

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado

Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva

TESIS DE MAGISTER EN LITERATURA **MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
CHILENA**

Nombre de Alumna:

Paula Miranda H.

Profesor Guía: Grínor Rojo

Santiago, 2001

Agradecimientos .	1
PRESENTACION E INTRODUCCIÓN . .	3
PRESENTACION .	3
I-. INTRODUCCIÓN .	5
PRIMERA PARTE .	11
1-. ANTECEDENTES Y COMPOSICIÓN .	11
A-. CUÁNDO FUERON ESCRITAS LAS <i>DÉCIMAS</i>... . .	11
B-.“DE LUGAR MUDARÉ”: LAS IMPRECISIONES DEL CONTEXTO DISCURSIVO .	14
C-. CONTEXTOS HISTÓRICOS Y REFERENCIAS . .	15
D-. LA REFERENCIALIDAD EN VIOLETA PARRA . .	17
2-. LA TRADICIÓN DISCURSIVA . .	20
A-.LO POPULAR .	21
B-. LA TRADICIÓN . .	23
C-. LABOR DE RECOPIACIÓN: RECORRIDO POR LA TRADICIÓN .	31
SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS. TENSIONES Y DISTENSIONES CON LA TRADICIÓN .	41
1-. REAPROPIACIONES FORMALES GENERALES .	42
2-. FORMAS DISCURSIVAS .	45
A-.TIEMPOS DISCURSIVOS .	45
B-.LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA SUPERPOSICIÓN DE DISCURSOS .	47
C-.EL RETRATO DE LOS OTROS EN LUGAR DEL PROPIO .	50
D-. LOS OTROS “OTROS”: EL DISCURSO SOCIAL . .	58
E-. LA CRÓNICA PERIODÍSTICA .	63
F-. EL DISCURSO NACIONAL E HISTÓRICO . .	64
3-. LAS AUTOCONFIGURACIONES .	67
A-. EL RETRATO PROPIO Y EL DISCURSO METAPOÉTICO . .	67
B-.“SALÍ DE MI CASA UN DÍA”. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO DESPLAZAMIENTO .	73

C-. “POR FIN, SEÑORES AMABLES, QUE ME PRESTÁIS ATENCIÓN”. LA PUESTA EN ESCENA DEL PÚBLICO . .	76
D-.AUTOBIOGRAFÍAS EN LA TRADICIÓN. QUÉ OTROS POETAS HICIERON LO MISMO . .	78
CONCLUSIONES .	80
BIBLIOGRAFÍA .	85
DE VIOLETA PARRA .	85
DISCOGRAFÍA DE VIOLETA PARRA .	86
SOBRE VIOLETA PARRA .	86
POESÍA Y CANTO POPULAR .	88
AUTOBIOGRAFÍA . .	90
TEORÍA CRÍTICA .	91
GENERAL . .	92

Agradecimientos

“Como lo manda la ley en todo hay que hacer justicia; lo cumplo yo con delicia y aquí voy nombrando seis arcángeles, como veis me abrigan con su amistad, me brindan conformidad en ese mundo lejano y, al ofrecerme sus manos, se aclara mi oscuridad” V.P.

Deseo agradecer a quienes me ayudaron en este difícil camino por el que me llevó Violeta Parra.

A Grínor Rojo, Lucía Invernizzi , Soledad Bianchi, Micaela Navarrete, Darío Oses, Gladys Sanhueza, Raúl Dorra, María Eugenia Góngora, Bernardo Subercaseaux y Pamela Tala . A José Luis y a mis hijos, Pascal y Martín.

A algunos por sus preciados consejos, a otros por haberme mostrado sus hallazgos con tanta generosidad; y a los niños, por su paciencia y sabiduría. Cuando el pequeño Martín, viendo que me demoraba mucho en terminar este trabajo, me preguntó si acaso *“la tesis era una enfermedad”*, entonces decidí dar por terminada mi labor.

P.M.

Diciembre, 2001

PRESENTACION E INTRODUCCIÓN

PRESENTACION

Entre la múltiple obra de Violeta Parra (1917-1967) se encuentran sus *Décimas. Autobiografía en versos*¹, texto escrito en 1957 y editado en forma póstuma.

La característica esencial del texto es que construye una autorepresentación del yo íntimamente ligada a otros discursos o sujetos. Los discursos son fundamentalmente los provenientes de la poesía y del canto popular chilenos, tradiciones altamente codificadas y adaptadas a través de una permanente actualización por parte de sus cultores. Esto es posible porque la autora “explota” el habla del otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios fines; **“sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo”**². En las ochenta y tres décimas que componen el texto --cada una de cinco o seis estrofas y cada estrofa de diez versos octosilábicos, aunque sin cuarteta (décima mocha)--, Violeta reconstruye un retrato compuesto por múltiples rostros, propios y

¹ *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. Para el desarrollo de nuestra tesis utilizaremos esta edición. En adelante citaremos sólo la página.

² Bajtín, Mijaíl, según Julia Kristeva, en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Navarro, Desiderio (comp.). La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, 1997. pp. 1-24.

ajenos, a través de narraciones y reflexiones que cubren su infancia, su vida adulta y el tiempo presente (retorno de su primer viaje a Europa). Festivo y lúdico es el tono en las décimas que remiten a la infancia o al canto comunitario; sombrío y letánico el que prevalece en el espacio urbano, de Santiago o Europa, con una importante carga de crítica social y de desamparo personal.

Un buen número de décimas pone en escena, siempre ligado a lo vital y existencial, una poética que trasciende el espacio de la autobiografía, y que opera como eje de sentido para toda la obra parriana.

“Pero, pensándolo bien, y haciendo juicio a mi hermano, tomé la pluma en la mano y fui llenando el papel. Luego vine a comprender que la escritura da calma a los tormentos del alma, y en la mía que hay sobrantes; hoy cantaré lo bastante pa’ dar el grito de alarma”.

Esa poética instala a Violeta Parra en la frontera entre lo oral y lo escrito, entre la función ética y estética, a fin de superar el desgarramiento personal y vital a través del canto y la escritura. En estos versos la hablante se siente demandada externamente para escribir (su vida) y lo hace en forma pasiva, pero luego descubre la “utilidad” del ejercicio para la catarsis espiritual y personal. La estrofa remata en dos versos que cambian el tono y que convierten la primera autorepresentación, la de “escribiendo” o relatora, en una segunda, la de cantora. Una cantora más fuerte que aquella que ***“llena el papel”***, que se instala en el tiempo presente de la enunciación y que promete cantar lo suficiente para denunciar y alertar, insistiendo con esto en la función social y oral de su “escritura”. Así, “escribir sobre uno mismo sería el esfuerzo, siempre renovado y fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual”³.

En el siguiente estudio nos haremos cargo de las relaciones que establecen las *Décimas...* con aquel discurso que se le impone a Violeta desde la tradición de la poesía y el canto popular chilenos, y que permite configurar su texto autobiográfico a través de un permanente ejercicio intertextual.

En la primera parte de nuestro trabajo se dan los antecedentes contextuales, especialmente los discursivos y se realiza una consideración global de las décimas en su conjunto. Se hace hincapié en las formas y el momento en que fueron escritas las *Décimas...*, especialmente sus contextos y los problemas que plantea un texto autobiográfico con la referencialidad. Luego se delinean las principales características de lo popular y de la poesía y el canto popular chilenos. Finalmente, se realiza un acercamiento a las modalidades en que Violeta Parra se relacionó con estas tradiciones.

En la segunda parte se hace un estudio particular de las décimas, en torno a su configuración como autobiografía, su dimensión metapoética y las tradiciones específicas con las que pueden estar relacionados algunos textos individuales. Se hace especial énfasis en las diversas relaciones que mantiene esta autoconfiguración con los otros, ya sea personas o discursos.

³ Paul De Man, “Autobiography as De-Facement”. *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 919-930.

I-. INTRODUCCIÓN

Violeta Parra nació en San Carlos, provincia de Chillán, Chile, en 1917. Fue hija de una costurera y de un profesor primario. Se convirtió al correr de los años en la figura por antonomasia de la canción chilena de corte folklórico. Sin embargo, sus labores son múltiples y sus filiaciones artísticas rebasan esa única adscripción; como si de alguna manera ella encarnara esa intensa y múltiple confluencia cultural que tiene lugar entre los años treinta y cuarenta en América Latina, donde lo popular ha dejado de ser privilegio de lo rural e indígena, para mezclarse y a veces confundirse con la cultura de masas.

Violeta fue cantante de circo, cantante de música española (Violeta de Mayo), de boleros y rancheras, compositora y artesana, gestora cultural en la Carpa de la Reina⁴ y en ferias nacionales e internacionales, fundadora del Museo de Arte Popular en Concepción, compositora de décimas y centésimas, folklorista⁵ e investigadora del folklore. Fue escritora, además, de su autobiografía⁶ y de parte de su trabajo de recopilación⁷. Si hay algo que la centre es su vocación artística y su delirante búsqueda de públicos. Toda búsqueda artística estará dotada de sentido en torno a la canción, incluso aquella actividad más alejada en apariencia del quehacer textual y musical: las arpilleras; las que para Violeta, no son más que **“canciones que se pintan”**⁸. Lo que le importa a Violeta, por sobre todo esto, son los públicos que la escuchen, que la respeten, que la quieran: **“Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta fundir su trabajo directo con el público”**⁹. Es a ese público que le canta y que le escribe. Es ese

⁴ Proyecto cultural que consistió en la producción de un espacio cultural en la comuna de La Reina, entre los años 1965 y 1967. Violeta levantó allí con grandes esfuerzos una gran carpa (comprada a plazo) y produjo una serie de espectáculos musicales y algunos intentos para realizar otro proyecto: un Centro de Arte Popular. El lugar, ubicado en calle La Cañada 7200, Parque la Quintrala, fue entregado a Violeta en concesión y por treinta años por el entonces alcalde de la comuna Fernando Castillo Velasco. Sólo un mes después de su inauguración Violeta intentó suicidarse.

⁵ Aquel profesional que se dedica a “prolongar y difundir los valores folklóricos mediante la refundición, y sobre todo, la imitación de sus muestras”, a diferencia del “folklorólogo” que se encarga de recoger, clasificar y analizar las piezas folklóricas”. Afortunada distinción realizada por Raúl Dorra, *entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés/BUAP, 1997. p. 105.

⁶ *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1970. También publicadas en Cuba (1971), en México (1974 y 1977) y España (1976).

⁷ Parra, Violeta, *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979. En este texto ella testimonia las formas en que recopiló cada uno de los materiales presentados y transcribe la letra y la música de lo rescatado. Esto último lo hizo con ayuda de Gastón Soubllette.

⁸ En *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Isabel Parra (comp.). Madrid: Ediciones Michay, 1985. p. 14.

⁹ En *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 9.

público también al que le habla en las décimas, el que no sólo se representa como lector o escucha, sino como un “lugar” que le permite configurar su propia imagen. Público popular que está transformándose estructuralmente a partir de la década del treinta en nuestro continente. Ese público que ya era masivo y que ahora se ha vuelto mediatizado. Violeta construirá ese puente entre ella y su público a través de la palabra, palabra que todavía en su concepto es necesariamente oral y ritual, cantada y comunitaria. Como si Violeta quisiera recuperar una oralidad aún vigente en los sustratos populares, pero subvalorada por la “ciudad letrada”. Con esto no asigno más valor a una o a otra formación cultural, sólo repito con Rama, y a propósito de los procesos que se iniciaron con la conquista en América Latina, que los “dueños de la escritura” la sacralizaron y se convirtieron en los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de ella. A través de esa letra se sacralizaron valores, instituciones y nuevas costumbres¹⁰. Para nuestro continente este podría ser el momento en que se empieza a separar el gran arte y la literatura, de lo popular y lo folklórico.

Violeta tiene conciencia de estos cambios y desarrolla su arte en este ámbito: desde la canción. Se niega sin embargo a que ésta sea comercial o superflua, indaga en lo masivo, graba “música popular”, luego investiga el canto y la poesía popular, urbana y rural. Así, comienza su desplazamiento entre la música popular, el folklore y la difusión masiva de éste.

En 1953, basándose en una cuarteta tradicional, compone y graba “**Casamiento de Negros**” y el vals “**Qué pena siente el alma**”, canciones que la sitúan en el primer plano de la popularidad. Ese mismo año sale a recorrer Chile en busca del “libro del folklore”¹¹ y en 1954 demuestra las posibilidades y el alcance de la difusión masiva de las manifestaciones folklóricas en un proyecto totalmente atípico: el Programa de Radio Chilena, “Canta Violeta Parra”, promovido por Raúl Aicardi con libreto de Ricardo García, en el que se escenifican costumbres y tradiciones campesinas, con un éxito muy alto de sintonía. Luego de este proceso de recopilación y difusión tiene lugar la “escritura” de su “autobiografía” en el formato de la décima “mocha”. El único texto “escrito” presentado como “obra” que nos ha dejado, el único texto compuesto de unidades más pequeñas, con intención poética, que habla de su vida y que vive en forma autónoma en relación con la música o con la performance folklórica. El resto de la producción poética de Violeta comparte otros ámbitos discursivo-artísticos. Lo más cercano probablemente, en el sentido de su sustento letrado, sean los poemas que escribió en forma dispersa durante parte de los años en que estuvo casada con Luis Cereceda (1938-1948)¹² y durante su segundo viaje a París (1964), pero éstos no forman un texto unitario e integrado. Las *Décimas. Autobiografía en verso*, escritas probablemente en 1957, son el único material parriano que se ha producido en el mundo de la letra, aun proviniendo de un medio originalmente oral, como es el del canto popular. Es decir, se emiten desde una

¹⁰ Angel Rama, *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

¹¹ Violeta Parra, cuando por primera vez sale a recorrer Chile el año 1953, descubre que el país “es el mejor libro de folklore que se ha escrito”. Testimonio consignado en *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 10.

¹² De hecho en 1938 Violeta gana una Mención Honrosa en un Concurso de Poesía.

conciencia autorial que es letrada, pero que no ha dejado de ser “cantante”, ritual y comunitaria, y que concibe un público que primero escucha y que sólo después lee. De ahí la superposición y la ambigüedad permanente del texto, entendiendo por ambivalencia esa “inserción de la historia —de la sociedad— en el texto, y del texto en la historia”¹³, materializado esto en una formación dialógica del discurso, **“caracterizada por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor el que habla, pero un discurso extraño está presente constantemente en esa habla que él deforma”**¹⁴. Aquí la palabra del “otro” está representada por la figura de una hablante narrativa, que se configura en diálogo permanente con su lector o “escucha”. Ese “discurso extraño” es en Violeta el discurso de la tradición de la poesía popular, pero también el discurso social, político, mediático, artístico y cultural de su época. Sólo una vez realizado este recorrido, surgen “Gracias a la Vida”, “Run Run se fue pa’l Norte”, “Volver a los 17” y más de cincuenta canciones parecidas. Expresiones que están en el límite entre la oralidad y la escritura, entre lo personal y lo comunitario, entre el melodrama dieciochesco y la mística religiosa, entre la letanía y la rebeldía.

Violeta tiene una concepción ritual del arte y una concepción moderna de la vida, entendida como un gran teatro. La escenificación de la vida propia y de las historias de otros es un recurso propio de la tradición poética occidental, pero que en Violeta está en función de una clara conciencia autobiográfica y artística, entrampada por la necesidad de textualizar su existencia, hecha de pedazos de ella misma y retazos de los otros, sobre todo de su público.

“Ya está corrido el telón, la fiesta sigue su curso. Mi largo y triste discurso es parte de la función.” (p.79)

He elegido centrarme en las *Décimas. Autobiografía en verso* de Violeta Parra por la gran tensión textual que se concentra en ellas. Tensión que da cuenta de la confrontación productiva entre tradición y ruptura (fenómeno estudiado por Leonidas Morales)¹⁵, entre autobiografía y poesía, entre lo oral y la palabra impresa, entre mediación cultural (recopilación de la tradición) y creación artística.

Los modelos de enunciación corresponden a cierto tipo de autobiografía, de poesía popular (campesina y urbana (lira popular)) y de canto popular (contrapunto, paya, décimas, romances). Creemos que Violeta Parra ejerce una acción creativa determinante sobre los elementos textuales y temáticos que le ofrecen la poesía tradicional y la autobiografía y elige de ellas ciertos elementos que luego reelaborará a veces con irreverencia y otras, con mayor fidelidad. Para realizar esto, a Violeta no le interesa “el folklore” de tarjeta postal, sino uno más profundo, que se remonta más allá del siglo XIX y que ella misma se ha encargado de “desentierrar”¹⁶ a lo largo de Chile. En esta línea la

¹³ Reflexión de Bajtín según Julia Kristeva, en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. Op. cit. p. 6.

¹⁴ Kristeva, Julia. Op. cit. p. 10.

¹⁵ Morales, Leonidas, en “Violeta Parra. Génesis de su arte”, *Revista Hispamérica*, Año XVIII, 52 (Abril de 1989). pp.17-30 y en “El retorno de las décimas de Violeta Parra”. *Suplemento Literatura y Libros, Diario La Época*, Año II, 59 (Domingo 28 de Mayo de 1989). pp.1 y 2.

hablante del discurso recoge de ambas tradiciones algunos elementos y los reelabora creando esa “otra cosa” de la que hablara Roland Barthes en “La Muerte del Autor”, pues en las *Décimas...* el lenguaje sólo conoce sujetos, no personas, conoce narración (composición intencionada), no relato, entendido como el del cantor anónimo o el de la comunidad. Nuestra tesis pretende describir y analizar las formas en que las *Décimas...* se hacen cargo de estos “sedimentos”, mostrando sus múltiples pertenencias y tensiones, considerando como eje fundamental la forma en que se manifiesta la autobiografía, ya sea en términos genéricos, ya sea en el interior de la tradición de la poesía popular y del canto popular chilenos.

Es importante constatar, además, que en Latinoamérica es difícil encontrar este tipo de escritos: un texto unitario escrito en décimas cuya única temática sea la autobiografía. Existen, sí, actualmente algunas versiones manuscritas de autobiografías escritas en décimas, realizada por cantores populares, pero cuya producción es muy posterior a la enunciación de las *Décimas...*¹⁷ Esto no invalida de ninguna manera las siguientes dos afirmaciones: que los poetas y cantores populares chilenos de los siglos XIX y XX reapropian y recrean la tradición en cada composición realizada por ellos; y que no se puede descartar el hecho que textos no autobiográficos presenten ciertos rasgos y mecanismos de la autobiografía¹⁸. De hecho, existen décimas escritas por los poetas populares Rosa Araneda o Bernardino Guajardo o por algunos cantores, como Francisco Astroza o Julio Solís, donde se manifiesta claramente una intención autobiográfica, pero cuya configuración y extensión no permite hablar de un “texto autobiográfico” propiamente tal. En la segunda parte de esta tesis veremos porqué y de qué manera se materializan estas relaciones con la tradición.

El mismo hermano de Violeta, Roberto Parra, escribe “De Lazarillo”, texto compuesto por 58 estrofas en décimas “mochas” y donde relata parte de su vida infantil en un tono que mezcla la picaresca con el “jazz huachaca”; o “La Negra Ester”, con fuertes elementos autobiográficos; o “Un 29 de Junio”, poema autobiográfico escrito en sextetos¹⁹.

Por otra parte, hay una cierta especificidad de la autobiografía hispanoamericana,

¹⁶ “...si tengo tanto trabajo, que ando de arriba p’abajo desenterrando folklore” Décima II. *Décimas. Autobiografía en versos*. Op. cit. p. 25.

¹⁷ Según testimonio del cantor popular Rodrigo Núñez, varios cantores han escrito su vida en décimas, pero no han logrado aún publicarlas en el formato del libro.

¹⁸ Sobre todo aquellos que pertenecen a géneros que colindan con ella: “memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo”. Philippe Lejeune desea aclarar los términos mismos de la problemática del género, desde el lugar del lector, lo que relativiza la noción misma de autobiografía. Para él este tipo de textos estará siempre precisado histórica y tópicamente. Debido a esto Lejeune se niega a partir desde la interioridad del autor y a establecer los cánones del género literario. Sin embargo y en términos absolutamente contradictorios, él deslinda categóricamente la autobiografía de otros géneros vecinos (memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo) y precisa las características que a su juicio le son esenciales. En “El pacto autobiográfico”, *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), Serie Monografías Temáticas, 29 (Diciembre de 1991). pp. 47-61.

caracterizada y esbozada por Sylvia Molloy en *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*²⁰, con la que podemos establecer algunas filiaciones o desencuentros del texto de Violeta Parra. A veces, la poeta transgrede lo que le es más cercano en términos de tradición discursiva y en otros aspectos o rasgos, coincide con los autobiógrafos hispanoamericanos. Algunas de las aproximaciones a las *Décimas...* son, en este terreno, una suerte de diálogo con las lúcidas miradas propuestas por Molloy, pues se intenta describir y explicar los modos en que la hablante se autoconfigura como sujeto, lo que tiene cierta tradición en la escritura de autobiografías hispanoamericanas y que es el itinerario que intenta trazar Molloy. Además, se busca establecer algunas de las características que asume el pacto autobiográfico (Lejeune), identificando las características del género a partir de sus intenciones:

- Hablar de sí y de los suyos
- Permanecer más allá de la muerte propia y la de los otros
- Que el lector complete los sentidos en torno a su obra
- Escribir por requerimiento de otros

Las *Décimas...* son, entonces, la textualización de un diálogo establecido por Violeta Parra con la tradición de la poesía popular, en torno a la configuración de su propia autobiografía. El movimiento textual para realizarlo es el siguiente:

1.-La Violeta “real” recopila la tradición discursiva interiorizada y pormenorizadamente, para luego entregársela a su público, también real.

2.-En el retorno de esa recepción la Violeta real se decide a construir una autorepresentación de sí y crea una hablante, personificada como “cantora y relatora”, quien es capaz de hacerse cargo de su propia “palabra” y de esa otra “palabra” —la de la tradición— que actúa activamente sobre ella modificando la suya a cada momento. Lo que desencadena la escritura, a nivel anecdótico, es el requerimiento externo realizado por su hermano Nicanor, quien le pide que escriba su vida “a lo poeta”. Lo que estructura esa escritura es la intención autobiográfica²¹.

3.-A su vez, esa hablante, ya en la representación de su autobiografía, pone en escena a su público, a diversas tradiciones y costumbres campesinas chilenas y a todo el circuito comunicativo establecido entre ambos.

¹⁹ Interesante sería un estudio comparado de ambos hermanos y las relaciones intertextuales que se pueden establecer entre las dos formas autobiográficas.

²⁰ Molloy, Silvia, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1996.

²¹ “La intención consustancial de la autobiografía, y su privilegio antropológico en tanto género literario, se muestran así con claridad: es uno de los medios de conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto”. Según Georges Gusdorf, en “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Revista Antrophos*. Op. cit. p. 13. En las *Décimas...* esta intención se da de otras maneras.

PRIMERA PARTE

1-. ANTECEDENTES Y COMPOSICIÓN

A-. CUÁNDO FUERON ESCRITAS LAS DÉCIMAS...

Décimas. Autobiografía en verso es un texto escrito-compuesto por Violeta Parra probablemente a partir de 1957, según Isabel Parra entre 1958 y 1959, pero cuya edición final no fue realizada por la misma autora, sino por sus editores y en forma póstuma. Según Nicanor, en otra versión de los hechos, para el año 1958 las *Décimas...* ya estaban escritas, es más, las habría escrito Violeta en un mes y de “una patá”²², pero no obtuvieron financiamiento para su publicación. De hecho, en 1959 Violeta las presenta ante un público experto, en la casa del Comité Central del Partido Comunista, pero no hay unanimidad para apoyarla. Es más, el mismo año envía los textos al concurso de la Municipalidad de Santiago y en “vano esperó algún resultado”²³. Está presente su intención de publicar en forma escrita este trabajo, pero también en formato oral. De

²² Morales, Leonidas, “Violeta Parra”, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Chile: Editorial Universitaria, 1990. pp. 153-187. p. 176.

²³ Sáez, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999. p. 115.

hecho, algunas de las décimas que componen el texto total fueron grabadas por Violeta y su hijo Ángel en Santiago alrededor de 1966, teniendo así algunas de ellas una doble vida: la escrita en el libro y la oral, discográfica y radiofónica ²⁴. Probablemente, entonces, Violeta no habría ordenado las décimas como hoy las conocemos, aunque debió realizar un ordenamiento parecido. Como ya dijimos, el conjunto de los textos fue editado y publicado en forma póstuma bajo el nombre de *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, por la Universidad Católica de Chile y Editorial Pomaire en 1970 ²⁵, nombre y presentación que cambiaron en algunos detalles para la versión de 1988 de Editorial Sudamericana, la que utilizaremos para el desarrollo de este trabajo ²⁶.

En esos años otras tres ediciones tienen lugar en diversos países: en Cuba, por Casa de las Américas (1971); en México, por Ediciones de la Cultura Popular (1974); y en España, por Editorial Pomaire (1976).

Lo mismo ocurre con las introducciones escritas por Pablo Neruda (“Elegía para cantar”), Nicanor Parra (“Defensa de Violeta Parra”) y Pablo De Rokha (“Violeta y su guitarra”) ²⁷ y con el glosario que va al final del texto, partes que no fueron consideradas por Violeta. De hecho Nicanor había grabado su “Defensa...” en 1960 junto a su propia hermana ²⁸. Todos estos “prefacios” dialogan con ella, uno para exaltarla hasta santificarla, otro para mantener un diálogo de hermanos y el último para señalar su condición popular y “chilenísima”. Todos, sin embargo, y pese a estar prologando con sus discursos un texto poético, se refieren a la Violeta Parra de carne y hueso, y no a la labor autorial de construcción autobiográfica de sus décimas; hablarán de la persona, mas no del personaje que se desplegará en las siguientes páginas del libro. Podríamos decir que sus discursos son más bien elegías y alabanzas, pero no penetran el discurso que anteceden, lo que debemos sin duda a los editores y no a los propios poetas.

Lo que nos interesa destacar, más allá de los “accidentes” editoriales que han sufrido las *Décimas...* es el contexto biográfico en el que son escritas. En 1957 Violeta ha regresado de su primer viaje a Europa, invitada al Festival Mundial de la Juventud en Polonia, después de recorrer la Unión Soviética y vivir en Francia. Lo que marca ese viaje

²⁴ En 1976, Alerce las lanza al mercado musical. Las décimas que comparten esta “doble vida” son: “Pa’cantar de un improviso”, “Muda, triste y pensativa”, “Pero pensándolo bien”, “Aquí presento a mi abuelo”, “La cena ya se sirvió”, “Mas van pasando los años”, “Mi abuelo por part’e maire”, “De tal palo tal astilla”, “La suerte mía fatal”, “Pasamos por Longavi”. Existe una producción realizada por el mismo sello en 1993.

²⁵ En la edición de 1970 cada décima está encabezada por un título que, o bien coincide con primer verso de la décima o bien escoge un verso de cualquier otro lugar de la décima. En la edición que utilizamos para este estudio, cada décima está encabezada sólo por un número romano.

²⁶ Para las diferencias editoriales que hay entre la primera y la última edición de las *Décimas...*, ver “El retorno de las décimas de Violeta Parra”, Leonidas Morales, *Suplemento Literatura y Libros. Diario La Época*, Año II, 59 (Domingo 28 de Mayo de 1989). pp. 1-2.

²⁷ Presentes en las ediciones de 1970 y de 1988.

²⁸ *Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra*. Santiago de Chile, Odeón, 1965.

es la culpa por dejar a su hija Rosita Clara de nueve meses, quien muere después de 28 días de su partida. Lo que desencadena en parte esta recomposición autobiográfica será ese profundo dolor y el vuelco que ha sufrido su "identidad" artística. El viaje tendrá su sentido en el retorno que realiza Violeta a un país que tiene que recomponer, primero que nada, en ella misma:

“Cuando regreso al país el montón d’escombros que cae sobre los hombros d’esta cantora infeliz, no encuentro ni la raíz de un árbol que yo dejara, el diablo lo trasplantara a un patio muy diferente.... La memoria anda ausente en las alturas del cielo, paloma emprendió su vuelo, pa’mí nunca más presente. Los mayores, penitentes, me aguardaron con su paciencia; dos años duró l’ ausencia mas hoy están con su mama, con todos en una cama disfruto con su presencia” (p. 185)

Ese momento es el que marca el tono del texto: melancólico, nostálgico, doloroso, de crisis y de búsquedas de autenticación. La memoria incluso anda ausente y no sabe orientarse. De hecho, estos versos, constituyen una de las matrices básicas de todo el texto, aquella que desencadena su escritura. A las preguntas de por qué y para qué el autobiógrafo "desea" reconstruir su persona, se responde al interior de las *Décimas...*: debido a la muerte de Rosita Clara, la que existe como sustrato a lo largo de todas las *Décimas...*, y que se manifiesta a través de sucesivas otras muertes que incluyen, sin duda, la de la propia Violeta: aquella que partió un día a Europa y que ahora busca nacer de otra manera. De cualquier forma ella escribe, como lo dice una de las últimas décimas del texto, para "dejar en la historia, su pena y su sufrimiento", como si esa fuera una condena infranqueable y la razón por la que debe escribir su autobiografía.

Por otra parte, las *Décimas...* son una suerte de paréntesis entre la ardua labor de Violeta Parra como recopiladora de la poesía y el canto popular chileno que pervivía en zonas rurales de Chile ²⁹ (1953-1967) y su labor de compositora. De hecho, la producción de sus grandes composiciones musicales tiene lugar entre los años 1964 y 1965: "Gracias a la Vida", "Volver a los 17", "Run Run se fue pa'l norte", "Maldigo del alto cielo". El momento también coincide con los inicios de sus trabajos como escultora, arpillerista y pintora.

Violeta no "escribe" sus décimas, sino que las "compone", verbo que debe ser entendido en su doble acepción de "poner" junto a otros y de arreglar, reparar, remendar.

²⁹ Recopiló en diversas zonas del país más de tres mil canciones y poemas entre 1953 y 1967. Muchas de ellas fueron reelaboradas en sus propias canciones y otras fueron sólo recopiladas. Un texto importante que rescata parte de ese trabajo es *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979. De este texto existe un borrador previo, que contiene una mayor cantidad de textos recopilados y un texto introductorio, realizado aparentemente por Gastón Soublette. Otros textos que recogen este trabajo, aunque no de la forma sistemática en que lo hace en el anterior, son: *Poesie populaire des Andes*. París: Maspero, 1965. Edición bilingüe, traducida y presentada por Panchita González-Battle. Además, el día 26 de marzo de 1956, estando en París, graba dieciséis cantos campesinos, que forman parte de la etapa inicial de sus recopilaciones. En publicaciones posteriores realizadas por "terceras personas", también se incluyen materiales de recopilación recogidos por Violeta Parra: *Toda Violeta Parra* (edición a cargo de Alfonso Alcalde. Buenos Aires, Ediciones de la Flor: 1974); *21 son los dolores* (edición a cargo de Juan Andrés Piña. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua (1° ed. de 1977, 2° ed. de 1977). Como difusora, además, produce, junto a Ricardo García, el Programa radial "Canta Violeta Parra" en Radio Chilena, y que ocupa en 1954 el primer lugar de la sintonía nacional.

Esto supone la "utilidad" social y personal que tendrá esa composición, que va más allá de lo circunstancial. La composición remite sin duda y en definitiva a la calidad musical y comunitaria de dicho arte, que no se explica fuera del escenario del contrapunto o del canto comunitario en festividades y rituales campesinos. Sin embargo, Violeta subvierte las formas tradicionales de circulación y presenta sus Décimas en libro y disco, realizando con eso el gesto de quien inscribe la cultura rural, folklórica y tradicional en otra cultura: urbana, masiva, "popular".

