



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

LAS DÉCIMAS DE VIOLETA PARRA: IDENTIDAD Y CANTO POPULAR

Tesis para optar al grado de Magister en Género Mención Humanidades

PAULA CONSTANZA MANGIOLA ZAPATA

Profesora Guía:
Ana María Baeza

Santiago de Chile, Septiembre 2015

Resumen

Violeta Parra es una de las artistas chilenas más reconocidas, ella incursionó en diversas manifestaciones creativas como la música, el tejido de arpilleras y la escritura de poesía. Así también trabajó arduamente en la recopilación del folclor popular, y por eso su obra es relevante tanto nacional como internacionalmente, ya que logró además posicionar y hacer reconocible a Chile en el extranjero.

Las *Décimas*, escritas entre 1957 y 1958, relatan la historia de vida de la autora, sus penas y alegrías, usando la poesía con un modo propio que cuestiona el canon y las reglas literarias. Es un ejercicio autobiográfico de memoria, identificación y liberación personal, que se acerca a la tradición lírica culta y al mismo tiempo la transgrede, incorporando la musicalidad y el conocimiento popular.

En el texto Violeta crea un relato que abarca su infancia, juventud y adultez cimentado en múltiples rostros propios y ajenos, individuales y colectivos. Instala su poética en la frontera entre lo oral y lo escrito, entre lo ético y lo estético, expresando el desarraigo y las penurias personales y universales mediante la música y la escritura.

Se estudiarán a continuación las *Décimas* desde sus antecedentes histórico-literarios y contexto de creación y publicación, además se revisará la búsqueda íntima de la autora sobre su identidad, rol como artista e ideología político social. Como base teórico literaria se estudiarán los fundamentos de la autobiografía y de la lira popular, y en el caso del género los conceptos de abyección, cuerpo fragmentado y *performance*.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi familia por su ayuda y paciencia en este tiempo de trabajo arduo pero gratificante. A mis padres y hermano por ser el pilar fundamental en lo que soy, en toda mi educación, tanto académica como de la vida, y por su incondicional apoyo mantenido a través del tiempo. Gracias por haber fomentado en mí el deseo de superación y el anhelo de triunfo en la vida.

Un agradecimiento especial a mi profesora guía Ana María Baeza por incorporarme a su proyecto y por su constante acompañamiento, motivación y consejo que permitió desarrollar y finalizar este trabajo de la mejor manera. Compartimos el interés por la literatura y la música popular de mujeres chilenas y latinoamericanas, y es así como llegamos a investigar la vida y obra de una artista tan importante como Violeta Parra.

A las profesoras del Magíster en Estudios de Género y Cultura, Mención Humanidades por su dedicación y entrega de conocimientos en un tema que aún tiene pocas plataformas de investigación e instancias para compartir los saberes en Chile.

Culmina con esta tesis un período largo e intenso de aprendizaje y descubrimiento que finalmente rinde sus frutos. Espero sinceramente haber hecho un real aporte y que la lectura sea del agrado e interés de los receptores.

Paula Mangiola

«Violeta... Ya no le cabían en la cabeza los pájaros azules. Así fue que un medio día de extraña luminosidad les abrió un trágico orificio de escapada»

Atahualpa Yupanqui

Índice

Introducción	1
I. Lira popular y décima en Chile: historia e influencias	10
1.1 Origen español	11
1.2 Lira popular y décima en Cuba	13
1.3 Chile: “puetas”, cantores y cronistas	13
1.4 Rosa Araneda: representatividad femenina en la lira popular	16
1.5 Fundamentos	17
1.6 Tipos humanos	20
II. Las <i>Décimas</i> de Violeta Parra: fundamentos, temas y tópicos	23
2.1 Configuración del yo y de los otros	24
2.2 Cosmovisión campesina	25
2.3 Conflictos con la urbanidad y la modernidad	25
2.4 Discurso social	26
2.5 Maternidad	27
2.6 Religiosidad	28
2.7 Añoranza y soledad en el extranjero	30
III. Forma autobiográfica: teoría, pacto de lectura y estrategias literarias	32
3.1 Narración autodiegética	33
3.2 El pacto autobiográfico	35
3.3 Actos de habla	36
3.4 Autobiografías populares	38
3.5 Características técnicas en las <i>Décimas</i>	40

IV. Narración en décimas: tradición histórica	42
4.1 Dialogismo e historia de la narración novelada	42
4.2 Historia y evolución de la narración en décimas	45
4.3 Décimas narrativas, glosas e interrelación entre oralidad y escritura	49
V. Configuración del mundo y de la identidad en la obra	55
5.1 Matrimonio fracasado y amor no correspondido	57
5.2 Cuerpo fragmentado	59
5.3 Visión de mundo y pensamiento comunitario	64
Conclusiones: recepción, influencias y legado	67
Bibliografía	73

Introducción

Esta investigación se encuentra dentro del proyecto Fondecyt N°11121539 sobre mujeres decimistas latinoamericanas dirigido por la profesora Ana María Baeza, donde participo como alumna tesista de magister.

Mi estudio estará enfocado en las *Décimas* de Violeta Parra, una de las más importantes cantautoras chilenas que vivió entre 1917 y 1967. Su obra ha sido estudiada y es reconocida mundialmente, sin embargo, faltan nuevas perspectivas y aproximaciones más actuales que acerquen su escritura, música y creaciones plásticas al público joven. Además, se requiere visitar su corpus artístico para darle el valor e importancia que se merece, y que no tuvo mientras vivió. Su reconocimiento fue más bien póstumo especialmente en Chile, por eso es necesario difundir y revitalizar su obra para las nuevas generaciones que aún no han tenido la oportunidad de conocerla.

