




Juan Parra del Riego: canto a la vertiginosidad del mundo

Juan Parra del Riego: a song to the vertiginous nature of the world

Juan Parra del Riego : chant à la vertigineuse dynamique du monde

Ainhoa Segura Zariquiegui¹

 <https://orcid.org/0000-0003-2012-7458>

Universidad de Burgos, Burgos – Castilla y León, España
aszariquiegui@ubu.es (correspondencia)

DOI : <https://doi.org/10.35622/j.ro.2025.01.002>

Recibido: 28-10-2025 / Aceptado: 29-11-2025 / Publicado: 19-12-2025

Resumen

Este artículo revisita la vida y obra del poeta peruano Juan Parra del Riego, una figura clave para entender las transformaciones artísticas y sociales posteriores a la Primera Guerra Mundial. Desde una perspectiva contemporánea, se combinan lecturas clásicas con aportes recientes que aportan nuevas luces sobre su producción literaria. El estudio aborda su evolución poética y su transición desde el modernismo hacia las vanguardias. Además, se examina el desarrollo de estructuras métricas innovadoras en su obra, así como el diálogo estético con figuras como Manuel González Prada. También se analiza su faceta como traductor y su capacidad para condensar, mediante imágenes aceleradas y formas vertiginosas, el espíritu dinámico y agitado de su época. Por todo ello, el artículo rinde homenaje a un autor cuya obra es un testimonio vibrante de la modernidad latinoamericana.

Palabras clave: literatura, Perú, Parra del Riego, poesía, vanguardia.

Abstract

This article revisits the life and work of the Peruvian poet Juan Parra del Riego, a key figure for understanding the artistic and social transformations that followed the First World War. From a contemporary perspective, it combines classical readings with recent contributions that shed new light on his literary production. The study addresses his poetic evolution and his transition from modernism to the avant-garde. In addition, it examines the development

¹ Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid.

of innovative metrical structures in his work, as well as the aesthetic dialogue with figures such as Manuel González Prada. His role as a translator is also analyzed, along with his ability to condense, through accelerated images and vertiginous forms, the dynamic and agitated spirit of his time. For all these reasons, the article pays tribute to an author whose work stands as a vibrant testimony to Latin American modernity.

Keywords: literature, Peru, Parra del Riego, poetry, avant-garde.

Résumé

Cet article revisite la vie et l'œuvre du poète péruvien Juan Parra del Riego, figure clé pour comprendre les transformations artistiques et sociales qui ont suivi la Première Guerre mondiale. À partir d'une perspective contemporaine, il articule des lectures classiques avec des apports récents qui apportent un nouvel éclairage sur sa production littéraire. L'étude aborde son évolution poétique et sa transition du modernisme vers les avant-gardes. Elle examine également le développement de structures métriques innovantes dans son œuvre, ainsi que le dialogue esthétique avec des figures telles que Manuel González Prada. Sa facette de traducteur est aussi analysée, de même que sa capacité à condenser, au moyen d'images accélérées et de formes vertigineuses, l'esprit dynamique et agité de son époque. Pour toutes ces raisons, l'article rend hommage à un auteur dont l'œuvre constitue un témoignage vibrant de la modernité latino-américaine.

Mots-clés: littérature, Pérou, Parra del Riego, poésie, avant-garde.

INTRODUCCIÓN

Europa se encontraba en una profunda crisis cuando las vanguardias artísticas se manifestaron. Todo ello se constató con la explosión de la Primera Guerra Mundial seguida de un nuevo escenario político con la Revolución Soviética de 1917 y la confrontación de bloques de poder. Los años 20 trajeron gran prosperidad económica que acabó con una época de recesión y con problemas sociales que llevarían al poder a sistemas totalitarios y que finalizarían en la Segunda Guerra Mundial. El desarrollo científico impactó en la sociedad, llevando a la generalización de la electricidad, del automóvil, de avión, etc. Las ciudades se abarrotaban de edificios enormes y cambió el concepto urbano. El choque de esa vertiginosa modernidad exaltó al mundo artístico, naciendo, de esta manera, las vanguardias a comienzos del siglo XX. Los tres fundamentos del pensamiento nietzscheano son los ejes de las vanguardias: el nihilismo, la dualidad dionisiaca versus apolínea y la voluntad de poder: "Sin ellos no es posible comprender ni su génesis, ni el proceso de acción artística y su sentido" (De la Fuente Teixidó, 2014, p. 122). Nietzsche expone la existencia de un nihilismo que posee una fuerte carga de destrucción. La voluntad de poder rechaza los valores vigentes y la vanguardia representa una actitud violenta de esa fractura del sistema. En Perú, Mariátegui quiso dar a conocer las vanguardias a través de sus ensayos en diversas revistas pues veía en ellas una actitud de cambio y de ruptura beneficiosa para la formación de una revolución y necesaria para el nacimiento de una literatura moderna en Perú (Mojarro Romero, 2007, p. 7). Desde esta perspectiva se entiende mejor la actitud de Parra del Riego y su expresión poética.

