar a full” (“Versos sueltos”, 113). Con este modo de manifestar su postura, deja en claro que la ubicación del trabajador de la palabra en el cosmos es la de cualquier mortal. Y, ya en términos absolutamente interpretativos, “bostezar a full” sugiere o apunta derechamente al aburrimiento que despierta en él la retórica afectada y la altivez propias del lenguaje poético elevado. Lo que planteo cobra sentido si atendemos a estas palabras suyas, de “La montaña rusa” (84): “Durante medio siglo/ La poesía fue/ El paraíso del tonto solemne./ Hasta que vine yo/ Y me instalé con mi montaña rusa.”

Cuando leemos en el “Manifiesto” de Parra que “el poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas”, surge la conexión con la concepción literaria de Manuel Rojas, quien también se dedicó a la poesía, pero cuyo nombre en las letras chilenas se debe sin duda a su trabajo como narrador, especialmente a su novela *Hijo de ladrón*, de 1951. Rojas, al igual que Parra, tiene el foco puesto en dar vida a la voz colectiva del pueblo chileno, y por momentos argentino; en definitiva, del sujeto latinoamericano. Sin ir más lejos, concibe un ensayo titulado “Un personaje novelístico latinoamericano”, incluido en *El árbol siempre verde*, de 1960. En este libro acusa que en la literatura, “rara vez, o nunca, se ve o se siente al hombre mismo” (1960:146); y en el ensayo mencionado en particular refiere a la necesidad de representar al sujeto latinoamericano de un modo completamente contrapuesto a lo artificioso: “si lo mistificamos, lo perdemos” (132). Jorge Guerra analiza la obra rojasiana desde lo social, afirmando que el escritor “reflexiona sobre la misión del escritor asignándole a la literatura la inequívoca ilusión de acercar los *grandes* temas, con claridad y sencillez, a un lector proletario” (2012:29). Rojas se declara enemigo de la erudición, de la que asegura que hay que huir “como el creyente escapa del diablo” (1938: 68).

Este escritor recurre a diversos modos que persiguen generar en el lector una sensación vívida respecto a lo que sus personajes experimentan. Aquel efecto se produce sobre todo en las novelas que componen la tetralogía de un andariego personaje llamado Aniceto Hevia, su *alter ego*, tituladas *Hijo de ladrón*, *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*, publicadas entre 1951 y 1971. Según Jorge Arturo Flores, el narrador chileno es poseedor de una “personalidad literaria original, en que la vida se funde con el relato”². Entre las estrategias de las que se arma Rojas para “fundir la vida con el relato”, forjando una narración fluida que refleja el cotidiano de un sujeto errante, se encuentra el permanente recurso del diálogo y de la narración próxima a la instantaneidad, aquella que imita la naturalidad de la existencia común. Dentro de estas estrategias despliega el amplio vocabulario y las vernáculos expresiones con que se comunica la gente que lo rodea. Veamos el funcionamiento concreto de esta dinámica a partir de algunos ejemplos.

En *Sombras contra el muro*, leemos la siguiente descripción: “Hombres, mujeres, muchachos, muchachas, salían de los conventillos, siguen saliendo, algunos salían de casas de anarquistas, anarquistas temperantes, sobrios, que querían dar un buen ejemplo a sus hijos y sus hijos salían puteros, borrachos, farreros, se pescaban purgaciones y hasta sífilis o se hacían ladrones, échele para adelante, mire que el tiempo no se para, sale y corre por todas partes, desde el norte y el sur, desde la cordillera y desde el mar, corre por el valle, allá va” (Rojas 1964:167). Destaca el descarte total del eufemismo para referir a los sujetos marginales chilenos, designados por la gente común tal como él los nombra: “puteros, borrachos, farreros”. También en este extracto llama la atención que el narrador se exprese como un personaje, desde la oralidad: “échele para adelante, mire que el tiempo no se para”.