B-."DE LUGAR MUDARÉ": LAS IMPRECISIONES DEL CONTEXTO DISCURSIVO

Violeta Parra entra en el saber y en el poetizar popular en forma atípica pues, si bien sigue la tradición, entendida como el "conjunto de recursos y temas comunes" de la poesía popular chilena³⁰, es a la vez "original" y "ejemplar", características muy exigibles en el arte "culto"(Cornejo Polar), pero desconocidas para lo popular. "Extraña" también resulta en la "cultura de masas", donde el sentir y el sentido común no alcanzan para descodificar y comprender a Violeta. De ahí la extrañeza de una *vedette*, la Negra Linda, que al escucharla cantar preguntó "entre sorprendida y contrariada, si esos cantos eran cómicos o serios"³¹. La estética parriana resulta demasiado provocativa y épica para este tipo de públicos.

Las *Décimas...* se sitúan en ese límite --franja de contradicciones-- ocupando un nuevo modo de existencia de lo popular, que media entre algo que ha dejado de ser folklore (pero que lo fue en su sedimento oral) y la cultura de masas. Esa adscripción a variados registros y formas de circulación se escenifica de hecho en las *Décimas...*

Hay un desplazamiento también de lo oral a lo escrito, movimiento que se había operado de alguna manera en la tradición, donde de los romances y versificaciones populares se había pasado a la lira popular, pliego que fijaba por escrito las historias del juglar y cuya circulación era eminentemente urbana. En las *Décimas...* queda fijado el tránsito de una modalidad a otra, comenzando con la escenificación del contrapunto, siguiendo con los romances (Rey Asuero) o los cantos por "velorio de angelito" y pasando a la ciudad con el recurso de la crónica roja y la denuncia política propias de la lira popular. El medio por el que circularán las décimas es finalmente el libro, objeto absolutamente extraño a la tradición del canto popular. Ella compone, al igual que sus antecesores, pero no forma parte de ese circuito. Es importante destacar que Violeta tiene conciencia que el acto de versificar su vida en décimas se inscribe en la tradición escritural, lo que no impide que en las textualizaciones permanezca el habla, los dichos, los refranes y las escenificaciones de la tradición de los cantos campesinos. Cuando

³⁰ En apartados B.1 y B.2 del segundo capítulo de la Primera Parte de nuestra tesis, nos hacemos cargo del concepto de poesía popular, puesto que no se pueden dar de ella "definiciones universalmente válidas". Ver: Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984. (1° ed. de 1971). p. 19.

³¹ Comentario realizado por Isabel Parra en *El Libro Mayor de Violeta Parra*, al describir la difícil batalla librada por Violeta en el medio radial chileno. Op. cit. p. 47.

Violeta graba las *Décimas*...entonces juega con las reglas de la industria cultural y "sale a buscar sus lectores a la calle". Aquí la escritura no es sólo medio, sino mediación, negociaciones, mezcla de lenguajes y tonos, provocaciones discursivas, uso rebelde”³² de la tradición. Esto, porque Violeta bebe directamente de la tradición oral de la poesía popular y sólo tangencialmente de su expresión escrita. Del canto ella se mueve a la escritura y ahí quedan las marcas de la cantante-compositora, más que de la poeta popular.

C-. CONTEXTOS HISTÓRICOS Y REFERENCIAS

El tiempo de la enunciación corresponde al año 1957, Violeta acaba de volver de Europa. El tiempo del enunciado transita más de cincuenta años de la historia del país y cuarenta de la biografía de quien habla.

Algunos de los contextos referidos por estas temporalidades, se esbozan a continuación:

C.1-. CONTEXTO GENERAL: 1900-1957

El contexto histórico está marcado en su primera etapa (1891-1932) por un Chile donde la racionalidad de los intereses económicos de la oligarquía y el vigor pasional de caudillos populistas continuaron de alguna manera una guerra civil que enfrentó dos proyectos que jamás consensuaron: el liberal burgués y el liberal conservador. Según Moulían esos fueron años “de voracidad oligárquica, de ferocidad en la represión de los intentos de resistencia obrera, de intervenciones militares transfiguradas en intentos populistas. Fue una época de desorden y violencia. Fue una época de conflictos, de enfrentamientos abiertos”³³. Este periodo está marcado también por la ofensiva migratoria que se produjo desde el campo hacia los centros urbanos en la década del treinta y una de las crisis económicas más agudas, la del año 1932. En Chile había doscientos mil cesantes, que representaban a ochocientas mil familias, hubo un gran despido de profesores y un malestar general entre los más pobres. Además, ese periodo fue vivido en concordancia con el mundo entero, sacudido por la Primera Guerra Mundial, la revolución bolchevique, el avance fascista en Italia y la “gran crisis” en Alemania. En su segunda etapa (1932-1960), Chile se caracterizará por una aparente paz interna. Para 1938, Santiago era una ciudad semi-urbana de un millón de habitantes, invadida por los incipientes cambios y máquinas de la modernidad: trenes, tranvías, teléfonos y radios.

Para Tomas Moulían, mientras ***“América Latina se debatía en la barbarie política de los dictadores... y en los populismos al estilo de Vargas o Perón, Chile***

³² Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. Para el autor la cultura popular en el siglo XVIII vive una aventura singular: “amenazada de desaparición va a ser al mismo tiempo tradicional y rebelde”. p. 108.

³³ En Tomas Moulían, *Chile Actual, Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1997. El autor señala para este periodo el “lúcido libro” de Julio César Jobet, *Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1955.p. 155.

presentaba un sistema de partidos estables, una sucesión ordenada en el poder, una cierta capacidad de negociación de sectores mesocráticos y populares”³⁴ .

Esta etapa está marcada también por un gran desarrollo de los movimientos sociales populares, siendo su figura por antonomasia Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular. Lo que, según Moulian, permitió esta tranquilidad fue el corporativismo político, la existencia de un **“consolidado sistema de negociaciones de grupos organizados...un pacto implícito de intereses que regulaba los intercambios políticos, en una sociedad con fuerte percepción clasista”**³⁵ . En lo económico había una gran estabilidad del sistema de agricultura latifundaria y de una industria con mercado interno, que vivían de la protección del estado. En el plano mundial marca esta etapa la Segunda Guerra Mundial, el auge de los socialismos europeos, el triunfo de la revolución cubana y la configuración inicial de Estados Unidos como primera potencia.

C.2-. CONTEXTO ESPECÍFICO: 1957

El Chile de la década del 50 está marcado por varias convulsiones, aunque nada estructural. En 1948 Gabriel González Videla proscribió al Partido Comunista y centenares de comunistas fueron encarcelados en virtud de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia. Poco después fue sofocada una rebelión militar encabezada por el antiguo presidente Ibáñez. Durante los años siguientes fueron frecuentes las manifestaciones sociales y sindicales. En 1951 se produjeron huelgas en casi todos los sectores de la economía. Al año siguiente, la reacción popular contra los partidos tradicionales tuvo como consecuencia la elección del general independiente Carlos Ibáñez del Campo, quien no pudo solucionar los problemas económicos y sociales. En 1958 asumió la presidencia Jorge Alessandri, hijo del ex-presidente Arturo Alessandri Palma, a la cabeza de una coalición de conservadores, radicales y liberales, con una plataforma que favorecía la libre empresa y la promoción de la inversión extranjera.

El Chile cultural de los años 50 se muestra tensionado en múltiples campos culturales. Ahí se ubican los gérmenes de la Nueva Canción Chilena y los inicios de la Nueva Ola. Es la emergencia del “compromiso de los artistas” y/o “artístico”, pero también es el gran auge de los medios de comunicación, las primeras transmisiones por televisión (1958), el gran desarrollo radial/discográfico y la inicial y cada vez más totalizante propagación de la cultura norteamericana. En el campo cultural, Violeta alterna con políticos y artistas y es conocida y respetada ampliamente, aunque las opiniones son divididas en cuanto a la apreciación y las valorizaciones que se tienen sobre su trabajo. Esto provoca que los gestores culturales de la época, no se decidan generalmente a apoyarla. Sí existen algunos grandes proyectos que le son encomendados, pero nada de larga o sistemática duración. En vano intentó, por ejemplo, que el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile **“financiara, apoyara y publicara su labor de investigación folklórica”**³⁶ Por otra parte, Violeta comparte una fuerte

³⁴ Moulian, Tomas. Op. cit. p. 156.

³⁵ Moulian, Tomas. Op. cit. p.157.

relación con la cultura campesina popular, pero también con lo urbano-popular y, para los años en que escribe las *Décimas...*, ya ligada al mundo cultural y político de los años 50 en Chile. De hecho, ella realiza algunos recitales en la casa de Pablo Neruda y es amiga frecuente de Gonzalo Rojas, Luis Oyarzún, Pablo de Rokha y Alfonso Alcalde. Es más, el año 1958, instalada en Concepción³⁷ encabeza con su presentación la inauguración del Primer Congreso Internacional de Escritores, organizado por la Universidad de Concepción y donde se discutió **“el tema del compromiso del artista, de su escritura y de las obras, con la realidad social y la política contingente”**³⁸. El contexto inmediato de Violeta es, a lo largo de su trayectoria, artístico; por mucho que Nicanor insista en el carácter aislado de Violeta y en decir que **“era un personaje que estaba absolutamente centrado en sí misma”**³⁹. Según el anti-poeta, ese medio cultural sería mirado por Violeta sólo de reojo o a través de las comunicaciones que tiene con él. Desgraciadamente, no existen testimonios hoy acerca de sus lecturas o preferencias literarias.

D-. LA REFERENCIALIDAD EN VIOLETA PARRA

La discusión sobre los grados o niveles de referencialidad de la literatura son una constante interminable y múltiple en la teoría crítica literaria, y están en la base del concepto de ficcionalidad, como fundamento *per se* --junto a otros-- de la ya tan cuestionada literariedad⁴⁰. Sin embargo, también su crisis es dudosa y vuelve todavía más impreciso el terreno. Para lo que aquí nos interesa, diremos que en la construcción narrativa que realiza Violeta para relatarse a sí misma, recurre a un género “referencial”⁴¹, pero que no por “ser referencial” ha abandonado totalmente la dimensión “ficcional”. Sobre todo si estamos entendiendo el texto literario como en diálogo permanente con la sociedad y la historia. En este sentido la autobiografía permite que al **“yo que ha vivido se le añada un segundo yo creado en la experiencia de la escritura”**⁴². Sin duda, la

³⁶ Según Isabel Parra, en *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 55.

³⁷ Donde había inaugurado su Museo del Arte Folklórico Chileno, en enero de 1958.

³⁸ Según Sáez, Fernando. *La vida intranquila...* Op. cit. p. 100.

³⁹ Morales, Leonidas, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Op.cit. p. 169.

⁴⁰ Oponiéndose a los principios de la retórica, “La distinción entre el lenguaje de la literatura como imaginario y diferente del lenguaje real, ha sido cuestionado en el último cuarto de siglo (Todorov, Terry Eagleton, Mary Louise Pratt, Richard Rorty, Jacques Derrida)”. Poniéndose así en entredicho los principios retóricos de la literariedad. Pero esto plantea un problema: “si de todos los discursos (literarios, filosóficos o históricos) se puede predicar que son ficticios o, lo que es más grave, si de todos ellos se puede predicar que no son verdaderos, ya sea porque la correspondencia con sus referentes extratextuales es indemostrable (Derrida), ya sea porque del dominio de la experiencia humana con que trabaja el escritor de una novela “no es menos ‘real’ que el que nos es referido por el historiador” (White), el criterio que seleccionó este segundo grupo de nuestros maestros es tanto o más sospechoso que el de los principios defendidos por los retóricos.” Rojo, Grínor, *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001. Tesis 1.

“Violeta Parra” construida a lo largo de las ochenta y tres décimas que nos ocupan no es la misma que asomará en los estudios sobre su biografía, como la de *Gracias a la vida, Violeta Parra*⁴³, libro de testimonios en base a entrevistas sobre la figura de Violeta Parra; o la de *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*⁴⁴. La “Violeta” de las *Décimas*...no será ni pura referencialidad, por cuanto su lectura no sólo interesa por el dato biográfico que entrega, ni pura discursividad, por cuanto hay una relación constante con referentes reales: problemas sociales, políticos, familiares, experiencias vitales de la autora. Preferimos pensar, siguiendo a Mandel, que la referencialidad juega un papel fundamental en el género de la autobiografía desde el polo del lector, debido a dos motivos: primero, por cuanto éste **“al leer autobiografía busca una satisfacción de autodescubrimiento que una novela le da sólo de manera incompleta”**⁴⁵; y segundo, porque ese es el polo que permite la construcción dialógica del “yo”, que es siempre para y gracias al otro. Incluso **“el lector es quien considera el texto como autobiografía”**⁴⁶, pues ella acepta formas externas tan variables que su configuración debe remitirse siempre a un momento específico. Las *Décimas*...cobran enorme sentido al ser vinculadas con la vida de una artista famosa: la Violeta Parra de carne y hueso y también la “petrificada” por la fama y la mitificación de su figura, ya sea en términos positivos o negativos. Lo singular de la autobiografía es que **“puede ser ficción, historia, reminiscencia y memoria”**⁴⁷, todo dependerá del sentido que cumple en el

⁴¹ Leonidas Morales, distingue la especificidad de los géneros discursivos referenciales, como aquellos que, “al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de la enunciación (o ‘narrador’) coinciden: son el mismo”; además, según el mismo autor, estos géneros se definirían por sus “funciones pragmáticas” (siguiendo lo propuesto por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*). En todos estos géneros (autobiografía, entrevista, diario íntimo, carta, etc) el “discurso opera, invariablemente como un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico”. El problema se complejiza si pensamos en géneros como la autobiografía o el diario íntimo, muy cercanos a la novela, por “la construcción de sujeto que contienen, o porque entre quienes los cultivan son frecuentes los poetas, narradores o dramaturgos de prestigio” (En Morales, Leonidas, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. pp. 11-15). Sylvia Molloy propondrá un enfoque algo distinto: “... decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros – entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una ‘realidad’, a hechos concretos verificables – es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. ‘Mi nombre más que llamarme, me recuerda mi nombre’ (Antonio Porchia)”. En *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Op. cit. p. 16. Hemos tratado a lo largo de esta tesis de encontrar un término medio en relación con dichos conceptos, de acuerdo a las limitaciones u oportunidades que proponen ambas posiciones.

⁴² Gusdorf, Georges, según Loureiro, Ángel, en “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Revista Antrophos*. Op. cit. p. 3.

⁴³ Subercaseaux, Bernardo y Jaime Londoño. *Gracias a la vida, Violeta Parra*. Buenos Aires. Editorial Galerna, 1976.

⁴⁴ Sáez, Fernando. Op. cit.

⁴⁵ Mandel, B., “Full of Life Now”, p. 9. Citado por Ángel G. Loureiro, en “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Revista Antrophos*. Op. cit. p. 8.

⁴⁶ Según esto la Autobiografía como género empieza en Europa en el siglo XVIII. Ángel G. Loureiro hablando de E. Bruss, “Problemas teóricos de la autobiografía”. En *Revista Antrophos*. Op. cit. p. 4.

lector.

Todo esto para decir que los contextos históricos o culturales antes referidos no sólo funcionan como escenario del discurso o como una proyección refleja de la materia textual, sino como el eje a través del cual se articula la obra.

En este camino Violeta remite a un espacio muy particular, puesto que sus contextos se concentran fuertemente en el espacio artístico familiar. Sus interlocutores más directos son Nicanor, Roberto, Eduardo, Hilda, el “clan Parra”. Las maneras que tiene Violeta para relacionarse al interior de las *Décimas...* con esos otros referentes, los culturales o sociopolíticos, son dialógicas y estructurales. Lo que marca el entorno vital de la “Violeta” construida en el relato es, por una parte, ese Chile caótico, en tránsito, convulsionado y consensual, presentado a través de sus superestructuras (presidentes, injusticia social, pobreza), de sus estructuras (crisis familiares, cesantía, alcoholismo) y de sus escenarios (embajadas, símbolos patrios, nostalgias identitarias). Por otra parte, la percepción que se tiene de esos contextos es siempre a través de la sensibilidad de una artista, y más aún, de una artista enfrentada a las temibles burocracias culturales chilenas y en búsqueda permanente de un espacio donde poder comunicarse con el público. La artista autoconfigurada es una mezcla de cantora y “escritora” que busca preservar su memoria y la de las condiciones en que su arte ha tenido que hacerse. Así, los referentes están siempre mediados por los discursos que los vehiculan y forman parte de la materia textual de las *Décimas...*, sólo una vez que han adquirido cierto espesor discursivo en la sociedad, no antes. Ese espesor son discursos, entendidos como flujos sémicos, antes de su concreción textual: dichos y refranes, “formas” del canto a lo “pueta”, oraciones, crítica social, discursos del exilio, del viaje, de los orígenes, del paraíso terrenal, de la maternidad, periodísticos, etc. Algunos de estos discursos están en esta décima, que fija el momento en que Violeta parte a Europa en su primer viaje:

“De nueve meses yo dejo mi Rosa Clara en la cuna; com’esta maire ninguna, dice el mar’ío perplejo; voy repartiendo consejo llorando cual Maudalena, y al son que corto cadena le solicito a Jesús que me oscurezca la luz si esto no vale la pena” (p. 160)

Canciones de cuna, diálogo y relato del romancero, dichos, alusiones bíblicas, oración, petición, ritmo y rima de la décima. Esos discursos anteceden al de la hablante en estos versos.

Ya Bajtin había señalado que el contenido de la literatura no es la realidad, sino los discursos ideológicos que la contienen. Lo social ha llegado a la poeta sólo a través de discursos ya elaborados ideológicamente, ***“la literatura no refleja cosas, sino ideas, no refleja actos, experiencias, prácticas, sino la forma en que el discurso de la ideología se hace cargo de ellas”***⁴⁸. Es gracias a este carácter relativo de su autonomía que la literatura nos permite iluminar las relaciones entre texto y contexto, sin caer en análisis biográficos o de tipo netamente referencial, pero considerando estas

⁴⁷ Resulta interesante la manera en que Marjorie Agosin e Inés Dölz-Blackburn vinculan la composición de Violeta Parra con el género de la autobiografía escrita por mujeres en Latinoamérica. Su interés se centra en la superficie temática y en su condición de “ser una obra de la voz de la marginalidad” y expresión de una “feminismo de vanguardia”. En *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago: Editorial Planeta, 1988.

instancias al momento del análisis, especialmente si estamos frente a un texto autobiográfico.

La relación de las *Décimas...* con los contextos funciona básicamente a través de ideologemas, pues **“una realidad que no haya sido interpretada ideológicamente no puede convertirse en contenido literario. Ese cuerpo ideológico es el ideologema”**⁴⁹. En las *Décimas...*, los más constantes son:

- Configuración del sujeto y de los otros
- Instalación conflictiva del sujeto en la urbe
- Conflictos del sujeto con los procesos modernizadores
- Cosmovisión campesina del entorno y de la vida
- Conciencia campesina de plenitud (en el pasado) y de pérdida (en el presente)
- Sentido religioso
- Conciencia de la relativa autonomía del campo artístico
- Discursos sobre la pobreza y la marginalidad
- Discursos de reivindicación de la justicia social
- Discurso maternal

De algunos de estos “ideologemas” nos haremos cargo en la segunda parte de nuestra tesis.

2-. LA TRADICIÓN DISCURSIVA

En el preámbulo de este trabajo hemos instalado a Violeta en la tradición de la poesía popular y del canto popular, porque utiliza como recurso la décima y muchos motivos del canto a lo divino y a lo humano y también de la lira popular, amén de múltiples otras tradiciones y contextos culturales atraídos. Éste es el discurso “extraño” (Bajtín) que se superpone al discurso de la autora y de cuya interrelación nace esta “otra cosa”(Barthes)⁵⁰ discursiva que ahora nos ocupa.

⁴⁸ Bajtín, Mijail, citado en *Literatura/Sociedad*, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Buenos Aires: Hachette, 1983. p.37. Esta noción de texto se mueve en dos direcciones: texto en relación con los textos de la sociedad y la historia y texto como entidad “cerrada”, capaz de generar sentidos a partir de su propia estructura.

⁴⁹ Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. Op.cit. p.36. Para Kristeva el ideologema es “ el punto de reagrupamiento de una organización textual dada con los enunciados que ella asimila o a los cuales ella remite”. Citada por Marc Angenot en “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término...*Op. Cit. P. 39.

⁵⁰ Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

En esta confluencia entran en juego fundamentalmente dos conceptos: el de popular y el de tradición, los que revisaremos inicialmente en forma independiente, para luego referirnos específicamente a la tradición discursiva que nos interesa: la poesía popular.

A.-LO POPULAR

Siguiendo a Jesús Martín Barbero, hemos venido entendiendo aquí lo popular, como el complejo entramado que ha transformado al “pueblo” en público, en un lento proceso que se inicia, conceptualmente, con la contradictoria puesta en marcha del mito del pueblo en la política (ilustrados) y en la cultura (románticos), para luego, fundiendo política y cultura, afirmar la vigencia moderna de lo popular (anarquistas) o negarla por su "superación" en el proletariado. Junto con las grandes y lentas transformaciones que conlleva, del siglo XVI al XIX, a la deformación del Estado moderno y su consolidación definitiva en Estado Nación, se le va negando validez a lo popular, asimilándolo a lo vulgar, retrasado y bárbaro, así, la cultura nacional les niega el derecho a existir a las culturas populares. La destrucción de lo popular, la eficacia de su represión, proviene y se produce desde una multitud de mecanismos y procedimientos dispersos y a veces contradictorios. Será sin embargo, en ese minuto de dominación, donde lo popular manifestará sedimentos de resistencia y contrahegemonía ⁵¹. Para Canclini, en una línea semejante, lo popular permanece siempre escenificándose y transformándose, y lo hace por lo menos a través de tres ejes de sentido, desde lo folklórico rural, desde las industrias culturales (espectáculo, popularidad) y desde el populismo ⁵².

En el caso de Parra, lo popular se centrará fundamentalmente en la escenificación que tiene lugar desde lo folklórico, sometida, además, a la configuración de un nuevo público, que es masivo y popular.

⁵¹ “Y es que ni los motines ni las huelgas generales se agotan en lo económico, pues estaban destinados a simbolizar políticamente esto es, a desafiar la seguridad hegemónica mostrándole a la clase dominante la fuerza de los pobres”. En ese momento, según Barbero, se puede afirmar “sin nostalgias populistas que en esa cultura de la taberna y los romanceros, de los espectáculos de feria y la literatura de cordel, se conservó un estilo de vida en el que eran calores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patrones pudieron amordazar”. En Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Op. cit. p. 108 y 109.

⁵² También Jesús Martín Barbero va a estudiar el proceso de trasvasije de un estadio a otro a través de dos escenificaciones de lo popular: la literatura de cordel y el folletín. La primera mina y parodia, mezcla géneros, y sabe que entra a un circuito nuevo de comunicación (circuito y procedimientos cambian: reescritura, venta callejera, resumen) y de recepción (molesta al orden). La literatura de cordel busca lectores en la calle. Al ser leídos, estos relatos se reescriben. “Está por hacerse una historia social de la lectura que incorpore la historia de los modos de leer a una tipología de los públicos lectores y de las mediaciones que han hecho posible el paso de unos a otros”. Op. cit. p. 115. El otro lado de la industria de relatos es lo que nos da el acceso al proceso de circulación cultural que se materializa en la literatura de cordel, que es un nuevo modo de existencia de lo popular, que media entre algo que ha dejado de ser folklore (literatura de cordel y colportage) y la cultura de masa. En esa literatura, según Barbero, están las huellas para trazar el camino que nos lleva del folklore a lo vulgar y de ahí a lo popular. Hay ahí vulgarización, simplificación estereotipada para un público también vulgar, y en el caso de la literatura de cordel la emergencia de un nuevo sentido de lo popular como lugar de mestizajes y reapropiaciones.

El momento que lleva de lo popular a lo masivo se escenifica, según Barbero, en el melodrama, el gran espectáculo popular del siglo XVIII. **“Lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, donde lo popular empieza a ser objeto de una operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa”**⁵³. Una de las operaciones constantes de esa matriz cultural será la esquematización y la polarización, formas de codificación que se evidencian en algunos de los sustratos discursivos de las *Décimas...*: motivos y temas populares, dichos y refranes, rituales religiosos, protesta social.

En un tercer movimiento, lo masivo o las masas se transforman en la masa, la hegemonía se ejerce ya no con la sumisión sino con el consenso. El vacío abierto por la desintegración de lo público será ocupado por la integración que produce la cultura de masa. Ser masivo es estar integrado. Ese es el lugar donde se borran (simbólicamente) las diferencias sociales. **“Masa designa, en el momento del cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social. Y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura de clase, será esa misma cultura, minada desde dentro y transformada en cultura de masa, la que emergerá”**⁵⁴. Esta afortunada distinción sirve para dilucidar y diferenciar los siguientes conceptos: poesía popular y canto popular, pertenecientes a cierto tipo de tradición poética en Chile; canción popular, desarrollada a partir de la masificación de la cultura, fenómeno que es anterior al desarrollo técnico de los medios de comunicación; folklore y cultura popular. Este último concepto, posee significados a veces contrapuestos:

- Cultura hecha por el pueblo mismo (Williams). Pueblo también puede remitir al conjunto total de los habitantes de un estado, lo que identificará nacional con popular.
- Común denominador del gusto (cultura pop).

Está implícita la idea de una apelación al pueblo. Esta definición incluirá el concepto de populismo, la noción épica de pueblo (“nosotros, el pueblo”) o el consumidor a gran escala.

Se refiere también a aquella cultura que se “opone” a lo culto.

En términos socioeconómicos, los sectores populares serían aquellos que “por su situación económica y social, contrastan con los grupos minoritarios que detentan el

⁵³ El melodrama lograría la complicidad de clase y de cultura, sobre todo por el modo vulgar de actuar. Según Barbero, cuando el melodrama y su efectismo en la actuación se hagan plenamente masivos con el cine y la radio, se tenderá a atribuir ese efectismo a la mera estratagema comercial. En 1800 ese efectismo se puede atribuir a las prohibiciones de la palabra en las representaciones populares y a la expresividad de los sentimientos en una cultura que no ha podido ser educada por el patrón burgués. Op. cit. p. 128.

⁵⁴ Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones...* Op. cit. p. 135.

poder y la riqueza”⁵⁵.

De ahí que prefiramos situar la obra parriana en un ámbito más restringido de lo que es “lo popular”: de una parte, la configuración de sujetos populares y masivos y de otra, la tensión constante entre una producción popular y la necesidad de una recepción masiva. El discurso ambiguo del que hemos venido hablando, es producto también de esta confrontación y se manifiesta siempre en relación con un género literario muy preciso: el de la poesía popular.

B-. LA TRADICIÓN

Como cualquier otro género literario la poesía popular es una forma histórica, que varía según el lugar y la época en que se desarrolla. Por lo tanto, no es posible describirla, definirla o establecer sus constantes sin adscribirla a un cronotopos determinado. Es imposible hablar entonces de características aplicables en términos universales y permanentes para dicho corpus, puesto que es un fenómeno dinámico, en constante cambio. Lo que sí es más constante en relación con ella es su forma de producción y transmisión y el papel en ella del individuo y de la sociedad. Así, cuando hablamos de tradición, nos estamos refiriendo a lo siguiente: una determinada “escuela poética popular”, como la ha llamado Sergio Baldi⁵⁶ establece un **“caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido)...(...). En la poesía popular la tradición --en el sentido de conjunto de recursos y temas comunes— es esencia”**⁵⁷. Para nuestro estudio distinguiremos entre dos tradiciones, delimitadas a Chile: la de la lira popular y la del canto popular, sin embargo al interior de ambas se puede hablar de cantores y de poetas populares y también en relación con ambas se puede hablar de “poesía popular”.

B.1-. LA POESÍA POPULAR

Concepto que surge y es sobreestimado por los románticos en el siglo XVIII. Margit Frenk⁵⁸ en un estudio sobre la lírica pretrovadoresca de la Rumania, marca como puntos claves de este “descubrimiento” de lo popular a Rousseau y a Giambatista Vico, a quienes atribuye la propagación de la idealización del campesinado y de sus viejas canciones rústicas. A ellos les seguirá Herder, como verdadero creador del mito de la poesía

⁵⁵ Según Raúl Béjar Navarro, *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*. México: Universidad Autónoma de México, 1983. P. 145.

⁵⁶ En “Sul concetto di poesia popolare”, citado por Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984. (1° ed. de 1971). p. 18-19.

⁵⁷ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*. Op. cit. p. 19.

⁵⁸ Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: Colegio de México, 1985 (1° ed. de 1975). pp. 11-13.

popular. Pero, ¿qué entendían por este concepto?. Las definiciones fueron confusas y a veces contradictorias, sin embargo, dentro de estas limitaciones, se llegaron a establecer ciertas constantes:

- La calidad de popular le viene dada porque es el pueblo el que produce estas manifestaciones, y por pueblo se entendió “las clases bajas de la sociedad”, la gente “inculta”. Herder, sin embargo, hizo extensiva la noción a pueblo-nación, y “el mito de Volksgeist (alma colectiva de un pueblo, genio nacional), creado por él, pervive hasta hoy”⁵⁹
- El creador es el pueblo mismo, aunque sólo algunos individuos fuesen los canalizadores, por eso el poeta popular “debía ser anónimo y desconocido”⁶⁰.
- Sin duda que en esta caracterización subyace la distinción entre poesía “artística” o culta y poesía popular o “natural”, lo que tendió a estereotipar ambos campos y a obviar sus mutuas influencias y semejanzas.

Como negación de estos conceptos ya a fines del siglo XIX y principios del XX se pone el énfasis en la recepción de esta poesía; en oposición al énfasis que habían puesto los románticos en la producción. Así, se aseverará la existencia de un poeta individual y culto como creador de esta poesía (aunque existe en forma paralela una poesía colectiva y elemental, “**propia de comunidades primitivas**”⁶¹), que le corresponderá un público que es popular y que sólo recibe lo que viene de arriba. El mejor representante de esta tendencia será John Meier, quien a fines del siglo XIX en Alemania, se dedica a recopilar y a estudiar el folklore poético.

Manuel Dannemann en Chile, en 1956, también va a apuntar a la imprecisión del término “poesía popular”, la que mientras para Menéndez Pidal es “poesía tradicional”, para Amado Alonso es “poesía folklórica”. Según el autor hay tres características fundamentales del concepto: es producida por sectores populares, es transmitida oralmente y posee un desarrollo primordialmente narrativo de sus temas⁶².

B.2-. LA POESÍA POPULAR Y EL CANTO POPULAR EN CHILE

Para muchos autores, hablar de poesía popular es hablar también de canto popular. Entre quienes han estudiado el fenómeno hay pequeñas diferencias en los énfasis o en la terminología, sin embargo todos se centran principalmente en los procesos de producción y circulación y en las diversas formas discursivas que adopta el fenómeno. Pensamos que los estudios se dividen en dos grandes momentos: primero, uno de inicios de siglo, fundamentalmente de recopilación, realizada por “folklorólogos”; y un segundo momento, ubicado entre los años cuarenta y cincuenta, de estudio de estos primeros recopiladores, de recopilación en terreno (como es el caso de Violeta Parra) y de revalorización de lo popular. El primero está marcado por el trabajo recopilatorio y de estudios de Rodolfo

⁵⁹ Margit Frenk, Op. cit. pg. 15.

⁶⁰ A. W. Schlegel, citado por Margit Frenk, op.cit. p. 18.

⁶¹ Algunos ejemplos serían las formulillas rítmicas, estrofitas amoratorias sencillas, canciones de cuna, etc. Margit Frenk, citando a Levy. En op. cit. p. 31.

⁶² Manuel Dannemann, “Variedades formales de la poesía popular chilena”. *Atenea*, 372 (Octubre de 1956). pp. 45-71.

