

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Violeta Parra: Crisis y heterogeneidad en las canciones “El Gavilán” y “Maldigo del alto Cielo”

Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Literatura

Hispanoamericana

Alumna:

Arlene Cubillos Poza

Profesa Guía:

Kemy Oyarzún

Santiago, 2004

Esta “ciudad letrada”, este equipo intelectual que a través de los siglos ha venido compartiendo ideales, intereses y privilegios con los grupos dirigentes, se ha ocupado también de realizar con gran eficacia la tarea de diseñar, difundir y actualizar sistemas conceptuales, valorativos y preceptivos destinados a consolidarse como norma del funcionamiento estético y cultural en general de toda la sociedad. Cuando se mira la compleja red de manifestaciones del fenómeno cultural latinoamericano desde la perspectiva reductora proveniente de este sector, se excluye con frecuencia, o se soslaya, un vasto conjunto de manifestaciones alternativas, ajenas a aquel código dominante, que por el solo hecho de serlo resultan ignoradas o -cuando tal encubrimiento resulta imposible- son tratadas como disidencia peligrosa y hasta como subversión.

Mientras tanto, las múltiples formas de ese conjunto -abusiva y reductivamente llamado “lo culto”- son levantadas de manera programática como modelo privilegiado por sobre todas las demás. Se les asigna una validez, una credibilidad, una función paradigmática, llegando a adquirir -por consecuencia- un poder, una hegemonía cultural, que suelen negarse a los

productos designados como “populares” o “folclóricos”, calificativos éstos cargados de un dejo despectivo o, en el mejor de los casos, paternalista. Es el ballet por sobre la danza comunal. Es el volumen de cuentos por sobre un repertorio de relatos orales. En esta forma, las “Bellas Artes” y la “Literatura”, producidas y consumidas por sectores relativamente minoritarios, pero hegemónicos, de la población latinoamericana -aquellos grupos letrados, urbanos y privilegiados en lo socioeconómico- asumen, desde esta óptica reductora, el monopolio de la artísticidad y de la literariedad.”

Carlos Pacheco “La Comarca Oral”.

1. INTRODUCCIÓN

El interés por una figura como Violeta Parra surge a partir del hallazgo de una mujer múltiple, diversa, infinita de dimensiones a descubrir. Su quehacer artístico nos guía hacia la configuración de una artista heterogénea que no es contenida y es continente de numerosos géneros: cantautora, poetisa, folklorista, artesana, tejedora, cocinera, en la cual conviven y se despliegan todas estas disciplinas.

Ya esta condición propone un enfoque que obliga al receptor a preguntarse por el lugar de este tipo de quehacer, en dónde se enmarca, tiene algún origen este tipo de artista y si lo tiene en dónde y bajo qué contextos surge.

Para nosotros será fundamental incluir en este análisis los objetos más representativos de la Violeta: sus canciones. Este Informe acogerá una parte que pareciera, para los estudios literarios académicos, como ajena al circuito. Hemos visto los estudios más variados acerca de las *Décimas* de Violeta Parra como si por el hecho de que los textos sean una autobiografía y refiera a los circuitos formales de elaboración cultural, sean, al mismo tiempo, pertinentes para el estudio de la Academia. Nosotros pretendemos incluir, con algo de aventura y de falta de herramientas, los textos que representan a Violeta Parra como una artista que no sólo es interesante para el estudio de la literatura en tanto fenómeno de “letras”, sino en tanto fenómeno “cultural” del ser latinoamericano, puesto que las letras no son el medio más apropiado ni más conductor del diálogo cultural de nuestras manifestaciones artísticas. Pacheco: “Por haber contado desde el comienzo con una élite intelectual letrada, los grupos sociales que, a partir de la conquista y sucesivamente durante los períodos colonial y republicano, han detentado el poder económico y político, han sido también dominadores del espacio cultural”¹.

¹ Carlos Pacheco: *La comarca oral*. Caracas: Ed. La casa de Bello, 1992, pág. 15.

Como primer acercamiento planteamos la necesidad, en el caso de Violeta Parra, de un estudio centrado en la situación de conflicto que la artista sostiene con lo urbano y lo campesino. Desde esta perspectiva, la utilización de los materiales teóricos estarán (en su mayoría) adheridos a los estudios de los fenómenos de literatura heterogénea. Para esto, los textos de apoyo se centrarán en Cornejo Polar y Canclini.

Además, concordamos con la Hipótesis de Morales, en lo referente a no poder estudiar la obra de Violeta Parra independiente de su Biografía, ya que los contextos culturales e históricos en los que se enmarcan la experiencia vital de la artista responden, en gran medida, a los productos culturales de la misma. Al mismo tiempo que sus obras son productos ideológicos de los acontecimientos históricos y culturales de los años que cubren su biografía.

En este sentido, Violeta Parra representa, para el Seminario de Grado “Estética y política”, una figura que da cuenta de las relaciones entre arte y sociedad, y entre arte y opción ideológica del individuo artista. La ideología del autor se nos presenta imbricada con las opciones estéticas de sus obras y nosotros pretendemos dar cuenta de esta imbricación.

Para esto proponemos el análisis de dos de sus canciones: “El gavián” y “Maldigo del Alto cielo”, ya que, subjetivamente, ambos textos nos servirán de ejemplo en el tratamiento de lo heterogéneo y al mismo tiempo en el desciframiento del discurso ideológico y de los conflictos, tensiones y contradicciones de la figura de Violeta Parra a través de sus canciones. Postulando como hipótesis que a diferencia de sus canciones más contestatarias, estas dos se nos presentan como un momento de crisis con respecto a sus creencias ideológicas, el cual se traducirá posteriormente en una poesía esencialista.

En este análisis se quedan en el tintero un detallado estudio sobre el discurso de Género en los textos de Violeta, puesto que, como lo comprobaremos, la caída del sujeto ideológico, proviene del desencanto amoroso. La Teoría de Género señala que lo público y lo privado conviven en lo femenino como unidad, y no como dos esferas independientes. Si bien nosotros no desarrollaremos este tema, atendemos a la urgencia, para la figura de Violeta Parra, de la visión de Género como pendiente y necesaria.

OBJETIVO GENERAL

Definir el sujeto que construyen los textos poéticos “El Gavilán” y “Maldigo del alto cielo”, así como la función que cumplen dichas obras en el contexto general de la obra literaria de Violeta Parra.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Vincular el mensaje de dichas obras dentro del contexto ideológico del sujeto histórico de la artista.

Definir el concepto de “heterogeneidad” y relacionarlo con la obra poética de la autora.

Describir los medios de recepción de su obra poética y su vinculación con la acción ideológica, en el marco de la noción de heterogeneidad.

HIPÓTESIS

- El sujeto que construye el lenguaje de las dos canciones representa un estado de crisis de las convicciones ideológicas del sujeto histórico Violeta Parra.
- Esta crisis y el contexto urbano de recepción de su obra, se vinculan con el concepto de heterogeneidad (Antonio Cornejo Polar), en tanto se contextualizan bajo el conflicto campo-ciudad, propio del proceso de modernización que sufre el sujeto latinoamericano.
- En los poemas analizados, la caída de este sujeto ideologizado es consecuencia del desencanto amoroso, produciéndose una analogía entre las creencias ideológicas y las amorosas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Ideología

Gramsci² define el concepto de cultura como un campo en disputa. Esto se relaciona estrechamente con el conflicto ideológico que sufre Latinoamérica y la figura específica de Violeta Parra. Es una disputa entre aquellos que intentan establecer hegemonía (las instituciones) a través de la imposición de un canon, que en el caso de Latinoamérica es, primeramente, el europeo y, posteriormente el estadounidense. De esta manera, se ha establecido un instrumental teórico que da cuenta de la especificidad que conlleva el estudio de la literatura latinoamericana, que sufre una crisis cultural producto de la tensión con los procesos modernizadores. Este proceso de modernización implica un intento colonizador incluso a nivel de los aparatos simbólicos. Por esto, la cultura es definida, además, como un campo semiótico en disputa.