Al iniciar su carrera, este poeta peruano optó por ensalzar lo nacional y la cultura propia, distanciándose de la tendencia modernista que valoraba lo extranjero, el lujo y el cosmopolitismo (Monguió, 1954). Como apunta Martos (1996) la vanguardia

latinoamericana tenía la peculiaridad, respecto a la europea, de ceñirse más a lo local, en vez de lugares ideales y abstractos que tenían como base a la ciudad. Los vanguardistas peruanos buscan referentes históricamente ubicables y marcados por la actualidad. De igual modo, Parra del Riego, en su “Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol” rendirá homenaje “a una realidad inmediata y palpable” (Martos, 1996, p.173). Como su colega y amigo cercano, Alberto Hidalgo, Parra siente un gran fervor por plasmar en sus versos el ímpetu de la existencia actual. Ambos desdeñan las virtudes de una época pretérita que había sido idealizada o mitificada por la corriente de la modernidad. Además, al igual que Hidalgo, Parra se dejará seducir por el vigor y el impulso optimista y arrollador de la *voluntad de poder* promulgada por el pensamiento de Nietzsche. Como precedente, en 1917, Hidalgo había publicado *Panoplia Lírica*, obra que ya contenía tres composiciones poéticas de inspiración futurista, si bien su estructura formal aún mantenía vínculos con el Posmodernismo (Mojarro Romero, 2007). Aun con todos sus empeños, el espíritu de Parra permaneció atado a los fundamentos líricos contra los que se rebelaba. Finalmente, como resultado de esta contienda, el vate peruano definió una voz propia que equilibraba el sentir profundo del ser humano con el vigor de la época. Y de esta forma, creó su propio estilo. Un estilo que hacía malabares entre el sentimiento humano y la fuerza de los tiempos representados en la máquina.

DESARROLLO

Formación literaria de Parra del Riego

Juan Parra del Riego (1894-1925), vino al mundo en Huancayo, una localidad notable por sus hermosos paisajes y por ser cruzada por el histórico camino real inca. Fue el cuarto de nueve hijos concebidos por sus padres, la señora María Mercedes Rodríguez González de Riego y el coronel Domingo J. Parra Aubila, aunque fue bautizado en el Callao. Con el tiempo, los nombres familiares se simplificaron, resultando en que él y sus hermanos fueran conocidos simplemente como Parra del Riego, un nombre que Pantigoso (1994) resalta en su prólogo a *Mañana con el alba. Obra poética completa* por su profunda carga poética y su aire de predestinación mágica, comparándolo con el espíritu de la vid. Luego de varios traslados, la familia finalmente decidió establecerse en Barranco (Lima) en 1910, barrio donde, curiosamente, también residía el poeta Eguren.

Durante su adolescencia, Manuel Beltroy se convirtió en el amigo más cercano y confidente de Juan Parra del Riego, siendo la persona clave que nos revela las fuentes literarias que moldearon la base de su poesía. Beltroy cuenta cómo ambos jóvenes pasaban las noches en la biblioteca, leyendo a sus poetas franceses favoritos. Menciona específicamente los tonos melancólicos y refinados de Samain, las sencillas baladas rurales de Paul Fort, y las largas y épicas tiradas en verso libre de *Las Ciudades Tentaculares* de Verhaeren. El ritual de lectura solía culminar con una “paseata lírica” por la neblinosa avenida solitaria, justo hasta la casa del poeta (citado en Parra del Riego, 1994, p. 13). Además de estas influencias galas, otros pensadores y escritores importantes en la formación de Parra del Riego fueron Whitman, Unamuno y Nietzsche (Monguió, 1954).

Primer éxito: *Canto a Barranco*

Alrededor de los diecinueve años, justo al dejar la adolescencia, Juan Parra del Riego obtuvo un notable éxito en 1913: fue el ganador del premio literario en los Primeros Juegos Florales, evento organizado por el Concejo Provincial de Surco, distrito del que Barranco era parte entonces. La obra premiada, titulada *Canto a Barranco*, consistía en una serie de doce sonetos que detallaban elementos conocidos del entorno, como “El mar”, “El puente de los suspiros”, “Las jacarandas”, etc. Según Monguió (1954), hasta la elección de estos títulos revela un interés por la descripción y una conexión con temas cotidianos y cercanos. A pesar de este temprano reconocimiento, desde 1913 hasta su partida del país en 1917, la poesía de Parra se mantuvo firmemente anclada en el Modernismo dominante, exhibiendo las temáticas esperadas de la época, como los ineludibles *Cisnes negros*, la *melancolía* conocida (“De un amor que se fue soy la sombra doliente”), y el *simbolismo* de expresiones como “La tarde es una ojera de infinita tristeza” (citado en Monguió, 1954, p.34).