Específicamente en las *Décimas* se despliega una narración descriptiva y autobiográfica que permite, a partir de varios fragmentos, establecer un todo cohesionado. Con esto se va comprendiendo la configuración personal y de mundo que el texto presenta, es decir, dentro de un relato ordenado en el tiempo se disponen las experiencias personales matizadas con los acontecimientos históricos que sucedían en ese momento en Chile, aproximadamente entre los años 1930 y 1960.

Las *Décimas* de Violeta Parra son un texto literario, utilizan el formato poético y el estilo propio para estructurar la narración y dar a conocer a los lectores, de manera personal y organizada, las experiencias de la hablante/autora. Aunque está presente la oralidad, por la esencia popular de las décimas, son poemas escritos para ser leídos, de acuerdo con Leonidas Morales en *La última canción* (2003:62). Esta autobiografía en verso ejemplifica el carácter retórico y moderno de la obra de Violeta Parra. Hay una caracterización del yo, por lo tanto se responde al deseo moderno de autorrepresentación e individualidad. Además es un texto solicitado (Márgara Russotto se refiere a la importancia de la escritura por encargo en *Tópicos de retórica femenina* 2004:79-80), recurso que se usa como introducción y validación. Así lo expresa la hablante poética en el siguiente pasaje:

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 vers'á popular,
 princípiame a relatar
 tus penurias <a lo pueta> (1971:24)

Entonces las *Décimas* están aprobadas por Nicanor, que para Violeta fue “pair’y maire a la vez” (1971:200). El ya es un poeta o “antipoeta” reconocido internacionalmente, lo que legitima a la autora y al escrito. Se evocan también los tópicos del exordio y de la falsa modestia, provenientes de la Antigüedad Clásica y de La Edad Media y ejemplificados en las novelas picarescas del Renacimiento español (ver Curtius 1995:127-133). Desde un principio se aprecia igualmente el diálogo-fricción entre tradición popular y modernidad, y existe una conciliación entre la autofiguración y la representación de lo colectivo. Por eso las *Décimas* muestran un sentido de autoafirmación particular, donde se unen la confesión, el testimonio, la biografía y la lírica.

Por otra parte, hay clara conciencia de la pérdida de la cultura rural tradicional. Violeta Parra visualiza la necesidad de articulación entre lo campesino y lo urbano, con el fin de regenerar las creaciones y producir arte nuevo.

Válgame Dios, Nicanor,
 si tengo tanto trabajo,
 que ando de arriba p'abajo
 desienterrando folklor.
 No sabís cuanto dolor
 miseria y padecimiento
 me dan los versos qu'encuentro (...) (1971:24)

Este es un gesto de afirmación y desafío que reivindica la cultura tradicional ante la amenaza de la modernidad y la urbanidad que la hace desaparecer.

Así, la pregunta de investigación que guiará el presente trabajo será por la configuración como sujeto autoral y ficcional que Violeta Parra manifiesta en el texto, el lugar desde donde se enuncia como individuo, junto con los recursos escriturales y tópicos relevantes que se exponen en las *Décimas*. El énfasis estará en las problemáticas de identidad de género y literarias que se vayan develando.

La hipótesis planteada es que en las *Décimas*, Violeta Parra expresa como autobiografía en verso su lucha artística e identitaria a través de la escritura poética, uniendo tradición popular e innovación tanto en la forma escritural como en las temáticas narradas. Se presenta en el escrito una configuración como sujeto particular, manifestándose claramente la identidad de la autora, que es una mujer sencilla, obstinada y melancólica. Así mismo se identifica con la colectividad y con los grupos sociales menos privilegiados criticando las injusticias que ocurren en el país.

El primer objetivo general es difundir y reconocer la obra de Violeta Parra destacando su valor cultural y artístico. En segundo lugar comprender de qué forma la autora se inscribe como sujeto dentro de la tradición lírica y el canto popular chileno. Y por último seguir su historia de vida, lucha artística, identitaria y política a través del escrito.

Los objetivos específicos son estudiar las *Décimas* en cuanto a sus antecedentes, contexto histórico-literario e intertextualidades. También determinar el modo de caracterización del propio ser y del mundo que rodea a la autora/hablante en la obra. Descubrir estrategias textuales de legitimación, temas y tópicos relevantes a la investigación. Y finalmente identificar la recepción que tuvo la publicación en su época y su influencia como obra fundamental para la posteridad.

Por su parte, la metodología estará enfocada tanto en la investigación bibliográfica como biográfica, ya que el texto en sí es una autobiografía. Se hará un análisis discursivo y lectura comparada, además se fundamentarán las ideas con textos críticos pertinentes relacionados con la obra de Violeta Parra y también con el desarrollo de las décimas en general, como manifestación artística popular que reúne diferentes formas, tradiciones e influencias. En este estudio será un tema fundamental el género como eje de análisis, con énfasis en la representación que hace la autora de su propia subjetividad y experiencias de vida, junto con las estrategias escriturales y de posición artística usadas por ella.

Se realizará una división por capítulos, partiendo por los temas más generales, como el contexto histórico y literario, para llegar luego al análisis particular de las *Décimas*. La estructura será la de un artículo académico con introducción, desarrollo y conclusiones.

En cuanto al marco teórico, la primera propuesta que fundamentará este estudio será la relacionada con la performatividad. En el artículo de Judith Butler “Actos performativos y constitución del género” (1998), la autora plantea que el género, más allá de un modelo de identidad, corresponde a un modelo de temporalidad social constituida, es decir, es variable y se presenta como una ilusión del yo, como una proyección hacia la sociedad basada en actos, gestos corporales y repeticiones estilizadas en el tiempo, no como una identidad uniforme (Butler 1998:297). Género y sexo no están limitados a la estructura biológica, si no que el cuerpo va haciendo y representando el género, lo que es percibido por los demás. Si una persona representa mal su género y no está de acuerdo con la “normalidad” esperada por la visión cultural restrictiva de lo que debe ser un hombre y una mujer, es ignorada, relegada, cuestionada e incluso atacada.