En la misma novela, somos testigos de cómo el narrador le da voz a un borracho dejando que se exprese a sus anchas, en exacta imitación del modo en que lo haría un ebrio siendo detenido, evitando el estilo indirecto con el fin de vivificar lo narrado: “El borracho llegó como a las diez de la noche y tal vez fue el último en llegar, el cogollo, la flor. Pareció conocer a todo el mundo y no temer a nada ni a nadie; habló alto y con todos, detuvo a los que paseaban, increpó a los que estaban sentados o acostados e interrumpió a los que hablaban, qué hubo, putas que estoy curado y estos pacos maricones no me dejaron tomarme ni una cervecita, la ultimita, era el borracho aguantador, aquel a quien la bebida embriaga pero no aturde ni adormece sino que yergue, despabila” (97). En *Hijo de ladrón*, el diálogo cobra un peso enorme, incorporándose a la narración en medio del párrafo en que el narrador, que en el caso de esta novela es el propio protagonista, está relatando. Estos diálogos surgen súbitamente, apartándose el narrador de la escena mediante la supresión de los *verba dicendi* y con la ayuda de la forma yuxtapositiva, que imita el funcionamiento real de las conversaciones. Desde la visión de Genette, hay una relación entre las estructuras yuxtapositivas y la pureza representativa, pues el teórico francés asevera que en la narrativa “reduzir a dicção romanesca a esa sucessão brusca de frases curtas, sem articulações” responde a “um esforço para conduzir a narrativa ao seu mais alto grau de pureza”³ (1976: 273). Un esencial ejemplo de este modo narrativo en Rojas es el siguiente, extraído de *Hijo de ladrón*: “Por lo demás, ¿a quién le hace mal una cervecita, un traguito de

chicha, un sorbito de vino o una buchadita de aguardiente? A nadie. Vamos, hombre, no seas así; un ratito nada más; todavía es temprano. – Sí, pero la señora está enferma. - ¡Y qué! No se va a morir porque llegues una media hora más tarde. – Es que le llevo unos remedios aquí. –Después se los das. Mira, ahí está la que te gusta: la Mariquita. –Está buena ¿no? - ¡Qué hubo! ¡Cómo les va! ¿Qué se habían hecho? – Nada, pues, sufriendo por no verla. - ¡Vaya! ¿Qué les sirvo?- Pasaba un paño sobre la mesa- La chicha está de mascarla; pura uva. Un doble será... - Un doble, o sea, dos litros. Buen trago. Sírvase usted primero, Mariquita. Sáquele el veneno. A su salud.” (2006:117-118). La dinámica creada a través de las supresiones de verbos y del recurso de las elipsis constituye un marco perfecto para dar vida a las expresiones populares, propias de un diálogo espontáneo en un bar chileno cualquiera. Todo el despliegue de este lenguaje cotidiano y trivial que ofrecen las novelas de Rojas no ganaría el vigor que presenta sin la creación consciente de este marco.

A modo de conclusión, en esta breve aproximación al modo de operar con el lenguaje popular chileno por parte del poeta Nicanor Parra y el escritor Manuel Rojas, ha quedado demostrada la relevancia de realizar una sumersión en los textos con el fin de observar de cerca la construcción concreta de la antipoesía y de la narrativa de lo cotidiano. La poesía y la narrativa que procuran reivindicar o simplemente visibilizar el lenguaje de la calle, el vocabulario y el estilo propio del sujeto común se adhieren a la radiografía del registro oral, cual si hubiera una máquina grabadora de voz que rastreara los vocablos, articulaciones y sonidos propios de la cotidianidad de la vida popular para luego realizar un trasvasije de aquello directamente al papel, pero dentro de un marco elaborado.

En el caso de Nicanor Parra, se ha observado que a partir del ‘lenguaje de la calle’ es posible elaborar construcciones poéticas bien confeccionadas y acabadas. El recurso del lenguaje callejero, entonces, no va en desmedro de la calidad propiamente poética de los versos de un creador. Para Parra es importante dejar esto en claro, y no solo a través de la inserción consciente de este tipo de vocabulario y de la imitación del registro oral en sus textos antipoéticos, sino también en el discurso mismo, claramente explicitado en su “Manifiesto”.