Hay dos puntos relevantes que merecen ser analizados en relación con esta colección de poemas, específicamente en lo que concierne al desarrollo de la lírica peruana. El primero es la comprobación de que el modernismo sigue vigente en un alto grado en los versos de Parra del Riego y el segundo que, a su vez, el poeta demuestra que las enseñanzas de Valdelomar han creado escuela, puesto que queda patente la necesidad de dirigir la temática poética hacia lo local. De ahí el nombre de muchos de sus poemas: “Chorrillos”, “Miraflores”, “Surco”, y lugares emblemáticos de Barranco como “El puente de los suspiros”, donde convergen todas las parejas enamoradas de la región. Hay que destacar, además, que algunos de estos sonetos poseen un matiz simbólico que resulta bastante afín a la obra de Eguren. Empecemos nuestro análisis con la pieza titulada “Los álamos”:

*En los paseos surgen por las tardes
como delgados jóvenes neuróticos
que entretienen sus frívolos alardes
de elegantes que quieren ser exóticos.*

*Como soñando, por las noches, mecen
sus plateados penachos finos, pálidos,
y ante la luna que los ve, parecen
unos “pierrots” fantásticos y escuálidos*

*que en actitudes líricas levantan
la mano al cielo, ríen, lloran, cantan
y el ansia local de su amor suspiran*

*A la distante y soñadora bella
y en la sombra parece que se estiran.
¿Es que quieren llegar hasta donde ella?*

(Canto a Barranco)

Como ya se ha mencionado, la atribución de cualidades humanas a los álamos (personificación) y su trasfondo simbólico presentan una marcada afinidad con el estilo de Eguren. Del mismo modo, la atmósfera de enigma y la ambientación nocturna del poema evocan a dicho autor. Por otro lado, es innegable la veta modernista en la elección de temas de corte exótico y en el uso de palabras características de esa escuela, como *elegantes*, *plateados* o el término *pierrrot* (de reminiscencia verlainiana). También es propia del Modernismo la atmósfera de abatimiento y melancolía que se percibe (notable en el decadentismo de la expresión “árboles neuróticos”). No obstante, además se aprecian las directrices estéticas de Abraham Valdelomar. En composiciones como “El viejo párroco”, el poeta integra la sensibilidad de lo cotidiano y lo personal (lo íntimo), como lo demuestra el siguiente fragmento: “Este sacerdote de avanzada edad que en la aldea / a los niños les da consejos sensatos / que, algo apesadumbrado, algo simple, goza / recordando el ayer junto a los ancianos” (de la obra *Canto a Barranco*), lo que confirma el giro poético hacia la temática propia de la región y lo vernáculo. A modo de ejemplo, en el extracto del poema “El parque” se describe un área verde ubicada en el distrito de Barranco:

*Yo no sé qué tristeza evocadora
tiene el florido parque de Barranco,
que guarda ante su sombra soñadora
un recuerdo de amor en cada banco.*

(Canto a Barranco)

Aunque las enseñanzas de Valdelomar fueron incorporadas satisfactoriamente, Parra del Riego no se detuvo allí. A diferencia de su predecesor, quien se mantuvo un tanto estancado (no por carencia de habilidad, sino debido a su temprana muerte), Parra continuó su camino, promoviendo el desarrollo de la estética poética a medida que avanzaba. Monguió (1954) sostiene que Parra, tal como Valdelomar, oscilaba entre la escuela modernista y las corrientes que buscaban superarla. Sin embargo, señala Monguió que, Parra, a pesar de fallecer a la misma edad que Valdelomar, pero seis años después, logró culminar la transición hacia estilos que se distanciaban de la oratoria modernista y pudo completar “la evolución hacia formas ajenas a la retórica modernista que el iniciador no alcanzó” (1954, p. 34). Dado que Valdelomar murió en 1919 y Parra del Riego en 1925, es un hecho que los intereses y las preocupaciones de ambos poetas cambiaron radicalmente durante ese lapso de seis años. El motor de esta evolución fue la democratización de nuevas tecnologías, como la difusión del automóvil y el avión, junto con el auge de los deportes (el fútbol y las olimpiadas). Estos fenómenos sociales inspiraron a Parra a capturar en su obra poética aquellas visiones que enlazaban el progreso contemporáneo con la rapidez.