Lenz (1894 a 1919) y la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno (en 1909)⁶³, además de los trabajos de recopilación de Raúl Amunátegui, quien colecciona 684 hojas de lirás en tres tomos⁶⁴, y de Julio Vicuña Cifuentes, quien rescata de la tradición oral muchos romances. El segundo momento está marcado fuertemente por las recopilaciones de Violeta Parra, por el trabajo de Carlos Isamitt en el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile⁶⁵, por el Congreso de Poetas Populares celebrado en 1954 en Santiago y por trabajos de Diego Muñoz⁶⁶, Yolando Pino, Oreste Plath, Eugenio Pereira Salas, además de Antonio Acevedo Hernández, Manuel Dannemann, Juan Uribe Echevarría y el padre Manuel Jordá.

Ya en 1894 Rodolfo Lenz indica que la “poesía popular impresa en Chile”, en el siglo XIX, se compone de múltiples elementos que provienen de los siglos XVII y XVIII, tanto nacionales como indios. Lenz distingue, refiriéndose a la **“poesía impresa de ‘poetas populares’ i su presentación por los cantores”**⁶⁷ una rama femenina y otras masculina. La primera se caracteriza por registros de voz muy altos, con falsete, lírica liviana, en función del baile y del canto y utilización de estrofas de tres o cuatro versos, con apoyo de arpa y guitarra. La rama masculina, en cambio, contendría el canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica, la controversia y el contrapunto. Su forma métrica preferida sería la décima espinela y su acompañamiento, el guitarrón y el acordeón. Refiriéndose a la décima, precisa: **“La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas, difícilmente se puede retener en la memoria, sin ayuda de la**

⁶³ Labor realizada también por Raúl Amunátegui (Colección que existe en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile y que contiene tres veces (reptiéndose casi todo) lo recopilado por Lenz. Es importante también el trabajo realizado por Julio Vicuña Cifuentes *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: s/editorial, 1912.

⁶⁴ Esta Colección se encuentra en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad Chile.

⁶⁵ Quien realiza una tarea de recopilación, integrando a cantantes como las Hermanas Loyola, las Hermanas Acuña y Elena Moreno, para grabar numerosos discos y divulgar la “auténtica canción chilena”. Según lo consigna Fernando Sáez en *La vida intranquila*. Op. cit. p. 57.

⁶⁶ Sin duda Diego Muñoz tiene una visión absolutamente distinta con respecto a la preservación de la tradición que la que tenía Violeta. Con respecto a la importancia de la publicación de las lirás populares tiene una visión purista y absolutamente “letrada” del folklore. Él cree que su fijación escrita lo salva de su desaparición definitiva y que el analfabetismo de la época significaba una gran “dificultad para las labores de recopilación”. Hay en la labor recopiladora de Muñoz una suerte de imposición de la escritura muy parecida a la que ejercieron los conquistadores sobre las “comarcas orales” de nuestro continente durante la conquista. Aquí el recopilador fuerza el objeto a sus modalidades escriturales. En *Poesía popular chilena*. Selección de Diego Muñoz. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1972. p.6. El término “comarcas orales” tiene el sentido apuntado por Carlos Pacheco en *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello, 1992. Lienhard, Martin, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

⁶⁷ *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago de Chile: 1918. También está en *Anales de la Universidad de Chile*, T. CXLIII, Enero y Febrero de 1919. Escrito en 1894, a propósito de la producción de su primera Colección (de 78 Hojas). Le sucederán a esta Colección la de 1898 (218 Hojas) y la de 1918 (450 hojas).

escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico”⁶⁸. En 1911 Desiderio Lizana⁶⁹ la definirá como la tradición cultivada por individuos “sin ilustración alguna” que entonan décimas glosadas⁷⁰ en fiestas campestres, buscando con quien pagar, cantar a dos razones, o de contrapunto. Los temas son a lo divino (referidos a Dios y el cielo), a lo humano, e improvisando décimas sobre los más variados temas y generalmente con pie forzado. Agrega, además, el mismo autor, que algunos de estos cantores y/o poetas se ha profesionalizado, imprimiendo sus “versos” y vendiéndolos en las calles, en una clara alusión a la tradición de la lira popular en Chile. Todo “pueta”, según el mismo autor, **“a excepción del que escribe para el mercado, canta sus producciones”**⁷¹.

Será en estudios realizados a partir de los años cuarenta y cincuenta cuando la genealogía y conceptualización de la poesía popular quedará más definida y donde se “revalorizará” su importancia. Así, se fijará su ascendencia culta española y su posterior difusión por soldados, clérigos y funcionarios españoles en casi todas las colonias. Para Juan Uribe Echevarría⁷² en Chile se difundieron una serie de géneros de la tradición española: romances seguidillas, villancicos, letrillas; pero la de mayor importancia fue la décima glosada, destacándose en tiempos de la Independencia y que alcanzó su máxima desarrollo durante la segunda mitad del s. XIX, en su vertiente **“satírica de asunto político, a veces costumbrista, suelta o glosada de cuarteta”**⁷³. Ya asentada la República se pueden leer décimas y letrillas en pequeños periódicos o pasquines, que parecen anunciar las “hojas” que los poetas populares darán a la luz en la segunda mitad del s.XIX. El hecho que desatará la publicación de estas “hojas” es la guerra contra España (1865-1866), que produjo además la confluencia de la poesía culta y la popular en **“el canto de exaltación nacional provocado por la independencia amenazada”**⁷⁴. Estos acontecimientos crearon condiciones favorables para la aparición de las primeras hojas de versos populares impresas, en las que, además de otras cosas, se hace el comentario “periodístico” de hechos de actualidad nacional. Quienes las publicaron

⁶⁸ Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular...* Op.cit. pg. 523.

⁶⁹ Lizana, Desiderio, *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1912. pp. 8-9. (Estudio leído con anterioridad en la sesión de la Sociedad de Folklore Chileno, en 1911 y publicado por la Revista de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Año II, Tomo III, N°5).

⁷⁰ Que comenta en cuatro décimas una cuarteta inicial. Cada uno de los versos de esa cuarteta inicial debe ser el verso en que “remata” cada una de las décimas. En el caso de Violeta ella no cultiva la décima de este tipo – encuartetada – sino que prescinde de la cuarteta, utilizando la décima “mocha”.

⁷¹ Lizana, Desiderio, *Cómo se canta la poesía popular*. Op. cit. p. 10.

⁷² Uribe Echevarría, Juan, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962.

⁷³ Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino ...Op. cit. pg. 12.*

⁷⁴ Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino ...Op.cit. pg. 17.*

fueron fundamentalmente campesinos emigrados a la urbe, quienes habían conocido las formas tradicionales españolas, y las conservaban más “íntegramente” en sus memorias. De ahí que, según Dóiz- Blackburn, converjan en este periodo, al interior de la lira, temas patrióticos con motivos del canto campesino, el que se había conservado casi íntegro desde la colonia. Hacia 1863, indica Uribe Echevarría, que el cantor de novenas y velorios, diestro en la composición de décimas, a lo divino y a lo humano, se decidió a usar el metro para glosar hechos cívicos, y dio a conocer su trabajo por medio de la imprenta, inspirándose para esto en el tono periodístico de la época, que era satírico y morboso. Es más, muchos siguieron cultivando versos tradicionales campesinos, como el canto a lo divino, contrapuntos y versos por literatura; pero ahora en forma escrita. O sea, el cambio más que técnico fue comunicacional, pues se transformaron por completo las condiciones en que dichas producciones se realizaban: de las fiestas o de las procesiones religiosas, se pasó a la coyuntura periodística, del campo se pasó a la ciudad, del canto a lo “pueta” se pasó a la lira popular, aunque se siguió cultivando el canto propiamente popular en las zonas rurales chilenas, muchas de las cuales bordeaban la ciudad. Entre estos nuevos “poetas” de la lira sobresalieron Bernardino Guajardo, Rosa Araneda, Daniel Meneses, Rolak (Rómulo Larragaña), Nicacio García, Adolfo Reyes y Juan Bautista Peralta.

¿Qué son estas hojas?. Son pliegos de diversos tamaños que los poetas publicaban por su cuenta y en donde consignaban una gran variedad de textos, la mayoría de los cuales eran en el formato de la décima glosada. Su aparición era irregular, pero constante, y dependía de que ocurriese algún suceso de relevancia nacional. La mayoría está precedido por dibujos que son “grabados populares”, los que fueron realizados en una gran cantidad por el poeta Adolfo Reyes; otras ilustraciones son tomadas de fotografías, grabados o dibujos preexistentes. Al pie de esos dibujos y precediendo las décimas aparece una tipografía de gran tamaño a modo de “titulares”. Una hoja podía contener entre cinco u ocho textos autónomos unos de otros, diagramados en columnas y precedidos por un subtítulo. En los formatos hay redondillas, cuecas, tonadas, romances, brindis, aunque forman una mayoría absoluta las décimas glosadas. Aquí nos encontramos con una gran variedad de temas y tonos: abundan los relacionados con crímenes, romances, hechos políticos, históricos o de guerra, fusilamientos, temas policiales, cantos a lo “adivino”, confesiones, fenómenos, hechos extraordinarios, temas amorosos, controversias o contrapuntos entre poetas y denuncia social. De los versos tradicionales del canto a lo divino (“adivino” en la lira), se cultivan mucho los cantos de angelito, temas del Antiguo y del Nuevo Testamento y con preferencia del Nacimiento, la Virgen, la Pasión y “por pocalí” (por Apocalipsis); y entre los temas del canto a lo humano, prevalecen algunos relativos a romances históricos, versos por literatura, por sabiduría, amorosos; hay también tonadas, cuecas y canciones en las que el amor es el tema fundamental.

Esta contundente mezcla de temas y fundamentos de los pliegos, deriva de su parentesco con el periódico, el que mezcla una gran variedad de géneros y contenidos en su interior. Para María Eugenia Góngora esta mezcla entre lo cómico y lo serio, lo sublime y lo profano señala las relaciones de esta poesía con otras tradiciones, por ejemplo, con el contrafactum, poemas espirituales basados en poemas profanos y muy populares en la Edad Media y el Renacimiento europeos. La autora también establece las

relaciones con las poesías cortesanas de la Edad Media y en sus temas policiales o carcelarios, con la literatura de cordel española.⁷⁵

Para Inés Dölz-Blackburn, la genealogía esbozada anteriormente es similar, aunque hace hincapié en la distinción entre la poesía popular del campo y la de la ciudad. Durante la colonia, los cantores eran llamados **“compositores de repente, llamados en su lengua payadores. Aman la música y componen versos a su modo, los cuales aunque rústicos e inelegantes no dejan de tener una gracia natural.”** Pero también el s.XVIII es la época de la creación de centros urbanos en el valle central chileno. **“Eugenio Pereira Salas afirma que es entonces cuando se tiene una separación entre la poesía popular del campo y la de las ciudades. La forma campesina mantiene de preferencia los versos tradicionales y la rama urbana es el tronco de la poesía popular y de los cantores de fonda, aunque también transmiten lo tradicional agregando la nota sensacionalista de terremotos, incendios, ejecuciones y asesinatos”**⁷⁶. Esta última poco a poco pierde todo valor artístico y se vuelve estereotipada y sofisticada. Por su parte, la rama campesina pervive en sus cantos en forma ininterrumpida.

Cuando esta poesía es netamente oral se habla de “canto a lo poeta”, el que tiene ciertas características generales: pertenece al pueblo iletrado o semianalfabeto, probablemente, más al del campo que al de la ciudad; está íntimamente ligado a prácticas sociales comunitarias: como el baile, las festividades, las procesiones, los velorios, las faenas agrícolas, etc; es colectivo porque es la colectividad la que le impone al poeta los temas y motivos que deberá crear o recrear. El poeta echará mano de una tradición poético-musical de la “escuela poética popular”, la que se compone en el caso chileno de cuecas, refalosas, tonadas, corridos⁷⁷, payas⁷⁸, valeses, parabienes, esquinzos, chapecaos, entre otros. En el caso de la paya la forma estrófica es de preferencia la décima. Antonio Acevedo Hernández⁷⁹ pone énfasis en los momentos de apogeo y decadencia de dicho canto: para él un gran decaimiento sucede en 1842, para **“atender a la novedad que venía de la Argentina”**⁸⁰; luego de la Guerra contra

⁷⁵ Góngora, María Eugenia, “La poesía popular chilena del siglo XIX”. *Revista Chilena de Literatura*, 51 (Noviembre de 1997), pp. 5-27.

⁷⁶ En Dolz-Blackburn, Inés, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la conquista hasta el presente*. Santiago: Editorial Nascimento, 1984.p.86

⁷⁷ Corrido: es un poema descriptivo o un cuento en que se refieren las hazañas de un “roto” o se pintan las novedades del pueblo. Según Inés Dölz-Blackburn, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la conquista hasta el presente*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento: 1984. p.106.

⁷⁸ Paya: es una composición en cuartetos en que se pregunta y se responde. “Es siempre agresiva y se improvisa”. En Dölz-Blackburn. Op.cit.p. 106

⁷⁹ Acevedo Hernández, Antonio, *Canciones populares chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.

⁸⁰ Acevedo Hernández, Antonio. Op.cit. p. 18.

España alcanza su mayor auge y decae luego a principios de siglo: **“En Chile se requería civismo y casi valor heroico para cantar en público tonadas chilenas, casi nadie deseaba oírlos, es más, prefería ignorarlos”**⁸¹. Lo mismo opina Juan Armando Epple, para quien **“la rica trayectoria de la poesía popular ha sido minimizada”**⁸², valorándose sobre todo el canto a lo divino. Del canto a lo humano sólo se ha rescatado el paisaje, viéndose lo humano de una manera atemporal e intocado por la historia.

Una distinción interesante en torno a la poesía popular en general, la realiza Bernardo Subercaseaux⁸³, al ubicar como criterio fundamental el tipo de conciencia que subyace a los diversos versos, más allá de su modo de circulación. Así, en la poesía popular subyacen, según él, las siguientes conciencias:

- Tradicional y ritual (mundo campesino)
- Crítica: que cuestiona el orden existente
- De integración: que reformula la cultura hegemónica
- Moderna y urbana

En las *Décimas...* estas conciencias aparecen mezcladas y contaminándose bajo nuevos tonos y sentidos.

LA DÉCIMA

En definitiva, entre esta gran variedad de formas la que cimentó una mayor tradición fue la décima, que es una forma métrica, utilizada por la poesía popular, ya sea oral o escrita, ya sea en el verso, la paya o ‘el brindé’; y que está formada por estrofas de diez versos octosilábicos, de rima consonante o asonante⁸⁴ en la forma: abba ac cddc, o sea, dos redondillas unidas por versos pareados, de los cuales el primero rima con el último de la primera redondilla y el segundo con el primero de la siguiente redondilla. Sus temas o fundamentos se han dividido entre lo divino y lo humano. La denominada décima glosada consta de una cuarteta que se glosa en cuatro décimas y a la cual se le agrega una despedida. La décima espinela es sólo una variante más de la décima y que exige, específicamente, una consonancia perfecta en la rima⁸⁵. El acompañamiento es de guitarra o guitarrón.

En este “verso”, lo literario y lo musical, aunque con primacía del primero, se dan inseparablemente unidos y en torno a una función discursiva fundamental: la narrativa.

⁸¹ Acevedo Hernández, Antonio. Op. cit. p. 31.

⁸² Epple, Juan Armando, “Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra”. *Cuadernos Americanos*. Vol. CCXXIV, 3 (Mayo-Junio de 1979). pp. 232-248.

⁸³ Subercaseaux, Bernardo, *Fin de Siglo. La época de Balmaceda*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1988.

⁸⁴ Según Manuel Dannemann, la décima espinela exige una consonancia perfecta; a diferencia de nuestros “pies” folklóricos, que permiten mezclar asonancia y consonancia. En “Variedades formales de la poesía popular chilena”. *Atenea*, 372 (Octubre de 1956). pp. 45-71.

EL ROMANCE

Es una tradición de muy difícil caracterización, de hecho, Gabriela Pizarro afirma que ésta aún no se ha hecho en relación con su trayectoria en Chile⁸⁶. Los romances son originalmente castellanos y su genealogía se remonta, según Menéndez Pidal, a los siglos X, XI y XII, siendo refundidos hasta el s. XV. El tono de estos poemas es narrativo, sus asuntos son aventuras y hazañas, generalmente militares. Al ser la epopeya muy larga y difícil de memorizar, la poesía aristocrática debió convertirse para agrandar al hombre más llano. Cuando esta poesía amplió sus públicos diversificó sus temas, centrándose más en la aventura novelesca que en la hazaña heroica, sobre todo en el amor. Algunos se conservaron hasta llegar a la imprenta. Están compuestos en versos largos, de dieciséis sílabas (en Chile de ocho). Este romance “primitivo” es episódico, descriptivo y dialogado. Hacia el s. XIV en parte de España prosperaron los romances fronterizos, que narran sucesos militares; y hacia los s. XVI y XVII surgieron los moriscos, centrados en temas amorosos. Esta amalgama de romances es la que llega a América con la Conquista. En Chile, uno de los primeros en recogerlos de la tradición oral fue Julio Vicuña Cifuentes, quien en 1912 reúne parte de las 250 versiones del romancero encontrado en *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena por Don Julio Vicuña Cifuentes*. Según él, el romance vulgar, derivación del romance juglaresco, relata por lo general crímenes, truhanerías, historias de cautivos y renegados y leyendas de “héroes”. De los romances andaluces, provocadores de **“sensaciones fuertes novelescamente preparadas”**⁸⁷, se habrían derivado los romances vulgares chilenos, que son anónimos y en los que se inspiraron algunos poetas populares como Bernardino Guajardo, quienes **“desengañados del asonante, que el pueblo ya no sentía, se dieron a versificar en décimas aquellos mismos espeluznantes argumentos”**⁸⁸. De hecho, fueron estos mismos poetas los que renovaron algunos romances históricos, como los de Bernardo del Carpio y los de Carlomagno. En ellos están muy presentes las formas dialogadas y narrativas. La misma Violeta Parra musicaliza el romance del bandido “El Huaso Perquenco” y recopila en Puente Alto, en 1954, el triste romance de “La Lechera”. Esta relación con la tradición es fundamental para la tradición, pero también para la propia Violeta.

⁸⁵ Se dice que la décima se originó en el siglo XV, cuando poetas de la corte de Juan II de España, tales como el Marqués de Santillana y Juan de Mena, la utilizaron en su forma más primitiva. A fines del siglo XVI el poeta, novelista y músico andaluz Vicente Espinel compuso y difundió el género de la décima de la manera más parecida a la actual. En su estudio *La espinela antes de Espinel*, Francisco Rodríguez Marín (1923), indica que fue utilizada, con mínimas variantes por Bartolomé de Torres Navarro en su *Propalladia* (1517) y por el poeta Valenciano Juan Fernández de Heredia. Por eso indica María Eugenia Góngora que es impreciso hablar de décima “espinela”.

⁸⁶ Pizarro, Gabriela, *El Romance*. Santiago de Chile: Centro Experimental de Estudios Folklóricos, 1991.

⁸⁷ Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Mayo de 1912. p.XXIV.

⁸⁸ Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances Populares...Op.cit.* p. XXIV.

C-. LABOR DE RECOPIACIÓN: RECORRIDO POR LA TRADICIÓN

La infancia de Violeta transcurrió en diferentes ciudades de Chile, incluso cuando ella tiene dos años los Parra viven un tiempo en Santiago. Lo que provoca esta gran movilidad es la inestable y precaria situación laboral del padre, aunque el lugar al que siempre vuelven es Chillán y lo que les da el sustento más estable es la máquina de coser de su madre. En 1930 muere su padre, Don Nicanor, y los hermanos Parra salen a trabajar. Nicanor viaja a Santiago y Violeta, junto a algunos de sus hermanos (Hilda, Roberto y Eduardo) salen a actuar en circos y fiestas en los alrededores de Chillán. Será Nicanor el que insistirá en que los hermanos viajen a Santiago y será Violeta la primera en hacerlo. En 1932 llega a Santiago una Violeta Parra de quince años. Su hermano Nicanor le da un espacio donde vivir, aunque Violeta prontamente comienza a cantar para ganarse la vida. Así, comienza un recorrido constante por la música popular, adentrándose en boleros, corridos, habaneras, rancheras y muy especialmente en música española. Primero, vive un periodo, desde 1943, como cultora e intérprete de música española, llegando a ganar incluso en 1944, un Concurso de Canto Español en el Teatro Baquedano de Santiago. Luego, con su hermana Hilda, con quien formó el dúo de las Hermanas Parra ⁸⁹, tocan en bares, fondas, ferias; llegando a grabar varios discos entre 1949 y 1952. A fines de 1952 ambas hermanas se separan definitivamente.

De ese "manantial" popular-masivo y a instancias de Nicanor, Violeta se mueve hacia otra fuente: la de la música folklórica.

“Válgame Dios, Nicanor, si tengo tanto trabajo, que ando de arriba p’abajo desenterrando folklor. No sabís cuánto dolor, miseria y padecimiento me dan los versos qu’encuentro; muy pobre está mi bolsillo y tengo cuatro chiquillos a quienes dar’el sustento” (p.25)

Su trabajo de recopilación aparecerá como sustrato discursivo de todas sus décimas, pues es justamente esta labor la que le descubre las herramientas con las que ha de realizar su creación, sobre todo la escritura de su autobiografía. De pronto, en 1953, persuadida por Nicanor, Violeta descubre la importancia de rescatar la cultura de donde ella misma proviene y comienza una intensa y sistemática labor de recopilación de cantos y poemas campesinos. Rearma entonces la tradición fragmento a fragmento, buscando en zonas distintas los diversos retazos de un canto o poema. Esa búsqueda será a través de una incansable labor de investigación en campos y ciudades, buscando trozos de composiciones, recomponiendo, conversando con sus cultores, y animándolos a actualizar la tradición. ***“Recopilar era también una labor minuciosa de restauración de palabras y sonidos, porque la mayoría de los informantes eran ancianos muchas veces enfermos...Por ello, a veces el recuerdo había quedado atascado en un verso y entonces ella volvería a cantarle a otro esa misma canción trunca, para completar una misma tonada en distintas visitas, reiterando la búsqueda hasta alcanzar el objetivo”*** ⁹⁰. Parra busca especialmente revivir tradiciones, restaurarlas y difundirlas. En

⁸⁹ Con ella alcanza a grabar varios discos, entre 1949 y 1952, en el sello RCA Victor.

⁹⁰ Sáez, Fernando. *La vida intranquila...* Op. cit. p. 60.

el restaurante “El Sauce”, que tenía su mamá Clarisa Sandoval en la comuna de Barrancas, anotó cuecas y tonadas, muchas de boca de su propia madre. Ahí también conoció a sus primeras “informantes”: Rosa Lorca y Mercedes Rosas. Doña Rosa era un “pozo de conocimientos y tradiciones” y le enseñó innumerables cuartetos profanos y las artes del “arreglo de ángeles”. Gracias a ella supo de una abundante tradición de poesía popular en la localidad de Puente Alto y para allá partió, ahí conoció a Antonio Suárez en el fundo Tocornal. De él no “recibió” nada, pero anotó todos sus dichos y refranes. Gracias a sus pistas llegó a otros: Isaías Angulo, Gabriel Soto, Agustín Rebolledo y muchos otros poetas, urbanos y rurales, de Rancagua, San Carlos o Temuco.

En ese recorrido sabemos que Violeta conoció las dos vertientes: la poesía popular y la del canto popular. El verso “no sabís cuánto dolor/miseria y padecimiento/me dan los versos qu’encuentro”, es ambiguo en el siguiente sentido: no se sabe si el dolor es causado por los versos que encuentra o por las miserables condiciones económicas en que ella se encuentra, producto de esta labor. En ambos casos, sin embargo, se alude a una condición de precariedad en la labor de quien investiga.

C.1.-DE SU ACERCAMIENTO A LA LIRA POPULAR

Acerca de las maneras en que Parra se acercó a la lira popular, hay tres posibles versiones: según Manns ⁹¹, Violeta habría escuchado la recitación que los propios poetas hacían en los trenes, entre 1900 y 1940, años en los que Violeta viaja constantemente en este medio de transporte. Nicanor, en cambio, piensa que es imposible que Violeta haya conocido de esta manera la tradición de la lira, pues para los años en que Violeta es niña y joven, dicha tradición se había perdido. Según Nicanor, es a través de él mismo que conoce esta poesía. La colección de Rodolfo Lenz y los *Romances populares y vulgares* recopilados por Julio Vicuña Cifuentes los conoce, de hecho, en la biblioteca personal de Nicanor ⁹². Para él la “iluminación” en su hermana se produce en 1952, cuando le da a conocer su trabajo de recreación sobre el “Contrapunto entre Don Javier de la Rosa y el Negro Taguada”: **“yo le expliqué y le leí algunas cuartetos del contrapunto, que ella no conocía. ¿Y esas cosas estudias tú?”, me dijo. Yo creo que cuando ella pronunció esa frase, se produjo la iluminación. Bueno, ¿por qué? – le digo yo -- ¿por qué dices tal cosa?”. ‘Espérate – me dijo -- . Vuelvo en un rato’. Salió y volvió en una hora o dos, con un alto así de papeles y con cualquier cantidad de coplas. ¡Cualquier cantidad! Todas estupendas, excelentes.’Estudia eso, me dijo’** ⁹³. Las coplas las había escrito en ese par de horas, un cúmulo de cuartetos y décimas habían brotado como “agua de manantial”. A partir de ahí Nicanor le da a leer o le lee todo lo que él conoce sobre esta poesía. Cuando le lee los textos recopilados por Rodolfo Lenz, Violeta le indica que esos son las canciones de los borrachos de Chillán. Así, sin más preámbulos, Violeta comienza su intensa labor de

⁹¹ En Manns, Patricio, *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción: Lar, 1987.

⁹² Nicanor le da a Leonidas Morales una explicación un tanto metafísica acerca de las formas en que Violeta asimila lo que él conoce, en una relación definida por él como “campos morfogenéticos”. En *Conversaciones con Nicanor Parra*. Op. cit. p. 163.

⁹³ Morales, Leonidas, “Violeta Parra”, en *Conversaciones con Nicanor Parra*. Op. cit. pp. 153-187.

recopilación del canto popular en zonas rurales chilenas y de difusión del mismo. Su primera salida a buscar canciones ocurre en Barrancas, comuna de la periferia de Santiago, en el año 1953. A veces se interesa más en los acompañamientos que en las melodías, de las que tiene vagos recuerdos de la infancia. Ha comenzado en ella el redescubrimiento de un espacio discursivo que había quedado opacado por su intenso trabajo de intérprete popular.

Es probable también, aunque no existen pruebas documentadas, que Violeta conociera la Colección realizada por Rodolfo Lenz en la Biblioteca Nacional, la que según la investigadora Micaela Navarrete⁹⁴, era muy consultada en los años cincuenta en Chile. De hecho a fines de esa década Violeta Parra ofrece un recital en la misma Biblioteca junto a su hermano Roberto Parra.

C.2-. SU RELACIÓN CON EL CANTO POPULAR

Violeta Parra conocerá el canto popular durante su infancia y a través de su intensa labor investigativa. El primer contacto lo hace a través de sus padres, de su madre, nacida y criada en Malloa, y de su padre, “hombre de ciudad, profesor de primeras letras y de música”. Dice Violeta: ***“El repertorio de mi padre estaba formado por habaneras, vales, tonadas y canciones pueblerinas, cantos de salón, románticos, característica esencial que distinguía los cantos urbanos de fines de siglo con los cantos folklóricos de la misma época”***⁹⁵.

En su labor investigativa es a la madre a quien primero le “solicitará” algún verso o canción. Y luego a cantoras y cantores que la van lanzando, como en una espiral, hacia más y más fuentes. Recordemos que el espacio recorrido en esta labor no es sólo el del campo, sino también el de los márgenes urbanos semi-rurales. De ahí tomará no sólo temas, motivos y formatos, sino también los tonos y registros, los instrumentos y las costumbres campesinas. En su voz quedarán, de esta experiencia oral, innumerables influencias tonales, lo que se manifiesta específicamente en una grabación de las décimas caracterizada, en lo musical, por una gran variedad de registros: estridente, melancólico, festivo, agudo, grave, suave o fuerte; todo según el motivo cantado. Festivo, alegre, rápido, estridente y “parlanchín” es el tono en:

“¡Ya niño, a los estrumentos! Desea música el santo, romp’el arpa, sigue’l canto con su gracioso portento, el violín con su lamento reban’aquel humo ambiente, y la guitarra presente completa la gallardía, dándole gran bizarría al festín de mis parientes” (p. 34)

El tono se apaga y la voz se vuela quejumbrosa en las décimas más melancólicas, nostálgicas o críticas. El sentido que tiene para ella todo este proceso de recuperación se sintetiza en una frase: “Cuando me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció abrir este libro”⁹⁶.

⁹⁴ En conversación que mantuve con la investigadora en Julio del 2001.

⁹⁵ Testimonio de Violeta Parra, en *Cantos folklóricos*. Op. cit. p. 64.

Este trabajo cubrirá gran parte de su vida artística y le imprimirá su impronta personal definitivamente. En esas viejas tradiciones, descubiertas a través de otros, ella ha encontrado su rostro y su identidad: no fuma, cose su propia ropa, en general con retazos de género, se viste como campesina, su presentación personal es sencilla y humilde y “escribe sus décimas autobiográficas”. Busca con eso diferenciarse de las poses folklóricas de la época, que habían convertido lo campesino en un “simulacro”, en un “disfraz”: **“empieza a cantar sin preocuparse de los atuendos, sin maquillarse y sin adoptar una figura exterior de pose folklórica al uso oficial”**⁹⁷. Ella misma regañaba a Gastón Soublette, quien la acompañó en algunas investigaciones folklóricas en Concepción, acusándolo de “pituco, que está metido en esto de puro cantor no más”⁹⁸. Sólo en ese momento Violeta toma distancia de todo aquello que queda fuera del circuito folklórico y marca su diferencia desde ahí, insistiendo en un proceso de “autenticación” que es profundamente personal, pero que busca rescatar a otros: la tradición, sus cultores, las costumbres tradicionales chilenas. Así, Violeta busca “lo auténtico” de la canción chilena, detrás de sus simulacros. No es casual, entonces, que este sea el momento que se elige para “deletrear” el retrato propio, pues sólo ahora ha descubierto de qué se compone. El testimonio de Ricardo García es elocuente. El primer día que conoce a Violeta, con quien tendrá que presentar un programa sobre folklore, la lleva al estudio de grabación y ella canta: **“Era realmente algo diferente. El canto campesino así no se había dado en Chile. Sólo se conocía la personalidad de las hermanas Loyola. Yo me quedé preocupado porque no sé qué resultados tendría el programa”**⁹⁹. Esos elementos “diferenciantes” en los que insiste Violeta son los que le permiten re-entregar la tradición de una manera profundamente inusual, sin mediatizaciones o manipulaciones y con un profundo sentido moderno, porque de una parte ha realizado una suerte de etnografía folklórica, pero de otra busca persistentemente instalar lo encontrado en la sociedad a través de la difusión masiva de los medios de comunicación. Será en su labor de creación donde alcanzará una suerte de síntesis entre ambos propósitos a nivel de los propios textos. Ella está consciente que la tradición es casi “ya un cadáver” y que no se puede rescatar como hasta entonces se había hecho: en forma de colecciones escritas (Lenz, Amunátegui, Vicuña Cifuentes) o de estilización del material encontrado (hermanas Loyola).

En ese diálogo con los otros, Violeta pone en escena también la imagen del juglar, que no sólo rescata la voz de los otros sino que a la vez reparte la suya propia en un tesonero intento por entregarse, compartirse, comunicarse:

“Cuándo vas a acordarte de ti misma Viola piadosa”¹⁰⁰

⁹⁶ Citado en *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 10.

⁹⁷ Epple, Juan Armando, “Entretien avec Angel Parra (Preguntas por Violeta Parra)”, *C.M.H.L.B. Caravelle*, 48 (1987). p. 123.

⁹⁸ Citado en *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 12.

⁹⁹ En *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 40.