[Que] la cultura castigue o margine tan fácilmente a quien falle en representar la ilusión de un género esencialista, debería ser señal suficiente de que, a cierto nivel, existe el conocimiento social de que la verdad o la falsedad del género son sólo socialmente forzadas, y en ningún sentido ontológicamente necesitadas (Butler 1998:311).

Violeta Parra expone su subjetividad y realiza un acto performático de identificación y legitimación personal al escribir las *Décimas*. En ellas relata la historia de su familia y su formación inicial como cantante, además de manifestar sus sensaciones, pensamientos y sentimientos relacionados con sus viajes, las personas que conoce y los hechos de contingencia (gobiernos represivos de Arturo Alessandri y Carlos Ibáñez del Campo, pobreza e injusticias sociales). Describe sus fracasos amorosos, la muerte de su hija y su lucha por obtener reconocimiento artístico dentro y fuera de Chile. Ella representa en la vida real y en el texto a una mujer y madre de esfuerzo, sin embargo, es polémica y conflictiva en sus relaciones y desea que todo se haga a su manera, no se doblega ante nadie y deja a sus hijos por cumplir con su labor y ganarse el sustento para mantenerlos. No se ajusta al estereotipo femenino de sumisión, pasividad, candidez y resignación.

En segundo lugar, acerca de la teoría sobre la escritura autobiográfica y sus problemáticas estéticas, que también son claves para este estudio, el texto principal será *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune.

El autor define la autobiografía desde su posición de lector de la siguiente manera: “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” (Lejeune 1994:50). En el caso de las *Décimas*, están escritas en verso, pero de todas maneras cumplen con la condición principal de ser una narración acerca de la identidad, además, la autoría refiere al mismo tiempo a una persona real y a la narradora. Se agregan elementos importantes como la crítica ante los hechos socio-políticos del país en la época y la identificación personal con la colectividad popular.

Hay una reivindicación clara de la autoría más que en otras manifestaciones literarias, y un rico juego especular entre autor real, autor ficticio y lector, donde se produce intercambio y entendimiento mutuo. Se puede decir que las autobiografías justamente son interesantes por sus paradojas y contradicciones tanto en el planteamiento de historias e identidades como en la forma escritural que presentan.

Lo anterior sucede en las *Décimas* de Violeta Parra, agregando el componente de identificación que ella misma reconoce orgullosa con lo más arraigado de las tradiciones chilenas, en contradicción con los conflictos que le supone la vida en la ciudad, el tener que someterse a la burocracia y el acercamiento a la modernidad.

Siguiendo la misma línea se encuentra el estudio de Leonidas Morales sobre los géneros referenciales llamado *La escritura de al lado*. El autor analiza testimonios, entrevistas y relatos de algunos autores chilenos como Diamela Eltit, Nicanor Parra y Luis Oyarzún, y también revisa la teoría crítica que existe sobre dichas formas textuales. Comienza la discusión estableciendo que las formas referenciales como la autobiografía, la carta y el diario íntimo son transhistóricas y transtextuales, es decir, es imposible fijarlas en el tiempo, se actualizan constantemente, tienen múltiples posibilidades de interpretación y además poseen características o referentes tanto fictivos como reales que se unen en una misma narración (Morales 2001:24-26). Son fragmentarias y desarticulan la estructura normativa, en ellas el “yo testimonial” es el protagonista y habla en primera persona, todas características que se observan en las *Décimas*.

Acerca de la escritura femenina y representación de las mujeres, Hélène Cixous en *La risa de la medusa* plantea que escribir desde y hacia la mujer ubica al sujeto fuera del silencio y de las relaciones de dominio usualmente reservadas para las mujeres por el orden simbólico (1995:56). Escribiendo ellas se valorizan y obtienen una voz y un espacio propio, dando lugar al mismo tiempo a la aceptación del otro y a la dinámica de intercambio entre el sujeto y los demás. “La escritura es, en mi, el paso, entrada, salida, estancia del otro que soy y no soy... que me hace vivir-que me destroza, me inquieta, me altera” (Cixous 1995:46). Entonces se genera tolerancia y permeabilidad, un pensar en lo-no mismo sin necesidad de ver al otro como amenaza. Tales características están presentes como base escritural en las *Décimas* de Violeta Parra, ya que ella manifiesta claramente su interés por lo colectivo, queriendo ser instrumento para exponer los clamores sociales.

En relación a la discusión bibliográfica, la fuente primaria que se usará serán las *Décimas* de Violeta Parra. En segundo lugar, algunos extractos de la poesía de Rosa Araneda tomados de la recopilación de Micaela Navarrete titulada *Aunque no soy literaria*, como único antecedente de lírica popular y décimas creadas por una mujer en Chile. Las fuentes secundarias que servirán para introducir, fundamentar y dar contexto al análisis de la obra serán algunos estudios culturales y literarios generales acerca de la escritura y expresiones artísticas en la modernidad y postmodernidad latinoamericana.

Entre ellos *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini, donde se analizan los procesos de producción y modernización de la creación artística en Latinoamérica durante el siglo XX, y cómo actúan los poderes fácticos, el mercado y la cultura masiva frente a las tradiciones, produciéndose lo que el autor llama “hibridación”, que es lo que ocurre con Violeta Parra. La “hibridación” es una reconversión cultural que permitiría de cierta forma una reconciliación entre las contradicciones de lo moderno y lo tradicional popular.

Otra referencia inicial es el texto de Walter Ong *Oralidad y escritura*, donde se tratan las diferencias entre lo oral y lo escrito, y cómo la escritura tecnologiza la oralidad convirtiendo las palabras en símbolos. Lo impreso, las publicaciones también son parte del mundo tecnologizado de la palabra escrita.