Parra del Riego y la bohemia de Trujillo

Un año después, en 1914, Parra del Riego estrenó en el Teatro de Barranco una pieza cómica satírica que tituló *La verdad de la mentira*. Durante este período, fue un colaborador muy activo de la revista *Balnearios*, donde coincidió con otros editores de renombre como Beingolea, More y, de manera notable, con Valdelomar. Fue en esta misma publicación donde, en 1916, Parra incluyó un ensayo dedicado a *La bohemia de Trujillo*. Juan Espejo Asturizaga, biógrafo y allegado de César Vallejo, relata la visita del poeta: “La Fiesta de la Primavera contó con la distinguida presencia del vate Juan Parra del Riego, quien participó en tres recitales literarios” (1965, p. 46). Un familiar de Juan, que residía en Trujillo en ese momento, lo invitó a unirse

a él y a un círculo de jóvenes artistas con los que podría debatir sobre la transformación literaria y estética que estaba ocurriendo en las letras peruanas. Los jóvenes trujillanos le brindaron una cálida bienvenida y un grato recibimiento. En estas reuniones, Parra tuvo la oportunidad de compartirles la lírica de Francis Jammes, el poeta que ensalzaba los paisajes del país vasco-francés y a quien él había admirado desde su juventud (y que también ejercería gran influencia en Vallejo). En uno de los recitales mencionados por Espejo Asturizaga, Parra declamó un soneto de su obra *Canto a Barranco*, específicamente el titulado “Canto al mar de Salaverry”. Los encuentros poéticos resultaron sumamente exitosos, y Parra del Riego fue homenajeado y aplaudido. De hecho, la publicación de *Balnearios* daba cuenta de la formación de lo que el poeta Juan Parra del Riego denominó la *Bohemia de Trujillo*, compuesta por intelectuales jóvenes e inconformistas, entre ellos, Antenor Orrego (quien dirigía la redacción de aquel periódico), Víctor Raúl Haya de la Torre y otros que “se destacaron en Perú por su esfuerzo renovador de las artes en general y de la poesía en particular” (Ambroggio, 2016, p. 27). Parra del Riego, gracias a su agudeza crítica y perspicaz sensibilidad, fue capaz de valorar positivamente la obra de Vallejo, un mérito que otros críticos, como Palma, no supieron reconocer:

Vallejo más hondo que él (se refiere a Oscar Imaña) y con más inquieta celebración y anchura en el miraje –señala Parra del Riego–, es paisajista sentimental y sugeridor. Casi por todos sus versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida de ave del paraíso la emoción, de Julio Herrera Reissig. Pero yo creo que se le puede poner en la frente una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibíades cuando comparaba el discurso de Sócrates a la flauta del sátiro Marsyas, ebrio de fervor y de vino en aquel divino banquete platónico, al que fue preciosista de este verso: “un nido azul de alondras que mueren al nacer (citado en Espejo Asturizaga, 1965, p.44).

Viajes de formación: hacia el Vanguardismo

Inicialmente, Parra del Riego emprendió un viaje a Chile, donde residió durante los primeros meses de 1917. En ese país, se integró a diversas publicaciones periódicas y círculos literarios, además de dictar charlas acerca de la literatura peruana. Allí materializó una de sus mayores aspiraciones: conocer a la célebre Gabriela Mistral. Con ese propósito, se dirigió al poblado donde la poetisa tenía su residencia. Ella lo recibió en su hogar, donde él se quedó por un periodo. El propio Parra relata este suceso en su escrito titulado “La maestra rural”, publicado en la revista *Zig-Zag* el 3 de noviembre de 1917, describiendo el acontecimiento de la siguiente manera: “En su cuarto lleno de libros, la hallo junto al brasero. Al amor de las brasas nuestra charla se hace más confidencial. Y ella me indica que uno los de los “libros de lectura” del Liceo que hay sobre la mesa y que tienen versos suyos” (citado en Muñoz, 2020, p. 141). Parra ojea el libro mencionado por Mistral y a medida que va leyendo verso y prosa descubre toda una literatura para niños que le supone una revelación. Allí Gabriela ha embellecido idealizándolas, todas aquellas pequeñas fábulas y leyendas de Caperucita Roja “que antes solo resonando en crasa vulgaridad se hacía llegar a las criaturas. Es una labor de sabia, de artista y de maestra. Nada más que por ella tendría derecho Gabriela Mistral a su alto nombre” (citado en Muñoz, 2020, p. 141). Como resultado de esta visita, el poeta compuso un verso que le consagró con profundo afecto y que forma parte de su colección *El amor. Los paisajes. Los amigos*. Revisemos un pasaje:

¡Adiós, Gabriela,

mañana me voy!

(¿Quién me alzó ese grave y fino centinela

junto a ese supremo diamante de hoy?)

Me enseñaste a ser más fuerte y más puro...

Ciencia secreta había en tu voz

mi grito era negro, mi pecho iba duro

tú me lo doraste con la luz de Dios.

Parra siguió recorriendo diversas naciones de Sudamérica y arribó a Montevideo ese mismo año, 1917. Desde el primer momento, como Parra (1994) señala, se sintió respaldado y arropado por un círculo de amistades que incluía figuras como Carlos Sabat Ercasty y Julio Raúl Mendilaharsu. Emilio Oribe, Rafael Barret, Jules Supervielle, Alberto Zum Felde, Juana de Ibarbourou, Eduardo y Carlos Dieste, Luisa Luisi, Enrique Casaravilla Lemos, Raquel Sáez. Con Julio Raúl Mendilaharsu le unió una gran amistad desde que le conoció en las exequias de Amado Nervo. A este hombre le dedica los versos siguientes:

¡Compañero caminante!