¹⁰⁰ Parra, Nicanor, “Defensa de Violeta Parra”, en *Décimas. Autobiografía en verso*. Op. cit. p. 13.

Le insiste su hermano Nicanor, exigiéndole que en su entrega diaria se rescate también a sí misma. De alguna manera, la petición realizada por su hermano de que escriba su vida en décimas, motivo que aparece tematizado en el inicio de las *Décimas...*, es el gesto que completa el ciclo de “autenticación” del poeta urbano en relación a la tradición, como si ésta le sirviera en la medida que es capaz de recuperar su propio rostro, su identidad, individual y colectiva, su voz. En Violeta la diferenciación entre el corral propio y el ajeno es tenue y tiende a confundir lo personal con lo colectivo.

Así, su labor de investigación dista mucho de la idea “traductora” del etnólogo o del musicólogo. Violeta irrumpe de tres maneras en el campo para recuperar su memoria: ilustrada, moderna y tradicional. En los inicios, en una mano tiene el lápiz con la libreta de apuntes y en la otra tiene la guitarra. Algunos años después incorpora la grabadora, la que pudo adquirir sólo cuando viaja a Europa. Ella realiza el registro magnetofónico consciente de la utilización productiva que se le puede dar a estos aparatos, los que no se convierten en medios masivos por sí mismos, sino sólo a través de los usos sociales que se les dan y por el clima de grandes transformaciones políticas y culturales que se operan en el Chile de los cincuenta. El registro escrito tiene que ver con la posibilidad de preservar la memoria más allá de la oralidad, en un momento que la tradición parece amenazada y en peligro, gesto muy parecido al ocurrido con la “antropología de la urgencia” que logró preservar en escritura latina las tradiciones discursivas prehispánicas, tanto en Mesoamérica como en el Área Andina¹⁰¹. Un tercer gesto: el de la guitarra en mano. Violeta no concibe otra forma de recopilar la poesía y el canto tradicionales que no sea a través de la conversación con los depositarios de estas manifestaciones. Incluso imagina diversas estrategias para “sacarle la voz” a algunos cantores que ya no cultivan su arte, ya sea por olvido, por tener otras urgencias (como el cantor Antonio Suárez que tiene que mantener veinte hijos) o por “juramento”. En ese camino tendrá sus aliados, como el “profeta” Isaías Angulo, “buen cantor y buen tocador”, quien le abre las puertas para conocer a otros cantores. Una anécdota que concentra intensamente esta forma atípica de recopilación la relata la propia Violeta en sus *Cantos folklóricos chilenos*¹⁰². Llegados a ver a Gabriel Soto, cantor de Puente Alto y quien se opone a la labor de la folklorista, Violeta testimonia:

“- ¿Que le parece mal que la Violetita los defienda por el arradio? ¿Que se va a llevar los versos p'al cementerio?...De aquí p'ailante, ya no es mi amigo.... (dice don Isaías Angulo) -No lo rete más dos Isaías, le rogué...cantemos nosotros, le dedicamos la despedida, y de a poquito lo vamos conquistando. -Qué va a entender cabez'e piedra, si no ha querí'o cantar más de que se casó. Después supe que don Gabriel le había jurado a su novia dejarse de 'Bureos' y...que él estaba cumpliendo su juramento. El problema era bastante serio. Había que conquistarse a la dueña de casa, y si ella lograba entender el trabajo de investigación, estaría todo arreglado. La señora Chabelita comprendió todo. Nos hicimos grandes amigas, y ahora es ella la que ayuda a recordar lo que don

¹⁰¹ Lienhard, Martin, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

¹⁰² En Parra, Violeta, *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. p. 21-22.

Gabriel ha olvidado”¹⁰³ .

Otro testimonio, rescata las estrategias que emplea Violeta para “sacarle versos” a doña Panchita Martínez, irónica y sensible cantora de ciento seis años, “ciega y semi-tullida”, quien después de recitarle la cuarteta del contrapunto de la vista con el pensamiento, conversa con Violeta de la siguiente manera, intercalando versos de la cuarteta, como una manera de tratar de recordar el resto del contrapunto:

“-¿Le gusta señorita? - Me gusta todo Panchita. - Cómo le va a gustar todo, si le dije el puro principio. - Usted no me deja pasar ninguna, Panchita. - No. La vista dice yo veo... - ¿Veamos la entonación de hombre? - No. Dar vuelta el mundo y los años... - ¿Me va a decir la cuarteta, Panchita? - No. Veo el mundo y sus engaños, a la sombra del deseo. La Panchita era como un niño regalón. Toda la conversación se desarrolló en esta forma. Interrumpía las estrofas, las frases y hasta las sílabas, para decirme cosas y cosas”¹⁰⁴

Ella recopila para difundir masivamente un tipo de poesía y canto que conservan los ancianos de la comunidad y que serán rescatados por los mismos medios que, entre otros factores, amenazan con extinguirlos. Para Violeta es fundamental: rescatar, preservar, resemantizar; en un momento en que todo parece “desvanecerse en el aire”. Ese gesto es básicamente moderno, pero con una empatía y conocimiento que supera el reduccionismo y el acartonamiento de la expresión: “preservación cultural”. En este sentido se puede hablar de Violeta como una folklorista y además como una folkloróloga, como alguien que recrea y preserva la tradición en su propio canto y como alguien que recopila y “colecciona” lo que otros conservan de esa tradición. De nuestros investigadores chilenos destacados, ninguno desempeña “ambos oficios” a la vez y muchos de ellos recopilan de una manera totalmente divergente a la propuesta por Violeta. Distante en sensibilidad y metodología, y también en contexto histórico, se halla Julio Vicuña Cifuentes, cuyo trabajo fue conocido tangencialmente por Violeta a través de Nicanor. Comparemos el testimonio sobre la “señora Chabelita” y este otro, consignado por Julio Vicuña, a propósito de las dificultades que tiene para recopilar de fuente oral algunos romances en el Chile de principios del siglo XX¹⁰⁵, labor que él describe a partir de su objetivo fundamental: **“interrogar a varios individuos del pueblo y recoger personalmente algunas variantes del romancero”**. A continuación, señala los principales obstáculos para lograrlo: **“Los romances populares en Chile se cantan, con música bulliciosa y chillona de las tonadas. Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazada de vergüenza y encogimiento, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada estúpida, una excusa majadera, echaron a perder el cilindro, y...vuelta á comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y**

¹⁰³ En Parra, Violeta, *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. p. 22.

¹⁰⁴ En *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. p. 47.

¹⁰⁵ Con ayuda de sus discípulos alcanzó a recopilar más de 250 versiones de diversos romances en el campo chileno. Incluso en el año 1905 fue auxiliado por Menéndez Pidal para su labor, la que publicó en 1912, bajo el título *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Mayo de 1912.

cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino pobres campesinas, gente huraña y dengosa, capaz de despertar al más paciente con sus enfadosos remilgos".¹⁰⁶

Sin duda, ambos "recopiladores" pertenecen a momentos contextuales muy distintos y a sectores sociales antagónicos. Uno, Vicuña Cifuentes, habita un inicio de siglo donde se intenta perfilar una identidad nacional¹⁰⁷ homogénea y excluyente y en el que la Guerra del Pacífico ha intensificado cierta sensibilidad "clasista" y "racista". Estudios como el de Vicuña Cifuentes, nacieron, al igual que en Europa, para aportar a la conformación de la idea de nación¹⁰⁸. Por eso estas investigaciones recolectan productos aisladamente, sin ubicarlos en las lógicas presentes de las relaciones sociales, sin preocuparse por los sujetos ni por las condiciones de reinstalación en las nuevas condiciones sociales y artísticas, pues le interesa sólo el objeto recogido. Violeta, en cambio, situada en otro tiempo, lugar y sector social, se relaciona con ese contexto de una manera profundamente moderna, cuestionadora de todo reduccionismo y ahistoricidad, pero también en busca de una "nación". Parra tiene conciencia que el folklore no es ya exclusiva propiedad de campesinos e indígenas, por eso no está incontaminado ni es inmutable. Ella, como García Canclini¹⁰⁹, se pregunta qué ocurre con el folklore en las culturas masivas, y no niega que se enriquezcan, difundan, rearticulen y revitalizen. Ambos coinciden también en que lo popular no es vivido por los sujetos populares sólo como complacencia melancólica con las tradiciones, sino que algunos, como ella misma, transgreden la tradición, reapropiándose la críticamente. Ambos piensan que la preservación "pura" de las tradiciones no es siempre el mejor recurso para reproducirse y reelaborar su situación.

Así, en estos actos investigativos, Violeta confirma que no siempre la modernización exige abolir las tradiciones, ni que el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad y que la investigación debe no sólo centrarse en los objetos, sino ser útil a los sujetos que los producen.

Queda pendiente una reflexión más detenida sobre las diferencias entre ambas maneras de acercarse al "informante", de recoger el material, de asimilarlo y de darle sentido a aquello que se investiga. Podría establecerse una tipología de "operador" cultural (Eco), que diera cuenta también del momento epistémico que se vive.

La mediación que realiza Parra entre lo estudiado y lo comunicado-difundido es muy

¹⁰⁶ Vicuña Cifuentes. Op. cit. p. XXII y XXIII. Los énfasis en cursiva son míos.

¹⁰⁷ Se acaban de publicar *Raza Chilena* de Nicolás Palacios (1904); *Repeliendo la invasión*, de Julio Saavedra, *La conquista de Chile en el siglo XX*, de Tancredo Pinochet (1909) y *Nuestra inferioridad económica*, de Francisco Antonio Encina (1911).

¹⁰⁸ Siguiendo la idea de las "comunidades imaginadas", propuesta por Benedict Anderson, para quien la nación fue prefigurada por una noción imaginaria, colectiva y que otorga el sentimiento de cohesión e integración indispensables para la configuración de las naciones. En *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (1° ed. de 1983).

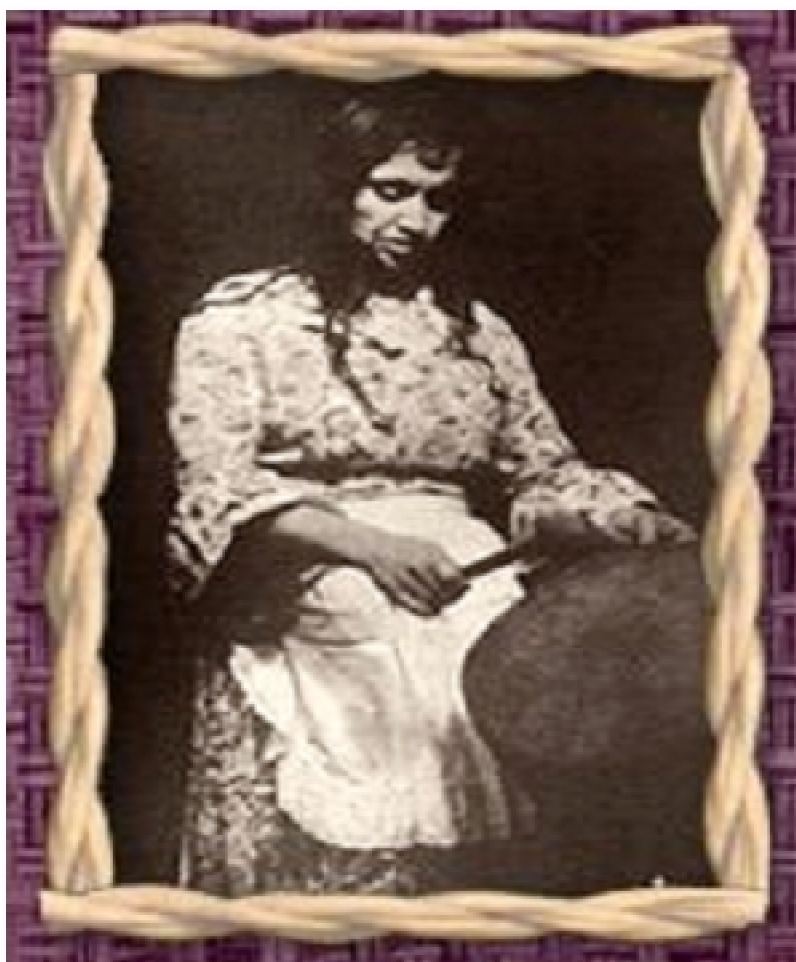
¹⁰⁹ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

distinta que la establecida por Julio Vicuña entre los romances y el público lector que los recibirá. Mientras en una se asiste a la identificación con los sujetos informantes, a la posterior transposición de esos discursos en el suyo propio y a la difusión de los cantos recuperados a través de los medios masivos; en Vicuña Cifuentes estamos frente a alguien que busca objetos “incontaminados”, los clasifica celosamente y los dispone en un libro, sin indicar contextos ni acompañarlos de sus respectivas situaciones comunicativas.

Desde luego habría que reflexionar más profundamente sobre las implicancias que estos tipos de actividades van a tener sobre la materia investigada y sobre los modos de circulación de la investigación.

Por el momento, quedémonos con las evidencias.

C.3-. QUÉ HACE VIOLETA PARRA CON EL MATERIAL



En sus diferencias con la tradición investigativa chilena, por lo menos en lo que concierne a este tipo específico de recopilaciones y estudios, Violeta Parra marcará otro punto de distancia. Aquel relativo a las formas en que ella aprovechará y divulgará el material, lo que está íntimamente ligado con el propósito de su labor.

Todo es distinto en este terreno. Para presentar “La Cueca”, por ejemplo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, invitó a un organillero y una banda circense, lo que ocurría por primera vez en esa casa de estudios, ante un público que adoptó diversas reacciones. Según Soubllette, la presentación del canto a lo divino por la radio nunca se había realizado, y Violeta **“provocó una verdadera revolución en materia de interpretaciones. Comenzó a mostrar cosas desconocidas, el canto a lo divino...se empezó a escuchar en radio. Violeta fue una erupción dentro de la música chilena”**

110 .

Violeta efectuará sobre el material recopilado diversos “usos” y apropiaciones, muchos de los cuales se inician en este momento y no se detendrán sino hasta su muerte:

a-. Reúne los testimonios y parte del material recopilado en algunas publicaciones: *Cantos folklóricos chilenos*¹¹¹, *Poésie populaire des Andes*¹¹².

b-. Graba un importante número de singles y “larga duración” con las canciones recopiladas o adaptaciones de las mismas, lo que se intensifica significativamente a partir de 1956¹¹³. En 1953 empieza a componer sus primeras canciones basadas en las formas del canto popular.

c-. Realiza junto a Ricardo García (1954- Radio Chilena) el programa radial “Canta Violeta Parra”, que tenía un formato semi-documental, con una historia de un hecho folklórico en cada audición. El programa tiene un éxito masivo durante más de un año, hasta que la radio se cerró por problemas internos.

d-. Funda el Museo de Arte Popular en Concepción (1957), lugar donde sigue rescatando folklore.

e-. Recorre el sur y norte de Chile dictando cursos de folklore: bailes, cantos, instrumentos, costumbres.

f-. Inicia el proyecto de “La carpa de la Reina” (1965-1967), lugar donde presentará folklore chileno y latinoamericano, y no sólo música, sino baile, comidas, costumbres, juegos y artesanía.

g-. Toda su vastísima labor cultural posterior a 1953, estará marcada por este

¹¹⁰ Testimonio de Gastón Soubllette, en *Gracias a la vida, Violeta Parra*. Subercaseaux, Bernardo y Jaime Londoño, comp. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976.

¹¹¹ Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

¹¹² París: Francois Maspero, 1965.

¹¹³ En 1953 graba en Odeón los temas “Qué pena siente el alma” (Vals del folklore) y “Casamiento de negros” (adaptación). Luego, en 1956, graba en París *Violeta Parra-Cantos de Chile*. En el mismo año, en Santiago: *Violeta Parra acompaña de guitarra. El folklore de Chile*. Vol. I (Odeón); *Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile*. Vol. II (Odeón); en 1957 *La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile*, Vol. III; *La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile*. Vol IV (Odeón); en 1960, *Toda Violeta Parra. EL folklore de Chile*. Vol. V (Odeón); en 1965, graba *Cuecas* junto a Isabel Parra. Sin contar las innumerables versiones póstumas de estos trabajos.

recorrido por la tradición, siendo la escritura y posterior grabación de sus *Décimas*... el gesto más fundamental, aquel que marca la incorporación plena de esa tradición a su configuración como sujeto: ***“Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la música del pueblo...(…)...La tradición es casi ya un cadáver. Es triste...Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy”***¹¹⁴. Ella está conciente del camino de “ida y retorno” que realiza y cómo esas otras voces que ella ha ido encontrando quedarán para siempre incorporadas a su “palabra” y a su rostro.

¹¹⁴ En *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 45.

SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS. TENSIONES Y DISTENSIONES CON LA TRADICIÓN

115

En la composición de las *Décimas...* la hablante mezcla una serie de discursos, de diversa naturaleza (narrativos, poéticos, dialógicos, reflexivos, metapoéticos), enmarcados todos por la intención autobiográfica y por el formato de la décima “mocha”. A su vez, cada décima ¹¹⁶ conforma una unidad autónoma, con sus propias características, a veces no absolutamente autobiográficas ni totalmente narrativas. Entre estas formaciones discursivas encontraremos varios niveles: discursos temporales; poéticas; relatos y descripciones; discursos de la tradición de la poesía popular (canto a

¹¹⁵ Antes de comenzar el análisis de las *Décimas...* es necesario aclarar que entenderemos por el texto todas las décimas, incluidas desde la número uno hasta la ochenta y tres, prescindiendo de las agrupadas bajo el título: “Composiciones varias”, por cuanto no forman parte de la narración, aunque algunos de sus temas remiten a experiencias biográficas de la autora. En la edición más importante, la primera, de 1970, ya aparece esta distinción.

¹¹⁶ Entenderemos aquí “cada décima” como cada conjunto de cinco o seis estrofas, encabezado por un número romano. En el caso de la primera edición, la de 1970, cada “décima” estaba precedida de un título que, o bien coincidía con el primer verso de la primera estrofa o bien recogía arbitrariamente un verso de alguna otra parte de la décima.

lo divino, romances, dichos y refranes); diálogos; oraciones, discursos del exilio, formas de la crítica social, del viaje, de los orígenes, del paraíso terrenal, de la maternidad, periodísticos, representaciones de la infancia y de la muerte y reflexiones existenciales. Las formas en que estos discursos interactúan son ambivalentes, de ahí la superposición y la ambigüedad permanente del texto, entendiendo por ambivalencia esa “inserción de la historia --de la sociedad— en el texto.

En términos generales nos interesa ver cuáles son los principales hitos en el recorrido que realiza la sujeto hablante para articular los sucesos almacenados en la memoria y **“reproducirlos mediante el recuerdo y su verbalización”**¹¹⁷. Entre los aspectos textuales de la narración nos interesará fijarnos fundamentalmente en las formas culturales de la poesía popular a las que recurre Violeta para dar forma a eso que almacenó la memoria.

¿En qué se parece y en qué no se parece a la tradición?. ¿De qué manera ese discurso “habita” el suyo?. ¿Qué mecanismos ya existen en la tradición y sobre cuáles innova?.

Nuestros ejes son sin duda literarios: temas, tratamientos, expresividad y tono, estructuras, motivos, metáforas, relato, conversación, poética, rol del cantor, diversos tipos de dialogismo; pero en diálogo permanente con las dimensiones culturales y referenciales.

1-. REAPROPIACIONES FORMALES GENERALES

La primera trasgresión que realiza Violeta en el aspecto formal es la prescindencia de cuartetos, que en la tradición sirven para encabezar cada décima y darle a ésta el tema y los versos sobre los cuales se hablará, de ahí su nombre de “décima glosada”. Sólo tres de las ochenta y tres décimas glosan una cuarteta. Algo muy poco frecuente en la lira popular o en contrapuntos campesinos, donde la cuarteta es el “pie” que estructura el sentido total de la décima. De hecho, “la tradición” considera “cantores de segunda categoría” a aquellos que prescinden de la cuarteta. La décima tradicional está formada entonces de una cuarteta, cuatro décimas que la glosan y una quinta décima, denominada de despedida. Violeta utiliza indistintamente cinco o seis estrofas en cada décima y su unidad responde a otro tipo de lógica, que se concretiza en un tema casi siempre híbrido, en la unidad de tono y de motivo y en la unidad temporal. El tiempo de la enunciación no varía al interior de cada décima, aunque sí entre décima y décima.

Además, la exigencia de la tradición de versar en cada décima sobre un fundamento, es transgredida, puesto que los fundamentos se mezclan indistintamente, pudiendo existir a veces más de dos en una sola décima o ser desarrollado uno en más de dos décimas seguidas o intercaladas.

En cuanto a la estrofa utilizada por Violeta, la décima, ésta le impone ciertas

¹¹⁷ En Molloy, Sylvia, *Acto de Presencia...* Op. cit. p. 16.

restricciones métricas, pero le entrega a la vez el inagotable repertorio acumulado por la tradición en cuanto a temas, motivos o modismos.

Del canto popular tomará una gran cantidad de formas, apropiándose las creativamente: proverbios, dichos, ultracultismos y deformaciones del lenguaje. Aparecen también temas tradicionales: la muerte, el destino, el tiempo, la vida como engaño, dolor y tristeza; la esperanza religiosa asociada a fiestas tradicionales; la crítica política y social; el amor filial y maternal. Tomará también algunos rituales como el contrapunto, la vida campesina y el velorio de angelito; o motivos, como el *locus amoenus*, la nostalgia por el pasado, la pobreza material y, muy especialmente, el canto a lo divino (cantos a Dios y al cielo); sobre todo los cantos destinados al velorio de angelito. Todo esto instalado en escenarios más modernos, poéticos y reflexivos. Del romancero tomará sin duda su carácter de relato, sus diálogos y trabajo de “personajes”, además de intercalar un relato del romancero tradicional e histórico: El Rey Asuero.

De la lira popular tomará algunos tonos como el de la crónica policial, el de la crítica social y el del canto a lo “adivino”, volviéndolos más personales, menos épicos y más cotidianos. Aquí se vincula de una manera conflictiva con el periodismo sensacionalista y morboso, que tanto influirá a los poetas populares de la lira.

Una diferencia significativa establecida con la lira popular, es la gran preocupación lingüística por una escritura escrita “correctamente” presente en las *Décimas...*, especialmente en lo referido a la ortografía literal y puntual. Esto es resultado de una preocupación consciente por “escribir” la oralidad de un habla más bien popular y en algunos casos, perteneciente a la ruralía, ya sea en el nivel léxico (seso en lugar de cerebro, coilas en lugar de mentiras, boliche en lugar de negocio, petizo en lugar de pequeño); en el nivel morfológico (demen en lugar de denme, desenterrando en lugar de desenterrando, menió en lugar de meneó) y en el fonológico (pa`cantar, flori`o, entumi`o, despiadá). Es importante insistir que estos registros lingüísticos no se dan de la misma manera en todas las décimas, pues en muchas de ellas hay ausencia absoluta de estas marcas. Esta mezcla entre diversos registros lingüísticos cobra un valor excepcional para el lector, pues el efecto estético producido por la “oralidad” de las décimas, a consecuencia de esta lucidez lingüística, es mucho más contundente que el producido por la lira.

Por otra parte y en relación con ambas tradiciones, Violeta ha abandonado lo sustancial: la función social, el carácter performativo del discurso y las determinaciones del contexto o la coyuntura. ¿En qué sentido?. El canto popular sólo acompaña faenas o festividades comunitarias y la lira popular aparece solamente cuando el país es remecido por acontecimientos políticos, policiales o climáticos. Por ello, por ejemplo, cuando Violeta describe la festividad de la Cruz de Mayo, no lo hace como “cantora” que eleve oraciones y cantos a la Cruz durante Mayo en la provincia de Aculeo, sino como una “cronista” irónica y tierna de la procesión religiosa del pueblo:

“El canto de recorrida s’entona de puerta en puerta; la gente qu’está despierta recibe la procesión contentos y en reunión; van todas quedando abiertas..”
(pag.91)

En la festividad de la Cruz de Mayo, los campesinos celebran novenas y le cantan a la cruz todos los días sábados del mes de mayo, en fiestas que se celebran a lo largo de

todo Chile. Se reúnen, así, el último sábado todos los cantores y poetas durante diez o más horas para competir con versos a lo divino y a lo humano, sobre diversos temas, todo ligado a la celebración de la Cruz, la que en Aculeo, por ejemplo, se convierte en una de las celebraciones más notables de Santiago ¹¹⁸. Ese día la celebración y los cantos y contrapuntos se realizan hasta el amanecer. En los siguientes versos, doña Cristina Gárate dirige los versos de la novena y después recita los “Gozos de la Cruz” que corea con los presentes:

“Sea alabado mil veces el santísimo madero de la Cruz, en que obró Jesús, el remedio nuestro. Coro: Prendedme de vuestros clavos preciosísimo madero. Y la sagrada Pasión del Redentor tan supremo, que siendo Dios se humanó para redimir a su pueblo.” ¹¹⁹

Los últimos versos son de despedida a la Cruz y a la Virgen que presiden la devoción. Luego del desayuno, los “puetas” abandonan el gran salón y salen a los patios o a alguna pieza de interior donde seguirán cantando. La gente festeja así a los cantores y poetas, quienes han llegado desde diversas localidades, donde ha ocurrido lo mismo, para reunirse y cantar, pero ahora versos a lo humano. Todo acompañado con guitarra o guitarrón.

Si comparamos los versos de las *Décimas...* con los recitados por doña Cristina Gárate comprobaremos que el punto de habla que asume Violeta Parra para referirse a la Cruz de Mayo, es muy diverso. Ella no eleva oraciones, no participa de la novena, no forma parte del ruedo de poetas populares, ni cantando a lo divino ni a lo humano y tampoco es parte de las gentes que “festejan” los diferentes rituales de la festividad. La Violeta Parra real que recorre campos y ciudades, no sólo recupera “piezas” de la tradición, sino también sus escenarios, sus fiestas, sus objetos, sus comidas. Ésa es la voz que se impone en esta décima sobre la festividad de la Cruz de Mayo, una voz que da a conocer, que explica en forma entretenida y jocosa a un público ajeno a la festividad, las claves de esa festividad. Nos encontramos aquí con una conciencia profundamente moderna, que recupera no sólo las voces sino también los contextos en que esas voces perviven. Violeta tiene muy claro sin haber leído a Bourdieu ¹²⁰ o Rama ¹²¹, que el folklore, para que siga existiendo, debe hacerlo desde sus situaciones de emisión y recepción. Por eso, al rescatar el folklore no sólo recupera piezas de arte sino el escenario completo a través del cual ella recupera el-su pasado y se salva (o se condena) a sí misma.

¹¹⁸ Según Juan Uribe Echevarría, quien estudió la festividad en el Fundo Los Hornos de Aculeo durante los meses de mayo, en 1959, 1960 y 1961. En *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962.

¹¹⁹ Uribe Echevarría, Juan. *Op.cit.p. 27*.

¹²⁰ Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.

¹²¹ Rama, Angel, *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

2-. FORMAS DISCURSIVAS

Hay que destacar una diferencia manifiesta entre décimas narrativas o descriptivas y otras más bien metafóricas, en el sentido de condensación figurativa del lenguaje y de expresión subjetiva de sentimientos. Una característica del discurso que está en ambos tipos de décimas es la actitud reflexiva y crítica de la hablante. Sin duda, ambos ejes atraviesan todas las décimas, provocando que el texto posea una gran irregularidad temática, tonal y discursiva, aunque en lo formal se mantenga siempre la estructura de la décima "mocha". La fragmentariedad, la no linealidad, la despreocupación por envolver los diversos discursos en una totalidad homogénea, remiten sin duda a una conciencia que sostiene una búsqueda de expresión que no siempre culmina y constata el carácter móvil y cambiante de las textualizaciones que adopta la autobiografía en diversos tiempos y lugares, incluso en una misma persona.

Sin duda, lo que envuelve a esta gran variedad de "voces" es el discurso autobiográfico --esa manera que tiene el sujeto para hablar de sí, por lo menos como deseo, como "intención"-- acompañado de la reflexión metapoética.

Si pudiésemos agrupar entonces las décimas en unidades menores, podemos aplicar dos criterios. Uno referido al tiempo de la enunciación/enunciado y otro referido a la forma discursivo-cultural predominante que posee cada una de las décimas.

A-.TIEMPOS DISCURSIVOS

Las *Décimas*...transitan dos tiempos simultáneamente: el de la enunciación - punto temporal desde el cual se emite el discurso - y el del enunciado. El primero somete levemente al segundo, pues es tal la lucidez de la recuperación de la memoria, que la poesía es capaz de revivir, incluso enunciativamente el momento referido.

En las *Décimas*... todo opera en una fusión de todos los tiempos y de todas sus dimensiones existenciales, pues el tiempo vivido y habitado por el ser es el de la temporalidad, el del transitar del ser por existencias distintas. En esta relación, lo que le interesa a la hablante es demostrar que no es que se viva en diferentes etapas de la vida, sino que esas etapas suponen diversas formas de existencia, diferentes maneras de habitar el mundo, con un énfasis muy fuerte en el origen, pues de ese tiempo y de las personas que dan el ser, jamás se podrá salir. Violeta prescinde del motivo del nacimiento, hito fundamental en las autobiografías; y en su lugar prefiere un árbol genealógico que realza a sus padres. El relato se estructura en torno a motivos determinantes: la infancia, el amor de los padres y los hermanos, la escuela, los amigos, la escritura, el canto y la muerte. Esos cambios temporales se relacionan también con los permanentes giros geográficos realizados por la hablante. Ella se desplaza permanentemente entre un adentro y un afuera, entre un aquí y un allá.

El tiempo del enunciado, es el referido por las *Décimas*... y cubre desde el año 1879,

año en que el abuelo de Violeta defiende “el tricolor” en la Guerra del Pacífico, hasta el año 1957. El tiempo en el que la sujeto hablante participa de esos hechos es menor, por cuanto se circunscribe a su tiempo vital: 1917-1957. Los hitos que marcan ese tránsito son: la muerte del padre, la muerte de Rosita Clara, su infancia en el campo, su viaje a Europa en calidad de “cantante”, algunos de sus trabajos como “cantora”. Como sea, la temporalidad, aquella manera en que el sujeto experimenta el tiempo, no es lineal ni cronológica. El tiempo va y viene, retrocede, se detiene, anticipa y mezcla, indistintamente, el tiempo histórico con el tiempo personal. Ya en las primeras décimas anuncia esa mezcla temporal:

“Mas van pasado los años, las cosas son muy distintas: lo que fue vino hoy es tinta; lo que fue piel hoy es paño; lo que fue cierto, hoy engaño” (p. 35)

Pasado y presente se intersectan en una necesidad por encontrar, no las verdades del pasado, sino las evidencias que ese pasado entrega para invalidar el presente. Lo ético y la trascendencia han traspasado la temporalidad del relato y la fábula, exigiéndole a ésta ser sólo metáfora de sentidos mayores de la vida: la muerte, la sobrevivencia, la importancia del canto, las confusiones de la temporalidad y la crítica social. Por eso, casi todo se enuncia en presente.

El tiempo de la enunciación se intersecta con el tiempo vital, por cuanto también este tiempo se pone en escena en las *Décimas*...

“Pero pensándolo bien, y haciendo juicio a mi hermano, tomé la pluma en la mano y fui llenando el papel” (p. 27)

O esta otra décima donde, en una línea absolutamente autobiográfica, convergen tres temporalidades concentradas intensamente:

“..ya ven, mi abuelo José con el código en su mente y quién hubo más prudente como mi otro abuelo fue. Tan sabios conocimientos no recayeron en hijos con un misterio prolijo, pasan directo a los nietos, en lo cual yo no les miento, tengo la prueba en la mano, yo les presento a mi hermano como el más bonito ejemplo, si ahora no tiene un templo lo tendrá tarde o temprano” (p. 37)

El tiempo de la enunciación remite, a su vez, a otras tres temporalidades, por cuanto el punto temporal desde el cual se habla no es fijo, sino que se moviliza entre el presente, el pasado y el futuro. Así, se mezclan verbos conjugados en diversos tiempos, algunos de los cuales poseen fuertes rasgos performativos, en el sentido que al pronunciarse implican una acción, un imperativo o un deseo: “lo tendrá tarde o temprano”, “han de florear los vocablos”, “habrá que se toca’ora”, “me habló”, “príncipiame a relatar”, “trabaja en el batallón”, “le firma los papelones”, “salí de mi casa un día”, “desmugro yo lo pañales”, “un ojo dejé”, “latió lastimosamente”, “dejé en la cuna”, “saludo con reverencia”, entre varias formas verbales tomadas al azar.