Violeta Parra en las *Décimas* juega con ambos mundos, enalteciendo la rica tradición folclórica oral de Chile y asegurándose que quedara para la posteridad al escribirla. A pesar de que las *Décimas* son autobiográficas, se nota el minucioso trabajo de recopilación y rememoración de canciones, personajes, tradiciones e historias recogidos en la obra.

La ciudad letrada de Ángel Rama será igualmente importante para esta investigación ya que en este libro se detalla la relación entre la letra y el poder así como el proceso de profesionalización de los escritores latinoamericanos durante el siglo XX, con las influencias letradas europeas y además dentro de un contexto histórico y social de migración del campo a la ciudad y surgimiento de la clase media educada.

En *De los medios a las mediaciones*, Jesús Martín Barbero plantea cambiar el foco sobre lo “popular” cuestionando el concepto de degradación cultural que habitualmente se piensa ocurre con la masividad, para dar a entender que la articulación entre las prácticas de comunicación y movimientos sociales puede empoderar a los sectores menos privilegiados y darles voz. Entonces adquieren importancia las subjetividades heterogéneas sin verse disminuidas por los medios de comunicación masivos. Las creaciones de Violeta Parra serían ejemplo de esto, ya que desde su origen popular llegaron a un público transversal mediante presentaciones en radios, teatros y exposiciones (expuso sus arpilleras en el museo de Louvre) particularmente en el extranjero.

Por su parte, Marcela Orellana en el artículo “Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura”, plantea que durante el siglo XIX en Chile los poetas populares que se trasladaron del campo a la ciudad debieron adaptar sus creaciones al público y a las temáticas que surgían en este nuevo escenario. Hay un cambio en las condiciones de producción y difusión de la poesía de acuerdo con el desarrollo económico del país, lo que hace replantear a los artistas su posición y función en la sociedad. La lira popular se transforma en un discurso híbrido, que pasa paulatinamente de ser depositario de las costumbres rurales a ser un relato de la vida citadina. La autora explica que la lira popular:

(...) ilustra [un] estado del lenguaje poético que se busca a sí mismo, que se disputa entre un estilo enraizado... de composición basado en la fórmula, y un lenguaje escrito que se libera de a poco de las exigencias que le imponía la oralidad... que busca una nueva posición en el contexto que ahora es suyo. (Orellana 1996:112)

Lo anterior supone conflicto, adaptación y uso de técnicas creativas novedosas, ya no basta con la mera transcripción o repetición de creencias, y es precisamente por este importante cambio que Violeta Parra puede escribir luego una autobiografía en décimas.

Acerca de la identidad cultural femenina y lírica popular escrita por mujeres en Chile, dos artículos relevantes son “Género y memoria en la lira popular” de Pamela Tala, donde se analiza la problemática del género dentro del grupo de poetas populares del siglo XIX, en particular con la obra de Rosa Araneda, y “Del rancho al conventillo” de Alejandra Brito, texto que explica el movimiento del campo a la ciudad de las mujeres a principios del siglo XX, que generalmente se encontraban solas criando a sus hijos en condiciones precarias, debían proveer el sustento familiar e incorporaban sus tradiciones culturales a la vida citadina. Conventillos y chinganas fueron el escenario de dicho cambio social y económico que llegó con la modernidad. Violeta Parra y su familia vivieron la realidad de la pobreza, tal como se revela en las *Décimas*.

Dentro de la bibliografía relacionada directamente con Violeta Parra, uno de los textos a investigar será *Violeta Parra: la última canción* de Leonidas Morales, donde el escritor realiza un análisis crítico de las *Décimas* y revisa la biografía de Violeta Parra en detalle, relacionando las experiencias de vida con su obra. Además entrevista a Nicanor Parra, quien como hermano mayor y figura paterna explica las influencias literarias y musicales, orígenes, intereses y tránsitos de su hermana. Uno de los puntos más relevantes que desarrolla Leonidas Morales es que el arte de Violeta Parra se comprende sólo a la luz del conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan: la campesina y la urbana (Leonidas Morales 2003:34). Se reflexiona aquí sobre la necesidad de acercamiento entre ambas.

Los estudios de Paula Miranda sobre Violeta Parra *Autobiografía y uso de la tradición discursiva* y “Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias” también serán fundamentales para comprender la visión de mundo que se desarrolla en las *Décimas*. Su trabajo se resume en el libro *La poesía de Violeta Parra*, donde estudia la trayectoria de la autora y los principales motivos temáticos de su obra. Paula Miranda plantea que en las *Décimas* hay una construcción de sujeto individual que se genera a partir de las identidades colectivas, es decir, en ella conviven personajes, territorios e imaginarios variados. La autoimagen refleja y se fusiona con una multiplicidad de voces (Miranda 2013:243). Es por esta misma razón que las *Décimas* son piezas que conforman un todo.

Una biografía esencial que se tendrá como referencia será la escrita por Isabel Parra, su hija mayor, en la cual se ordena cronológicamente y se presenta a cabalidad la vida y obra de la poeta, con su recorrido artístico, rol investigativo, alegrías, penas y frustraciones. En esta biografía se recoge además documentación fotográfica. Otra recopilación biográfica, *La vida intranquila* de Fernando Sáez, servirá para conocer el carácter de Violeta Parra, sus motivaciones y las principales razones que la convirtieron en la artista que fue, perseverante y voluntariosa, pero que finalmente no pudo aceptar el fracaso tanto personal como profesional, por lo que se suicidó en la carpa de La Reina el 5 de Febrero de 1967.