Tu hondo vino

templa como una guitarra mi corazón...

Al partir

tú ten mi pañuelo blanco y sécate un poco la frente

que aún queda mucho camino

y hay que llegar

¡o morir!

(Fragmento de “Julio Raúl Mendilaharsu”, *El amor. Los paisajes. Los amigos*)

La labor literaria de Parra en Uruguay fue de gran intensidad. Su contribución a diarios y publicaciones periódicas fue extensa. Ofreció disertaciones sobre la literatura peruana, promoviendo así el conocimiento de las letras de su nación fuera del país. Asimismo, se dedicó a promocionar la poesía escrita por mujeres vinculadas al modernismo, colaborando y creando ensayos para la *Antología de poetisas americanas*, donde abordó la obra de Ferreira, Agustini, Mistral, Storni y su amiga Ibarbourou. Pantigoso señala que, en todas estas ocupaciones, Parra configura un americanismo puro y resplandeciente, siempre en progreso, “de afirmación por los nuevos valores individuales y sociales” (citado en Parra, 1994, p.18). El poeta peruano comparte la ambición de Chocano y retoma la necesidad de entonar odas a Sudamérica, tal como Whitman lo hizo con Norteamérica. No obstante, su deseo es parecerse más al bardo estadounidense, pues Parra busca para sí una lírica impregnada de vigor y vitalidad: “¡Oh, estimado Walt Whitman! / ¡Determinación! ¡Brío! ¡Júbilo! / Yo soy el que ha corrido por todas las urbes / gritándoles alocado de esperanza / a vates pobres sin empuje y sin claridad / la nueva salud de tus versos íntegros” (Extracto de “Walt Whitman”, *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*). La América que Parra anhela celebrar no se limita a ser *la*

salvaje y autóctona descrita por Chocano. En armonía con el espíritu de la época, desea expresar la potencia de la era moderna, la celeridad y la fascinación por la maquinaria; su objetivo es cantar a la América renovada. Como poeta, aspira a ser para el continente algo más que un simple lírico juvenil que presenta un ramillete de palabras bonitas; su intención es constituirse como una fuerza social, enalteciendo toda manifestación de triunfo:

Cantar, por ejemplo, al ejército argentino un día de parada; recordar las siluetas latinas de los héroes: San Martín, Bolívar, Sucre, Miranda, Belgrano, O'Higgins; los grandes acontecimientos cívicos; las muchedumbres resonantes del fútbol, las carreras y los gimnasios, las tardes de regatas y la olimpiada modernista de los automóviles y las motocicletas por las avenidas ciudadanas. Es decir, ser el cantor de la América Nueva (Parra del Riego, 1994, p.18).

En 1920 el poeta viaja a Europa y visita países como España, Portugal, Francia, Bélgica y Holanda. Volvió a París para encontrarse con su amigo Jules Supervielle (Parra traducirá la obra *L'homme de la pampa* de este autor). Allí fue donde enfermó de tuberculosis, padecimiento que lo llevaría a la tumba no mucho tiempo después. Parra del Riego y Alberto Hidalgo llevaron a cabo el viaje al mismo tiempo, aunque no existe certeza de si llegaron a encontrarse allí. Lo que resulta crucial destacar es la relevancia de esa vivencia personal y creativa en la formación de la nueva estética de ambos poetas. May Lorenzo Alcalá sugiere que es muy probable que, durante su estadía en España, los dos autores obtuvieran un conocimiento más detallado del Futurismo, puesto que “luego de su retorno al Río de la Plata, ambos procederán a incorporar esos elementos estéticos para crear series de poemas que pueden catalogarse como de *futurista sui generis* o futurismo rioplatense” (citado en Sarco, 2006, p. 132). Este futurismo peculiar de la región rioplatense exhibe características de vanguardia y renovación, dado que ambos escritores buscaban distanciarse del Modernismo para explorar estéticas novedosas. No obstante, como se observa con mayor claridad en Parra del Riego, su obra se mantuvo fundamentalmente como una aproximación al Futurismo. Según lo expuesto por Núñez (1963), fue entre 1920 y 1923, después de establecerse en Montevideo, cuando Parra logró generar una poesía de impacto inédito en América, una que no solo elogiaba el motor y la tecnología, sino que también celebraba el ámbito deportivo, en especial el fútbol. Algunos temas eran de inspiración *marinettiana*, pero la estructura diversa de sus versos revela su sentimentalidad única. De acuerdo con Núñez:

Parra fue derivando del modernismo y constituyó un feliz coordinador de la efusión y exaltación modernistas con el ímpetu de los poetas de posguerra. Sus “polirritmos” asocian, al par que cierta sonoridad épica derivada de la poesía de Chocano, algún rezago rubendariano y un aliento multitudinario y democrático aprendido de Walt Whitman, y vinculan y coordinan ser herencia indiscutible con la temática libérrima de la poesía última, explotando en forma amplia y directa, el “deportismo” que, en buena parte de la novísima producción, ha sido tópico insistente (1938, pp.132-133).