En el caso de Manuel Rojas, a quien hemos atendido menos, vemos que, por tratarse de narrativa, el escritor elabora un marco en el cual introduce el vocabulario del sujeto popular e incluso marginal, tal como es el borracho. Esto facilita el despliegue de la imitación del habla dentro de una dinámica fluida que emula lo instantáneo, de modo tal que resulte natural la lectura -que se vuelve casi “escucha”- de estos modos de expresión que constituyen el habla popular chilena

La importancia de realizar este tipo de acercamientos descriptivos a textos tanto (anti) poéticos como narrativos reside en la posibilidad de ahondar en la comprensión de dichos textos en el nivel semántico, pues forma y contenido son, en general, dos dimensiones estrechamente ligadas. En muchas ocasiones, sumergirse en la textura de un escrito en verso o en prosa permite escudriñar en su sentido, en su mensaje, lo que le ofrece al lector o lectora una perspectiva concreta y verificable, mediante el cómo, acerca del qué quiere decir y significar un escrito.

Bibliografía

Ahumada, Pilar Gladys (2008), “Nicanor Parra, o la creatividad del lenguaje chileno”, *Tinkuy* 10. *Boletín de investigación y debate. Études hispaniques*, Université de Montréal: 87-101.

Gallardo, Andrés (2004), “Nicanor Parra en el territorio del lenguaje”, *Acta Literaria* 29: 33-45.

Genette, Gérard (1976), “Fronteiras da narrativa”, in Roland Barthes [et alii]. *Análise estrutural da narrativa*, Petrópolis, Vozes Limitada: 255-274.

Guerra C., Jorge (2012), *Un joven en la batalla*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Montes Brunet, Hugo (s/a), “La antipoesía de Nicanor Parra”, SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad de Chile, s/p.

Parra, Nicanor (1969), *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Rojas, Manuel (1938), *De la poesía a la revolución*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.

-- (1960), *El árbol siempre verde*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

-- (1964), *Sombras contra el muro*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

-- (2006), *Hijo de Ladrón*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

Silvia Donoso Hiriart Profesora de castellano y licenciada en lengua y literatura hispánicas, diploma en estudios de cine y magíster en literatura hispanoamericana contemporánea, todos títulos obtenidos en Chile. Actualmente finaliza estudios de doctorado en el programa de Estudios Comparatistas de la Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, con el apoyo de una beca del estado de Chile. Sus investigaciones se enfocan en las relaciones entre literatura y cine, con mucho énfasis en producciones chilenas. Ha participado en congresos y encuentros en Chile, Perú, España y Portugal, y ha publicado artículos en revistas de enfoques en narrativas literarias y audiovisuales. Le interesa profundizar una perspectiva particular que ya viene desarrollando desde la investigación de magíster, la cual indaga en la forma del relato literario en sus analogías con el relato cinematográfico. También ha desarrollado trabajos que se enfocan en el análisis del contenido político en narrativas y filmes chilenos. Tanto en la tesis de magíster como actualmente en la investigación de doctorado ha estado abocada a revisar la obra del escritor chileno Manuel Rojas, cuya novela *Hijo de ladrón*, de 1951, es una novela fundamental de Hispanoamérica, pero no lo suficientemente conocida y estudiada aún. Su trabajo persigue un análisis exhaustivo del peculiar modo de narrar que se evidencia en esta novela, así como también en algunas otras del mismo autor. Asimismo, continúa de forma paralela desarrollando estudios que abordan temáticas políticas en la literatura y el cine chilenos. Además de su lengua natal, domina bien el portugués, relativamente bien el inglés y el italiano, y posee nociones de alemán.

NOTAS

¹ Extraído de la página web sobre Vicente Huidobro a cargo de la Universidad de Chile.

² Recuperado de página web <https://cronicasliterarias.wordpress.com/cuentos-de-manuel-rojas/>

³ Las citas se encuentran en el idioma de la edición revisada.