Así mismo, la compilación de entrevistas a las personas más cercanas a Violeta Parra que realiza Bernardo Subercaseaux en *Gracias a la vida* servirá para conocer lo que los demás pensaban de ella, cómo se relacionaba con sus pares, amigos y familiares. En lo concerniente a su labor como investigadora del folclor, Gastón Soublette, quien trabajó con la autora, plantea lo difícil que era entenderse con ella y ganarse su respeto, sobre todo si el acercamiento de las otras personas hacia el folclor era únicamente teórico. Cuando no se sentía comprendida o escuchada reaccionaba de manera confrontacional y malhumorada como mecanismo de defensa, ya que ella misma era discriminada en los círculos académicos por no tener estudios ni un método científico de investigación (Subercaseaux 1982:49). Justamente es su trabajo en terreno, personal, silencioso e íntegro lo que legitima su obra.

Finalmente se puede decir que Violeta Parra en sus *Décimas* hace propios los llamados “géneros menores”, como son la autobiografía y la lírica popular, vinculando las contradicciones que ella misma experimentó: la vida en el campo y en la ciudad, la literatura culta enseñada por su hermano Nicanor y las manifestaciones artísticas populares que aprendió de manera autodidacta, el éxito y el fracaso personal y laboral. Se configura entonces un mundo íntimo nostálgico e inquieto, donde se presentan amores, amigos y familia, la vocación artística, los viajes, la pérdida y el desengaño. Es una obra única ya que al menos en Chile no se conoce otra autobiografía en décimas y la originalidad del texto es evidente. Así, el estudio de las *Décimas* requiere una comprensión íntegra de su contenido, formas textuales y antecedentes de creación, como también de la obra y de la personalidad de la autora, lo que se logrará con el análisis crítico de la bibliografía ya señalada.

I. Lira popular y décima en Chile: historia e influencias

La lira popular en Chile tiene una historia compleja y de larga data, con influencias variadas y cruces entre Latinoamérica y España. Comienza como un fenómeno culto que se puede rastrear hasta el Siglo de Oro español, y va tomando matices más populares a medida que se va usando la lírica en su forma de décima por ejemplo en obras de teatro, junto con la glosa, la copla, el romance y otras manifestaciones poéticas. A continuación se estudiarán el origen, las características y los usos de la décima, y su manifestación en los versos de la poesía popular en América Latina y particularmente en Chile. También se revisará el proceso por el cual la décima, que proviene de una fuente literaria culta, llega a formar parte de la poesía popular y adquiere importancia en el contexto latinoamericano. Finalmente en este capítulo se examinará la trayectoria, valores y alcances culturales de este fenómeno, dando importancia a los cambios y renovaciones que se produjeron en la cultura popular y en las manifestaciones poéticas tanto orales como escritas.

Muchos son los estudios que desde el siglo XIX han clasificado los elementos que componen la poesía popular, especialmente la escrita en décimas, además de revisar la historia de cómo llegó desde España hasta América y cómo fueron cambiando sus manifestaciones, temáticas y modos de difusión. Leyendo por ejemplo los textos de Rodolfo Lenz, hay un primer acercamiento que permite responder algunas preguntas tales como desde dónde proviene la lira popular, cuál es el trayecto desde España hacia América y cómo se desarrolla y cambia de acuerdo con los tiempos y el contexto político-social una vez adoptada por la cultura americana. Particularmente en Cuba la forma lírica de la décima tuvo un carácter purista y se considera hasta hoy el verso nacional por excelencia.

En Chile la lira popular también fue muy exitosa y tuvo matices nacionalistas y de crónica periodística incipiente, aparte de los versos a lo humano y a lo divino más tradicionales. Los conocimientos y costumbres campesinas que aparecen en los cantos y poesías se mantienen hasta cierto punto, pero pierden fuerza a medida que avanza la modernidad y la gran mayoría de la población se instala en las ciudades.

Los poetas populares que llegan a Santiago escriben e imprimen sus versos en hojas sueltas, por lo tanto su actividad se asocia con la prensa y con el desarrollo urbano. De esta manera fijan la lengua común, le otorgan visibilidad y representan a las voces hasta entonces sin huellas, que adquieren una presencia notoria por medio de las hojas sueltas e irrumpen en las calles citadinas marcando presencia.

Con los antecedentes anteriores es posible poner en perspectiva la importancia de la décima dentro de la lira popular y resumir su historia, trayectoria e influencias para el canto, la poesía y la cultura chilena en general. Como expresiones artísticas y populares, este tipo de manifestaciones no siempre son valoradas ni se reconoce su verdadero aporte, por el contrario, son vistas como géneros menores y tildadas de poco cultas e incluso chabacanas. Es necesario apreciarlas y darles la importancia que se merecen, reconociendo su contribución a la cultura y patrimonio nacional.

1.1 Origen español

Según Virgilio López Lemus en *La décima constante* (1999:7-8), la décima como estrofa nació en España de la mano de varios poetas anónimos en el siglo XV, con influencias árabes y provenzales. Sin embargo, se le atribuye su nombre, estructura y fórmula fija (*abba-ac-ddc*) a Vicente Espinel ya en el siglo XVI. Experimentó su plenitud en el teatro Barroco español (Lope de Vega, Calderón de la Barca). Sin dejar de ser culta pasó a América y en América se difundió hasta convertirse en una de las manifestaciones más típicas de la poesía popular, aunque sin perder el lugar que ocupó en su origen dentro de la literatura culta de autor. Como creación poética ha sobrepasado los tiempos y las modas y ha alcanzado la atemporalidad, y sólo es comparable en la historia de la métrica española al soneto, al romance y la cuarteta. De acuerdo con Virgilio López Lemus, Lope de Vega y Luis de Góngora fueron sus principales divulgadores.

A continuación se citan algunos de los ejemplos más reconocidos de la décima espinela en España, donde es posible identificar claramente la métrica y la estructura fija que da forma a este tipo de poemas.