Por otro lado, Gramsci integra el concepto de cultura con el de conciencia, en tanto ésta implica el apoderamiento de una ideología por medio de una acción de identificación. Violeta Parra se hace cargo de la cultura rural de su país, precisamente mediante la construcción consciente del sujeto en ese marco ideológico. Esto se traduce en el campo simbólico: su obra artística, en general, y su obra poética, en particular. Así, el lenguaje construirá un sujeto con una determinada visión de mundo, la cual dará cuenta de un estado en el tiempo del sujeto histórico Violeta Parra.

² Para una profundización de las principales nociones esbozadas en este apartado, consultar a Antonio Gramsci: *Antología*. México: Ed. Siglo XXI, 1999.

2.2. La multiplicidad de géneros en Violeta Parra: Folclor y cultura campesina

El quehacer artístico de Violeta Parra, como bien señala Morales³, no transcurre en forma lineal y progresiva, sino, “de una vez”, a partir de su primer viaje a Europa en 1957 y hasta su muerte en 1967. Sin embargo, es necesario señalar que, si bien la obra de Violeta Parra es múltiple, todo su quehacer artístico proviene del folclor y la cultura campesina. Su música, poesía, arpilleras, esculturas en alambre, etc., son manifestaciones que evidencian un quehacer que no se ve limitado por una decisión y enmarque al interior de un género o disciplina canónica, sino que apela a géneros, costumbres culturales de una tradición ajena al circuito formal artístico.

En este sentido, la figura de Violeta Parra se vuelve emblemática para los estudios que posicionan el arte latinoamericano en un límite entre las relaciones conflictivas que se dan entre el auge de la modernización de los Estados y la devastación que aquella produce de las culturas campesinas que se sitúan en un registro antagónico de tal orden social. El origen del arte de Violeta Parra tiene, para Morales, una explicación histórico-cultural, ya que el arte de Violeta juega, combina y transita por los materiales característicos del campesinado chileno, con una transmisión oral de su saber y visión unitaria del hombre con la naturaleza. Sin embargo, el receptor del arte y la enunciación del discurso de Violeta Parra se dan para y en un contexto urbano. Entender el arte de Violeta Parra es entender las tensiones y contradicciones de una sociedad en pugna en donde dos concepciones de mundo luchan: una, la folclórica, por sobrevivir; la otra, urbana, por imponerse.

³ Leonidas Morales: *Violeta Parra: La última canción*. Santiago, Chile: Ed. Cuarto propio. 2003, pág. 31

2.3. Conflicto campo-urbanidad. Concepto de “Heterogeneidad”

Desde esta perspectiva, el tratamiento de la Obra de Violeta Parra requiere una crítica y una teoría que den cuenta del doble estatuto sociocultural⁴ en el que se encuentra este tipo de manifestaciones.

A partir del descubrimiento de Mariátegui -que comenta la existencia de literaturas que portan en su interior el dualismo quechua-español, y explica que éstas no pueden ser estudiadas con el mismo instrumental y de la misma forma que aquellas literaturas “nacionales” orgánicamente construidas, sin el conflicto de conquista que las otras sí contienen-, Cornejo Polar propone definir las a través del concepto funcional de “Heterogeneidad”, que viene a reemplazar el antiguo y ya obsoleto concepto de mestizaje, para extender esta problemática a las literaturas, que no sólo se especifican en el conflicto idiomático, sino también en las modalidades: oral-escrito, indígena-español, campo-ciudad, etc. El término de literatura heterogénea devela que por debajo de la noción de literatura nacional, coexisten manifestaciones que la hegemonía margina de los centros del saber. Esta marginación proviene de la inadecuación de dichas manifestaciones a alguno de los aspectos formales del circuito literario. Para explicar el concepto de heterogeneidad, Cornejo Polar define primero el de homogeneidad, dando como ejemplo, en Chile, a la narrativa de José Donoso y Jorge Edwards, los cuales ponen en juego, según el autor: “perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas, emplean los atributos de modernidad que distinguen la acción de ese grupo social, que en este aspecto concreto se traducen en el reforzamiento del aparato técnico de la narración, aluden referencialmente a la problemática del mismo estrato y son leídos por un público de igual signo social. Entonces, la producción literaria circula, tanto en su referente (contenido de la obra), como en su contexto de producción y recepción, dentro de un solo espacio social y cobra un

⁴ Para este punto nos basaremos en la obra de Cornejo Polar: *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*. Caracas : Ed. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 1982.

grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma”⁵.

Análogamente, y para diferenciarla de la producción musical de Violeta Parra, la Industria Musical Chilena, reproduce y homogeneiza el gusto de su público a partir del concepto de lo “popular”. Ejemplo de esto vendría siendo la música que identifica de manera imitativa el canon del rock norteamericano en su criollización chilena. En este caso, todo el movimiento de La Nueva Ola chilena es un movimiento que correspondería al concepto de homogeneidad cultural.

Luego, Cornejo Polar diferencia, de esta categoría, a las literaturas heterogéneas, las cuales tienen como característica principal: “la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea necesariamente, un zona de ambigüedad y conflicto”⁶.

Las literaturas heterogéneas pueden ser analizadas a partir del punto de inadecuación. Cornejo Polar define, como primera inadecuación, cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un mundo, y el referente a otro distinto y hasta opuesto⁷. Situación ejemplar de esta heterogeneidad son las crónicas de indias. Polar: “El género de las crónicas sirve de modelo a las literaturas heterogéneas porque señala, con desigual intensidad, las dos alternativas más importantes: o el sometimiento del referente por imperio de factores exógenos, en los casos normales o, en algunos casos excepcionales, la capacidad de ese mismo referente para modificar –con todo lo que ello significa- el orden formal de las crónicas. Ambas opciones tienen un vasto desarrollo en la literatura latinoamericana”⁸

⁵ Cornejo Polar: op. cit., pp. 72-73

⁶ Ibid, pág. 73

⁷ Ibid. pág. 74

⁸ Ibid, pág. 77

En las Crónicas de Indias se ve de manera clara que el referente por parte de los colonizadores es tergiversado, puesto que debe soportar una formalización que no le es propia. Es relevante destacar el papel que en este sentido cumplieron en Chile los folkloristas de tono paisajista, ya que en el mismo sentido de los cronistas, señalan un mundo rural campesino de manera tergiversadora, describiéndolo como el tópico del paraíso perdido o el del jardín de los manjares. Es una perspectiva europeizada de un referente americano.