Impulsado por la obligación de indagar en territorios creativos que estuvieran más en sintonía con la época actual, Parra del Riego da vida a su poemario *Polirritmos y otros poemas* en 1922. No obstante, según la opinión de González Vigil (1999), el poeta no logra alcanzar plenamente el nivel de vanguardia, manteniéndose en su lugar en un americanismo con temáticas contemporáneas, pero formalmente arraigado a estructuras poéticas pradianas. Los *polirritmos* de Parra se distinguen del verso libre vanguardista, pero “no son tan audaces como el versículo whitmaniano (su contacto con Whitman es temático, en tanto adscrito a las

proclamas futuristas)” (p. 214). Según González Vigil (1999), estos *polirritmos* representan una variación exitosa y más adaptable de los ensayos de métrica variada (exploraciones polimétricas) realizados por González Prada.

Los polirritmos: Parra y Prada unidos en la forma

Entre 1910 y 1925 en el panorama literario de Perú se desarrolla una forma de verso llamada *polirritmo* que fue empleada por dos autores: Manuel González Prada y Juan Parra del Riego. En la publicación de *Exóticas* (1919), Prada ya maneja esta tipología; en cuanto a Parra, experimentará con este tipo de verso entre 1919 y 1920.

Las referencias que maneja González Prada (1948) sobre verso libre pertenecen al simbolismo francés. Sánchez (1948) señala que es en el poemario *Exóticas* donde Juan Parra del Riego popularizaría el polirritmo. Según el crítico, el origen directo de su estilo puede rastrearse en las obras de Walt Whitman y, especialmente, en las de Émile Verhaeren. Este último tuvo una influencia más marcada que Whitman, especialmente considerando que el poeta en cuestión devoto de la literatura en lengua francesa. Prada observa las condiciones del español y su capacidad para la composición, y llega a la conclusión de que la transferencia directa del verso libre desde el idioma francés al español es inviable o inarmónica “porque es consciente de que constituyen dos sistemas prosódicos diferentes” (Lino, 2021, p.350). Por eso, crea un nuevo término, el polirritmo, fundándose en el criterio base del ritmo español: el acento de intensidad (Lino, 2021). El polirritmo eliminaba la rima, pero el ritmo se conseguía a través de la variación de la disposición de los elementos rítmicos. Ahora, la armonía no procede de la repetición de elementos semejantes, sino de la sucesión de melodías diversas (se ven diferencias en la regularidad, en las medidas silábicas y en los elementos tonales y rítmicos). Todo ello confluye en la construcción de los polirritmos. De esta manera, el polirritmo sin rima es un mecanismo heterogéneo basado en la capacidad artística. Parra del Riego acepta el reto artístico de poetizar la nueva sociedad y busca un tipo de verso que sea congruente con su tarea, tomando un tema de su entorno y recupera la noción de Thomas Carlyle sobre la *reflexión melódica* o *pensar en melodía*, una idea que “posibilita vincular el alma del artista con su producto creado” (Lino, 2021, p.54). El artificio, el ingenio y la tecnología exaltaron el pensamiento poético de Parra, llegando a asumir que la nueva sensibilidad debía ir unida al propósito de plasmar la nueva y vertiginosa sociedad.

Vamos a mostrar y analizar un fragmento del “Polirritmo dinámico a Gradín jugador de fútbol”:

Palpitante y jubiloso
como el grito que se lanza de repente a un aviador,
todo así claro y nervioso,
yo te canto, ¡oh jugador maravilloso!
que hoy has puesto el pecho mío como un trémulo tambor.

Ágil,
fino,
alado,
eléctrico,

repentino,

delicado,

fulminante,

yo te vi en la tarde olímpica jugar.

(Polirritmos y otros poemas)