“Décimas de un galán aborrecido”

- a. No hay bien que del mal me guarde,
- b. temeroso y encogido,
- b. de sin razón ofendido
- a. y de ofendido, cobarde.
- a. Y aunque mi queja ya es tarde
- c. y razón me la defiende,
- c. más en mi daño se enciende
- d. que voy contra quien me agravia
- d. como el perro que con rabia
- c. a su propio dueño ofende. (Vicente Espinel *Diversas Rimas* 1591)

“Si no vieran las mujeres”

- a. Dicen que Palas dormía
- b. en una selva, quitada
- b. la guarnecida celada
- a. de plumas y argentería,
- a. y Venus por bizarría
- c. se la puso, a quien severo
- c. dijo Amor: madre, no quiero
- d. esos laureles y palmas,
- d. con almas se matan almas
- c. que no las armas de acero. (Lope de Vega *La Vega del Parnaso* 1637)

En estos pasajes de comedia teatral y poesía lírica aparecen los temas típicos del siglo de oro español, como son el amor no correspondido, los celos, el arte de amar y la referencia a los dioses del Olimpo como personajes humanizados.

Al mismo tiempo que iba evolucionando durante el siglo XVI, la décima llegaba al Nuevo Mundo y se convertía paulatinamente en tradición popular mediante las expresiones cantadas o recitadas. Llegó con los colonizadores españoles y fue difundida en toda Latinoamérica especialmente por los clérigos (López Lemus 1999:28) como forma de memorización y evangelización para enseñar las Sagradas Escrituras. Aunque también se conservaron y se fueron desarrollando con diversos matices los temas seculares.

La décima se continúa utilizando hasta nuestros días particularmente en su forma popular, y tuvo en el intertanto varios momentos de renacimiento, como por ejemplo durante el modernismo del siglo XIX con Rubén Darío y José Martí, y más tarde de vuelta en España con la llamada Generación del '27, utilizada por autores como Federico García Lorca, Gerardo Diego y Luis Cernuda. Aquí se destaca el influjo y la retroalimentación ahora desde América hacia España. (López Lemus 1999:20-22)

1.2 Lira popular y décima en Cuba

Cuba es uno de los países donde más se desarrolló la décima, inclusive Virgilio López Lemus explica que esta se nacionalizó y pasó a ser propiedad estatal. La trayectoria que siguió fue desde Andalucía, pasando por la región de Extremadura y luego las Islas Canarias hasta llegar a territorio cubano tanto urbano como rural. Tuvo su expresión recitada y también fue escrita en hojas impresas.

En Cuba la estrofa está ligada a las más profundas tradiciones culturales, particularmente dentro de la música, y es un instrumento expresivo e identitario relacionado con la nación y el proceso de formación del país, lo que no sucede por ejemplo en Brasil, según afirma Virgilio López Lemus *La décima constante* (1999:40).

A modo de resumen, el siguiente párrafo indica la importancia de la décima para la cultura cubana, y cómo sigue presente en la actualidad manteniendo un lugar destacado en la expresión lírica, hecho que también ocurre en Chile, Argentina, Uruguay y Puerto Rico.

En Cuba la vigencia de la décima es un asunto inobjetable, quizás más fuerte ya en las áreas urbanas y periféricas de las grandes ciudades; se conserva su inclinación a reconocer el ascendente campesino y se cultiva tanto con la música del punto (para controversias, cantos de celebración, contrapuntos...) como con otros registros musicales (son, guaguancó, guaracha, etcétera). (López Lemus 1999:36)

El caso cubano es relevante de revisar por tratarse la décima de la estrofa nacional y por ser la forma lírica más comúnmente utilizada en ese país. Se comprende así una parte esencial de la panorámica histórica en el desarrollo de la lírica popular y la décima, advirtiendo su trascendencia para la identidad cultural americana.

1.3 Chile: “puetas”, cantores y cronistas

La tradición de la lira popular en Chile tiene diversas manifestaciones orales, musicales y escritas, y un rico progreso de acuerdo con el contexto social e histórico, formando parte de la identidad cultural del pueblo. Juan Uribe Echevarría en *Flor de canto a lo humano* (1974) explica de qué manera se forma dicha tradición, que sigue viva en la actualidad, y cuál es su recorrido evolutivo.

Como todos los países iberoamericanos, Chile posee una literatura popular -mitos, leyendas, magia, supersticiones, tradiciones- que se remonta a su pasado indígena, absorbe la influencia europea en la época colonial y continúa desarrollándose hasta nuestros días. En el alma criolla se reflejan, mezcladas, ambas corrientes formadoras de la idiosincrasia nacional. (Echevarría 1974:5)

Partiendo de esta base se puede agregar que los hechos que marcaron la historia de la lira popular fueron la Guerra contra España (1865-1866) durante el gobierno de José Joaquín Pérez, la Guerra del Pacífico (1879-1833) durante los gobiernos de Aníbal Pinto y Domingo Santa María y La Guerra Civil de 1891 durante el gobierno de José Manuel Balmaceda. Dichos acontecimientos favorecieron el nacimiento e integración de la nacionalidad como concepto unificador, lo que quedó exteriorizado en las décimas que en ese momento se publicaban en hojas sueltas, en pliegos, en pequeños folletos y en algunos periódicos como *El Canalla*, *El Pipiolo* y *San Martín* de Valparaíso, con motivo de sucesos importantes para el país. Según Uribe Echevarría (1974:14) en este último periódico se publicaban décimas y zamacuecas de tal ensañamiento contra España, que fueron una de las causas que provocaron los bombardeos contra el puerto principal. Por lo tanto, las décimas se transformaron en un recurso poético para manifestar los sentimientos independentistas, patrióticos y antiespañoles. Como ejemplo está la poesía de Bernardino Guajardo, uno de los poetas más importantes de la época. Él escribe un brindis sobre la Guerra del Pacífico:

“En honor a los bravos marinos chilenos”

Para desechar la pena,
tomando la copa yo brindo
por ese triunfo tan lindo
de nuestra escuadra chilena;
qué corazón no se llena
de júbilo y de placer,
y más los que han ido a ver
el famoso monitor
Huáscar que espanto y terror
del mismo Perú ha de ser.