De todas maneras existe el tiempo que unifica a los tres y que es el tiempo que coincide con aquel de la enunciación, correspondiente al año 1957, momento en que la hablante ha retornado de su primer viaje a Europa. Hay que constatar que pese a que el tiempo pasado del enunciado es mayor, cronológicamente, al tiempo presente de la enunciación, podríamos decir que prevalece en una mayor cantidad de décimas el tiempo en presente de la enunciación, como si la recuperación del pasado fuera posible sólo en el acto de su verbalización actual.

B.-LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA SUPERPOSICIÓN DE DISCURSOS

El discurso más grueso, ya lo hemos visto, es el autobiográfico, el que se ha ido plasmando en distintos niveles y formas. El más abarcativo es aquél que tiene que ver con la autoconfiguración del sujeto que emite el discurso, proceso que en el caso de Violeta queda íntimamente ligado a las reminiscencias de otros. La única posibilidad de autoconfigurarse es en la forma de un narrador que tiene como interlocutor a alguien que maneja las claves de esos “discursos extraños” a los que tiene que enfrentarse. A esos otros: un público, un lector, un “escucha” a veces rural y otras urbano, los apela y con ellos, o gracias a ellos, autoconfigura su discurso y su vida. Ahí el tiempo representado es más amplio que el biográfico, por cuanto se remonta a su genealogía, personificada en sus dos abuelos.

Pero ¿en base a qué imágenes Violeta construye esa autorepresentación?. Para Molloy un rasgo constante en las autobiografías hispanoamericanas, y que las diferencia de otras, es su incursión **“en el pasado a través de las reminiscencias familiares, sobre todo maternas”**¹²². En efecto, es un familiar el que desencadena su intención escritural, familiares y amigos son los que deambulan por su vida y las muertes de su padre y de su hija son las que rigen el tono de todas las *Décimas*...

Este acuerdo o pacto autobiográfico será el que determinará las claves de la lectura, el que quedará establecido a partir de la segunda y la tercera décima:

“Muda, triste y pensativa ayer me dejó mi hermano cuando me habló de un fulano muy famoso en poesía. Fue grande sorpresa mía cuando me dijo: Violeta, ya que conocís la treta de la versá popular, princiárame a relatar tus penurias a lo ‘pueta’. (...) Si me falta l’elocuencia para tejer el relato, me pongo a pensar un rato afirmando el ‘tuntuneo’, a ver si así delecto con claridez mi retrato” (pp. 25 y 28)

Pero como se ve, no es un pacto cualquiera, fundamentalmente por tres motivos:

a.-La intención de escribir es provocada por una fuerza exterior: la petición de Nicanor. Aquí aparece el motivo del “requerimiento”, muy utilizado en la poesía popular¹²³;

b.- Esa provocación instala a la hablante de entrada en una tradición discursiva: la del canto a lo “pueta”, con sus respectivas restricciones y posibilidades y

c.- Violeta vincula de entrada los ejercicios discursivos a los que recurrirá para “delectar su retrato”: cantar, escribir y pintar; configurando un receptor que escucha, que lee y que mira.

Así, el primer pacto se establece entre la hablante y el solicitante, para luego abrirse

¹²² Molloy, Sylvia, *Acto de Presencia...* Op. cit. p. 20.

¹²³ Ocurre en el caso de algunas autobiografías. El mentor, por ejemplo es quien le “pide” al esclavo Juan Francisco Manzano la historia. En “De la sujeción al sujeto: la ‘autobiografía de Juan Francisco Manzano’, en Molloy, Sylvia, *Acto de Presencia...* Op. cit. pp. 52-77. (Luego serán los lectores de diarios, el público moderno, quien lo pide).

hacia el “lector-escucha”, el que deberá perdonar la falta de elocuencia de una “relatora” que no encuentra los medios para “relatarse”, aunque conoce las “tretas de la versá popular”. Para comenzar reflexionará sobre dos requisitos: antes de iniciar el relato debe “pensar” y luego debe apoyarse en el “tuntuneo”, en el “punteo de la guitarra”. En ese sentido, se deletreará el retrato propio, pero desde el tono y la actitud del canto a lo “pueta”.

Según la jerga cancionera chilena y según Desiderio Lizana¹²⁴, el término “pueta” remite básicamente a **“aquellos individuos sin ilustración alguna (...), pero que han tenido oído poético privilegiado y numen natural y sin cultivo; aquellos que al compás del guitarrón entonaban cadenciosas décimas, precedidas de la respectiva cuarteta en la cual se exponía el motivo o se daba el tema de la composición; los bardos que se encontraban en todas las fiestas campestres...siempre que hubiese fonda, música y trago; buscando con quien pagar, cantar de dos razones, o de contrapunto, a lo adivino, a lo humano, e improvisando décimas a destajo sobre los más variados temas y generalmente con pie forzado”**. Agrega, además, el mismo autor, que algunos de estos cantores y/o poetas se profesionalizan, imprimiendo sus “versos” y vendiéndolos en las calles, en una clara alusión a la tradición de la lira popular en Chile. Todo “pueta”, **“a excepción del que escribe para el mercado, canta sus producciones”**. Así la propia hablante inscribe su relato en una tradición de tipo comunitario, mezclando ambas tendencias: la escritural y la oral. Es más, en la primera décima del texto, Violeta reconstruye el escenario de la paya y describe la situación de enunciación de un cantor en un contrapunto:

“Y pa’cantar a porfía habrá que ser toca’ora, arrogante la cantora para seguir melodía, galantizar alegría mientras dure’l contrapunto, formar un bello conjunto responder con gran destreza. Yo veo que mi cabeza no es capaz par’ este asunto”. (p. 24)

Pero Violeta subvierte de partida el lugar asignado a “lo femenino” en la tradición del canto popular, por cuanto el contrapunto está reservado para los hombres (Lenz); además, la hablante no se involucra totalmente en la escena creada, hablar de “arrogante cantora” en tercera persona, le permite distanciarse de la escena, ubicarse en un lugar extradiagético, que no siendo superior, sí es exterior, ajeno. Le interesa, así, configurar una esceno-grafía que la emparente con la tradición, pero que no la “amarre” a esa tradición. Por otra parte el recurso final de la falsa modestia o bien de la “modestia sincera” (**“Yo veo que mi cabeza/no es capaz para este asunto”**) se diferencia tanto de la poesía como del canto popular, por cuanto la hablante se menoscaba en su capacidad para relatar o contestar, lo que no ocurre con los cantores, quienes sostienen siempre su superioridad en relación con los otros cantores o poetas. Por eso “el gran poeta Rolak” dice:

“Modestamente, lectores, voi a hablarles de mi mismo aunque sé que es un abismo hablar en propios favores: Dios hizo lindas las flores i en la mejor condicion; les dió toda perfeccion i cuanto el, era capaz pero a mi me ha dado

¹²⁴ Desiderio Lizana, *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1912. pp. 8-9. (Estudio leído con anterioridad en la sesión de la Sociedad de Folklore Chileno, en 1911 y publicado por la Revista de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Año II, Tomo III, N°5).

mas; un sensible corazon. ...(Dios)..... Dió al espacio inmenidad i lobriguez al vacío humilde corriente al río i a la luz dió caridá; al mar dio ferecidá, fuerza en su carrera al viento; le dió vida i movimiento desde el Aguila al Gusano, pero a mí me dió mas gano: un discreto entendimiento. ... i a mí me dió mas tesoro: una lengua que es portento" ¹²⁵

El cantor popular, recogido en la lira, vive ese momento en que el hablante pertenece a su comunidad y sólo en ella puede emitir su discurso, que es, además, un discurso capaz de conocer y emitirse con "talento". Así, Daniel Meneses puede decir en sus hojas de "versos":

"Cuando llego a alguna trilla Con mi guitarra, señores, Se me apilan los cantores A versar en redondillas I con mi frase sencilla, Fiando en mi buen talento, Pongo luego un fundamento Sobre historias sagradas Desparramo mis tonadas Como si corriese viento" ¹²⁶

La "arrogancia", estrategia de legitimación vital y también motivo estético, está presente en toda la lira popular y en la tradición de la paya, incluso se agrega a ella la "descalificación" y el ataque al contrincante o a los posibles competidores.

En la lira hay un número importante de décimas dedicadas a esta finalidad. Como estos de Rosa Aranedá:

"Versos para el que me escribió esta carta" "Un poeta llega a bramar Desafiando a los cantores: Por no bajar de opinion Yo no le aflojo, señores. ... Yo no sé por qué será Que a mí me miran tan mal Varios en la capital Sin que yo le haga nada. Me tienen amenazada Muchos improvisadores: Es muy verdad, mis lectores, I me afirmo en lo que hablo; Que aunque sea el mismo diablo Yo no le aflojo, señores." ¹²⁷

Ese simulacro autosuficiente y a veces de violencia hacia los otros está absolutamente ausente en las *Décimas...* de Violeta. Violencia que tendrá su expresión más extrema en la contienda de dos poetas durante la Colonia: "El Negro Taguada y Don Javier de la Rosa", perdiendo el primero y suicidándose posteriormente. ¹²⁸ Existe en las *Décimas...* una leve alusión a dicha tradición, pero que la hablante subvierte, denostando a la prensa

¹²⁵ *Décima recogida por Raúl Amunátegui en su Colección, Tomo I, microficha 29. En Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Las hojas de versos recogidas en esta Colección se hallan organizadas en grupos de seis hojas microfotografiadas en una microficha. Cuando nos refiramos a la Colección Amunátegui, haremos referencia al tomo (indicado por Amunátegui) y al número de la microficha (indicación externa realizada con criterios de ordenamiento y clasificación por el Archivo Central).*

¹²⁶ *Colección Raúl Amunátegui, Tomo I, microficha 16, bajo el subtítulo "Escursion. De un cantor de guitarrón", de Daniel Meneses.*

¹²⁷ *En Colección de Rodolfo Lenz, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. Por ser irregular y a veces ilegible la numeración de las hojas de versos en dicha Colección, citamos el número de la microficha en la que se encuentra el verso referido. Hemos mantenido, además, la ortografía original. Tomo I, microficha N° 25.*

¹²⁸ El contrapunto está reproducido en la lira popular por Nicasio García, bajo el título "Contra-Punto de Tahuada con Don Javier de la Rosa en Palla de cuatro líneas de preguntas con respuestas. Recogido una parte y compuesto lo demás por el que suscribe, venciendo Don Javier de la Rosa." En Colección Amunátegui, Tomo II, microficha 62.

en general y no a un poeta en particular:

“...mas no quiero que s’entable contra mí algún comentario, pa’cominillo en los diarios sobran muchos condimentos” (p. 24)

Los “enfrentamientos” entre poetas, presentes en las hojas de versos de la lira, ya no tienen vigencia en el momento en que Violeta “escribe” esto, por tanto hay ahí dos implicancias: la alusión a una tradición ya extinta y la conciencia moderna de la poeta de ser frecuentemente “comentada” o criticada en los diarios.

Así, el discurso de Violeta, se instala indistintamente en la tradición del canto popular en zonas rurales, a nivel del enunciado y de la enunciación; y en la tradición de la lira popular, letrada y urbana, a nivel de las condiciones de circulación.

C-.EL RETRATO DE LOS OTROS EN LUGAR DEL PROPIO

“Deletrearé mi retrato”:

Algunas transgresiones al género de la autobiografía



En las *Décimas*...Violeta realiza una construcción del retrato propio que se basa fundamentalmente en la mirada de los otros con respecto a ella y en la recuperación que ella hace de los otros. Así, se ha ampliado el pacto autobiográfico, que creía ver en este tipo de relatos la construcción de un yo personal. La Violeta del campo, que cubre gran parte de las *décimas* es un sujeto recuperado de la infancia, lúdico y comunitario, cuyo rostro personal, borroneado de alguna manera por la viruela sufrida, es reconstituido poco a poco, pero en esa rearticulación ella recupera también el retrato de sus seres más

queridos.

Su memoria personal rescatará a aquellos a los que necesita agradecer y demostrar su cariño. A ellos los retrata o escenifica:

"Hoy día anda en los setenta, demuestra cincuenta y uno ... cuando le entregue mis versos de cogollito al reverso, de lágrimas y sonrisas? Viva mi mamá Clarisa más linda que el universo!" (p. 54)

Es tanta la necesidad por agradecer en el presente, hechos que ocurrieron en el pasado, pero que determinan esta voz del presente, que en estos versos la hablante hace confluir el tiempo de la enunciación con el del enunciado: se le agradece a la mamá Clarisa, "más linda que el universo", una mamá "dicha" por el lenguaje de la infancia, pero que se sustancia a través de una palabra actual: "hoy día...cuando le entregue".

En la poesía popular hay, sobre todo en los romances, una larga tradición del retrato. Es más, en la lira popular encontramos una fuerte representación en los así llamados "versos de fusilamientos", donde aparecen configuraciones autobiográficas: la de los reos, la de sus historias, sus crímenes y condenas. En todo caso es una relación donde el poeta toma la voz del condenado, basándose en los antecedentes del proceso, a los cuales algunos poetas tienen pleno acceso, y transfiguran su voz, convirtiendo al condenado en un personaje-narrador. En el caso de Violeta, jamás la hablante hablará en lugar del otro, ni cambiando su voz por la de otros. Hay sí, sin duda, en las cartas y testamentos de los reos fusilados, una clara intención biográfica, pero que no escenifica la propia vida de los poetas:

"EL TESTAMENTO DEL REO VERGARA LE NIEGAN LA COMUNIÓN

Vergara hizo testamento: Veintiseis años yo cuento Talca es mi ciudad natal i soí un hijo legal (aquí con pena declaro) de José Isidoro Vergara i Hermosina Leiton Vial."¹²⁹

Una poeta habituada a trasmigrar por otras voces es Rosa Araneda, quien aparte de hacer versos de "fusilados", presenta en una de sus hojas, bajo el nombre "**Las quejas del pobre roto chileno**"¹³⁰ a diversos personajes, hablando por ellos. En "El casamiento del roto" dice:

"El día que me casé Era viviente en Mendoza En Lima estaba mi esposa Mis suegros en Santa Fe, Mis padrinos en Chiloé, Las casas en Mataquito, Las bodas son en Egipto, La jarana en Portugal, La cantora en Uruguay Y la remolienda en Quito. ... Por fin, para reunirme Con mi idolatrada esposa, Siendo viviente en Mendoza Al Asia tuve que irme, De ahí tuve que venirme Recorriendo el mundo entero, No encontré su paradero En ningún rincón del mundo Por esta razón me fundo Que siempre vivo soltero."¹³¹

Esa técnica del fragmento la recuperará Violeta, pero para nombrar su propio cuerpo, el que en el tránsito del sur del país a Santiago, se desmembra por todo Chile:

¹²⁹ En Colección Amunátegui, Tomo III, Microficha 78.

¹³⁰ En Colección Amunátegui, Tomo III, Microficha 75.

¹³¹ En Colección Amunátegui, Tomo III, microficha 75.

“Mi brazo derecho en Buin quedó, señores oyentes, el otro por San Vicente quedó no sé con qué fin; mi pecho en Curacautín lo veo en un jardincillo, mis manos en Maintencillo saludan en Pelequén, mi falda en Perquilauquén recoge unos pececillos” (p.137)

Dos diferencias significativas con la tradición: la relación con los otros es de diálogo y nombrar a esos otros es también nombrarse a sí misma, aunque sea desmembrada por todo Chile. Entonces, el otro no es un recurso temático o estilístico, como ocurre en este caso con Rosa Araneda y el motivo del “donjuanismo”. Esto se puede deber a las férreas restricciones que impone el folklore, sobre todo su estetización de la realidad, la que no permite generalmente “personalizar” el tono según la sensibilidad propia¹³². Violeta estaría, además, trasgrediendo la definición que da Lejeune de la autobiografía: **“Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”**¹³³. Sin embargo, hemos planteado que la autobiografía es un género flexible y que permite concreciones del más variado tipo. “Recuerdo gestos de criaturas, y son gestos de darme el agua”, dice Gabriela Mistral. Entre esos gestos Violeta recuperará muy especialmente el de su padre, su madre y su hija muerta.

Del **padre** se construirá un retrato bipolar que siempre se ama, pese a la degradación que éste sufre luego del despido de la escuela. Al profesor conferencista y admirado, le sucederá un despilfarrador de fortunas y una víctima alcoholizada de la dictadura de Ibáñez. Del padre ella bebe fuertemente lo artístico y su capacidad retórica, su recuerdo cubre gran parte de las décimas, él está presente en la dicha de la infancia y en el dolor de su muerte, la que la entrampará y signará su constante dolor y sufrimiento. Sin duda es la reconstrucción textual del padre la que le permite proyectar hacia el pasado la muerte de su pequeña hija, la que ha tenido lugar en un tiempo cercano al de la enunciación. Antes de la muerte del padre, la pobreza se asume con jugarretas y travesuras. Pese a todo se celebran comidas y paseos comunitarios. La hablante se goza en ese lugar de plenitud y colorido:

“Mi taita hizo la ensalada con un amor sin igual, parece un plato real con verdurita picada” (p. 67)

Ese “taita” multifacético y juguetón también tiene sus defectos, sobre todo en su relación con la madre: **“a su señora requiebra, y es diablo como culebra/pa’ responder a sus culpas”** (p. 69). También está el recurrido motivo del padre que llega a la casa “cura’o como tetera”. Sin embargo, sobre estas imágenes negativas se impone siempre la de un padre con “gallardía”, “único rey soberano”, “gran conferencista”, “prestigioso” y entretenido:

“Allí con todos sus hijos, dirige bella función, y se ha juntado un montón de plata pa’l hospital” (p. 70)

Asociado al amor que el padre siente por ella y que ella le tiene, se encuentran variados

¹³² “...la estética del folklorista se ubica en las antípodas del realismo: la vida, según ella, debe reproducir la letra de las canciones, plegarse al sonido de las guitarras. Esas canciones y ese sonido promueven situaciones arquetípicas, enfatizando actitudes que se sitúan en un pasado a menudo imaginario”, Raúl Dorra, *entre la voz y la letra*. Op. cit. p.104.

¹³³ En Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Revista Antrophos*, op. cit. p. 48.

vocablos del habla popular, que connotan cariño y protección. Además, en la imagen que se configura de él, se mezcla lo “abstracto” y metafórico, junto a lo “concreto” y coloquial:

“Yo le miraba sus hondas pupilas de noche oscura, cuando su voz con ternura me llama su palomilla, y agrega esta lechuguilla es toda mi desventura” (p. 71)

Las décimas se llenan de resentimiento y de lucha por la sobrevivencia a partir del episodio de la muerte del padre y de su viaje a Santiago.

La madre, hija de inquilino, portará la cultura folklórica y personificará a la dueña de casa activa en términos productivos, gracias a una máquina de coser que funciona de día y de noche. En la visión que Violeta tiene de Clarisa Sandoval se comprueba el lugar hipertrofiado asignado a la madre y que en este caso puntual se complejiza por las condiciones de deterioro del ambiente rural. Lugar imaginario de protección y sabiduría, la madre sacará adelante a sus hijos y cumplirá con todos los requerimientos y demandas que debe asumir la mujer sola.

Es la madre la que permite crear ese espacio infantil de total protección y calidez, pese a la precariedad material. Frente a las burlas y peleas de la escuela, Violeta se refugia en casa, y dentro de la casa, bajo la mesa de costura de su madre, donde va recibiendo pedacitos de género que su mamá va desechando. Ese lugar le permite, no sólo entretenerse, sino hilvanar la historia, construir el relato, “contar el cuento”:

“En casa hallaba consuelo, con mis trapitos jugaba, uno tras otro juntaba, para formar un pañuelo, lo hilvano con mucho esmero; del ver sus lindos colores, igual que jardín de flores me brilla en el pensamiento para contar este cuento pañuelo de mis amores” (p. 59-60)

Aquí se vincula la infancia con la posibilidad de contar y una suerte de poética, que vincula el canto con el hilvanar a partir de fragmentos discursivos. En relación con la tradición Violeta utiliza un símbolo muy sofisticado: el del pañuelo; pañuelo que es fundamental en el baile nacional chileno (la cueca) y frecuentemente escenificado en sus canciones. Aquí el “pañuelo de mis amores” toma corporeidad y se vincula al acto de relatar y recordar el amor materno.

La figura del angelito, intertextualiza un discurso fuertemente codificado por la tradición, el de los versos por el velorio de angelito.

En Violeta la maternidad se vivencia con infinito amor y armonía, los niños le cuelgan por todos lados mientras hace sus labores domésticas y artísticas, envolviendo en el mismo proceso procreación y creación. Pero esta experiencia está fuertemente signada por la muerte: muere su hermano Polito, muere Vicente y muere Rosita Clara. Esta mezcla entre muerte y maternidad producirá culpa, desesperación, locura y total desamparo:

“Ahora no tengo consuelo vivo en pecado mortal y amargas como la sal mis noches son un desvelo es contar y no creerlo parece que la estoy viendo y más cuando estoy durmiendo se me viene a la memoria ha de quedar en la historia mi pena y mi sufrimiento” “p’aquella que su angelorum deja botá’ en el invierno, arrójnla en los infiernos p’a sécula seculorum” (p. 160)

A diferencia de la tradición, donde los padres reciben cierta compensación espiritual por la pérdida de sus hijos pequeños en el ritual del “velorio de angelito”¹³⁴, la conciencia de

la hablante está en un estado permanente de desasosiego. De hecho, los únicos “versos” intercalados del velorio de angelito que están en la *Décimas...* y que se presentan en forma idéntica a su performance folklórica...son referidos a la muerte de otro bebé: Vicente, niño que ella tuvo que cuidar brevemente durante su adolescencia. Sobre él y su muerte escribe seis (p. 188)

La hija aparece como aquella “rosita” que ella dejó por irse a “sufrir” a Europa, como el angelito que velará por ella, pero también por cuya muerte deberá sufrir para siempre. Aquí aparece, entonces, una relación conflictiva entre la tradición y la experiencia personal de pérdida de una hija.

Décimas, de las cuales cuatro corresponden a los principales versos del “velorio de angelito”: por saludo, por padecimiento, por sabiduría (Rey Asuero) y por despedida. Todos estos versos están fuertemente codificados e influidos por la tradición. Es muy marcada la relación del verso por saludo, por ejemplo, con un verso obtenido por Violeta de manos de don Isaías Angulo¹³⁵. Hemos transcrito los encabezados de cada estrofa de los versos, sin alterar la estructura de cada saludo:

Décima LII (V.Parra) Saludo con reverencia a tu sagrada mamita, que por ti sufre contrita cumpliendo su penitencia. ... Saludo a tu noble casa a tus padrinos amados, que dejas desconsolados mientras la pena les pasa. ... Saludo al altar divino del ángel privilegiado, con flores tan adornado, que vuela con sabio tino. ... Saludo conjuntamente, los pájaros y las voces, que te conducen veloces por esos mares ausentes” Décima de la tradición (Recogida por V. Parra) Saludo primeramente a tu dulcísimo paire también salud a tu maire que te sostuvo en el vientre ... También saludo a pairinos en cuyo agradecimientos porque fueron muy atentos en hacerte un buen cristiano ... Saludamos a la tierra que en ella estamos pasando ella nos irá tragando por los campos y la selva ... Saludamos noche y día al sol, la luna y estrellas del

¹³⁴ Es una ceremonia fúnebre de carácter familiar, religioso y musical, que se desarrolla en torno al niño difunto la víspera del entierro. “El niño, recostado sobre una mesa enflorada y con velas encendidas, llamada “altar precioso”, es visitado de noche por parientes y amigos que vienen a consolar a los padres y a rendirle homenaje por la especial gracia de Dios que le ha concedido llevándolo al paraíso, antes de que hubiera tenido ocasión de pecar”. Lo más importante de la ceremonia es el homenaje de los cantores, quienes desde la noche hasta el amanecer van cantando cantos a lo divino con diferentes temas o fundamentos. Los principales son: Verso por saludo: se canta al comienzo del velorio, los cantores saludan al angelito aludiendo al privilegio de su situación o también se saluda a través del padre, la madre y los padrinos. Versos por padecimiento: se cantan luego de los de saludo y después del gloria’o o primer trago de la noche. Hablan de la pasión de Cristo, de los dolores de la virgen, introducen oraciones, letanías de santos. Versos por sabiduría: se cantan después de la medianoche. En ellos se cita a los grandes sabios del Antiguo Testamento o a ciertos conceptos de ciencia antigua. Los hay por astronomía, por fundaciones del mundo, por “pocalí”. Hay fundamentos secundarios y de uso muy circunstancial: La pesca milagrosa, el rey Asuero, la Torre de Babel, el Diluvio y otros bíblicos. Versos por despedida: se cantan al rayar el día. Los cantores hablan como si fuesen el propio angelito que se despide de los padres y padrinos, parientes y amigos. A veces el saludo se extiende a otros. Y a veces a otras cosas: tierra, casa, pueblo, iglesia, etc. El cantor anuncia su entrada en el cielo y consuela a la madre, recordándole la felicidad de la mansión celestial. (Datos tomados de versión borrador de Gastón Soublette, en Introducción a *Cantos folklóricos chilenos* de Violeta Parra (1966), introducción que nunca fue publicada).

¹³⁵ Incluido en la versión original de *Cantos folklóricos chilenos* de Violeta Parra. p. 26.

mar a la cordillera las aguas están conmovidas”

La relación e interacción entre ambos es intensa. Mientras los versos recopilados de la tradición mantienen en las primeras estrofas un tono distante y “seco”, en los últimos versos se compenetra del dolor por la muerte de un niño y de la muerte en general, además de cargarse de un contundente pesimismo, que se despliega hacia la naturaleza. En el caso de la hablante Violeta, la presencia del sentimiento doloroso aparece desde los primeros versos, para luego disminuir y volverse hacia un tono más descriptivo.

Los versos de Violeta están enmarcados, a su vez, por dos décimas que les preceden, donde la cantora del ritual es relatora del velorio, es decir, antes que “cantora”, es observadora y cronista de ese ritual. Punto de habla “impensable” al interior del ruedo de cantores:

“Qué lastimoso es el canto, y el tuntuneo sagra’o qué fragancioso el ‘glorio’, en la tetera vagueando. Malazo es velar con llanto, a tan dichoso angelito que vuela al cielo infinito llamado por el Señor; cantémosle sin dolor, ángel glorioso y bendito. Adónde está el ignorante hablando a tontas y a locas, tratanto de gran fiestoca la muerte de aquel infante. Falsía más delirante, lo digo franca y sincera, que malo de la sesera está aquél que lo asegura; maldita la levadura que tiene en la calavera” ... La prueba de lo que digo aquí la tengo en la mano, pa’ condenar al villano que tengo por enemigo. Mis cantos son los testigos ... aquí va el primer disparo” (p. 124)

Antes de “testificar” con su propio canto la legitimidad y “belleza” del ritual, antes de entrar en el “ruedo” de poetas y “cantar” por el “velorio del angelito”, la hablante enfrenta una opinión de alguien externo a la religiosidad del “velorio”, que ha barbarizado sus sentidos, viendo en la “muerte del infante” una “gran fiestoca”. La hablante lo increpa, lo descalifica y le presenta sus pruebas: las cuatro décimas que emitirá a continuación.

Los versos por el angelito concluyen con un “verso por sabiduría” que intercala, casi miméticamente, el romance del Rey Asuero, romance que en la vida real la propia Violeta había recopilado de manos de don Emilio Lobos ¹³⁶. Si bien la versión que presenta Violeta es casi igual a la original, hay énfasis distintos y menos ambigüedades que en los versos de la tradición. Es interesante porque este verso forma parte de los cuatro versos del velorio, que de alguna manera quieren discutir la pretendida “visión” de “fiestoca” que tienen algunos del ritual del velorio de angelito, pues pone énfasis en la escena de un festejo --el de matrimonio del Rey Asuero-- que duró ciento ochenta días con sus noches.

Se retoma la tradición del canto por el “velorio de angelito” en la penúltima décima del texto, momento en que la hablante ha vuelto a Santiago y testimonia la pérdida de su hijita. Se levanta entonces un verso, en la forma tradicional de la despedida, aunque la hablante es la madre y no el “angelito”, como en el caso de los versos tradicionales. Además, Violeta utiliza la forma de la décima “contrarrestada” ¹³⁷, recurso muy poco

¹³⁶ En Parra, Violeta, *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. pp. 25, 27.

¹³⁷ Se canta de la siguiente manera: según el turno cada cantor tiene que terminar su décimas con cada uno de los versos de la cuarteta original; o bien, cada cantor formará su estrofa encabezándola con el último verso de la anterior y terminándola con el primero de la misma.

frecuente en las *Décimas...* :

“Rosita se fue a los cielos igual que paloma blanca, en una linda potranca le apareció el ángel bueno” (p. 185)

En la tradición la voz que se despide corresponde al propio angelito. Esto ocurre, por ejemplo, en este verso de despedida del poeta popular Daniel Meneses:

“Despedida de Anjelito. Adios, mi madre querida, Adios, madrina i padrino; Adios , que me voy al cielo Para cumplir mi destino.”¹³⁸

En la última décima, aquella que cierra toda la autobiografía, Violeta presenta un “verso por confesión”, donde agrega al ritual del velorio un elemento no recurrido por la tradición: las culpas o desasosiego de la madre. La salida de Chile, con múltiples y desamparadas escalas en países de América Latina, está marcada por el vacío que le ha dejado a la hablante abandonar a su hijita pequeña. Pasando por Río de Janeiro, de hecho, Violeta al ver a una madre negra con su pequeña guagüita, le pide prestado su “ángel dorado”. Luego, llegada a Varsovia, olvidará por un momento el dolor, para luego recuperarlo en su retorno a Chile.

El eje del tema de la muerte se despliega también en las tres décimas referidas a la muerte del padre, las que han transitado desde la visión jocosa y carnavalesca de la muerte --en la décima del funeral del rico-- a una más profunda y trágica:

“ porque se fue d’este mundo sumergido en el profundo misterio de las ausencias” (p. 114)

En las dos décimas siguientes define la muerte, en la primera para expoliarla como animal pendenciero y en la siguiente para hablar de ella como esa injusticia inexplicable que apaga el alma. En estos versos se vincula con la tradición, pues ésta registra en el canto popular innumerables reflexiones acerca de los sentidos y sin sentidos de este motivo inexorable.

Muerte y procreación, tradición, creación y ruptura, subtextos que habitan intertextualmente al interior del discurso parriano.

La tradición del canto a lo divino y específicamente de los versos por el “velorio de angelito”, son abundantes en la tradición de la poesía popular chilena y éstos influyen muy directamente la configuración de los hablantes. Aparecen abundantemente en las recopilaciones de Violeta Parra, Diego Muñoz, Antonio Acevedo Hernández, por citar algunos ejemplos. También están presentes en las hojas de la lira popular. Es una tradición fuertemente codificada y ritualizada en el nivel discursivo y habita a lo largo de todas las *Décimas...*, ya sea en forma explícita, como lo revisamos anteriormente, ya sea como sustrato conformador del tono y la actitud del hablante.