Este mismo caso se producirá en el contexto de Violeta Parra y de muchos folcloristas, que investigan las costumbres que pertenecen a otro estado de cosas, y que son percibidas por un sujeto carente ya de ese mundo percibido. El folclor de corte paisajista se comportará frente al referente del campesinado, de la misma manera en que el indigenista, según Cornejo Polar, se comporta frente al indígena. En la medida en que: “las instancias de producción, realización textual y consumo pertenecen a un universo sociocultural y el referente a otro distinto. Esta heterogeneidad gana relieve en el indigenismo en la medida en que ambos universos no aparecen yuxtapuestos, sino en contienda, y en cuanto el segundo, el universo indígena, suele mostrarse, precisamente, en función de sus peculiaridades distintivas”⁹. Este tipo de apresamiento comparte, junto con el del indigenista, una idealización de la vida rural, a través de descripciones que remiten al campo de una manera “ingenua”, señalando sus costumbres, como los románticos señalaban la del “tópico del buen salvaje”, o tipificándolos a través de caracterizaciones rígidas como la del roto chileno, “el levántate hombre flojo” en un acto de comicidad. Sin embargo, Violeta ve en ese mismo paisaje las injusticias sociales, como en “Arauco tiene una pena” y “Arriba quemando el sol”. Violeta, a diferencia del paisajista, es un sujeto que en su interior conserva la heterogeneidad, ya que, como veremos, proviene de una familia rural-urbana. Es decir, Violeta Parra no está contemplando el folclor como un objeto de estudio, sino como una fuente de representación, una identidad que yacía en los orígenes de su experiencia vital: “Violeta no llega al folclor desde afuera. El folclor aparece en el horizonte de su conciencia como el resultado de un saber de sí misma que poco a poco se

⁹ Ibid, pág. 80

abre camino, dejándose adivinar más bien. Lo que el saber va develando son sus propias raíces culturales, hundidas en la tradición de la cultura folklórica.”¹⁰

Esta multiplicidad y heterogeneidad presente en la obra de Violeta Parra, representa, en palabras de Pacheco, un “bastión de resistencia cultural”¹¹, frente al intento de homogeneización presente desde la colonización hasta la introducción de la industria en los procesos modernizadores de América Latina. Una interpretación de la cultura latinoamericana que pretenda dar cuenta de la particularidad de sus producciones, en tanto se alejan del canon eurocéntrico, requiere enfocar su mirada hacia una fluida difusión y comunicación entre el artista y el público masivo al que apela. En el caso de la Violeta, la organización de peñas, programas de radio, y la gran multiplicidad de vehículos en que porta lo simbólico: canciones, arpilleras, esculturas, pinturas, cerámica, constituyen un llamado de atención para quienes se propongan superar “el cerco inmediato de las manifestaciones urbanas, letradas, “ilustradas”, modernas, compatibles con o explicables desde una óptica europea o eurocéntrica”¹².

¹⁰ Morales: op. cit., pág. 42.

¹¹ Pacheco. op.cit. pág. 17.

¹² Pacheco: op. cit., pág. 17.

3. MARCO HISTÓRICO: El proceso de modernización en Latinoamérica

Los procesos modernizadores - señala Canclini - de los Estados latinoamericanos no dieron los resultados esperados por la oligarquía a fines del siglo XIX, por el capitalismo en los veinte y treinta, y por la industrialización a partir de los años cuarenta. Los índices de analfabetismo, en esos tiempos, siguen incluyendo a la mayoría de la población. Esto crea, para el desarrollo de la literatura y el arte en general, una dependencia de las burocracias estatales y el mercado informacional de masas¹³. Según Canclini, *“Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920”*. Las clases dirigentes imponen su hegemonía a través de una restricción en la escolarización y el consumo de libros y revistas; separan el concepto de arte del de artesanía. Crean, por lo tanto, instituciones en donde se establecen espacios formales para lo simbólico; cualquier manifestación que transite fuera de estos márgenes es considerada como parte de la expresión “callejera”, “del pueblo”; además, la recepción de este tipo de arte institucional, se va también a investir de un aire “sublime” y “contemplativo”.

El modernismo cultural es expresión de este complejo proceso de modernización social. Este movimiento y el crecimiento, por consecuencia, del mercado cultural, favoreció la especialización de las élites intelectuales, las cuales se lanzaron a un viaje de experimentación artística, surgiendo también, en Latinoamérica, las vanguardias. Canclini: *“Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, se produce una separación más brusca entre los gustos de las elites y los de las clases populares y medias controlados por*

¹³ Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad*. México D.F.: Ed. Grijalbo, 1990, pág. 82.

la industria cultural”¹⁴. Sin embargo, movimientos de izquierda generan acciones dispuestas a socializar el arte, crear diálogos entre los productores del conocimiento y los que son potencialmente beneficiados con esa producción, diálogo que también se propone hacer participar en este nuevo estado a los marginados de los procesos modernizadores. Esta situación crea un doble vínculo con la cultura en los países latinoamericanos. Por un lado, hay una urgencia de incorporarse a los códigos y saberes de los centros europeos y, por el otro, se intenta tomar distancia y marcar una diferencia en cuanto al propio valor artístico. El contexto de las vanguardias latinoamericanas con Rivera y Siqueiros, permite señalar un factor que será decisivo en el rol del arte frente a la sociedad. El arte, para estos autores, tiene que ser manifestación de la aldea que lo produce; en este sentido, encontramos la mención de Siqueiros y su neorrealismo. Las expresiones artísticas son la denuncia de una realidad injusta, una realidad de lucha y desprovista de los centros de poder en donde se ejerce la producción artística de la elite. Por ello, este arte ocupa los espacios masivos de gran envergadura, transgrediendo los sitios urbanos y rechazando la institución Arte con su valor de cambio.

La hipótesis de Morales señala la importancia de relacionar la biografía de Violeta Parra con el movimiento de reproducción de la sociedad burguesa industrial, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que trae como consecuencia la expansión de la cultura urbana que lleva a una fase crítica y posteriormente a la disolución de la cultura tradicional y del folclor chileno. Esta hipótesis se toma de la mano con lo que Canclini observa en los años cincuenta como un intento, de parte de los Estados latinoamericanos, de rescatar y conservar el mundo tradicional, a partir de una serie de investigaciones hechas por instituciones como museos de historia, universidades, etc. Este proceso trae como consecuencia que privados se encarguen de la rama del arte innovadora y otras “empresas” administren el objeto que puede ser digerido- dirigido a las masas. Canclini: *“Unos y otros [El Estado y las Empresas] buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico. Los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional, las*

¹⁴ García Canclini: op. cit., pág. 96.

empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen “no interesada” de su expansión económica”¹⁵.

Biográficamente, la misma Violeta es ejemplo de lo que sucedió en el proceso de modernización. Puesto que sus primeros trabajos de recopilación se encontraban supeditados a estrategias estatales de conservación, como los de la Universidad de Chile. Violeta Parra, si bien hace esta labor, proyecta estos estudios hacia el ámbito social, en tanto los reincluye en el circuito artístico popular, a través de la difusión, como música alternativa a la de la cultura oficial. Esta manifestación musical se convierte en estrategia revolucionaria de resistencia, puesto que de alguna manera ella tergiversa y proyecta con un fin propio aquellos encargos de conservación de la Universidad.

¹⁵ Ibid, pág. 99.

4. BIOGRAFÍA¹⁶: VIOLETA PARRA

Primeramente, la infancia de Violeta transcurre en la provincia de Ñuble, en donde la conjunción de lo urbano y lo folklórico se encuentran representados en las figuras del padre, profesor de música, y la madre de origen campesino. Posteriormente, con la muerte del padre, Violeta se ve obligada, por razones económicas, a cantar en trenes y en circos pobres con los hermanos, recorriendo diferentes poblados.

En segundo lugar, se encuentran los años de aprendizaje, hasta la primera mitad de la década del 50. Se traslada a Santiago a petición de su hermano Nicanor. Estudia (lo que luego abandona) en la Escuela Normal. Decide dedicarse al canto y forman un dúo con su hermana Hilda, logrando, en la década del 40, grabar discos para el sello R.C.A. Víctor. En otro terreno, su conciencia social, siempre presente, la hace integrar actividades políticas y culturales del partido comunista, participando activamente en las elecciones presidenciales de 1946. En años posteriores, comienza a trabajar en tareas investigativas acerca del folclor.

En la tercera etapa tendremos la consagración de la identidad de Violeta Parra a partir de sus creaciones artísticas.