Brindo por la gran victoria,
obtenida por Riveros
y sus bravos artilleros
que ha Chile han dado tal gloria;
agréguese a nuestra historia
esta página brillante,
para que todo habitante
de alta y baja condición,
profese más adhesión
a su patria y Dios amante.

(En Uribe Echevarría 1979:27)

Así la poesía popular puede ser vista como una expresión identitaria y artística donde poetas y cantores populares construyeron una visión de la sociedad nacional con un lenguaje y matices propios, desde la resistencia y también desde la adaptación a la cultura hegemónica. Queda en evidencia y es claramente caracterizado el abismo social, económico y cultural que se vivía en Chile en ese momento, sin embargo, esto no impidió que se desarrollara un sentimiento patriótico popular que utilizó categorías de significación reconocibles (el roto, el huaso, el obrero, el futre, el rico) para ligarse o rechazar el discurso dominante. Se expresan aquí la percepción de la estructura social y la experiencia de los sujetos populares respecto al orden social predominante. Conceptos como patria, justicia y nacionalismo son problematizados como parte de un conflicto social respecto del significado que les otorga el sistema gobernante, que generalmente enaltece las ideas patrióticas intentando minimizar e incluso borrar las disidencias e injusticias.

En un punto relacionado, y conectando el tema de la lira popular con el concepto de “hibridación” propuesto por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*, la lira popular posee justamente características híbridas. Mezcla las tradiciones campesinas, saberes y costumbres rurales con los testimonios de la ciudad en su forma de periodismo y crónica. Se debe agregar que la hibridación surge por la necesidad de reconvertir patrimonios, saberes y técnicas para reinsertarlos en las nuevas condiciones de producción y mercado, hecho que se observa claramente en los modos de impresión y difusión de las hojas de la lira popular que circulan tanto en Santiago como en provincias, donde se mantienen las décimas del canto a lo divino, asociado a la oralidad y al campo, pero también aparecen denuncias sociales, noticias de crímenes y fusilamientos de interés popular urbano. García Canclini además explica que: “Las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan las acciones sociales, pero sólo a veces operan como una acción” (1990:327). La lira popular como práctica cultural sería tanto acción como simulación, ya que hay representación de la vida citadina y de los conflictos cotidianos, pero con el hecho de publicar los poetas realizan una acción crítica y de representatividad.

Los poetas adquieren una posición privilegiada en la cultura popular rural y urbana, convirtiéndose en fuente de conocimiento, información y opinión, sin usar necesariamente el lenguaje periodístico, legal o político del grupo ilustrado, sino dando espacio al habla de los ciudadanos comunes que hasta entonces era ignorada y no figuraba masivamente.

En este mismo respecto, Marcela Orellana en su artículo “Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura”, plantea que durante el siglo XIX en Chile los poetas populares que se trasladaron del campo a la ciudad tuvieron que adaptar sus creaciones al público y a las temáticas que surgían en el nuevo escenario urbano. Igualmente hay un cambio en las condiciones de producción y difusión de la poesía que se adapta al desarrollo económico del país, lo que hace replantear a los artistas su rol en la sociedad. La lira popular se transforma entonces en un discurso híbrido, que pasa paulatinamente de ser depositario de las costumbres rurales a ser un relato de la vida diaria citadina. Desarrollando dicho argumento la autora explica que:

La llegada del poeta-campesino a la ciudad implica cambios fundamentales para la poesía de tradición oral que él acostumbraba a cantar en zonas rurales. La poesía oral se expresaba frente a un público conocedor de los grandes temas de la poesía tradicional que participaba en el arte del poeta, quien guiaba sus improvisaciones de acuerdo a las reacciones del público, haciendo de esta práctica poética un acto dinámico de creación conjunta. La ciudad, en cambio, le impone al poeta oral la escritura como la vía de transmisión propia de su quehacer. El paso de la oralidad a la escritura supone un nuevo público: lector, desconocido, que le exige temas nuevos con respecto a los grandes temas tradicionales. (Orellana 1996:102)

Lo anterior significa conflicto, adaptación y uso de técnicas creativas y novedosas, ya no basta con la sola transcripción o repetición de creencias. Esta adaptación fue exitosa para la mayoría de los poetas populares que publicaron sus décimas y se hicieron un nombre dentro de la comunidad, como Bernardino Guajardo, Daniel Meneses, Nicasio García, Juan Bautista Peralta y Rosa Araneda.

1.4 Rosa Araneda: representatividad femenina en la lira popular

La poeta Rosa Araneda es una de las pocas, sino la única mujer que escribió y publicó sus décimas en las hojas de la lira popular. Ella se convirtió en una de las grandes voces de su tiempo, autora de una prolífera producción de versos que abarcan temáticas propias a la cultura de tradición oral como a la citadina y escrita. Fue una mujer polémica y mantuvo constantes desafíos con otros poetas de la época.

La obra de Rosa Araneda es extensa aunque poco conocida, y representa a cabalidad la lira popular de fines del siglo XIX. Su escritura se establece como fronteriza incluso dentro de un género que presenta rasgos de marginación frente al canon literario.

Con matices transgresores y perpetuadores, el sistema sexo género de fines del siglo XIX es asimilado por el discurso estético de esta poeta, conformando una figura híbrida. Por un lado, la voz poética femenina se apropia del lenguaje, buscando legitimarse en un ámbito (...) ajeno a su constitución genérica. [Pero] esta misma voz se manifiesta (...) como heredera del sistema sexo género patriarcal. (Tala, Pamela 2001)

Se genera entonces una contradicción entre la necesidad de figurar dentro de un medio literario exclusivamente compuesto por hombres, y el hecho de querer ser una voz que represente a las mujeres, alejándose de la estructura patriarcal dominante. Por otra parte, tal como lo hace Violeta Parra en las *Décimas*, Rosa Araneda se presenta y da señas de su procedencia familiar, como es costumbre entre los poetas populares, con el fin de obtener respeto y dar a conocer su nombre y antecedentes. Además quiere reafirmar la autoría de sus versos, ya que por ser mujer, sus colegas varones la ponen en duda.