Otras personas que aparecen son sus hermanos **Nicanor y Roberto**. Roberto o “Tito” comparte la infancia, las jugarretas y travesuras de la hablante. Es su cómplice. En él están personificados los motivos del *locus amoenus* y del paraíso perdido. Con él roban flores en el funeral de un “difunto decente”, con él “cazan” miles de insectos para llevárselos a Nicanor, con él transforma su “silabario” en insectario y él es el valiente muchacho que nada contra la “corriente”. En “Tito” están la infancia, el desorden, la

¹³⁸ En Colección Lenz, Volumen 7, microficha 38.

rebeldía y la ternura de Violeta.

Nicanor aparece demandando el discurso global de la hablante y es el hermano padre, el que la invita a la ciudad, el poeta de la familia. Nicanor personifica el gesto fundamental para la configuración del discurso: es quien le pide que lo escriba; y representa también, a nivel de la historia contada, la fuerza que traslada a Violeta del campo a la ciudad, de la calidez infantil al desamparo urbano, de la autonomía intelectual a la escuela, la que Violeta “odiará con todas sus ganas”.

Finalmente, mezclados con estos “rostros” significativos y valiéndose de la plasticidad y teatralidad del romancero y de la instantaneidad de la lira, la hablante construye otros “retratos”, la de aquellos seres que rodearon y “protegieron” su infancia y su “destierro” en Europa.

A las personas que la maltratan (secretarios, presidentes, burócratas) las denosta, amenaza y las presenta somera y brutalmente. Como estos versos, en los que habla del “sabio diplomático” de la Embajada que le “sugirió irse” a Francia luego del Festival en Varsovia:

“Tobías Barros soberbio, glorioso estará sin mí; ¡hay que día tan feliz cuando lo vuelva a encontrar, Dios me lo ha de presentar cuando yo crezca en París” (p. 176.)

O este otro, destinado a un burócrata chileno en Francia, donde Violeta concentra un intenso discurso patriótico al lado de la descripción de un imperturbable “ministro de la caramba”, que se niega a apoyarla:

“...de nuevo yo me l’embisto; pero él me mete al embudo y junto con el escudo m’enrosca y me desenrosca; Mendoza es como la mosca p’desatarse este nudo” (p. 178)

El odio y el resentimiento conforman un discurso que mezcla ironía, picardía e irreverencia, características muy propias de la tradición de la lira popular.

Sin embargo, cuando se ama a las personas, el tono y las imágenes son otras. Su madre costurera, que aparece cristalizada a través de una mirada tierna y de agradecimiento, se entremezcla a ratos con la imagen de Pascuala, “noble y sincera” cliente de su mamá, de cuya imagen se enamorará, en un juego de espejos:

“Esta Pascuala, señores parece que adivinara la situación de mi mamá con todos sus pormenores. Aunque no ve sus dolores, prudentemente lo nota; la lágrima que no brota ella la ve claramente, con su cariño presente la ayuda gota por gota” (p. 62)

Pascuala, que empatiza con los dolores de Doña Clarisa, es para la hablante una figura que se agiganta a través de la escritura y que se instala en el relato reflejando y multiplicando el amor que ella siente por su madre. También quiere dejar en la memoria a Pascuala y agradecerle a través de su relato:

“...y al entregar esta historia, yo ruego de que algún día la Pacualita sonría del verse en estas memorias” (p. 64)

Otros “rostros” de su infancia son la familia Bobadilla, quienes les brindaron su apoyo durante la cesantía del padre: **“Bendigo sus corazones/ con este humilde cogollo”** (p. 85). La configuración de ellos también forma su imagen autobiográfica: agradecida,

necesitada, comunitaria y humilde.

El trabajo cotidiano campesino Violeta lo aprende de otras familias, por cuanto la suya (su padre y madre) no forma parte estrictamente del trabajo productivo agrícola. Con las hijas de Don Dominguito Aguilera, Ema y Celina, aprende mucho sobre fiestas y faenas campesinas:

“Con esas niñas aprendo lo q’ es mansera y arado, arrope, zanco y gloriado, y bolillo que está tejiendo; la piedra que está moliendo; siembra, apuerca, poda y trilla emparva, corta y vendimia” (p. 108)

Así, la configuración de la sujeto se va dando en torno a los quehaceres que otros le enseñan, y a los “cariños” que esos otros le dispensan. El discurso gira en torno al gesto del agradecimiento y el del que aprende. En ese aprendizaje la que habla poco a poco se irá autoconfigurando como cantora y artista:

“Semana sobre semana transcurre mi edad primera. Mejor ni hablar de la escuela; la odié con todas mis ganas ... Y empiezo ‘amar la guitarra y adonde siento una farra allí aprendo una canción” (p. 68)

Por último, un retrato campesino delineado por Violeta es el de Acario, “huaso chileno”, sacrificado y paciente trabajador, muy distinto del huaso “Perquenco” del romancero, aquél “rescatado” por Julio Vicuña Cifuentes — y musicalizado por la misma Violeta. Acario es hombre de casa, víctima de una esposa “indina” —la Peta—, casi un querubino cuando pequeño y que ahora, grande, trabaja de sol a sol y es padre de un “Vicente” monstruoso, “tullido, mudo y demente”. Contrario a esa imagen desvalida se erige el huaso Perquenco, símbolo de la devoción del pueblo por sus bandidos y redentores heroicos.

Mucho después y más lejos, en una Francia del desamparo, en la que los burócratas de la cultura le han vuelto la espalda, Violeta rescata a aquellos que la cobijaron y le brindaron su amistad y solidaridad: Angel Custodio y Anita, Teresa ‘Pinto’ María, Alejandro, Renato y Paco Ruz. Todos ellos, se arremolinan en un rostro colectivo, hecho de retazos que la constituyen a ella en un momento de soledad y temor. Igual que antes, a la vez que los retrata, también les agradece:

“Como lo manda la ley en todo hay que hacer justicia; lo cumplo yo con delicia y aquí voy nombrando seis arcángeles como veis me abrigan con su amistad, me brindan conformidad en ese mundo lejano y, al ofrecerme sus manos, se aclara mi oscuridad” (p. 181)

D-. LOS OTROS “OTROS”: EL DISCURSO SOCIAL

D.1-. LOS POBRES:

Otros “otros” que aparecen son los marginales sociales, pero superando cualquier estereotipo. Violeta plasma en *Las Décimas*...el movimiento inverso al del criollismo, donde “personajes y ambientes populares son evocados con simpatía y hasta con admiración, pero dentro de un esquema literario en el que están marginados de toda productividad”¹³⁹. La marginalidad es justamente lo que impulsa a la hablante a escribir y luchar:

"Yo no protesto por migo, porque soy muy poca cosa, reclamo porque a la fosa van las penas del mendigo... Dispénseme las chiquillas si m'he salido del tema, es qu'esta verdad me quema el alma y la pajarilla" (p. 36)

Ella, que padeció la pobreza durante toda su vida, no habla de sí, sino del dolor que le causa esta injusticia contra otros. En este ámbito se plasma el tono fúnebre y de gran tristeza del texto. Lo que la emparenta con el discurso de crítica social presente en la lira popular y en un grado mucho menor con el canto popular, el que suele ser más acrítico y generalmente más festivo. Estos discursos están muy vinculados sin duda a las relaciones de la lira con la prensa escrita, relación que se presenta en la lira de dos maneras: morbosa y sensacionalista y/o crítica y de denuncia. Es la segunda línea la que tiene que ver absolutamente con la actitud presente en las *Décimas*...

En la infancia la pobreza se productiviza lúdica y tiernamente, pero es la pobreza social la que oscurece el tono, porque aquí aparece la poeta que denuncia y reclama, la reportera que registra algunos crudos hechos de la marginalidad urbana, como violaciones, asesinatos, peleas de borrachos e injusticia social. Ella narra su propio dolor frente a estos cuadros, identificándose siempre con el pobre y cuestionando el poder ya no desde el "balbuceo de la barbarie", sino desde un tono firme y categórico:

"A Dios pongo por testigo que no me deje mentir, no me hace falta salir un metro fuera 'e la casa pa'ver lo que aquí nos pasa y el dolor que es el vivir" (p.36)

Sin ir más allá, sin tener que mirar demasiado, la hablante puede hablar por esos otros que son siempre espejos de ella misma. La crítica social en la lira tiene una contundente trayectoria, gran variedad de tonos y temas, aunque tiende más a la sequedad y crudeza:

"VERSOS POR LA DESIGUALDAD ENTRE EL RICO Y EL POBRE

Hay una desigualdad En el código penal, Porque al rico criminal lo miran con más piedad. Al pobre digo en verdad No le tienen compasión"

(Daniel Meneses)¹⁴⁰

"La vida le están quitando al obrero día a día; I así el pobre a porfía, Alega y sigue alegando"

(D.Meneses)¹⁴¹

"LA MISERIA DEL PUEBLO Y LA ESCACES DE TRABAJO"

"...jamás se encuentra piedad para el pueblo pues señores que en tormentos y rigores de continuamente pasa i que soporta en su casa las angustias y dolores"

(Adolfo Reyes)¹⁴²

¹³⁹ Cornejo Polar, Antonio, *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982. p. 27.

¹⁴⁰ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 3.

¹⁴¹ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 13.

¹⁴² Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 17.

“De casa en casa verán Muertas de hambre a la familia Pero nadie las auxilia Ni para que compre un pan. Los ricos contemplarán La miseria i en jemido Que en semblante adolecido Lo pasan los habitantes Careciendo mui constantes De mantencion i vestido.”¹⁴³ (Adolfo Reyes)

En la lira abundan este tipo de versos, en los que el poeta se conmueve de la pobreza ajena y la denuncia. La gran variedad de formas de afrontar la crítica social, los tonos personales de cada poeta y sus diferentes filiaciones, sus formas ya híbridas, no nos permiten entregar una tipificación única de este tipo de versos. Por el momento diremos que todos los versos, en menor o mayor medida, afrontan el problema condoliéndose por la pobreza y denunciando algunas de las causas de ese padecimiento; además se trabaja la despersonalización y un cierto entregarse a lugares comunes del “problema social”. Incluso a veces encontramos algunos versos sociales que tienen algunos tintes de conformismo, como éste de Rosa Araneda:

"EL AGUANTE"

!Caramba que es bien sufrido Este rotito chileno! Lo malo lo encuentra bueno Aunque lo tienen fuido; Yo prometo ¡por mi abuela! Decirte sin ni un tropiezo: Para que no seas lesa, aguanta, pueblo, la vela.”¹⁴⁴

El tratamiento del tema social en las *Décimas...* y en la lira de Rosa Araneda marca sin duda dos sensibilidades muy distintas, pero también dos momentos históricos muy distantes. Además, el lugar que ocupan ambas “poetas”, como mujeres, es distinto, existiendo en el caso de Violeta la posibilidad de ser más crítica y comprometida. Por otra parte, la situación de enunciación en que se sitúa el discurso de Rosa Araneda, la de la prensa, impone ciertas restricciones, a las que en este caso concreto Violeta no debe enfrentarse, pues la prensa es una tribuna donde el “autor” está expuesto a la coyuntura, al escarnio y a la “exposición” pública.

Violeta recupera el tono de crítica social de la lira, imprimiéndole a las *Décimas...* uno de mayor reflexión, personalización, más intimista y vinculado a los problemas de la modernidad.

“En este mundo moderno qué sabe el pobre de queso, caldo de papa sin hueso. ¿Cómo le aguanta el pellejo?, eso sí que no lo sé. Pero bien sé que el burgués se pit’al pobre verdejo” (p. 36)

El asociar la estética parriana con el así llamado “artista comprometido”, tiene sus orígenes en estas décimas, pero también en el amplio repertorio que le ha entregado la tradición poética popular, la que en su accionar pone en evidencia una permanente crítica social a una administración de las clases altas, que es inoperante e ineficaz. Violeta, de una manera más contundente que los poetas populares, pero igualmente efectiva ***“desafía a las clases altas a través de la blasfemia y la maldición”***¹⁴⁵. La oposición más fuerte es la de oponer al capitalismo la necesidad de reconocerse en la ***“vieja***

¹⁴³ Colección Lenz, Volumen VI, microficha 35. La Colección de la lira popular realizada por Rodolfo Lenz, se encuentra en la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. Muchas de las liras son las mismas que las recopiladas por Raúl Amunátegui y la Biblioteca las ha organizado para el público microfotografiadas en microfichas, con un criterio parecido al aplicado con la Colección Amunátegui.

¹⁴⁴ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 42.

cultura, un espacio vital de su identidad, a la vez su memoria y el arma con qué oponerse a su destrucción, la proletarización" ¹⁴⁶ .

En las décimas es posible rastrear un gran énfasis en las penurias económicas, las herencias despilfarradas, la difícil lucha por la sobrevivencia. La adversidad económica, el hambre, la pata'pelá, la cesantía del padre, son sin duda motores importantes en la lucha vital y estética librada por Violeta y configuran en ella una ética de denuncia y de apuesta por la justicia social. Esa ética se proyectará más allá de la obra que nos ocupa, y tiene sus momentos más significativos en la composición de temas como "Yo canto la diferencia", "Qué dirá el Santo Padre", "Levántate Huenchullán" o "Porque los pobres no tienen".

D.2-. LA MUJER POPULAR

Su presencia en *Las Décimas...*, permite visibilizar una historia opacada muchas veces por la historiografía tradicional, la de las mujeres populares, campesinas o urbanas, las que hacen historia desde sus hogares y poblaciones, luchando siempre contra la miseria y por sus hijos. Es el retrato que ella nos deja de Clarisa, su mamá y de muchas otras mujeres en las décimas:

"Y no era cosa tan fácil seguir con estos milagros Pa' proteger nueve cabros exige de ser muy ágil velando hasta en lo más frágil Mi mamá, qué gran orgullo, si aprovechaba hasta el yuyo con muy claro entendimiento y en los actuales momentos sabroso hace el cochayuyo" (p.54)

Aquí, se valoran las estrategias inteligentes que adquiere la sobrevivencia, personificadas en una madre protectora, perspicaz, ágil y con delicado entendimiento. De esa labor ella recoge los retazos, con lo que formará su propio "vestido multicolor":

"así abrigó nuestros brazos, cosiendo, siempre cosiendo, en un cajón escondiendo risueña de la ocasión, vestido multicolor; te tengo en mi pensamiento" (p.54)

Aquí no sólo se rescata la imagen de una mujer fuerte, rectora del hogar y aseguradora del sustento, múltiple, incansable e integral, sino que, además, esos trabajos están valorizados desde una mirada no feminizante. Se valora lo ético, riguroso y sabio del quehacer de las mujeres, sin descartar por eso lo particular, lo emotivo o lo intuitivo.

La historiografía recupera a través de las décimas lo que Mary Nash denomina la cultura de las mujeres, sólo que en este caso se agrega la dimensión de la problemática de la mujer artista, entregada por entero a su oficio. Así aparecen los motivos de la falsa modestia, del sacrificio, de la culpa y de la permanente lucha por imponer su arte en un medio que nunca le es favorable:

"que se descarguen los daños en la pobre relatora, por no valerle hast'ahora haberse amarra'o a Chile. Si el canto no le da miles, válgame Dios, la cantora" (p. 28)

El lugar desde donde configura su discurso social, de mujer pobre, está signado por su

¹⁴⁵ Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones...*Op. cit. p.108.

¹⁴⁶ Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones...*Op. cit. p. 108.

condición de artista con quien Chile tiene una deuda. A lo largo de las décimas aparece permanentemente el motivo del “pago de Chile”, instalando en el enunciado mismo aquellos ámbitos que tienen que ver con las condiciones de circulación y producción de su discurso: falta de retribución económica y dignificación por su labor artística; reconocimiento internacional en lugar de la valoración nacional y falta de compromiso por parte de los gestores culturales frente a su trabajo cultural. Lo que en las *Décimas...* se manifiesta como queja e inquietud desgarradas, en el terreno vital se convertirá finalmente en su suicidio.

D.3-. EL MARÍ'O

En el terreno del discurso amoroso la hablante omite el tema erótico y carnal, los motivos tradicionales de la declaración de amor, del amor no correspondido, de la separación, de la conquista —entre muchos otros discursos— tan caros a la tradición discursiva amorosa occidental, en todos los ámbitos de la cultura, no aparecen aquí. Pareciera que se reservan para el terreno extratextual de la canción y de la epístola de Violeta Parra. Sin embargo, hay una décima destinada al marido (LXIV, pp. 147-148), donde aparece una cruda descripción de lo que fue “su” matrimonio y el “gandul” embaucador que le tocó por “marí'o”. En esta décima se confrontan dentro de la narración varias tradiciones discursivas, las que la hablante utiliza no sólo para hablar de sí, sino para denunciar el “engaño” y hacer cómplice de su decisión de divorciarse al lector de la narración. Este lector es cómplice también porque comparte las claves en torno a los chilenismos y frases hechas utilizadas por la hablante:

- me jura por el rosario/ casorio y amor eterno - atá' con una libreta - talán, talán la campana - le creo a primera vista/l'entrego mi corazón/y me ha mentí'o el bribón - me armó la feroz pelea - pasé las de Quico y Caco

Sobre estas formaciones discursivas y culturales, Violeta despliega otras, en que la mujer ha logrado la posibilidad de elegir y “soltar amarras”, pues ser dueña del discurso que nombra esos hechos es ser dueña también de su destino:

“Condenó a la Violeta por diez años de infierno. ... A los diez años cumplí'os por fin se corta la güincha, tres vueltas daba la cincha al pobre esqueleto mío, y p'a salvar el sentí'o volví a tomar la guitarra; con fuerza Violeta Parra y al hombro con los chiquillos se fue para Maitencillo a cortarse las amarras.” (p. 148)

Asociada a la decisión de abandonar al “gandul” aparece el motivo de quien “corta las amarras”, retoma la guitarra, se auto-nombra para darse ánimo y parte “al hombro” con los hijos: cuatro gestos de autogestión y liberación, que son personales, pero también sociales.

El canto popular registra abundantemente los motivos amorosos, aunque generalmente en un terreno más tradicional:

“Observa, bella señora las voces de este esquinazo; despierta y vente a mis brazos de quien te estima y adora”¹⁴⁷

La lira también recoge gran cantidad y variedad de décimas o canciones de motivo

¹⁴⁷ En Origen y desarrollo de la poesía tradicional chilena desde la Conquista hasta el presente. Op. cit. p. 182.

amoroso: declaraciones de amor, desdichas, separaciones, infidelidades, ingratitud, amores idílicos, zoomorfización de los amantes, etc. Pocas son las que proponen visiones más liberalizadas de las relaciones de género. Sin embargo, encontramos algunas liras más atípicas, entre ellas ésta que se hace cargo “periodísticamente” del tema del divorcio en Chile. Pertenece a Juan Bautista Peralta:

“El divorcio en Chile Problemas de actualidades Lo que dicen los hombres y rebaten las mujeres” “Un debate interesante se ha empezado en el país sobre un problema infeliz que Chile estima importante el sabio y el ignorante toman parte en la cuestión. El ateo y religión discuten sobre el divorcio para extirpar el consorcio del matrimonio en acción.”¹⁴⁸

Versos que recogen no sólo una actitud moderna del hablante, sino que reflejan también una sociedad entera haciéndose cargo de la “cuestión”.

E-. LA CRÓNICA PERIODÍSTICA

Por otra parte, Violeta entra en las contaminaciones entre la lira popular y la crónica roja, mezcla de periodismo y literatura que denuncia hechos escabrosos del acontecer marginal urbano, pero haciendo hincapié en la denuncia y la crítica social, más que en el sensacionalismo.

La crónica periodística o “policial”, es motivo central en la lira, la que dedica sus principales titulares a hechos de este tipo: crímenes, asaltos, fusilamientos, guerras.

“La vergüenza en la misma capital, Siendo que hai tantos guardianes, Saltar está por refranes Entre los hijos del mal. Todos los días ¡qué tal! Se denuncian por la prensa Hechos que causan ofensa” (Daniel Meneses)¹⁴⁹

La mayoría de los relatos noticiosos, se limitan a sólo presentar los hechos dramáticamente. Hay sin embargo una conciencia acerca del rol público que tiene su papel y la responsabilidad ética de su labor. La crónica policial está presentada como relato de vida. Los poetas populares, al revés de Violeta, no podrían haber escrito autobiografía, pues su función social, el momento en que producen sus discursos y el lugar desde el que lo hacen son muy distintos a los experimentados por la conciencia de las *Décimas...*, el sujeto es netamente social y religioso todavía en la lira, para convertirse ahora en alguien que, conservando esas sensibilidades, es además artista y moderno. Incluso manejando las mismas herramientas de las que se vale Violeta, la conformación discursiva de la lira no logra distanciarse de su coyuntura y codificación, esto porque su producción corresponde a otro contexto muy distinto, como queda demostrado en estos versos de José Arroyo:

"La señora asesinada en casa del Jeneral Bustamante.

Un crimen mui misterioso en calle Lira se anota por lo mucho que alborota es de lo mas horroroso. ... Con una piedra pesada que sacaron de una pieza le han dejado la cabeza completamente charqueada.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Colección Lenz, Volumen IV, microficha 17.

¹⁴⁹ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 38.

Los poetas populares están en la línea del periodismo sensacionalista y morboso. Con esto, no estamos asignando más valor a una u a otra formación discursiva, sólo marcamos el tipo de relación dialógica que establece la autora con la tradición y de qué manera ésta también va apareciendo como sustrato en su discurso. Dice Adolfo Reyes, en "El crimen de la calle San Pablo":

"Esta escena de horror Hubo pues en la calle I en el diario los detalles Salió, causando terror No se sabe del hechor Si capturado ha sido Lo que hoi ha ocurrido Es digno de mucho asombro Del crimen aquí yo nombro Mui horrible ha sucedido."¹⁵¹

La "escena" de horror, que causa terror en los lectores, pero que no se detalla demasiado pormenorizadamente en el desarrollo de los versos, da paso en Violeta a una cronista más reposada, más descriptiva y reflexiva, la hablante vincula el hecho noticioso o policial con una reflexión acerca de la injusticia social:

"Al otro día los diarios anuncian con letras gruesas que hallaron una Teresa muerta por unos barbaros. ¿Qué sacan del comentario si no ha de poner remedio...?" (p. 154)

La hablante no se contenta sólo con denunciar el hecho, sino que también señala acusatoriamente todo el sistema de complicidades directas e indirectas que atentan contra la suerte del pobre. A la precisión y "objetividad" de la lira, Violeta agrega la denuncia y la empatía del testigo. No por eso ha abandonado la forma dramática (escena teatral) y dialógica de la prensa popular. Lo que le ocurrió a "Una" Teresa cumple una función ejemplarizante y de catarsis social y por eso debe ser a la vez objetivo, pero también es imperioso que se reflexione sobre ello.

F-. EL DISCURSO NACIONAL E HISTÓRICO

Habíamos dicho que, en Chile, la convergencia entre el canto y la poesía popular y el punto de partida para la lira popular, coinciden con un hecho significativo: la guerra contra España (1865-1866). Las guerras, las revoluciones, el discurso de independencia o "nacionalista" son fundamentales en el recorrido que realiza la lira popular por la autenticación de lo nacional. Para Juan Uribe Echevarría¹⁵² la décima glosada alcanza su máximo desarrollo durante la segunda mitad del s. XIX, en su vertiente "**satírica de asunto político**"¹⁵³. Con motivo de la guerra contra España se intensificó la publicación del "**canto de exaltación nacional provocado por la independencia amenazada**"¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Colección Amunátegui, Tomo II, microficha 62.

¹⁵¹ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 20.

¹⁵² Uribe Echevarría, Juan, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962.

¹⁵³ Uribe Echevarría, Juan. Op. cit. pg. 12.

¹⁵⁴ Uribe Echevarría, Juan. Op.cit. pg. 17.

Otras guerras o momentos de crisis desatarán la “lira” de los poetas populares. Así, Daniel Meneses puede escribir un “Contrapunto entre un chileno y un argentino sobre la valentía”¹⁵⁵, “Entre una chilena y una cuyana”¹⁵⁶ y “Viva Chile”¹⁵⁷ o Adolfo Reyes, “Nuevo gran contrapunto de un chileno con un cuyano”¹⁵⁸; o Rosa Araneda, “Contrapunto entre el chileno y el cuyano” o Bernardino Guajardo (“El Pequeño”), quien en “En que el poeta popular vio que los chilenos se tomaban Lima”, con un tono de exaltación y elegía, dice:

“ De Cañete estos soldados, Muy bien armados venian, Pasar a Lima querian i a Chile seran pasados”¹⁵⁹

Frente a esa construcción del “ser nacional”, los poetas, portavoces en ese momento de la voz del “pueblo”, arremeten no sólo contra los propios vecinos, sino también contra los “enemigos internos” que son fundamentalmente los indígenas. Así, lo deja escrito Bernardino Guajardo, en 1881, en ***“Guerra sin cuartel declaran caciques indianos en contra de nuestros soldados”***:

“Todos los indios alzados, Nos han declarado la guerra; Es preciso ir a la tierra I acabar esos malvados. ... I mas no piense el salvaje Invadir nuestras ciudades”

Ellos, los “indianos” no forman parte de nuestra “tierra”, y más específicamente, son los que amenazan nuestras “ciudades”, como si la conciencia patriótica estuviese fuertemente desarrollado en torno a la urbe y a “lo chileno”. La ambivalencia del discurso de la lira se da porque conviven en él fuertemente la “conciencia popular”: reivindicativa, crítica, antioligárquica; junto a la conciencia patriótica: imitativa, oligárquica y homogenizadora. Para Pamela Tala, la escritura de la poesía popular ***“se inscribe en un doble registro. Por un lado participa, junto a las autoridades republicanas letradas, de la idea de nación, pero a la vez se instaure como voz defensora del pueblo, de ‘los pobres’”***¹⁶⁰.

Esta contradictoria tradición dialoga de diversas maneras con el discurso de las *Décimas...*, las que privilegian en mayor cantidad el espacio de la infancia y de la vida campesina, más que el discurso “homogeneizante” del patriotismo exacerbado. Ese lenguaje y tono dramático y pasional que, según Góngora¹⁶¹, atraviesa toda la lira, se ha apaciguado en Violeta y en su lugar se ha levantado un tono crítico y revisionista. Extraña

¹⁵⁵ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 3.

¹⁵⁶ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 4.

¹⁵⁷ Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 4.

¹⁵⁸ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 23.

¹⁵⁹ ***Colección de poesías populares, cancioneros. Biblioteca del Archivo Central Andrés Bello Universidad de Chile. Libros de Bernardino Guajardo (1881). Tomo II.***

¹⁶⁰ Tala, Pamela, “La tensión modernidad - tradición en el discurso de la poesía popular de fines del siglo XIX. Los versos de Rosa Araneda”. Tesis de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, 2000. p. 134.

actitud, en un momento, los sesenta, en que la historia es sinónimo de progreso, posibilidad de perfección y cambio. Momento en que los artistas chilenos todavía se preguntan por la identidad nacional y latinoamericana. Momento de toma de posiciones y atrincheramientos ideológicos. Violeta, instalándose en la línea de exaltación ofrecida por la lira, pero también en los discursos sociales de los cincuenta y los sesenta, ya no defiende naciones o continentes sino “la unión de todas las razas” y la “redención de los pobres”:

“...allí presente Caracas, judíos con italianos, malayos, samaritanos: es éste un jardín de flores de fraganciosos primores, jardín del amor humano” (p. 170)

Por breves segundos, estando en Varsovia, Violeta vislumbra con esperanza el futuro y escribe dos décimas de plenitud “utópica”, pero este tono no está en ninguna otra décima. Como si Violeta vislumbrara que este estallido de “conciencia revolucionaria” no fuese más que una “completa simplificación imaginaria”, y que lo que se manifiesta como “descolonización” no es más que la expansión del “neocolonialismo”¹⁶². La Polonia del festival no fue más que un espectáculo, que al terminar dispersó los sueños y a las personas.

“Polonia, cuando al dejarte se acabó el baile y el canto, tu serpentina entre tanto ya está barrida en la acera; dije al pie de mi bandera: cada uno pa’su Santo” (p. 173)

La historia no es sólo el escenario contextual, lo personal queda indisolublemente unido a la historia social y política. Más allá del espacio textual de las *Décimas...*, pero coincidiendo con su momento de enunciación, Violeta mostrará en su tapicería la historia de Chile en algunos de sus episodios (ver, por ejemplo, “El Combate Naval de Iquique”), aplicando la técnica de la parte por el todo; ahí irá bordando de a pedacitos el cuadro y viendo el armado sólo al final. En las *Décimas...* aplicará una técnica similar, en el sentido de ir por parte “deletreando” la historia a partir de episodios unitarios en sí mismos, que sólo mirados en el friso total del texto adquirirán pleno sentido e intensidad. Es interesante cómo Violeta bautiza sus bordados con el nombre de “tapisseries”, instalando la artesanía en la codificación y lógica de la industria cultural (producción seriada) y del consumo de masas (teleseries).

Por otra parte, Violeta transgrede el sentido que tienen los símbolos patrios, los que cobran un perfil más bien dramático y degradado en el desafortunado encuentro que mantiene con el señor Mendoza, en la embajada de Chile en Francia. Frente a las permanentes negativas de este señor para ayudarla, Violeta testimonia:

“Le saco en cara el emblema con su arrogante huemul, le enrostro el color azul de la bandera chilena, l’entono con mucha pena nuestra Canción Nacional, más tarde la de Yungay y otras canciones gloriosas, pero se chanta Mendoza y díai quién lo va a sacar. ... pero él me mete al embudo y junto con el escudo m’enosca y me desenrosca” (p. 178)

Los símbolos patrios, socorridos frecuentemente por la discursividad nacionalista, pero

¹⁶¹ Góngora, María Eugenia. *Revista Chilena de Literatura*. Op. cit.

¹⁶² Esta manera dual de entender “los sesenta” se la debemos a los postmodernistas. En este caso me refiero a Fredric Jameson en *Periodizar los 60*. Argentina: Alción Editora, 1997.

también por el canto y por la lira popular, para escenificar Chile y otorgar un sentido de pertenencia e identidad nacional, son tratados aquí con un desafortunado dolor. Esos símbolos, que Violeta comparte con una “nación” se degradan en la confrontación personal que ella realiza con un “burócrata” de la embajada chilena, acerca de sus sentidos y significados.

Además, la difícil situación económica que sufre en Francia, convierten la nostalgia por el país, por momentos, en un profundo enojo con la patria (en una décima la convierte en afiche) o bien en una nostalgia infranqueable. Su estadía en Europa tendrá su sentido en el retorno que realiza Violeta a un país que tiene que recomponer, primero que nada, en ella misma:

“Cuando regreso al país el montón d’escombros que cae sobre los hombros d’esta cantora infeliz” (p. 183)

Por otra parte, en la lira se encuentra extensamente la denuncia de los “dictatoriales” en casi todos los poetas, en una clara postura nacionalista ¹⁶³ : **La vergüenza se perdió/ El gobierno la vendió/No recuerdo a qué potencia** ¹⁶⁴ . Esta veta es la que utiliza Violeta para protestar contra Carlos Ibáñez del Campo:

“Fue tanta la dictadura que practicó este malvado que sufre el profesorado la más veroz quebradura” (p.73)

La Historia con mayúscula sólo intervendrá con sus signos negativos, para degradar al padre, a través de la cesantía y el alcoholismo o para ensalzar al abuelo como héroe de la Guerra del Pacífico. Su historia es, de todas maneras, el relato individual de una mujer marginada de cualquier forma de poder y en pugna permanente con todo tipo de configuraciones de esa “comunidad imaginada” ¹⁶⁵ que la hablante no termina de entender.

3-. LAS AUTOCONFIGURACIONES

Hemos llegado así al centro del discurso autobiográfico: a las relaciones entre la autoconfiguración personal y la escritura de ella; pues una vez que hemos revisado algunos de aquellos discursos que se superponen y enfrentan para construir la “voz” de la hablante, veremos cuál es la autoconfiguración que ella hace de sí misma en relación directa con una suerte de poética.

A-. EL RETRATO PROPIO Y EL DISCURSO METAPOÉTICO

¹⁶³ Postura entendida principalmente a la manera de las construcciones imaginarias promovidas por lógicas del parentesco y la religión, más que en el sentido del liberalismo o el fascismo. Según Benedict Anderson. Op. cit. p. 23.