Se puede observar la polimetría que fluctúa entre bisílabos y octonarios, posicionando, primero, los más largos que dan la sensación de la retransmisión del partido, y siguen los más cortos, que reflejan la exaltación del comentarista. Los tiempos se marcan con una polirritmia que muestra, a través de golpes acentuales, la vertiginosidad del movimiento de la modernidad. Con esta creación poética, Parra realiza un homenaje poético a Isabelino Gradín (1897-1944) en este polirritmo, donde “no escatimaba en elogios a la velocidad del delantero” (Aranco, 2021, p.369). Este jugador de fútbol fue una de las primeras estrellas del fútbol de color. Jugó con la selección uruguaya y llegó a ganar la Copa América inaugural en 1916 en la que fue su máximo goleador. Dos de sus goles dieron la victoria sobre Chile (4-0). Además de una brillante carrera futbolística, también destacó en el atletismo, Gradín fue campeón sudamericano en 200 y 400 m en 1919 y 1920. Parra del Riego “*is credited with demonstrating to the Brazilian public in the 1919 Copa América that football was a game in which blacks could excel at a time when considerable efforts were being made in that country to maintain white hegemony in the sport*” (Wood, 2011, p. 29). Caplan (2013) en su trabajo sobre la historia de la discriminación de los afrodescendientes en la literatura uruguaya, señala que este poema vanguardista exalta la figura del atleta con elementos que hacen referencia a algunas cualidades tradicionales de las personas de color: energía, vitalidad, velocidad, alegría de vivir, esbeltez, delicadeza de movimientos: “*La couleur de peau n’est pas négligée : elle est évoquée à trois reprises, mais sans jamais utiliser le terme « noir » : c’est d’abord « l’aiguille de couleurs de ton corps dans le paysage*” (Caplan, 2013, p. 5). De hecho, Parra realiza una asociación de fuegos artificiales policromados: “¡Gradín, bala azul y verde! ¡Gradín, globo que se va!” y “La pelota hierve en ruido seco y sordo de metralla, / se revuelca una epilepsia de colores”. El poema de Parra, uno de los primeros ejemplos de literatura futbolística en América Latina y coloca al poeta como público que admira y celebra la habilidad de este futbolista y su brillantez en el campo de juego: “Y te vi, Gradín/ bronce vivo de la múltiple actitud/zigzagueante espadachín/del goalkeaper cazador/de ese pájaro violento/que le silba la pelota por el viento”.

Más poemas de Parra y su faceta como traductor

Su obra posterior, *Himnos del cielo y los ferrocarriles*, lanzada en 1924, transmite la misma sensibilidad: ese *sentimentalismo particular*. Este conjunto de poemas está conformado por seis composiciones: “Al motor maravilloso”, “Pampa argentina”, “Marcha Unamuno”, “Palomas”, “A Woodrow Wilson” y “Walt Whitman”. A continuación, se presentan las dos estrofas iniciales de “Al motor maravilloso”, las cuales se utilizarán para finalizar la explicación sobre el desarrollo poético de Parra:

Yo que canté un día

la belleza violenta y la alegría

*de las locomotoras y los aeroplanos,
qué serpentina loca le lanzaré hoy al mundo
para cantar tu arcano,
tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo
¡oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!*

*¡Qué llama enloquecida se enreda en tus fogones
y hace girar la rueda líquida de la sangre
y atiranta las poleas de los músculos
para mecer los columpios súbitos de las sensaciones,
cuando corro, beso, anhele, callo, sufro, espero, miro,
salta mi alma en una loca carcajada,
floto en sedas de suspiro
o en charco solitario de la sombra en que me estiro
se me copia el corazón como una estrella desolada.*

(Himnos del cielo y de los ferrocarriles)

Parra del Riego logra crear una singular amalgama entre el sentimiento y el contenido futurista. El poema, que inicia con una interjección de corte romántico, combina ámbitos muy dispares. La lírica de Parra se presenta como una oda a la faceta mecánica del ser humano. El hombre es observado con admiración, casi como si fuera una criatura robótica. Sin embargo, Parra se niega simultáneamente a deshumanizar a este hombre-máquina. Esto se debe a que el poeta entendía que la emoción es la fuente del lenguaje y, como señala Pantingoso, que el triunfo en la poesía reside en convertir a la energía “en sensación y traducirla en sensibilidad espiritual” (citado en Parra, 1994, p. 27). Parra aplica este principio, y es así como compartimos con él la fuerza que fluye por el cuerpo al considerar que el ser humano no es otra cosa que energía en desplazamiento. Para Monguió (1954), los versos de “Al motor maravilloso” no tienen nada de futurista, cubista o dadaísta” (pp.35-36). El crítico, al igual que Núñez, opina que “la fascinación por la máquina y el deporte actúan únicamente como metáforas e impulsores “para lanzar la emoción, el sentimiento del autor” (Monguió,1954, p.35-36). Se le otorga una mayor preponderancia a las sensaciones y el sentir. Parra se situó simultáneamente próximo y distante del movimiento Futurista. Estuvo cerca porque supo captar el espíritu de su tiempo para poner de relieve, a través del motivo de la máquina, las significativas transformaciones materiales del presente que estaban dejando atrás el pasado. Sin embargo, estuvo lejos porque la escuela de Marinetti, de algún modo, omitió la dimensión humana del individuo, sus ideales y sus anhelos espirituales. El poeta peruano no convirtió al hombre en una máquina, sino que, por el contrario, impregnó de humanidad y emoción al artefacto mecánico, confiriéndole vida, pasiones y quimeras. Esto implica que trascendió incluso la visión del cuerpo como simple mecanismo biológico para adentrarse en la dinámica del espíritu (el alma), en su cadencia compleja y su vitalidad

expresiva, en ese punto donde la creación se convierte en el reflejo de lo más esencialmente humano.