En este sentido, estas tres etapas biográficas de la Violeta son también analizadas por Morales como una evolución de la conciencia del sujeto, el cual va dando pasos decisivos dirigidos a la conformación de su identidad y de sus acciones culturales. El primero de estos pasos, circunscribe la etapa en que Violeta (al tomar contacto con la cultura urbana: cantando en bares, canciones de raíz popular: rancheras, boleros, etc) comienza a experimentar una serie de acciones por parte de la urbe que agreden su identidad. Su migración a la ciudad, en 1935, trae consigo el choque abrupto de dos realidades que mantienen una pugna mortal. Violeta es representante, sin quererlo, de una visión campesina, visión que tiene una relación de unidad con lo que lo rodea: con la naturaleza,

¹⁶ Esta información fue sacada del texto de Leonidas Morales, op. cit.

con lo cotidiano. Los acontecimientos, “la realidad”, obedecen a valores bien establecidos, sin que los polos del bien y el mal, de lo justo y lo injusto, de lo bello y lo feo se confundan. En esta cultura los sucesos más pequeños cobran un sentido porque se los contempla desde un orden moral-religioso. A diferencia, y en fuerte oposición, la cultura urbana es un caos, que desintegra ese sentimiento de unidad. Carente de un sentido, la cultura urbana se despliega en una serie de estímulos, constantemente nuevos, que no responden sino a la mercantilización de la sociedad. Según Morales, la vida urbana, entendida como sistema burgués, agrede la identidad fundada en el origen de la biografía de la artista chilena, puesto que al chocar con la vida moderna, se refugia en la memoria de su infancia. En ella encuentra identidad y salvación de la unidad consigo misma y con el medio. Al rescatar la cultura rural, Violeta rescata, de las manos de la desestructuración burguesa, su propia identidad. En palabras de Morales: “(...) *al agredir el sentimiento de unidad, Violeta se vuelve consciente de sí misma, de la cultura de la que es portadora, y de que ésta y la urbana son dos mundos irreconciliables. En vez de entregar su identidad a la voracidad silenciosa del agresor, reacciona, en un gesto desafiante, afirmándola.*”¹⁷

Este gesto deviene en un segundo paso, cual es: la investigación del folclor de Chile. Desde 1953, Violeta recorre las regiones más apartadas de nuestro país como ella misma dice: “desenterrando cultura”. En este viaje de descubrimiento de ritmos, figuras, costumbres, Violeta no sólo descubre una cultura que se está extinguiendo, sino una propuesta de identidad que se aniquila para los sujetos en conflicto con lo urbano. El rescate del folclor y de las costumbres campesinas, no sólo es el rescate y la conservación de un mundo que se pierde para otros, para un pueblo, para una nación, sino que se pierde para el propio individuo que se siente agredido por las concepciones urbanas. Morales: “La misma agresión urbana que había roto su sentimiento de unidad, ha roto igualmente la continuidad de la cultura folclórica. Biografía e historia colectiva convergen. Se funden: Violeta asume como propio el destino de la cultura folclórica, y en este íntimo vínculo solidario reafirma, pero ahora al borde del abismo, su identidad”. Las conclusiones en esta dirección se suceden una tras otras. Si lo propio está siendo amenazado por lo urbano, lo propio puede

¹⁷ Morales: op. cit., pág. 43.

consolar al sujeto urbano con raíces campesinas. La poética de Violeta apunta a un tercer paso que consolida su opción por lo folclórico pero, al mismo tiempo siendo consciente de que esa decisión conlleva un peligro: “la tradición es un cadáver”. En este sentido, Morales señala que toda la obra de Violeta contendrá, en lo profundo, ese dejo de amenaza y de tristeza.

Violeta Parra se suicida en el año 1967. Este gesto, como veremos, vendrá a resignificar la lucha y la estética final de nuestra artista.

5. RECEPCIÓN: Medios masivos y acción ideológica.

5.1. Lo masivo y lo popular.

Para este punto, resulta pertinente entender la recepción de la obra de Violeta en los términos de un objeto que ha trasladado su contexto de producción y de recepción original. Desde esta perspectiva, analizaremos el papel de Los Medios ocupados por Violeta para la extensión de su obra. Acudir a la sistematización que Benjamin¹⁸ realiza con respecto al lugar de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, nos será, en primera instancia, de ayuda.

Las obras de Violeta tienen un carácter tradicional que pertenece a un registro muy diferente del urbano. Benjamin señala que la obra de arte siempre, a través de la historia, ha sido posible de reproducción.

La obra vinculada a la tradición tenía como característica principal el establecimiento de un aquí y un ahora. Esto es lo que llama Benjamin el aura de la obra, lo que constituye su autenticidad.¹⁹ La tradición folklórica recopilada por Violeta durante su trabajo investigativo, posee claramente las características de estas obras auráticas. Son canciones que están dependiendo de su relación con un ritual, ya sea una celebración de matrimonio como en “*Parabienes*”, ya en un acontecimiento fúnebre como en el “*Rin del angelito*”. Sin embargo, para poder “registrar” este tipo de acontecimientos y estudiarlos, se los debe “reproducir” en una cinta magnetofónica. Este primer paso de reproducción será uno de los

¹⁸ Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1991.

¹⁹ Benjamin señala que: “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (op. cit., pág. 22).

tantos que vincularán a Violeta Parra con todas las instancias de la Industria Cultural de Chile y otros países. Entenderemos, al igual que Spencer, Industria Cultural como: “(...) la consolidación de un aparataje medial y tecnológico en torno a la cultura donde progresivamente va penetrando una lógica de costo-beneficio que genera dinámicas de “heterogeneización” y “homogeneización” de los gustos del público y de “reiteración” e “innovación” de los bienes culturales. La circulación de estos bienes y su transmisión de sentido se realizará ahora en la calidad de “productos” de éstos, es decir, considerando su valor de cambio por sobre su valor de uso”²⁰

Por otro lado, Paula Miranda²¹ señala que hay un cruce entre lo folclórico y lo popular en las obras de Violeta Parra. Y el elemento popular, está dado, justamente, por el público masivo al que apelan las obras de Violeta²²: “*En el caso de Parra, lo popular se centrará fundamentalmente en la escenificación que tiene lugar desde lo folclórico, sometida, además, a la configuración de un nuevo público, que es masivo y popular*”²³.

Violeta estableció vínculos con los sellos RCA Víctor, Demon, Odeón y Le Chant du Monde. Además, tuvo un programa radial durante el año 1953, el que llegó a ser el más popular en su tiempo, compuso música para cine, escribió un libro sobre folklore, expuso sus arpilleras en el Louvre, armó una carpa en La Reina e hizo el primer museo de folclor en Concepción.

²⁰ Spencer: *Folklore e Idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la Industria Cultural*. En: <http://www.hist.puc.cl/iaspml.html>, pág.4.

²¹ Paula Miranda: *Las décimas de Violeta Parra : autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Tesis Magister en literatura, mención literatura hispanoamericana y chilena. Santiago: Universidad de Chile, 2001, pág. 30

²² Miranda entiende, siguiendo a Jesús Martín barbero, “*lo popular*”, como el complejo entramado que ha transformado al “*pueblo*” en público”. Op. cit., pág. 30.

²³ Miranda: op. cit., pág. 30.

En este proceso medial, Benjamin señala que: “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible, y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”. Si bien esto ocurre con medios masivos como el cine y la televisión, Violeta ocupa también medios como la radio, así también en sus peñas o exposiciones como la del Louvre, la de la Universidad y la del Parque Forestal. Violeta intenta vincular el arte nuevamente al rito, sus canciones-protestas llaman a un sentido del deber social que reinstala al individuo en lo colectivo, en el sentido de comunidad.