¹⁶⁴ Rosa Araneda, Colección Amunátegui , Tomo II, Microficha 40.

¹⁶⁵ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Op. cit.

¿Para qué escribe sus décimas?, ¿para quién Violeta se configura como sujeto y recupera a otros de la memoria?. Mezclando textualidad, referencialidad y vida real, podríamos decir que, básicamente, para cuatro cosas:

1-. Para agradecer y estampar los rostros de aquellos que la amaron y protegieron su infancia.

2-. Para “dejar en la historia” su “pena y sufrimiento”

3-. Para seguir la tradición, aunque se condeule de esa suerte: “fatal entre los fatales/voy siguiendo esas andanzas”

4-. Para complementar su labor de recopiladora y artista que está teniendo para esos años sus primeros “reconocimientos”, nacionales e internacionales. Ahí, estampará no sólo sus datos biográficos, con anécdotas y antecedentes, sino también su postura ética frente a los problemas sociales y sus reflexiones acerca del lugar y rol del artista.

Estos propósitos, múltiples y plurales, provocan la calidad fragmentaria y discontinua de la décimas, una conciencia inquieta y “despedazada”, cuyo rostro jamás se configura del todo. En el texto habitan múltiples Violetas, porque ella misma está deseando “deletrearse” en la mayoría de sus labores, que fueron siempre innumerables e intensas:

“Toco vihuela, improviso, compongo mis melodías, las noches las hago días, pensando si lo preciso, buscando el oro macizo...” (p. 38)

Entremezcladas con estas autoconfiguraciones centrales, se conforman esas otras: la de la infancia, la de la Violeta que se casa con un gandul y se separa al poco tiempo, la de Violeta madre abnegada, la de la mujer fea, pero ética:

“Gracias a Dios que soy fea y de costumbres bien claras, de no, qué cosas más raras entraran en la pelea. (p. 157)

Para cumplir estos propósitos es que debe “escribirse” y “deletrear su retrato”. En la configuración de su rostro aparece extensamente su infancia, años en que comienzan sus sufrimientos y reveses:

“La suerte mía fatal, no es cosa nueva, señores, me ha dado sus arañones de chica muy despiadá” (p. 39)

Para su madre fue su “guagua más donosita” y de “su padre” la proyección de sus sueños, por lo menos en la niñez:

“mi taita, con majestad dijo: Es el campo, niñitos, ... y yo que por vez primera paseaba como una reina, dichosa porque me peina, el viento la calavera” (p. 42)

La armonía dura poco y la “joya preciosa” se enferma y contagia a varias personas, causando “grande mortandad”. Ya en los inicios aparece el tema de la muerte. A su vez, su cuerpo se convierte en “una pezuña/sólo un costrón inhumano” y, en la crueldad del colegio, la comienzan a llamar “maleza”:

“Mas el destino traidor, le arrebató sin piedad por puro gusto no más, su bonitura y candor. De lo que fue aquella flor, no le quedó ni su sombra; se convirtió en una escombra, se le asentó la carita. Y hasta su madre se agita cuando la mira y la nombra” (p. 47)

Pese a estas adversidades, sus padres la aman y es ese amor el que le permite la

felicidad:

“yo soy la feliz Violeta el viento me desaliña” (p.48)

Aquí de nuevo agradece a aquellos que la aman, no importándoles su rostro:

“Personas tan bondadosas no les espanta mi cara” (p. 60)

Ese lugar bucólico está dicho y hecho en “jerga” campesina, recordándonos algunos cantos populares o reminiscencias de la lira. Cuando Rosa Araneda personifica a la “Rosa deshojada”, dialoga proyectivamente con los versos de nuestra hablante:

“Si el tiempo con su mudanza Me marchita en mi candor. Acosada del calor, Mas si el aire se embalsama, Declino el talle en la rama Con el viento del amor”

¹⁶⁶

Violeta ha incorporado en las décimas un amplio repertorio léxico de la flora y la fauna chilenas, ya recurrido por la poesía popular campesina, asimilándose ella misma muchas veces a esas configuraciones existenciales:

“la madre que es cuidadosa como la mía lo es con sus flores que hoy son diez; falta un clavel y una rosa” (p. 65)

La “violeta” de la niñez es juguetona, vivaracha, tierna, “hacedora de cosas”(costurea), irreverente, atípica, lo pasa “como en destierro” y son permanentes sus mimetizaciones con la naturaleza: “quisiera ser arbolito”. A ella le interesa presentar su casa, los animalitos, los insectos, la vida campesina en pleno ¹⁶⁷. Recuperar ese entorno le permite “deletrearse” a sí misma. Dos de las décimas más plásticas por la efectista puesta en escena y por el “carnavalesco” y anticipatorio sentido de la muerte que proponen, son aquellas en que la pequeña Violeta, reflejada en un espejo, ve pasar un féretro y junto a su hermano Roberto y a unos amigos lo siguen hasta el cementerio, montados en el parachoques del último vehículo del cortejo, con la finalidad de robar las flores del difunto, que es, además, rico:

“...saltamos sobre las flores. Eramos tres picaflores sobre un finado decente” (p. 89)

En tránsito, de viaje desde pequeña, el relato va adquiriendo rapidez y brevedad a medida que se avanza desde una infancia idílica, juguetona, pobre y plena hacia la historia personal más reciente. Incluso ese espacio permanece no sólo como recuerdo, sino también como permanente deseo de ser y de ser fusionada con la naturaleza:

“Lo paso como en destierro feliz con los pajaritos, soñando con angelitos; así me pilla fin de año, sentada en unos escaños; ¡quisiera ser arbolito!” (p. 99)

Cuando la hablante “sale de su casa”, entonces los rostros varían. De niña se ha vuelto adulta, y en el viaje a la capital, invitada por su hermano Nicanor, la “violeta”, que había logrado reconstituir su rostro, definir sus quehaceres y sus tonos – campesinos — se “desarma” y desarticula por todo Chile:

“Un ojo dejé en Los Lagos por un descuido casual, el otro quedó en Parral en un boliche de tragos” (p. 137)

Dejando, en la siguiente décima, sus sufrimientos repartidos por toda la “geografía

¹⁶⁶ Colección Amunátegui, Tomo 2, microficha 39.

¹⁶⁷ Confrontar con décima N° XLII de Violeta Parra, pp. 105-106.

fúnebre” del país:

“Pasé amarguras en Ñanco, delirios en Tucapel, hambrunas en Illapel y pesadillas en Ranco” (p. 139)

Una vez que se instala con Nicanor, éste desea convertirla en estudiante. Ella se viste y estudia según lo determina este hermano, que se ha convertido en “pai’re y mai’re a la vez”. Sin embargo, la búsqueda de trabajo le vuelve a traicionar su destino. A partir de aquí, ya estamos en la décima cincuenta y dos, nunca el tono volverá a ser el mismo. La imagen que tanto costó construir en la niñez se ha desmoronado. Aquí, empieza también un fuerte tono de protesta social: **“no tengo ningún recelo/ de verle la pajarilla/cuando se dé la tortilla/la vuelta que tanto espero”**. La autorepresentación que se instala a partir de aquí es la de la artista, la cantante de bares:

“yo debo seguir cantando pues paga la clientela” (p. 153)

Dice, mientras asesinan a “una” Teresa; y la que debe enfrentarse a las “manipulaciones” de la industria radiofónica. En ese medio de “trepadismo” laboral, Violeta marca su diferencia y se erige como “cantora”, la única capaz de **“publicar la verdad/ qu’ anda a la sombra en la tierra”**. En este momento, la figura privilegiada por la enunciación (la de la cantora) coincide con la del enunciado y en adelante, hablar de “autoconfiguración” y “hablante” será la misma cosa.

Las *Décimas*...reúnen en un menor tiempo de la enunciación un mayor tiempo referido: el del viaje a Europa y el de su retorno a Chile; la figura es la de una artista, relativamente exitosa y destacada, pero que no es apoyada por los gestores culturales chilenos, sobre todo en Viena y Francia. La segunda autoconfiguración es la de una retornada sufriente, arrepentida por haber dejado a su hija y que se martiriza llamándose “mala maire”.

El discurso que contiene estas autoconfiguraciones es uno metapoético, que deambula entre las autorepresentaciones de una cantora y las de una escritora, en forma abundante. Ambas se han podido configurar gracias al permanente diálogo que establecen con los otros discursos y con el receptor. Receptor cómplice de jergas, modismos, frases hechas; pero también cómplice de su fragmentariedad, de sus saltos y retrocesos en el tiempo; de sus enciframientos y claves discursivas. La escritora, aquella que anota en su “triste diario”, que “llena el papel”, que relata, que **“empieza la delirante/del cuento que les escribo”**, que entrega un “cuento”; es ensombrecida por la cantora que acepta el contrapunto, que canta en los bares, que viaja a Europa, que se libera cantando, que “vuelve a tomar la guitarra”.

Característica esencial de esta “presentadora” es la movilidad de la memoria, la que creará una “palabra” capaz de seguirla en sus zigzagueos. Ella aclara, de entrada, que el canto no puede ser uniforme ni seguro, pues al seguir los caminos de la memoria es discontinuo. Así, “desparramadas” a lo largo de toda su autobiografía aparecerán las décimas que ponen en escena a la cantora y la relatora.

Lo primero que propone Violeta para hablar de sí es la imagen de una cantora en un contrapunto, “requerida” por su hermano, para que escriba su vida en décimas. La segunda escena es la de una escritora¹⁶⁸, que se ha decidido a escribir su vida en décimas. No está muy segura sí de lograr el objetivo. “Deletrear” su retrato requiere de

una “elocuencia” sólo comparable a la de los cantores populares y que se afirma en el “tuntuneo” (“toquío del guitarrón”). Finalmente se decide e inicia el relato.

La autorepresentación de la cantora es mucho más fuerte que la de la escritora. En la décima, por ejemplo, del violento divorcio con su marido, la relatora, comienza con la imagen de la “escritura en el Diario”, cuando conoce recién al “gandul” para rematar con la de alguien que vuelve a “tomar la guitarra” y corta las amarras. Cantora que acepta el “desafío” y que “tranquea con pies de plomo”.

En la tercera décima Violeta indica que deletreará su retrato, vinculando así el arte de escribir con el de pintar, como Tairasawichi que pintaba el universo en su rostro.

El sentido que tiene para la hablante construir su propia imagen por medio del canto y del relato, privilegiando su imagen de artista, la lleva a realizar una reflexión muy profunda acerca del rol de esa palabra, la que constituye una suerte de poética que guía el texto, pero también la vida representada en ese relato: el canto tranquiliza, acompaña, entretiene, colectiviza; pero también, produce penurias económicas y problemas graves para la sobrevivencia. La Violeta creada en las *Décimas...* jamás renuncia a su propósito de “instalar la verdad”, que anda a la sombra en la tierra, a través de su arte.

La autoreflexión acerca de la labor de “cantor” o poeta es abundante en la tradición, especialmente en el contrapunto y en la lira. Incluso, cuando los poetas populares reflexionan sobre su propio quehacer lo hacen en respuesta a desafíos o coyunturas:

“Cuando me pongo a cantar En guitarra o guitarrón Se me alegra el corazón al ver la cuerda trinar” (José Hipólito Cordero)¹⁶⁹

En esa configuración metapoética, la hablante vincula el arte de la palabra al del canto y de ambos, a la figura de la flor y los pájaros. De hecho, la tradición es un “jardín de flores”, que ella persigue en una contradictoria relación de amor-odio:

“Igual que jardín de flores se ven los campos sembra’os, de versos tan delica’os que son perfeutos primores; ellos cantan los dolores llenos de fe y esperanzas; algotros piden mudanzas de nuestros amargos males; fatal entre los fatales voy siguiendo estas andanzas” (p. 26)

Ese “jardín de flores” está muy presente, como figura y como ideograma, en las *Décimas...*, pero también en la lira y en el romancero. Aquí, ella se instala medio a medio en la tradición, la que canta los “dolores” y reivindica el cambio, y a la que seguirá, casi en una actitud de condena y con una conciencia autorial que es profundamente fatalista: **“cúmplase lo que está escrito”** (p.83). Además, el arte queda vinculado fuertemente a una suerte de animismo campesino, donde los “animalitos” y “arbolitos” no hacen más que continuar, proyectar y acoger su propio canto. Así, la cantora y relatora, se va formando de múltiples ánimas y fuerzas, que son mucho más que simples “figuras literarias”: “fuerza de gallo castizo”, “que aprenda la del canario”, “agarro mi cogot”e

¹⁶⁸ Para Francisco Aguilera en “Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy” la característica de asumir el carácter de escritor por parte del narrador básico es muy frecuente en la mayoría de los autores de la actual novela hispanoamericana. En *Hora actual de la novela hispánica*. Eduardo Godoy, coord. Valparaíso: Ediciones Universitaria de Valparaíso/Universidad Católica de Valparaíso, 1994. p. 213.

¹⁶⁹ Colección Amunátegui, Tomo II, microficha 49.

yegua”(guitarra), “como la avestruz”, “chirigües cantores”, “soy su paloma”, “desplumando el tordo”, “inocentes canarios”, etc. La fatalidad, el destino inexorable, se proyecta en la muerte y en el papel de cantora. Sólo a través del sufrimiento y el llanto se temple la voz y surge la cantora verdadera. Frente a la muerte del padre, ella canta:

“Celebro que fuer’así, porque de un’otra manera, yo hubiera sido ternera sin leche que dar aquí. Si es cierto que yo sufrí, eso me fue encañonando, más tarde me fue emplumando como zorzala cantora. Hoy pájara voladora que no la para ni el diablo.” (p.84)

Esas imágenes y el tono fatalista están tomados fuertemente de la tradición del canto popular, las que remiten a una suerte de arte poligráfico y ecológico, donde el que canta no hace más que repetir los ecos divinos de la naturaleza. Esa relación, tiene un fuerte sustrato indígena: flor y canto estructuran el “cuicatl” náhuatl y ni hablar de la importancia de las aves, sobre todo del águila en la tradición tolteca azteca; en el caso andino, el canto está íntimamente ligado a prácticas sociales, de ahí su concretitud y su asimilación al canto de los pájaros. En el caso mapuche, quienes creen en conceptos, más que en cosas, la palabra misma, el mapudungún, es un habla de la tierra. Dice Elicura Chihuailf: **“Nuestro pensamiento pertenece a una tierra, nuestro hablar es el habla de la tierra, y nuestro pensamiento y nuestra poesía es la reivindicación de esa tierra. Al decir que el mapudungún es el habla de la tierra, estoy diciendo, como me lo han enseñado mis padres, que hay una tierra concreta que se reivindica.”**¹⁷⁰

La hija curiosa (madera prensada).



Esta poética, religiosa en el sentido que re-liga naturaleza y hombre, es la que sostiene el discurso parriano.

¹⁷⁰ Reportaje sobre visita de Elicura Chihuailf a España. *Diario Electrónico El Mostrador*, 30 de Marzo de 2001.

En otro tono se enmarcan las décimas referidas a la infancia, ahí la naturaleza es el escenario de una voz en armonía y hedonista, donde permanecen sus “aves” y cobran gran colorido los “animalitos” y los árboles:

“Dejemos lo triste a un lado, pongámonos en camino; escuchen el dulce trino de un cuento muy agradecido. Estoy en el campo amado arriba de una higuerrilla, abajo hay unas chiquillas desparramando triguito, gallinas, pollos, pollitos comiéndose la semilla. Presento primeramente con verdadera alegría, la casa en que yo vivía de mis lejanos parientes; con ellas cándidamente reviso los pormenores de pájaros y de flores y los insectos del suelo, de los misterios del cielo la lluvia y los arreboles” (p. 105)

El escenario ha cambiado, la hablante se enuncia encaramada en una “higuerrilla” y observando desde la omnisciencia el “campo amado” y la casa de la infancia. Cual “ternerito”, recorre los campos y entra en la casa, acogedora y campesina, mimetizada con la naturaleza:

”...en la cornisa, una llama de cebollares maduros, y en casa poste los nudos del árbol de la montaña; y en los rincones, las cañas de los choclitos dientudos” (p. 106)

B-“SALÍ DE MI CASA UN DÍA”. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO DESPLAZAMIENTO

Un motivo constante y abundante en el canto campesino y en la tradición de la lira es el relato de quien “sale de su casa”, como aquel primer umbral que se atraviesa para convertirte en adulto, en una especie de ritual de iniciación, pero también como una textualización de un motivo imprescindible en la cultura: el del viaje. Motivo que recuperará Benedict Anderson, por el sentido de integración y cohesión social que aporta a la configuración de las comunidades imaginadas. La “experiencia de la modernidad” rescata esa capacidad del sujeto moderno de habitar espacios y hasta tiempos distintos y contradictorios, conflicto del que tiene plena conciencia Violeta. En este constante desplazamiento, entre varias ciudades durante su niñez, el viraje más violeto es, sin duda, su viaje a Santiago:

“Salí de mi casa un día pa’nunca retroceder ... me vine a la capital por orden de Nicanor. ... Mi hermano decía, vente el mundo es un ancho mar” (p. 135)

El motivo muestra las nuevas formas de los campesinos de hacerse presentes en la ciudad, conformando, poco a poco, una nueva forma de lo popular. En ese tránsito del campo a la urbe, Violeta representa la ofensiva migratoria que se produjo desde el campo hacia los centros urbanos en la década del treinta y textualiza también los conflictos internos que esto acarrea. Aquí, Violeta tematiza el desarraigo que le implica llegar a la urbe, su viaje a la capital lo realiza desmembrándose por todo Chile. Cruzar el umbral implica marcar el cambio como un signo negativo e impuesto desde el exterior. Sin embargo, a través del acto de escribir y de cantar reafirmará su procedencia rural y crecerán en ella las formas de valorizar, preservar y difundir dicha cultura. Ese tránsito, del campo a la ciudad, aparece en la poesía popular de una manera más esquemática y alegórica. El canto conserva, por ejemplo, motivos campesinos atemporales e idílicos;

mientras que la lira escenifica la cruda vida urbana, sin existir puentes temáticos de comunicación entre ambos espacios. Sólo en la escenificación de los cantores, hay una leve referencia a ese tránsito migratorio y de desarraigo, pero no con el desgarramiento moderno acusado en las *Décimas*...

Desde el primer momento la urbe está signada negativamente, la estación es una sonajera de fierros y gritos que le recordarán desde este momento su constante destierro:

“Mi corazón en destierro latió lastimosamente cuando pasé, entre la gente l’ inmensa puerta de fierro” (p. 141)

La voz se marchita, los temas se endurecen. Su interés se mueve hacia la denuncia de la marginalidad social

Su encuentro con este mundo es de suma violencia y de un constante combate por la sobrevivencia, ahí comienza a escribir su "triste" diario que sólo tendrá consuelos momentáneos en la realización de sus artes en la ciudad.

Es Nicanor quien la invita a Santiago. La imagen del campo no es la que se crea desde la urbe ni tampoco es una recuperación nostálgica, al modo criollista, sino un tiempo que mezcla lo humorístico con lo trágico (Décima del entierro por ejemplo), lo personal con lo público (cesantía del padre), lo telúrico con lo bucólico y lo intimista, lo festivo con lo "fúnebre".

Por eso, si uno compara el tono de *Las Décimas*...en su tiempo "rural" con composiciones de la lira popular que tematizan las mismas vivencias y motivos, se verá que la lira trabaja más la distancia épica, el motivo general, la recuperación idílica o el tono reivindicativo, aspectos apuntados además por José Luis Romero¹⁷¹ para cierto tipo de ruralidad:

" Si se llega a cosechar en la tierra que nos dan tan solo nos dejarán unos porotos y a par; tenemos que alimentar a esos ricos prepotentes que esclavizan inconscientes a los más necesitados. los que se ven obligados a la pega hacerle frente" ¹⁷²

En estos versos se ha degradado la visión "idealizada" del campo y se ha teñido con la precariedad y dependencia económica que empiezan a padecer los espacios rurales con respecto a la urbe. En otros tonos, éste es el espacio rural que Violeta consigna luego de la muerte del padre:

"Reviso kilometrales d'espacios ya cosechados, y de sembrado en sembrado voy rastrojando trigales. Allá están los animales dándole vueltas a l'era, fatiga más pendenciera me da'al final de la tarde" (p. 112)

La "ruralidad" de Violeta mezcla tonos, culturas y tiempos diversos; rescatando así la gran hibridez de los espacios rurales chilenos. Sin embargo y al mismo tiempo, ese espacio rural es visto como un tiempo inicial de armonía, el de la infancia, transfigurando y

¹⁷¹ Romero, José Luis, "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías", en *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*. París: Unesco, 1981. pp. 25-45.

¹⁷² En *Poesía Popular Chilena. Selección y prólogo de Diego Muñoz. Santiago e Chile: Editorial Quimantú, 1972. p. 119. Décima de Rosalindo Farías, de Graneros.*

contradiendo así el tiempo histórico que rodea a *Las Décimas...*, donde prima la incertidumbre, el desencanto y la ironía.

En el terreno extradiscursivo y en América Latina, en los años cincuenta y sesenta, había fracasado el populismo y el capitalismo frenaba el desarrollo social. De ahí, el fuerte tono parriano de crítica social y de nostalgia. A ese “fracaso” y según Jorge Larraín¹⁷³, se opondrá un modelo latinoamericano simbólico-dramático, donde son fundamentales la forma dramática ritual, la trasmisión oral y la religiosidad. Según Quijano, se propone volver a una vida agraria comunal y recuperar la razón que viene del pasado, sobre todo la solidaridad, la reciprocidad, la armonía con el entorno y el esfuerzo colectivo. Estos rasgos, puestos en tensión por la instalación de Violeta en la urbe, permanecen como aspiración, sólo resuelta a nivel artístico (escenificación en la carpa de la Reina o en el programa radial “Canta Violeta Parra”) y en la configuración de su autobiografía, en la que, desde la urbe, se reivindica la vida campesina y la heterotopía de la infancia.

El viaje a Europa cubrirá las décimas finales. Ella viaja a Varsovia, para luego quedarse en Francia por dos años en una constante lucha contra la burocracia y “la crueldad” de los circuitos artísticos. En ese momento de destierro, la hablante internaliza la violencia de la modernización, como si en su interior hubiesen estado anticipados sus signos funestos. En una carta a Nicanor Parra, fechada en 1963, Violeta intensifica la sensación que le produce ese París indiferente y “cruel”: **“He caminado a pie toda la geografía de la música fúnebre.../es el ruido traspuesto el que aflige los tímpanos/ es el ir y venir de la vida en la calle/ el rugir incesante de motores despiertos/ el chillido estridente de trompetas borrachas/ el gritar de la gente sin motivo preciso”**¹⁷⁴. Cuando se instala en Francia por primera vez y de nuevo dentro del espacio textual de las *Décimas...*, Violeta convierte a Chile en un “afiche” y escenifica una difícil relación con el “terruño”, entre nostálgica y confrontacional.

La referencia al viaje es escueta, cambia su tono y empieza una omnipresencia creciente del desgarramiento y la melancolía, propios de La Llorona:

“ha de quedar en la historia mi pena y mi sufrimiento” (188)

El viaje implica pérdida, soledad, desamparo y malos tratos. Lo único rescatable es la solidaridad de unos amigos y el festival de la juventud en Varsovia, el que deja graficado en una especie de estampa idílica y canto a lo americano, sin embargo, como ya dijimos, ese tono se oscurece en todas las demás décimas dedicadas al tránsito de Chile a Europa.

En la tradición hay varios ejemplos del “Salí de mi casa”, en diferentes tonos y alcances. Lo más cercano a Violeta parecen ser los versos “Cuando yo salí a rodar”, aunque en forma invertida temporalmente, tonada recogida de manos de Doña Mercedes Guzmán¹⁷⁵ por la misma Violeta. Aquí el hablante se separa de sus padres para “salir a rodar”, pero no tiene consuelo para ese abandono:

¹⁷³ Larraín, Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, de Jorge Larraín. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

¹⁷⁴ *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 103.

“El camino donde anduve de lágrimas lo regué del ver y considerar que padre y madre dejé”

¿En qué sentido en forma inversa?. En el sentido que mientras Violeta insiste en la desdicha del presente, el verso tradicional se basa en la nostalgia por aquello que “ya no es”. En ambos casos, está el motivo del abandono y el destierro.

Un tono totalmente distinto por lo festivo es éste, recogido del romancero chileno por Julio Vicuña Cifuentes¹⁷⁶ :

Cuando salí de mi tierra, salí par no volver, montado en un macho viejo que daba lástima'e ver. Denguno me dijo adiós, ni naide me vino 'a ver, no m'asque una pobre vieja que me daba de comer. Me ju'i para l' Otra Banda con un patrón qu' encontré, gané ;a plata 'a entones y pase un buen almacén. A los siete anos volví con más facha que un marqués, y me salió a recibir todo el pueblo d' Illapel. Pero yo, que no soy lerdo, 'a denguno saludé, no más que 'a la pobre vieja que me daba de comer”

A principios de siglo opera todavía una visión localista de aquello “recorrible” durante una vida y el motivo del hijo pródigo del pueblo. Para los años cincuenta esto era casi una alegoría.

Finalmente el desplazamiento de la hablante hacia otras partes del mundo, en busca de públicos, tiene su correlato también en la tradición. Existe una décima glosada de Luis Paredes Palomino, “Recuerdo de un viaje por varios países del mundo”, donde el poeta festeja su triunfo en diversos países, la ausencia en esos países de cantores que le hiciesen el peso y su triunfal retorno a Chile. Violeta también ha salido, en condiciones mucho más adversas, pero se da a conocer en Europa. Pese a esto los burócratas chilenos no la apoyan y ella pasa hambre y tormentos en ese desamparo. “Salir de la casa”, entonces, es un motivo recurrente, pero de ribetes muy distintos según el momento y la configuración de los hablantes.

C-. “POR FIN, SEÑORES AMABLES, QUE ME PRESTÁIS ATENCIÓN”. LA PUESTA EN ESCENA DEL PÚBLICO

En las *Décimas*... el discurso siempre se dirige a un tú, a un receptor que ha permitido la configuración de la vida de la cantora y la relatora, pero que además aparece escenificado en la mayoría de los relatos. Aquí el confidente de los géneros referenciales, es convertido en un público: colectivo, público y multifacético.

En *Las Décimas*...aparece tematizada y textualizada la relación de Violeta con el público. En este ejercicio Violeta no sólo retrata diversas tipologías, sino que realiza metapoéticamente la caracterización del público moderno. De paso ella confirma el status sistémico del circuito comunicativo del arte¹⁷⁷ , lo critica, lo desconstruye e instala su

¹⁷⁵ En *Cantos folklóricos*. Op. cit. pg. 56-58. También está en *21 son los dolores*. Op. cit. p. 133, bajo el título “No habiendo como la maire”.

¹⁷⁶ Recogido del recitador José Luis Rojo, de sesenta y dos años, quien lo aprendió en Salamanca, provincia de Coquimbo: reside en Santiago para 1912. En Julio Vicuña Cifuentes. Op. cit. p.350.

propia verdad.

Indistintamente, la hablante le habla a un público o habla **acerca de** un público.

En el primer caso, o bien la décima es apelativa, o bien instala a dialogar, con discursos directos, a determinados personajes (técnica del romance). Las apelaciones son múltiples y permanentes, abundan los vocativos, siempre la hablante le conversa, le cuenta, le informa a alguien: “señores amables, que me prestáis atención”, “Nicanor”, “señores, míos”, “dispéñeme las chiquillas”, “Les cuento”, “Les doy la continuación/ del cuento que les escribo”. En esto se emparenta profunda y miméticamente con la poesía popular, especialmente con el canto de contrapunto y con la décima de la lira popular. Todos los poetas de la lira, sin excepción, apelan a sus lectores, a su público. Lo hacen de distintas maneras, pero es tal su persistencia, que es en este nivel de la configuración discursiva donde la autora se ha sometido por completo a ese “otro” discurso con que dialoga y a partir del cual ha sido posible que escriba. Formas como “Al fin, queridos lectores”, “ amados lectores”, “lector curioso”, “lector mío”, “mis lectores” o “ noble auditorio”, son constantes en la tradición de la lira y también del canto popular.

Como éste, tomado de la lira, donde el poeta Adolfo Reyes se defiende de las acusaciones de falsedad, imputadas por el poeta Daniel Meneses:

“Al fin, lectores amados si ofendo en esta ocasión les pido disculpacion con gusto, placer i agrado les advierto sin enfado sin que nada les asombre como palabras de hombres digo en esta voz que alzo la vez que cuente lo falzo me borraría mi nombre”¹⁷⁸

Incluso Rosa Araneda invita al público a ser su cómplice en la defensa que ella hace de su propia persona, en “Aclaración de la Rosa Araneda. Donde dice la verdad”:

“Jamás quitaran la gana De vencerme lector dile Que miéntras yo viva en Chile Tengo que ser la sultana”¹⁷⁹

Ocurre también con los versos de Bernardino Guajardo o Rolak, todos apelan a un público cómplice. También en el romancero aparece escenificada esa relación:

“Atención, noble auditorio, todo el roble se suspenda, mientras mi lengua declara la más reñida pendencia que sucedió en Barcelona del modo que aquí se cuenta”¹⁸⁰

En Violeta, el público adquiere varios rostros. El público campesino será el "público amable", serán los señores oyentes, los que comparten su acto ritual y dialógico comunitariamente. En su desplazamiento desmembrado a la urbe Violeta aparece ya el público consumidor, voraz y exigente:

¹⁷⁷ Estoy pensando en Angel Rama y las lúcidas relaciones que establece entre escritores, literatura y público consumidor. En Rama, Angel, *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

¹⁷⁸ En Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 21.

¹⁷⁹ En Colección Amunátegui, Tomo II, microficha 39.

¹⁸⁰ Vicuña Cifuentes, Julio. *Op. cit.* p. 351.

“Calumnias en Punta Arenas y miedo en Valparaíso, ataques en Los Carrizos, pependencias en Yerbas Buenas, humillación en Serena, calamidad en Recinto, prosperidad en Niblinto, aplausos en Conchalí, y en la Quebrá' del Ají amores y vino tinto” (p. 140)

Ese público “representado” reaparecerá demonizado en la urbe, desde los que no la escuchan hasta las estructuras burocráticas que no la apoyan. En su viaje a Francia, Violeta pondrá en escena el angustiante desafío del artista enfrentado no ya a auditorios que lo escuchen, sino a focos y aplausos:

“Caricias y humos me enfocan como fatal torbellino, de la emoción casi arruino mi presencia en esa Europa, les disparé a quemarropa de mi guitarra el rajeo, con mi más caro deseo d'encajárselo a los gringos” (p. 180)

En actitud desafiante Violeta no transará en lo más mínimo con ese público, pero necesitada de él agradecerá infinitamente el aplauso:

“...en coro gritaron: Bravo; entonces a Dios alabo con todo mi corazón” (p. 180)

En *Las Décimas*...está presente ese público que ella tanto necesitaba en la vida real, extraña presencia en la poesía, pero imprescindible en la tradición popular, pues el acto performativo del arte sólo se entiende en relación con un auditorio.