Parra del Riego destaca también en su faceta como traductor. El escritor francés (de origen uruguayo) Jules Supervielle (1884-1960) publica en 1923 su novela *L'Homme de la pampa*. Trata de un tema notablemente gaucho. Como se ha comentado anteriormente, esta es la obra traducida por Riego en 1925; anteriormente, en 1924, el peruano escribe un elogioso artículo de esta obra donde la clasifica como una farsa humorístico-fantástica (Álvez, 2022). Según Álvez (2022), Parra trabaja el exotismo haciendo “desaparecer en un juego de borramiento de los rasgos “extranjeros” de la obra (en un ejemplo de lo que Lawrence Venuti (2004) llama en su libro homónimo la “invisibilidad del traductor”)” (p. 419). La traducción se hace compleja ya que existe en la obra de Supervielle una torre de babel confusa y juegos de palabras que Parra mantiene de diversas formas.

CONCLUSIÓN

Es importante destacar que, en su trayectoria de innovación creativa, Parra del Riego se transforma y forja una estética que es enteramente suya. Su poesía se ubica precisamente en la conjunción de la mecanización del hombre, el anhelo por dotar de sensibilidad a la máquina y la manifestación de la energía más íntimamente humana. Pero su valor reside también en su proyección hacia el mañana, ya que Parra es bastante más que una simple réplica sudamericana de Whitman o Marinetti; es más que un mero futurista de los mares del sur. Se trata de un autor excepcional que concibe el mundo de una manera lúcida, y que, con una fuerza extraordinaria, nos ofrece una retórica visual que nos permite experimentar la realidad externa como un cosmos tangible. Mediante sus polirritmos, su estética de la reproducción propone un ritmo arrebatador de velocidad que ilumina.

Conflicto de intereses / Competing interests:

La autora declara que no incurrió en conflictos de intereses.

Rol de los autores / Authors Roles:

Walter Martínez: Conceptualización, metodología, administración del proyecto, supervisión, validación, supervisión, revisión y edición, escritura.

Fuentes de financiamiento / Funding:

La autora declara que este artículo no ha sido financiado.

Aspectos éticos / legales; Ethics / legals:

L autora declara no haber incurrido en aspectos antiéticos, ni haber omitido aspectos legales en la realización de la investigación.

REFERENCIAS

- Álvez, F. (2022). Traducir la pampa: sobre las versiones de *L'Homme de la pampa*, de Jules Supervielle. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 15(2), 406–421. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/348625/20808882>
- Ambroggio, L. A. (2016). Vallejo y Darío: dos poetas unidos en un poema. *Espergesia*, 3(1), 26–35. <https://revistas.ucv.edu.pe/index.php/espergesia/about/submissions>

- Aranco, A. (2021). Los catecúmenos de la aceleración: Deporte de alto rendimiento y vértigo social. *Cuadernos del CLAEH*, 40(114), 367–380.
- Caplan, R. (2013). *Histoire (s) d'une discrimination qui ne dit pas son nom: les afro-descendants dans la littérature uruguayenne contemporaine*. E-CRINI-La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité, (4), 1–15. <https://shs.hal.science/halshs-01974128>
- De la Fuente Teixidó, A. M. (2014). Nietzsche en las vanguardias. *Claridades. Revista de Filosofía*, 6(1), 114–129. <https://revistas.uma.es/index.php/claridades/article/view/3890>
- Espejo Asturizaga, J. (1965). *César Vallejo. El itinerario del hombre 1892-1923*. Editorial Juan Mejía Baca.
- González Prada, M. (1948). *Exóticas: Trozos de vida* (Vol. 4). Editorial PTCM.
- González Vigil, R. (1999). *Poesía peruana. Siglo XX*. Copé.
- Lino, S. (2021). El polirritmo de González Prada y Juan Parra en la formación del verso libre en el Perú. *Tesis (Lima)*, 14(19), 347–363. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/21222>
- Martos, M. (1996). Reflexión sobre la vanguardia y el surrealismo en Perú. *Lienzo*, (017), 171–183.
- Mojarro Romero, J. (2007). Mariátegui y el futurismo italiano. *Tonos Digital*, 14(0).
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Fondo de la Cultura Económica.
- Muñoz, J. C. (2020). La maestra rural: Gabriela Mistral en la crónica de Juan Parra del Riego (1917). *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, (13), 136–142. <https://historiadelaeducacion.cl/index.php/home/article/view/123>
- Núñez, E. (1938). *Panorama actual de la poesía peruana*. Antena.
- Núñez, E. (1963). La literatura peruana en el siglo XX. En J. Pareja Paz Soldán (Ed.), *Visión del Perú en el siglo XX* (Vol. II). Stadium.
- Parra del Riego, J. (1994). *Mañana con el alba. Obra poética completa* (M. Pantigoso, Introducción). Ediciones del lunes.
- Sarco, Á. (Ed.). (2006). *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*. Talleres Tipográficos.
- Wood, D. (2011). Playing by the book: football in Latin American literature. *Soccer & Society*, 12(1), 27–41. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14660970.2011.530461>