Pregunta: Violeta, usted es poeta, es compositora, y hace tapicería y pinturas. Si tuviera que elegir un solo medio de expresión ¿Cuál escogería?

Violeta: Yo elegiría quedarme con la gente.²⁴

Para Benjamín, dos movimientos son claves en el proceso de desmoronamiento del aura de la obra de arte. Primeramente, desvincula a éste de una tradición al poner en el lugar de lo singular artístico, una multiplicación masiva de su reproducción, y, en segundo lugar, acerca el producto-arte a cada consumidor. Al acercar el producto a las masas, Benjamin advierte el peligro de que la obra de arte pierda su función social, ya que borra (en beneficio de la homogeneización) las características que hacían distinguibles un producto del otro. Sin embargo, el movimiento de Violeta Parra, si bien se vincula con los medios y tiene como objetivo un público popular, intenta ocupar esos medios como espacios de difusión ideológica. Según Paula Miranda, esta calificación de “popular” a la obra de Violeta Parra señala las características del público a la que van dirigidas tales obras, y el objetivo de tal apelación no es para integrarlos en un concepto de nación, sino para resaltar sus diferencias y volver a marcar el límite borroneado que el discurso estatal intenta omitir en el concepto de “masa” para lo que antes era denominado “pueblo”. Se trata, entonces, de vincular el arte con su función social. Para esto, es necesaria la mayor extensión, en tanto es posible generar conciencia. En este sentido, la artista entabla una lucha descarnada con la hegemonía, compitiendo por los espacios, e invadiendo sus campos de homogeneización

²⁴ Isabel Parra: *El Libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ed. Michay, 1985, pág. 147.

para entablar la diferencia: “yo canto a la diferencia, que hay de lo cierto a lo falso, de lo contrario no canto”.

A sí mismo, los gestos como la exposición de arpilleras en el Louvre, señalan una lucha por legitimar la artesanía, la cual se había marginando como mero reducto del pasado que se debía “conservar”. Violeta hace funcionar a los medios y a las instituciones en favor de su proyecto social de legitimación de una manera propia chilena, latinoamericana, de vincularse con el arte que no debe ser *recordada* en los museos, sino *vivir* en las manifestaciones diarias del pueblo. E incluso más allá, como veremos, tienen que servir como intertexto (y no todo el corpus de cultura occidental) para las nuevas corrientes artísticas.

Violeta es consciente de que el folclor chileno se establece bajo el contexto de una producción marginal, con una función expositiva sólo en ocasiones pero no en lo general. Ya que su función ritual “oculta” la obra de arte, no siendo necesaria su presencia, sino la función religiosa de ésta, se propone trasladar todo el contenido y forma del quehacer folclórico a los medios de producción y recepción del gran arte. En este movimiento, la obra artística pierde su áura, en tanto pierde su función cultural, a favor de una función ideológica y social: disputar los campos hegemónicos del arte, y resistir a la homogeneización de los gustos por parte del canon: “mediante la invención (creación) de las formas artísticas capaces de producir una “verdad” que contenga, como a su fundamento, el espíritu de esa cultura, pero que actúe en un sentido de alimentación de utopías liberadoras (ética y estéticamente) del hombre moderno”²⁵

5.2. Poética salvadora

Desde esta perspectiva, la poética de Violeta Parra es una poética “salvadora”, ya que a partir de las investigaciones de recopilación del folclor que ella desarrolló a lo largo de todo el país, llega a la desgarradora e impotente conclusión de que “la tradición es un cadáver”. Violeta tiene ahora como propósito, que su arte sea para el sujeto moderno, lo que el amor

²⁵ Morales: op. cit., pág. 27.

es para ella: “salvador”. Morales, en su ensayo “Del Frío y del Calor”, plantea como categorías de construcción en las cartas de Violeta dos polos de fuerza: lo oscuro, como lo ominoso, lo que representa una amenaza en el horizonte y otorga un ritmo acelerado en la escritura que se representa escrituralmente como sensaciones de frío en la hablante; y un polo de luz, que aparece representado por su concepción del amor y del arte como fuentes de calor para su espíritu y salvadoras de la amenaza que constantemente la acecha.

Las canciones que traen a presencia un mundo marginado y en procesos de exterminio por parte de la modernización del Estado, intentan salvar la identidad de un pueblo que pavimenta su memoria.

Así como el amor, para Violeta, posterga la amenaza (no la supera), el folclor, para el sujeto urbano, posterga su pérdida de identidad, en tanto que el mismo folclor está amenazado.

Violeta rescata el cadáver de la tradición, incluyéndolo en un circuito vital como son los medios nuevos de masificación.

6. ANÁLISIS: Crisis de la ideología

La ruptura de su propuesta artística no sólo establece un roce con el contenido y la forma de lo que en su marco histórico se conoce como arte, sino que finalmente también hace crisis el concepto que hasta ese momento se tenía de folclor.

Spencer señala que la obra creativo- musical de Violeta Parra se puede dividir de la siguiente manera:

1. Canciones de raíz folclórica: en total más de 90, compuestas entre 1953 y 1966.
2. Música para filmes: “Mimbre”, “La trilla”, “Casamiento de negros” y “La Tirana”.
3. Obras de carácter instrumental, donde hallamos
 - a. 13 obras para guitarra sola o con voz compuestas ca.1960. entre ellas “Tres cuecas punteadas”, “Los manteles de Nemesio” (ca. 1957, para soprano y guitarra), “Canto a lo divino”, “tres palabras”, “Travesuras”, “Fray Gastón baila cueca con el Diablo”, “El joven Sergio”, “El pingüino” y “Dos temas libres”, entre otras. Estas obras poseen una textura imitativa asociada a la morfología y prosodia folklóricas tradicionales.
 - b. Obras para guitarra sola o con voz del período 1958-1964: a él pertenecen “El Gavilán”, compuesta ca. 1959-1960 y grabada por primera vez en 1964, 5 anticuecas, grabadas ca. 1960 por iniciativa del compositor chileno Miguel Letelier (Concha, 1995: 71-106)²⁶

A partir de este esquema podemos entender el recorrido de Violeta como un recorrido que va desde lo particular (el origen de su identidad a partir de la identificación con el folclor) hacia lo general. Nosotros proponemos que llegar a lo general es llegar a lo universal que representan sus “Últimas Composiciones”, pasando por un momento de crisis y ruptura en los periodos que Spencer señala en la letra b. del numeral 3.

²⁶ Spencer: op.cit. pág. 6

En este sentido, las obras de las anticuecas señalan una veta vanguardista por la experimentación de los límites de expresión de los sonidos en la guitarra, pero no los sonidos del canon clásico de la guitarra sino de la guitarra popular campesina. Este mismo movimiento se produce con el folclor en sí. Las formas y géneros folclóricos son estirados hasta su máximo poder de significación. Ejemplo de esto es la obra “El Gavilán”.

El gavilán

Mi vida, yo te qui, yo te quise, veleidoso,
mi vida, creyendo, creyéndote, lisonjero:
mi vida, se me par, se me parte el corazón
mi vida del verte, del verte tan embustero.
Mi vida yo te qui, yo te quise yo te quise
sí ay ay ay sí ay ay ay

Mi vida, mi vida, yo te quise
mi vida, mi vida, yo te quise
veleido, veleido, veleidoso
veleido, veleido, veleidoso
mi vida yo te qui, yo te qui, yo te quise.

Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso
Te la llevarís, te la llevarís, pretencioso
Te la llevarís, te la llevarís, fastidioso
Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso
prenda del alma sí ay ay ay
prenda del alma sí ay ay ay.