D.-AUTOBIOGRAFÍAS EN LA TRADICIÓN. QUÉ OTROS POETAS HICIERON LO MISMO

En todas las abundantes colecciones de lira recopiladas por Rodolfo Lenz o Raúl Amunátegui, se encuentran décimas autobiográficas, pero no a la manera parriana: una autoconfiguración del yo en diversos momentos de la existencia, con una extensión significativa en relación al “tramo” de existencia que se abarca. Rara vez los poetas hablan de sí mismos y cuando lo hacen es para hablar en su calidad de cantores. Lo hace el poeta Rolak en sus versos “El gran poeta Rolak”:

“Un sensible corazón un discreto entendimiento una lengua que es un portento, mis tres cualidades son. Modestamente, lectores, voi a hablarles de mi mismo aunque sé que es un abismo hablar en propios favores: Dios hizo linda las flores i en la mejor condicion; les dió toda perfeccion i cuanto el, era capaz per a mi me ha dado mas; un sensible corazón.”¹⁸¹

La autoconfiguración del poeta Rolak gira en torno al ensalzamiento de sus dotes como poeta y sabio, virtudes que ha recibido en una especie de revelación divina. Las formas más próximas serían las décimas de Rosa Araneda, publicadas bajo el nombre: “Aclaración de la Rosa Araneda” y “Versos para el que me escribió esta carta”¹⁸² o el romance de Bernardino Guajardo, donde ellos destinan algunos versos, entre toda su obra para hablar de sí. De todas maneras cuando lo hacen es en forma distanciada, algo épica, muy breve y alegórica y generalmente debido a condicionantes externas (defensas, contestaciones, etc). En el caso de Bernardino Guajardo, él escribe dos textos:

¹⁸¹ Colección Amunátegui, Tomo I, microficha 29.

¹⁸² Ambos se encuentran en Colección Lenz, Volumen IV, microfichas 24 y 25.

“Romance histórico”, que no se corresponden con el formato de la décima, pero que está escrito en verso octosilábico con rima irregular. La forma tradicional adoptada es el romance, el discurso privilegiado es el edificante y del relato de vida: “Amados lectores, quiero”. ¿Para qué escribe?. Para dejar testimonio de lo pernicioso que es dedicarse al juego. Su discurso, hace referencia a su vida, pero los datos sobre sus orígenes y su infancia son vagos, generales y escuetos; a diferencia de la detallada descripción que hace sobre su ingreso y “hundimiento” en el mundo de la “carpeta” y la “tertulia”. De todas maneras la intención es dejar testimonio, en una actitud redentora y ejemplarizante:

“Después de mi testamento, Amados lectores, quiero Dejaros una memoria, O mejor dicho, un recuerdo; Quizas por última vez, Admitid mi corto obsequio. ... I en este largo período Vais a saber lo que he hecho. Vivir siempre como niño, Sin aprovechar el tiempo: Muchos me juzgan con plata, I al contrario solo tengo Algunas, aunque pequeñas, Drogas, trampillas y enredos”¹⁸³

Escribe para que su experiencia sirva a otros y no ingresen en ese mundo que es nefasto y degradante. Escribe para defenderse de algunas acusaciones. Escribe para recuperar el recuerdo y textualizarlo como “memoria”. Una buena parte del romance adquiere la forma de la oración, rogando al poder divino para que lo asista a él y a sus lectores en esta opción por no jugar. En el caso del segundo texto, “Testamento del poeta popular Bernardino Guajardo”, éste está escrito en décima encuartetada, pero su referencialidad está muy lejos de la autobiografía. También es edificante y lo que hereda a los otros, a sus “lectores” fundamentalmente, es su fe católica y su ética política; al gobierno le recomienda leer sus críticos versos. Lo mismo ocurre con el canto popular, donde encontramos motivos de la autobiografía, pero nada con intención absolutamente autobiográfica. En el caso de Rosa Araneda hay dos textos de importancia, pues remiten a una autoconfiguración, que en el caso de “Aclaración de la Rosa Araneda. Donde dice la verdad”¹⁸⁴, es claramente autobiográfica, aunque se limita a una décima. Aquí Rosa Araneda se defiende de aquellos que rumorean que no es ella la que escribe sus versos. Para esto realiza su genealogía familiar (presenta a padre y a madre) y luego recalca su origen (Taguada), como si esas filiaciones le permitieran justificar su pericia como poeta popular. Sin embargo, en el resto de la décima el sentido apunta en una única dirección: denostar a quienes la atacan y demostrar que es ella quien escribe:

“Cuarenta años de edad Tengo, desde que nací lector si no crees di Siendo que digo verdá Sin que pase mas alla Esta es mi sabiduria La que publico hoy en dia Alega vean qué cosa Y dicen que no es la Rosa Quien hace esta poesia.”¹⁸⁵

El texto no constituye por sí una autobiografía, pero implica, para su época, una enorme trasgresión, por cuanto ni siquiera poetas hombres han hablado de sí mismos en términos tan referenciales y vitales: “la Rosa”, tengo “cuarenta años”, etc.

Algo semejante ocurre en el caso del verso “La rosa deshojada”, donde de una

¹⁸³ En Colección Amunátegui, Tomo I, Microficha 21.

¹⁸⁴ Colección Amunátegui, Tomo II. Microficha 39.

¹⁸⁵ Colección Amunátegui, *idem*.

manera más alegórica e indirecta la poeta habla de sí misma. En “Versos para el que me escribió esta carta”, la hablante persiste en la defensa de su condición de poeta y de poeta mujer, que tiene dificultades para instalarse en un lugar que ha sido terreno de hombres; conformando más bien una suerte de discurso metapoético y testimonial, que autobiográfico:

“Yo no sé por qué será Que a mí me miran tan mal Varios en la capital Sin que yo le haga nada. Me tienen amenazada Muchos improvisadores: Es muy verdad, mis lectores, I me afirmo en lo que hablo”¹⁸⁶

En este sentido, la historicidad de los géneros nos demuestra que el momento en que Violeta despliega su discurso autobiográfico es uno muy distinto que aquél que le tocó enfrentar a los poetas populares de la lira. Esta obviedad, más que volvernos la vista a las *Décimas*...debería servirnos para preguntarnos acerca de por qué a los poetas populares de fines del siglo XIX y principios del XX no les fue posible hablar de sí mismos, autoconfigurarse como sujetos, aunque fuese en crisis, y “salirse” de los tópicos que imponía la prensa nacional. Es interesante ver cómo en la tradición del canto popular existen “retazos” de vida instalados en el repertorio, aunque su tiempo de emisión es más cercano al momento de Violeta: 1950. Es el caso de Francisco Astroza, “Contando algo de mi vida”¹⁸⁷ o de Julio Solís, “Esta es mi vida”¹⁸⁸; ambos cantores hacen un “resumen” o presentación de sus vidas en una décima encuartetada, donde cuentan en pocas palabras lo que ha sido su vida de campesinos, trabajadores, sacrificados y con conciencia social. En las cuartetas se manifiesta la intención de hablar de sí, no condicionados por factores externos o coyunturales.

Dice Francisco Astroza:

“Yo nací como Dios quiso, como nacen los chilenos, pa trabajar soy preciso entre verano e invierno” Y Julio Solís: “En la ciudad yo nací, en el campo me crié, y tal como usté me ve le diré lo que es de mí”

La autoconfiguración parriana es, entonces, una “imagen” hecha de retazos discursivos y textuales, que le permiten ir formando, paso a paso, una autobiografía que no tiene correlatos en la tradición, pero que se vale de ella para constituirse.

CONCLUSIONES

Componer las décimas autobiográficas le ha significado a la hablante recoger retazos discursivos y vitales para realizar el acto de escritura, el que no sólo produce un “texto”, sino también un “sujeto”. Esto se realiza a través de un constante ejercicio intertextual, donde la tradición se presenta constantemente como ese discurso “extraño” al interior del

¹⁸⁶ Colección Lenz, Volumen IV, microficha 25.

¹⁸⁷ Muñoz, Diego. op. cit. pp. 91-92

¹⁸⁸ Muñoz, Diego. Op. cit. pp. 183-184.

texto, materializado esto en una formación dialógica, “caracterizada por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Constantemente un discurso extraño está presente en el habla que la hablante deforma¹⁸⁹. Ese “discurso extraño” es en Violeta el discurso de la tradición de la poesía popular, pero también el discurso social, político, mediático, artístico y cultural de su época. Esos sustratos son los que le permiten autoconfigurar un discurso autobiográfico que sólo es posible a partir de otros.

"En casa hallaba consuelo con mis trapitos jugaba uno tras otro juntaba para formar un pañuelo lo hilvano con mucho esmero de ver sus lindos colores igual que jardín de flores me brilla en el pensamiento para contar este cuento pañuelo de mis amores" (p.60)

Hilvanar el relato permite configurarse como sujeto, pero también recuperar la tradición, dialogando con ella. Ese tejido se ha heredado en dos momentos: en la infancia, de manos de su madre y de su padre y en el momento actual de la enunciación. Momento que coincide con la intensa labor, realizada por Violeta, de recopilación de la poesía popular y del canto popular chilenos.

Lo que hemos venido revisando es la configuración autobiográfica de una sujeto que se conforma en una gran dualidad discursiva y epistémica, que la hace, por una parte, diferenciarse de casi todas las tradiciones a las que alude o de las que se vale para construir su relato: poesía popular, autobiografía, habla coloquial, canto popular; y que por otra, depende absolutamente de esas tradiciones, para hacerlo. Esto convierte a las *Décimas*...en un texto de difícil adscripción, pues comparte dualmente la oralidad y la escritura, la tradición y la creación, la biografía y la poesía, la ficción y la referencia real. Lo que nos ha interesado es evidenciar esas múltiples adscripciones, pero también insistir en las diferencias de Violeta Parra, tanto al interior de las *Décimas*... como en el espacio contextual de su discurso.

Violeta se instala en el límite de la cultura tradicional, para reiventarla, transgredirla y fijar de alguna manera la memoria oral en la escritura, y se ubica, a la vez, en las fracturas del gran arte, para producir en relación a él reacciones de extrañeza, asombro y desconcierto. Su marca diferenciadora fundamental ha sido trazada por José María Arguedas: ***" Al identificarse y crear sobre manifestaciones folklóricas caracterizantes de clases sociales o de razas (a las cuales se las considera inferiores porque por el hecho de haber estado marginadas, esas razas mantienen al mismo tiempo características distintas), la artista realiza el milagro de lanzar estos elementos diferenciantes y segregantes, como un elemento unificador, universalizador, y no solamente en el plano nacional"***¹⁹⁰. La diferencia de Violeta estaría dada, entonces, por su inserción problemática en los registros del folklore, de la cultura popular y de la literatura, especialmente en sus géneros “referenciales”. No negamos con esto, que los poetas y cantores populares chilenos de los siglos XIX y XX

¹⁸⁹ Bajtín por Kristeva. Op. cit. p. 10.

¹⁹⁰ "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores: Violeta Parra". *Revista de Educación*, 13 (Diciembre de 1968). Ministerio de Educación, Santiago de Chile. p. 72.

reapropian y recrean la tradición en las composiciones que ellos producen y conservan; preservación de la tradición que sólo es posible mediante este ejercicio de reelaboración continua. Hemos venido afirmando que Violeta Parra profundiza este procedimiento en sus *Décimas...*, infundiéndoles así un valor excepcional.

Esa diferencia sólo tiene sentido debido a la función que ha cumplido la escritura de las *Décimas...* en esta suerte de paréntesis que ha ocurrido en su vida y en su obra; y también en función del diálogo con lo social e histórico. ¿Para qué se ha escrito?, ¿para quién Violeta se configura como sujeto y recupera a otros de la memoria?. Mezclando textualidad, referencialidad y vida real, hemos dicho que, básicamente, para cinco cosas:

1-. Para agradecer y estampar los rostros de aquellos que la amaron y le protegieron su infancia.

2-. Para “dejar en la historia” su “pena y sufrimiento”

3-. Para seguir la tradición, aunque se condele de esa suerte: “fatal entre los fatales/voy siguiendo esas andanzas”

4-. Para complementar su labor de recopiladora y artista que está teniendo para esos años sus primeros “reconocimientos”, nacionales e internacionales. Ahí, estampará no sólo sus datos biográficos, con anécdotas y antecedentes, sino también su postura ética frente a los problemas sociales y sus reflexiones acerca del lugar y rol del artista. Por este motivo, su relación con el público aparece no sólo en la figura del lector o receptor del discurso, sino también extensamente escenificada en las *Décimas...*

5-. Para intentar deletrear un rostro y una biografía que tenga verdadero sentido en relación con todas las intenciones esbozadas anteriormente.

La búsqueda de identidad es un constante peregrinaje por la música y la poesía popular, optando en el tiempo de la enunciación de las décimas por la identidad campesina popular. Su música, costumbres, tradiciones, dichos, refranes, sentencias, quedarán fijados en las décimas como una unión entre memoria colectiva y personal. Se opta, ética y vitalmente por ese espacio campesino, y se le instala en el pasado, como algo que debe recuperarse y a lo cual tiene que agradecer. Sin embargo, en el camino, han ido quedando huellas que manifiestan su adscripción y enfrentamiento a muchos otros discursos, registros, ámbitos culturales, sociales, espaciales y temporales. Esto, porque hemos ubicado las *Décimas...*, como un texto instalado en la historia y en la sociedad, “consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos”¹⁹¹.

Hemos trazado el itinerario textual que recorrieron las *Décimas...* en su difícil y complejo camino de producción, configuración, recepción, circulación y diálogo con los contextos, discursivos y sociales. Itinerario, cuyos principales momentos son los siguientes:

a-. Violeta Parra entiende el texto como una productividad, como un “cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior”¹⁹².

¹⁹¹ Noción bajtiniana recogida por Julia Kristeva. En Op. cit. p. 2.

b-. Las *Décimas*... son la textualización de un diálogo establecido con la tradición de la poesía popular en torno a la configuración de su propia autobiografía.

c-. Lo que desencadena en parte esta recomposición autobiográfica será un profundo dolor y el vuelco que ha sufrido su “identidad” artística, producto de dos vivencias fundamentales: la muerte de su hija Rosita Clara y su reencuentro con la tradición de la poesía popular.

d-. Su “atípico” trabajo de recopilación aparecerá como sustrato discursivo de todas las *décimas*. El recorrido que ha hecho con anterioridad o simultáneamente por la tradición, está coronado por la escritura de sus *décimas*, hito fundamental que marca la incorporación plena de esa tradición a su configuración como sujeto. Esa labor muestra la forma itinerante en que busca y descubre el material que le servirá en su creación. No es casual, entonces, que este sea el momento que se elige para “deletrear” el retrato propio, pues sólo ahora ha descubierto de qué se compone su rostro.

e-. La característica esencial del texto es que construye una autorepresentación del yo íntimamente ligada a los otros, ya sea personas o discursos. Esto es posible porque, para decirlo en términos de Bajtín, la autora “explota” el habla del otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios fines; “sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo”. El movimiento para realizarlo es el siguiente:

e.1-. La Violeta “real” recopila la tradición discursiva interiorizada y pormenorizadamente, para luego entregársela a su público, también real.

e.2-. En el retorno de esa recepción (Nicanor compone ese público) la Violeta real se decide a construir una autorepresentación de sí y crea una hablante, personificada como “cantora y relatora”, quien es capaz de hacerse cargo de su propia “palabra” y de esa otra “palabra” —la de la tradición— que actúa activamente sobre ella modificando la suya a cada momento.

e.3-. A su vez, esa hablante, ya en el relato de su autobiografía, pone en escena a su público y a todo el circuito comunicativo establecido entre ambos.

f-. Los elementos “diferenciantes” en los que insiste Violeta son los que le permiten re-entregar la tradición de una manera profundamente inusual: siendo fiel, por una parte, a su conformación, y dotándola, por otra parte, de un profundo sentido moderno.

g-. Un buen número de *décimas* pone en escena, siempre ligada a lo vital y existencial, una suerte de poética que trasciende el espacio de la autobiografía, y que opera como eje de sentido para toda la obra.

h-. Las *Décimas*... encuentran su punto de articulación en la narración autobiográfica. En este camino la hablante yuxtapone una serie de discursos, de diversa naturaleza (narrativos, dialógicos, reflexivos, metapoéticos, de crítica social), enmarcados todos por la intención autobiográfica.

i-. Del canto popular tomará algunos recursos, apropiándose los creativamente: proverbios, dichos, ultracultismos, deformaciones del lenguaje, rimas, motivos, el carácter narrativo de ciertas *décimas*. Aparecen también temas tradicionales: la muerte, el destino,

¹⁹² Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, Op. cit. p. 2.

el tiempo, la vida como engaño, dolor y tristeza; la esperanza religiosa asociada a fiestas tradicionales; la crítica política y social; el amor --filial y maternal. Del romancero tomará sin duda su carácter de relato, sus diálogos y trabajo de “personajes”, además de intercalar un relato del romancero tradicional e histórico: El Rey Asuero. Del canto popular tomará también algunos temas y rituales como el contrapunto, la vida campesina, el romance (como relato teatralizado), el motivo del locus amoenus, la nostalgia por el pasado, la pobreza material y, muy especialmente, el canto a lo divino (cantos a Dios y al cielo); sobre todo los cantos destinados al velorio de angelito (versos por saludo, por padecimiento, por sabiduría y por despedida). Todo esto instalado en escenarios más modernos, poéticos y reflexivos.

De la lira popular tomará la forma del verso y algunos tonos como el de la crónica policial y el de la crítica social, volviéndolos más personales, menos épicos y más cotidianos. Aquí se vincula de una manera conflictiva con el periodismo sensacionalista y morboso, que tanto influirá a los poetas populares de la lira.

k-.En relación con ambas tradiciones, Violeta ha abandonado lo sustancial: la función social, el carácter performativo del discurso y las determinaciones del contexto o la coyuntura.

l-. Las décimas se agrupan en unidades menores. En un grupo se evidencia la referencia al tiempo de la enunciación/enunciado y en otro, las formas discursivas predominantes que posee cada una de las décimas.

Así, la Violeta Parra construida por su discurso y a través del formato de la décima “mocha”, pasará a formar parte de esa otra, la de la vida real y también de la construida por los mecanismos de la recepción.

Más que la narración de su yo individual, la hablante ha logrado textualizar también toda una tradición discursiva y poética, sedimentada a lo largo de cuatro siglos en nuestro país, no sólo en el plano de tópicos y motivos, como lo haría el criollismo, sino sobre todo, en la materialidad, tono, configuraciones del discurso y formas de circulación. Atraer y dialogar con los otros le ha permitido no sólo “deletrear” su retrato, sino actualizar la tradición del canto y de la poesía popular chilenos y darles con eso cierta continuidad, otro tipo de circulación, masiva y popular; y un nuevo espesor: el de su legado artístico y el de su propia autobiografía.

BIBLIOGRAFÍA

DE VIOLETA PARRA

- Parra, Isabel (comp.), El libro mayor de Violeta Parra. Madrid: Ediciones Michay, 1985.
- Parra, Violeta, Cantos folklóricos chilenos. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.
- , Décimas. Autobiografía en verso. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- , Décimas. Autobiografía en versos chilenos. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1970.
- , Décimas. Autobiografía en versos. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.
- , Poesie populaire des Andes. París: Maspéro, 1965. (Edición bilingüe, traducida y presentada por Panchita González-Battle).
- , Toda Violeta Parra. Alfonso Alcalde (comp.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 1974.
- , 21 son los dolores. Juan Andrés Piña (comp.). Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1978. (1° y 2° ed. de 1977).
- , Violeta del Pueblo. Javier Martínez Reverte (comp.). Madrid: Editorial Visor,

1976.

DISCOGRAFÍA DE VIOLETA PARRA

Cantos de Chile. Santiago de Chile, Alerce, 1979.

Casamiento de Negros, Verso por padecimiento. Santiago de Chile, Odeón, 1955.

Décimas. Santiago de Chile, Alerce, 1976.

Décimas y Centésimas Violeta Parra. Santiago de Chile, Fundación Violeta Parra/ Alerce, 1993.

La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. III. Santiago de Chile, Odeón, 1958.

La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol IV. Santiago de Chile, Odeón, 1959.

Las últimas composiciones de Violeta Parra. Santiago de Chile, RCA, 1966.

Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra. Santiago de Chile, Odeón, 1965.

Toda Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. VIII, Santiago de Chile, Odeón, 1961.

Violeta Parra-Cantos de Chile. París, 1956.

Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. I, Odeón, 1956.

Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. II, Odeón, 1957.

Violeta Parra. Cantos Campesinos. Santiago de Chile, Fundación Violeta Parra/ Alerce, 1992.

SOBRE VIOLETA PARRA

Agosín, Marjorie e Inés Dözl-Blackburn, *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago de Chile: Grupo Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, 1988.

Agosín, Marjorie, "Bibliografía de Violeta Parra", *Revista Interamericana de Bibliografía*. XXXII (1982). pp. 179-190.

Alcalde, Alfonso, "Violeta Parra", *Gente de carne y hueso*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971. pp. 15-17.

Alegría, Fernando, "Violeta Parra", *Retratos Contemporáneos*. Nueva York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1979. pp. 165-168.

-----, "Violeta Parra: veinte años de ausencia", *Araucaria de Chile*, 38 (1987). pp. 101-122.

- Arguedas, José María, "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores", *Revista de Educación*, 13 (Diciembre de 1968). pp. 67-76.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann, "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *Revista Musical Chilena*, XII, 60 (Julio-Agosto de 1958). pp. 71-77.
- Campos, Javier, "Lecturas de las *Décimas* de Violeta Parra", *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, 5 (Mayo de 1990). pp.44-55.
- Cárdenas, María Teresa, "Violeta Parra: Pienso cantar día domingo en el cielo", *Revista de Libros, Diario el Mercurio*, 209 (2 de Mayo de 1993). (Número dedicado a V. Parra).
- De Rokha, Pablo, "Violeta y su guitarra", *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. pp. 19-20. (escrito en 1964)
- Dolz-Blackburn, Inés y Marjorie Agosín, *Violeta Parra o la expresión inefable*. Santiago de Chile: Planeta Biblioteca del Sur, 1992.
- Epple, Juan Armando, "Violeta Parra y la cultura popular chilena", *Literatura Chilena en el exilio*, Vol 1, 2 (Abril de 1977). pp. 4-11.
- , "Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra", *Cuadernos Americanos*, Vol. CCXXIV, 3 (Mayo-Junio de 1979). pp. 232-248.
- , "Entretien avec Angel Parra (Preguntas por Violeta Parra)". *C.M.H.L.B. Caravelle*,48 (1987). pp. 121-126.
- Godoy, Alvaro, "La Peña de los Parra, donde se quedó el canto", *Revista la Bicicleta*, Año VII, 62 (20 de Agosto de 1985). pp. 11-13.
- Iñigo Madrigal, Luis, "Décimas de Violeta Parra", *Diario La Nación*, 18 de Julio de 1971. p. 3.
- Lafuente, Silvia, "Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra", *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, 5 (Mayo de 1990). pp. 56-74.
- Manns, Patricio, *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida LAR, 1987.
- Manns, Patricio, *Violeta Parra*, Madrid: Ediciones Júcar, 1978.
- Miranda, Alejandra, "Mujer sempiterna, violeta terrestre", *Revista Análisis*, 15 al 21 de Febrero de 1988. pp.36-38.
- Miranda, Paula, "Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo diferencias", *Actas VI Seminario Interdisciplinario de Estudios de Género en las Universidades Chilenas*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile/ /Surada, 2000. pp. 259-284.
- , "Pienso cantar día domingo en el cielo: A 32 años del suicidio de Violeta Parra", *Baquiana, Revista Cultural* (Revista Electrónica. Poemas.net). Miami, Año I, ½ (1999).
- , "Décimas autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias", en *Revista Mapocho*, 46 (2° semestre de 1999). pp. 49-64.
- Montes, Hugo, "Una poetisa: Violeta Parra", *La Tercera de la Hora*, Domingo 4 de Junio de 1978. p. 14.
- Morales, Leonidas, "Violeta Parra. Génesis de su arte", *Revista Hispamérica*, Año XVIII,

- 52 (Abril de 1989). pp.17-30.
- , "El retorno de las décimas de Violeta Parra", Suplemento Literatura y Libros, *Diario La Época*, Año II, 59 (Domingo 28 de Mayo de 1989). pp.1 y 2.
- , "Violeta Parra", *Conversaciones con Nicanor Parra*. Chile: Editorial Universitaria, 1990. pp. 153-187.
- Munich, Susana, "Los temas de la muerte y de la pobreza en las décimas de Violeta Parra", *Revista Electrónica Cyber Humanitatis*, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 3 (Invierno de 1997).
- Neruda, Pablo, "Elegía para cantar", *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. pp. 9-11. (escrito en 1970).
- Neves, Eugenia, "La obra de Violeta Parra: una osadía personal y una odisea cultural", *Revista Electrónica Cyber Humanitatis*, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 3 (Invierno de 1997).
- Parra, Eduardo, *Mi hermana Violeta Parra*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.
- Parra, Nicanor, "Defensa de Violeta Parra", *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. pp. 13-18.
- Piña, Juan Andrés, "Violeta Parra: fundadora musical de Chile", *21 son los dolores*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1977. pp. 13-25.
- , "Violeta Parra, la flor y el fruto", *Revista Hoy*, 28 (7 al 13 de Diciembre de 1977). pp. 31-35.
- Sáez, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial* Santiago de Chile: Editorial Sudamericana: 1999.
- Subercaseaux, Bernardo, Jaime Londoño y Patricia Stambuck, *Gracias a la vida, Violeta Parra. Testimonio*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976.
- Villalobos, Max, "Violeta Parra: hermana mayor de los cantores populares", *Revista Musical Chilena*, 60 (Julio-Agosto de 1958). pp. 71-77.

POESÍA Y CANTO POPULAR

- Acevedo Hernández, Antonio, *Los cantores populares chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1933.
- , *Canciones populares chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.
- Alegría., Fernando, *La poesía chilena; orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Amunátegui, Raúl, *Colección de Lira Popular*. Santiago de Chile, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. (Tres tomos, 864 Hojas recopiladas).
- Colección de poesías populares, cancioneros*. Santiago de Chile, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Libros de Bernardino Guajardo (1881).

Tomo II

- Dannemann, Manuel, "Variedades formales de la poesía popular chilena", *Atenea*, 372 (Octubre de 1956). pp. 45-71.
- Dözl-Blackburn, Inés, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la conquista hasta el presente*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1984.
- , *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1979.
- Dorra, Raúl, *entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés/BUAP, 1997.
- Frenk, Margit, *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984. (1° ed. de 1971).
- , *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: Colegio de México, 1985 (1° ed. de 1975).
- García, Nicasio (comp.), "Contra-Punto de Tahuada con Don Javier de la Rosa, en Palla de cuatro líneas de preguntas con respuestas", *Colección Amunátegui*. Santiago de Chile, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.
- Góngora, María Eugenia, "La poesía popular chilena del siglo XIX". *Revista Chilena de Literatura*, 51 (Noviembre de 1997). pp. 5-27.
- Guajardo, Bernardino, "Historia y célebre romance arreglado sobre la vida y aventuras del poeta popular" (Colección Amunátegui. T.III, N° 540).
- , *Poesías Populares*. Santiago de Chile, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, 1880-1887. (Dieciséis tomos).
- Jordá, Miguel, *Versos a lo divino y a lo humano*. Santiago de Chile: Editorial Mundo, 1973.
- Lenz, Rodolfo, *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile: Contribución al folclore de Chile*. Santiago de Chile: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1919.
- , "Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile". *Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas y Literaria*, CXLIII (1919). pp. 511-622.
- , *Colección Lenz*. Santiago de Chile, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, 1918. (Nueve volúmenes, 450 Hojas).
- Lizana, Desiderio, *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1912.
- Muñoz, Diego, *Poesía Popular Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1972.
- , "La poesía popular chilena", *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 13 (1954).
- Navarrete, Micaela (comp.), *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, 1998.
- Oviedo, Carmen, *Mentira todo lo cierto*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.
- Pereira Salas, Eugenio, "Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile", *Revista Musical Chilena*, 79 (Marzo de 1962).
- Pizarro, Gabriela, *El Romance*. Santiago de Chile: Centro Experimental de Estudios Folklóricos, 1991.

- Pizarro, Gabriela, *El romance*. Santiago de Chile: Centro Experimental de Estudios Folklóricos, 1991. (Apuntes).
- Salinas, Maximiliano, *Versos por fusilamiento. El descontento popular ante la pena de muerte en Chile en el Siglo XIX*. Santiago de Chile: Fondec y Fundación Neruda, 1993.
- , *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago de Chile: Ediciones Rehue, 1991.
- Trapero, Maximiano (ed. y prólogo), *Indio Naborí y Ángel Valiente, Décimas para la Historia. La controversia del siglo en verso improvisado*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1977.
- Tala, Pamela, "La tensión modernidad - tradición en el discurso de la Poesía Popular de fines del siglo XIX. Los versos de Rosa Araneda", Tesis de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2000.
- Uribe Echevarría, Juan, *Canto a lo divino y a lo humano en la provincia de Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1962.
- , *Poesía Popular Participación de las Provincias 1879*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- , "La poesía popular y las diferencias limítrofes entre Chile y Argentina", *Anales de la Universidad de Chile*, Quinta Serie, 5 (Agosto de 1984).
- , *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Edit.Nac. Gabriela Mistral, 1974.
- Valderrama, Adolfo, *Bosquejo de la poesía popular chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1866.
- V.V.A.A., "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores: Violeta Parra", *Revista de Educación*, 13 (Diciembre de 1968).
- Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances Populares y Vulgares. Recogidos dela tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, Mayo de 1912.
- Yáñez, Pedro, "Presencia invisible de la tradición oral", (manuscrito s/fecha).

AUTOBIOGRAFÍA

- De Man, Paul, "Autobiography as De- Facement", *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 919-930.
- Gusdorf., Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), Serie Monografías Temáticas, 29 (Diciembre de 1991). pp. 10-17.
- Lejeune, Philippe, En "El pacto autobiográfico", *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), Serie Monografías Temáticas, 29 (Diciembre de 1991). pp. 47-61.
- Loureiro, Ángel G, "Problemas teóricos de la autobiografía", *Revista Antrophos* (La

- Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), Serie Monografías Temáticas, 29 (Diciembre de 1991). pp. 3-9.
- Molloy, Silvia, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Silvia Molloy. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1996.
- V.V.A.A., *Revista Antrophos* (La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental), Serie Monografías Temáticas, 29 (Diciembre de 1991).

TEORÍA CRÍTICA

- Albadalejo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructuras narrativas*. España: Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante, 1986.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y Crítica Latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Henríquez Ureña, Pedro, "El descontento y la promesa", *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Kristeva, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Navarro, Desiderio (comp.). La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, 1997. pp. 1-24.
- Lienhard, Martín, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las América, 1990.
- Mariátegui, José Carlos. "El proceso de la literatura", *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1969.
- Morales, Leonidas, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (reimpresión) (1° edición en inglés, 1982).
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona. Biblioteca de Bolsillo, 1985.
- Peri Rossi, Cristina. "Literatura y mujer", *Eco, Revista de la Cultura de Occidente*. XLII, 257 (Marzo de 1983). pp. 498-506.

Pizarro, Ana, "La casa y la calle: mujer y cultura en América Latina y el Caribe", *De ostras y caníbales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 1994. pp. 193-207.

Poniatowska, Elena, "Mujer y literatura en América Latina", *Eco, Revista de la Cultura de Occidente*. XLII/5, 257 (Marzo de 1983). pp. 462-472.

Rama, Ángel, Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano). Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

-----, *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Rojo, Grínor, *Diez Tesis sobre la Crítica Actual*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.

V.V.A.A. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, Colección Criterios, 1997.

GENERAL

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (1° ed. de 1983).

Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

Chihuailaf, Elicura, Entrevista en España. Diario Electrónico El Mostrador, 30 de Marzo de 2001.

Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1973.

García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Ed. Nueva Imagen, 1982.

-----, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo 1990

-----, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo, 1995.

Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

Larraín, Jorge, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

Monsiváis, Carlos, "Ídolos populares y literatura en América Latina", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Volumen XXI, 1 (1984).

Moulian, Tomas, *Chile Actual, Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1997.

Romero, José Luis, "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías", *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*. París: Unesco, 1981. pp. 25-45.

Salazar, Gabriel, “La mujer de ‘bajo pueblo’ en Chile: bosquejo histórico”,
Proposiciones, 21 (1992). pp. 89-107.

Subercaseaux, Bernardo, *Fin de Siglo. La época de Balmaceda*. Santiago de Chile:
Editorial Aconcagua, 1988.