Tiqui tiqui ti mentiroso
tiqui tiqui ti mentiroso
mi vida creyéndote lisonjero
mi vida del verte tan embustero
sí ay ay ay sí ay ay ay

mi vida mi vida yo te quise
veleido veleido veleidoso

Dónde estás, prenda querida,
que no escuchas mi lamento,
tal vez te habrás olvidado
que hiciste un juramento,
juramento mento, juramento sí sí sí...

¿En qué quedó tu palabra,
ingrato mal avenida?
por qué habré puesto los ojos
en amor tan dividido dido dividido sí sí sí

Tanto que me decía la gente
gavilán gavilán tiene garras
y yo sorda seguí monte arriba,
gavilán me sacó las entrañas,
en el monte quedé abandonada,
me confunden los siete elementos
ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.
De mi llanto se espantan las aves
mis gemidos confunden al viento
ay de mí, ay de mí, ay de mí ay de mí.

Gavi gavi gavi gavi lán ga
gavi gavi gavi gavi lán ga
gavi gavi gavi lán
gavi gavi gavi lán
gavilán gavilán gavilán gavi.

Viene viene viene viene el gavilán
truenos suenan ya

yo no tengo dónde estar
yo no tengo dónde estar
yo no tengo dónde estar

Gavilán gavilán que me muero gavilán
gavilán gavilán que me muero gavilán
gavilán gavilán que me muero gavilán ay ay ay ay
Tanto que me decía la gente
gavilán gavilán tiene garras
y yo sorda seguí monte arriba
gavilán me sacó las entrañas
en el monte quedé abandonada
me confunden los siete elementos
ay de mí ay de mí ay de mí

Tiqui tiqui ti tiqui tiqui ti mentiroso
tiqui tiqui ti tiqui tiqui ti veleidoso
tiqui tiqui ti tiqui tiqui ti mentiroso
Yo no tengo dónde estar

Primeramente, el uso de la personificación del ave gavilán, trae como significado el símbolo del ave de rapiña²⁷. El gavilán está representando en la canción al objeto de amor y de odio. Como veíamos con Morales el amor para Violeta es “salvador” así como también el arte. Sin embargo, en esta canción fijaremos al amor como la caída del sujeto a un “no lugar”. Tanto ideológica, como contextualmente “el gavilán” también funciona como símbolo de la cultura occidental, y/o del imperialismo (gavilán= águila)

²⁷ “El gavilán es símbolo de usura, de rapacidad, como la mayor parte de los pájaros de la misma familia, con garras de uñas ganchudas”. Jean Chevalier: *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.

El uso del lenguaje es absolutamente vanguardista²⁸ con un sustrato tradicional. Es como si la Violeta en este movimiento, vaciara a las vanguardias de su contenido innovador y rupturista. Ya que, deja al descubierto que: en una tradición tan antigua como la cueca el lenguaje también es desarticulado. Sin embargo, al develarlo ella, está realizando, también, una ruptura con ambos “registros”.

Al interior del texto *el gavilán* funciona como “*mi vida*”. Si el gavilán para vivir mata, esa “vida”, ese objeto amoroso (“mi vida”, aquí, funcionando como arte y como amor) sólo es posible en tanto relación de dominio, de sacrificio de uno de los dos elementos para que el otro sobreviva. En el caso del amor podría estar representando el abandono de sí mismo en la entrega amorosa. Desde la relación gavilán- poética artística, veremos que la elección por una estética tradicional supone un sacrificio que ahoga en tanto deber ser. Y en el caso del gavilán funcionando como símbolo de la cultura occidental, veremos que esa *vida* será

²⁸Hugo Veranni señala que la vanguardia “deshecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial” (En: Las vanguardia literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1990, pág. 10). Así, la obra característica del vanguardismo será una obra abierta, tendrá la capacidad de comunicar varios sentidos, siendo el lector apelado a tener un rol activo. El arte vanguardista buscará producir un shock en el receptor, para así trastocarlo en sus expectativas produciendo “movimiento en la recepción”. La obra vanguardista se presentará de manera fragmentaria: no hay necesidad de conexión entre las partes. La organicidad se relaciona con el símbolo, pues éste remite a una cultura y, por lo tanto, a una tradición. Lo que hace la visión alegórica de la obra inorgánica es precisamente desligarse de la tradición (símbolo) para dar cuenta de una alegoría que remite al concepto de la obra abierta y a la libertad del receptor en la interpretación de ésta.

arrebatada por esta ave representante del poder. Puesto que la modernización del Estado supone el sacrificio de la cultura tradicional.

El uso de las palabras y las frases cortadas producen un efecto de devenir del significado. Ejemplo de esto son los usos ambiguos de las formas verbales que se conjugan.

En el verso: “*mi vida, creyendo, creyéndote, lisonjero*”, primeramente, el “yo” está *creyendo*. La acción se sitúa en la primera persona en un estado impreciso por el verbo participio, más luego... esta creencia se deposita en el otro “creyendo-te”. Es decir, el sujeto se encuentra en un estado de fe en general, para luego encausar esa fe en un “otro”. El “otro- gavilán”, finalmente, se devela como un engaño: “*lisonjero*”. El significado de *lisonjero* no sólo refiere al significado de engaño, sino de un engaño que remitía a una promesa no cumplida.

Esta relación, que ahora se puede ver con claridad (el objeto de amor tanto como hombre, como arte y sistema otro- occidental) es un objeto que engaña. No trae como consecuencia la claridad.

Objetivamente, podemos entender que el otro nos miente, sin embargo, no por eso los sentimientos que éste nos produce se acaban. Este equívoco queda manifiesto en los versos (nuevamente ambiguos por el uso de la técnica antes mencionada) “*mi vida, se me parte, se parte, el corazón/ mi vida del verte, del verte tan embustero*”. El sentido de la frase puede combinarse contradictoriamente en dos acepciones: 1. “el corazón se me parte al verte”, y 2. “el corazón se me parte al verte²⁹ (al comprender) que eres un *embustero*”.

La técnica de que el significado logre su sentido cuando deviene, también se puede ver en el plano fonológico: es decir, el significante, después de varios intentos “*veleido, veleido*, deviene en un significante final: *veleidoso*” que otorga sentido. O en el caso de “*yo te qui, yo te qui, yo te quise*”. El verbo *querer* se podría haber conjugado en presente o futuro, ya que se mantiene la raíz: “*qui*”, pero concluye en pasado; la palabra reproduce el estado de contradicción que quiere superar el hablante, en un tartamudeo mediante el cual,

²⁹ Chevalier: op. cit.: Órgano de la visión: Ojo, funciona como símbolo de la comprensión.

queda al descubierto que a pesar de la conclusión del verbo querer en pasado, en el camino al lenguaje el sentimiento va dejando huellas de ambivalencia. Esto mismo se produce en la tercera estrofa. Después de una serie de descalificativos como: *mentiroso*, *pretencioso*, *fastidioso*, el mismo objeto que se descalifica, es una *prenda del alma*.

En la séptima estrofa se da cuenta de la travesía de Violeta desde el campo a la ciudad; a las metrópolis más centrales del mundo. Esto se ve metaforizado en la figura del caminante montaña arriba. En este subir de la montaña, “llegar a la cima”, existe el riesgo de dejar a la comunidad atrás, de dejar de escuchar sus voces, sus consejos: “Tanto que me decía la gente,/ gavilán gavilán, tiene garras,/ y yo sorda seguí monte arriba,/ gavilán me sacó las entrañas,/ en el monte quedé abandonada,/ me confunden los siete elementos/ ay de mí, ay de mí, ay de mí.” Fuera ya de la comunidad, los conocimientos se relativizan al complejizarse el mundo. Tradicionalmente, los elementos son cinco, así como también los sentidos, lo que trae como consecuencia que el cinco representa la totalidad del mundo sensible³⁰. Desde esta perspectiva, el cinco es signo de unión, de armonía, de centro, de equilibrio. Violeta, sin embargo, no contempla a la naturaleza desde los cinco sentidos a partir de cinco elementos, sino que la confunden “siete elementos”. El siete es símbolo de perfección, de la totalidad del orden moral. Podríamos entender esta contraposición como la contemplación de la naturaleza, del mundo que remite a lo rural, como una prisión moral que se sitúa por sobre el orden natural. Pero también el siete revela una ansiedad del sujeto por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido, como un ciclo que se ha completado, y no se sabe cuál es el paso siguiente. Si nos encontramos frente a una obra que no manifiesta en su pureza los términos de lo folclórico, al contrario, al mostrar rasgos vanguardistas, manifiesta una ruptura con la tradición. Se nos muestra un sujeto que ha completado un conocimiento de lo anterior (de sus raíces), y que comienza un camino de experimentación, que sin embargo no sabe a dónde conduce. Esto se percibe en la situación del sujeto que se encuentra en la montaña (en la cima) solo, abandonado, y la naturaleza que antes era su compañera ahora también la desconoce, la ve ajena: “De mi llanto se espantan las aves /mis gemidos confunden al viento”. La unidad con la naturaleza está rota.

³⁰ Para efectos del significado de los números cinco y siete consultar: Chevalier: op. cit.

Rota la unidad, el afuera, ¡Todo él!, se percibe como una amenaza, aquello que provocaba rechazo, odio y ambivalencia. “El gavilán” se descubre como una realidad totalizadora: “Viene viene viene viene el gavilán/ truenos suenan ya”. La amenaza se aprecia desde el cielo como ineludible. La pérdida de la unidad, la fragmentaridad en lo que divisa, deviene en un sujeto sin lugar: “Yo no tengo dónde estar”. Al mismo tiempo distópico, sin utopía, sin lugar para la creencia, sin lugar para la duda en la creencia. Si la ruptura es con la tradición, no se contempla tampoco como posible el paso hacia a la vanguardia. Ésta también, como dijimos, es rechazada y vaciada de su contenido rupturista. Violeta, al desplegar sus horizontes, no apuntará a una ruptura total, sino a una universalidad. Su nueva poética se desplazará desde lo propio, las raíces, como identidad, y proyectará dichas raíces hacia lo universal. Por esto, las *Últimas Composiciones* se abordarán desde una sencillez que apela a lo común.

A continuación, para ejemplificar lo anterior, analizaremos la canción “Maldigo del Alto cielo”. Estableciendo un diálogo entre la maldición y el agradecimiento (en la canción “Gracias a la vida”), como dos acciones universales del sujeto heterogéneo en crisis, ya que podemos ver la contradicción que ambos verbos conllevan.

Maldigo del Alto Cielo

Maldigo del alto cielo
la estrella con su reflejo
maldigo los azulejos
destellos del arroyuelo
maldigo del bajo suelo
la piedra con su contorno
maldigo el fuego del horno
porque mi alma está de luto
maldigo los estatutos
del tiempo con sus bochornos
cuánto será mi dolor.

Maldigo la cordillera
de los Andes y de la Costa
maldigo señor la angosta
y larga faja de tierra
también la paz y la guerra
lo franco y lo veleidoso
maldigo lo perfumoso
porque mi anhelo está muerto
maldigo todo lo cierto
y lo falso con lo dudoso
cuánto será mi dolor.

Maldigo la primavera
con sus jardines en flor
y del otoño el color
yo lo maldigo de veras
a la nube pasajera
la maldigo tanto y tanto
porque me asiste un quebranto
maldigo el viento entero¿?
con el verano embustero
maldigo profano y santo
cuánto será mi dolor

Maldigo a la solitaria
figura de la bandera
maldigo cualquier emblema
la venus y la araucaria
el trino y la canaria¿?
el cosmos y sus planetas
la tierra y todas sus grietas
porque me aqueja un pesar

maldigo del ancho mar
sus puertos y sus caletas
cuánto será mi dolor

Maldigo luna y paisaje
los valles y los desiertos
maldigo muerto por muerto
y al vivo del rey a paje
al ave con su plumaje
yo lo maldigo a porfía
las aulas, las sacristías
porque me aflige un dolor
maldigo el vocablo amor
con toda su porquería
cuánto será mi dolor.

Maldigo por fin lo blanco
lo negro con lo amarillo
obispos y monaguillos
ministros y predicantes
yo los maldigo llorando
lo libre y lo prisionero
lo dulce y lo pendenciero
le pongo mi maldición
en griego y en español
por culpa de un traicionero
cuánto será mi dolor

Esta canción, debemos situarla, primeramente, en el disco de las “Últimas Composiciones” de Violeta Parra, y sobre todo entenderla como el negativo del himno que representa “Gracias a la Vida”.

La acción de maldecir, absolutamente premoderna, recae sobre el cielo y, desde aquí, como última instancia de realidad, abarca la totalidad de lo terreno. Se maldice la capacidad de figuración que tiene la realidad. La luz de la estrella como la del arroyo son contemplados como un artificio de la percepción. Como parte de una apariencia, que ahora, después del saber científico, se descubre como un engaño. Por otro lado, en la canción “Gracias a la Vida”, los polos bien y mal son puestos bajo una visión clara, como en los versos: “perfecto distingo lo negro del blanco”, “cuando miro al bueno tan lejos del malo”, “distingo dicha de quebranto”. En “Maldigo del Alto Cielo”, los polos son universalmente apreciados desde un lugar sin diferencias. Se maldice todo lo cierto, lo falso, lo dudoso, como si ya los valores positivos y negativos de estas categorías perdieran sus diferencias, al neutralizarse en la maldición. Y, al perderlas, se pierde también la capacidad de percibir la realidad desde un sistema de valores determinado (el tradicional en el caso de la Violeta). De la misma manera, lo profano y lo santo, todo el ancho y el largo de Chile, el rey y el paje, las aulas y las sacristías, lo blanco, lo negro con lo amarillo, obispos y monaguillos, ministros y predicantes, lo libre y lo prisionero, lo dulce y lo pendenciero; se anulan como entidades polarizadas. De lo cual podemos concluir, que la ideología que se veía como una alternativa a la cultura hegemónica (el polo de resistencia), pierde su capacidad de protesta.

“Gracias a la Vida” distingue los polos positiva y negativamente (“perfecto distingo lo negro del blanco”) a través de una posición valórica- ideológica que pretende persuadir al oyente en un mensaje universalizador y optimista. “Maldigo del Alto Cielo” confunde los extremos valóricos para unirlos en un mensaje igualmente universal, pero devastador. Esto refleja una conciencia en crisis que, pese a resolver su conflicto estético a partir de la universalización del folclor, no puede resolver el conflicto identitario, en tanto sujeto heterogéneo latinoamericano que se instala en el cruce de dos culturas “campo-ciudad”.

La pertenencia a una unidad, como veíamos en “El Gavilán”, está rota. La primera ruptura, antes que con la naturaleza, es con los discursos nacionalistas. Por esto se maldicen los símbolos patrios (la cordillera, la bandera, la araucaria). Pero, al mismo tiempo, comienza a infiltrarse un nuevo elemento: los símbolos tradicionales de Chile conviven bajo la misma visión que los occidentales. Por ejemplo: “Maldigo la solitaria figura de la bandera/ maldigo cualquier emblema/ **La venus** con la araucaria/ el trino y la canaria/ el **cosmos** y

sus planetas/ la tierra y todas sus grietas (...) lo dulce y lo pendenciero/ le pongo mi maldición / en **griego** y en español”. Si en el gavilán veíamos cómo el símbolo de agresión se iba desplazando, desde el eje amoroso, al poético y al de dominación, en “Maldigo del Alto Cielo”, la experiencia de traición se comienza a universalizar. “Gracias a la vida” y “Maldigo...” funcionan estructuralmente de la misma manera. Ambos no apelan a la diferencia en tanto experiencia de vida social- histórica, en términos de denuncia de una realidad al margen de la oficial, sino que se intenta apelar al sujeto humano desde una concepción esencialista. Esto se vuelve patente en los versos de “Gracias a la vida”: “Así yo distingo / dicha de quebranto los dos materiales/ que forman mi canto/ y el canto de ustedes/ que es el mismo canto/ y el canto de todos/ que es mi propio canto”.

Esta canción se estructura a partir de una sencillez temática que se despliega en el agradecimiento a los tres órganos del conocimiento:

1. La percepción, por la claridad que otorgan a) los ojos en la distinción de lo que se ve: “lo negro / lo blanco”; b) de lo que se escucha en su mayoría sonidos provenientes de la naturaleza: “grillos” y “canarios”, en oposición a sonidos de la modernidad: “martillos” y “turbinas”.
2. El pensamiento, a través de la adquisición del lenguaje capaz de nombrar al referente: “padre, amigo, hermano”.
3. El corazón (y no la razón), el cual logra mayor grado de conocimiento que los dos anteriores, ya que es el sentimiento “comprende” cuando se mira el fruto del cerebro humano. No es posible comprender la historia del conocimiento independientemente de la ideología que sustenta, pues ese conocimiento está supeditado al saber del hablante en términos de bondad y de maldad (sistema de valores). En este sentido, Violeta apunta a una imbricación de las esferas del saber (lo estético, lo ideológico, lo moral y lo científico), como si inconscientemente presintiera que la modernidad nos agrede a través de la especialización de los discursos, desvinculando la ideología mercantil que está detrás de esta división de las esferas del saber. Por ejemplo, el discurso científico está separado del moral y justificado por el valor mercantil que se le otorga. La división y especialización de

las áreas del saber no permiten, en este caso, la intromisión de dicha esfera moral en el desarrollo de las ciencias.

7. CONCLUSIONES FINALES.

1. Como primera conclusión, definimos el sujeto de “El gavilán” y de “Maldigo del Alto Cielo” como un sujeto en crisis. En el caso de “El gavilán” el sujeto se nos presenta en la crisis del cuestionamiento de la opción estética con respecto al folclor, puesto que al estirar al máximo los mecanismos de sentido en lo referente a esta tradición, el sujeto se embarca en una experimentación que vincula su producción con los mecanismos vanguardistas. La experimentación de las facultades folclóricas deviene en una ruptura con la tradición que, sin embargo, no hace que “El gavilán” pueda ser concebido como un producto vanguardista, en tanto que su proceso experimental, lo que hace, es develar el sustrato histórico (por lo tanto tradicional) que toda ruptura contiene. En el caso de “Maldigo del Alto Cielo” el sujeto resuelve su crisis estética en una universalización del folclor, situación que patentiza el tono de las “Ultimas Composiciones” y, sobre todo, su obra cumbre “Gracias a la vida”. Canción portadora de la nueva opción estética de Violeta Parra. Sin embargo, como analizamos, “Maldigo del alto cielo” corresponde al negativo de “Gracias a la vida”, lo que trae como consecuencia que, nuevamente, podemos entrever un sujeto en crisis. Esta crisis la podemos explicar a partir de la pérdida del aura, producto de la adscripción, por parte de Violeta Parra, a los medios de reproducción masiva. “Gracias a la Vida” apela al ser humano, en tanto lo común y no ya lo diferente y, al masificarlo, lo que se pierde es su base y su capacidad de salvación. Esto queda al descubierto en “Maldigo del Alto Cielo” como un sujeto que pese a integrarse a lo universal, no logra superar los polos de contradicción. Al perder el vínculo con la diferencia, se pierde la claridad que permitía el instrumental ideológico. Entonces, vuelve a aparecer el caos en la neutralización de los polos.

2. Esta crisis y fracaso del proceso identitario da cuenta de sujetos en conflicto como Violeta Parra. Porque en ellos no es posible resolver la dicotomía vital que separa dos sistemas de ordenamientos opuestos: ciudad-campo, lo que deviene en un sujeto distópico, sin lugar. Son sujetos que depositaron su utopía en una esperanza concreta: instalar el

margen del cual provienen en el centro. Pero en este movimiento, lo que se pierde, es la propia posibilidad de ser margen. En esto sentido, son sujetos límites, heterogéneos, puesto que al dar cuenta de su marginalidad se quedan sin el refugio al cual volver.

3. La situación de la adhesión a los medios de masa para recuperar el concepto de comunidad y ocuparlos como medios de difusión ideológicos, supone el derrocamiento del aura de lo diferente que había en dichas obras. Se borra la diferencia entre hegemónicas y las propuestas de Violeta Parra. Esto provoca que el pueblo sea releído, nuevamente, como masa.

4. Por lo tanto, al hablar de crisis diferenciaremos dos niveles: 1) Un nivel discursivo, como se ve en las obras analizadas. 2) Un nivel histórico, con la incorporación de las obras de Violeta Parra como producto de consumo. Esto trae como consecuencia que, cuando Violeta Parra logra incorporarse al “centro”, el sistema modernizador la asimila vaciando su contenido ideológico y capacidad de resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. Teoría estética. Traducción de Fernando Riaza. Barcelona: Ed. Orbis, 1983.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus Ediciones, 1991.

Altamirano, Carlos. Literatura y sociedad.

Cornejo Polar, Antonio. Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas. Caracas: Ed. De la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 1982.

Chávez, Pamela. “Ser con Otro: El Valor de la Solidaridad en Violeta Parra”. En: Espacio de Convergencia: Primer y segundo encuentro de estudios humanísticos para investigadores jóvenes. Santiago, Chile, 2001.

Epple, Juan Armando. “Poéticas de la memoria. Acercamiento a la escritura memorialística en Chile”. En: Revista Acta literaria N° 17, 1992.

García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad. México, D.F.: Grijalbo, 1990.

- Marcuse, Herbert. “La ideología de la muerte”. En: Ensayos sobre Cultura y Política. Barcelona: Ed. Ariel, 1970.
- Millares, Selena. “Geografías del Edén: La poesía trovadoresca de Violeta Parra”. En: Revista Anales de Literatura Chilena. N° 1 diciembre 2000.
- Miranda, Paula. Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva. Tesis de Magister en literatura, mención literatura hispanoamericana y chilena. Santiago: Universidad de Chile, 2001.
- Morales, Leonidas. Violeta Parra: La última canción. Santiago, Chile: Ed. Cuarto Propio, 2003.
- Pacheco, Carlos. La comarca Oral. Caracas: Ed. La casa de bello, 1992.
- Parra, Isabel. El Libro Mayor de Violeta Parra. Madrid: Ed. Michay, 1985.
- Parra, Violeta. “Maldigo del Alto Cielo”. En el disco: *Últimas Composiciones*.
- Parra, Violeta. “El Gavilán”. En el disco: *Composiciones para Guitarra*.
- Spencer, Christian. “Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural”. En: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.
- Tala, Pamela. “La construcción de la identidad nacional en la lira popular: los versos de Rosa Araneda”. En: Revista Chilena de Literatura N° 58, 2001.