“Donde dice la verdad”

Araneda por mi padre
 en Tagua-Tagua nací
 y también les digo aquí
 Orellanas por mi madre
 aunque a ninguno le cuadre
 pregunto y noticias doy
 a varios el día de hoy
 demen haber los delitos
 de que no hago estos versitos
 muchos dicen que no soy. (En Navarrete, Micaela 1998)

La autora llega a figurar en el espacio público rompiendo con la idea de que las mujeres o se quedaban en el hogar o realizaban trabajos menores para sustentar a sus familias, siendo costureras, lavanderas o asesoras del hogar. (Ver Brito 1995:40-61)

1.5 Fundamentos

Los fundamentos o “fundaos” corresponden a las fórmulas que siguen los poetas populares en su producción creativa y son de conocimiento común. Estos les permiten agrupar los temas y facilitan el aprendizaje de memoria. Una primera división de fundamentos se realiza entre el canto a lo divino y el canto a lo humano.

El canto a lo divino se caracteriza por exaltar la fe y la solemnidad de las fiestas religiosas, además de honrar las creencias populares relacionadas con el cristianismo. Por ejemplo, existen versos relacionados con los diferentes textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento: versos por la creación del mundo, por los profetas, por la anunciación a la Virgen María, por la visita de los Reyes Magos, por el nacimiento del niño Jesús y por la pasión y resurrección del Señor. Los versos a lo divino se cantan de regreso del cementerio luego del funeral, en novena de la Virgen y en velorio de angelito, sin embargo, el propio verso llamado “despedida de angelito” se considera dentro de la categoría a lo humano, por tomar el poeta la voz del niño fallecido despidiéndose del mundo y de sus padres y familiares que lo cuidaron y le brindaron amor mientras vivió.

Juan Uribe Echevarría en *Flor de canto a lo humano* (1974:22-26) detalla dicha caracterización indicando también que dentro del canto a lo divino los versos aprendidos o heredados, correspondientes al Antiguo Testamento, son menos comunes y menos utilizados que los versos compuestos u originales correspondientes al Nuevo Testamento, los cuales pueden extenderse siendo cantados por dos o tres noches seguidas sin repetirse. Aquí una parte del poema “Pasión i muerte de nuestro señor Jesucristo” de Adolfo Reyes:

En un madero sangriento
 Nuestro Señor espiró;
 Por librarnos del pecado
 la cruel muerte recibió (...)
 Al calvario con tristeza
 marchó con la cruz al hombro;
 la Virgen llena de asombro
 lo encuentra i a flijirse empieza,
 Verónica con presteza
 su santo rostro enjugó
 i estampado le quedó
 premiando tan buena acción
 esta sagrada pasión
 nuestro Redentor sufrió. (Selección n° 1 pp. 523)

El canto a lo divino todavía se realiza particularmente en el ámbito rural, los cantores y el público se reúnen en alguna casa particular o templo dependiendo de la ocasión, forman una rueda y se van turnando de acuerdo con su experiencia. Es un momento de recogimiento y devoción en que cada uno expresa su fe de acuerdo a su personalidad y a su manera personal de vivir el credo religioso.

Por su parte, el canto a lo humano se caracteriza por tratar acerca de los temas terrenales de interés y cultura general. Entre ellos se encuentran versos por historia, geografía, literatura, astronomía y mitología, donde los poetas exhiben sus conocimientos acerca de un tema en particular o describen la belleza natural; brindis o parabienes a los novios por casamiento y aniversario; versos por amor, donde se describen aventuras amorosas picarescas; versos patrióticos, esquinazos y contrapuntos o desafíos entre poetas. También existen versos por el fin del mundo y por el mundo al revés. Juan Uribe Echevarría agrega a la anterior descripción que: “El verso a lo humano, por su anchura temática, permite un mayor lucimiento de las facultades poéticas del cantor. Este, libre de la sujeción del texto sagrado, da rienda suelta a su fantasía y expresa todas las gamas del sentir popular” (1974:27). Es decir, a mayor libertad hay mayor creatividad.

En el siguiente verso de Daniel Meneses se describe una aventura de amor humorística y picaresca utilizando como entrada un elemento metafórico como el sombrero:

“Versos humorísticos”

A la mujer del vecino
yo se lo estaba poniendo
el sombrero en la cabeza
que se le estaba cayendo...
Una ocasión que su esposo
a un paseo se marchó
y a ese tiempo llegué yo
donde ella con gran gozo.
La llevé mui delicioso
de la cocina a la pieza,
y al verle tanta belleza
le dije sin ataranto,
verdad que le asienta tanto
el sombrero en la cabeza...

Por último, divertido
hoy les cuento sin querella,
diciéndoles me dio ella
lo que era de su marido,
el amor no fue finjido
que me brindó la ladina
me prometió serme fina
y engolfarme en los placeres
por eso entre las mujeres,
no hay pues como mi vecina.

(En Navarrete 1999 lámina 5)

El canto a lo humano se lleva a cabo en fiestas y celebraciones de carácter popular y costumbrista, matrimonios y cumpleaños, por lo tanto el contexto no es religioso ni solemne, sino de fiesta y alegría. Especialmente en el poema anterior están presentes la gracia, la picardía y la ironía tan características de la idiosincrasia chilena, que salen a relucir en situaciones de líos, engaños y jugarretas amorosas factibles de ser relatadas en ambientes distendidos para animar aún más al público.

1.6 Tipos humanos

Manuel Dannemann en su texto *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena* (1995) estudia dentro de lo que él identifica como el género de la poesía folclórica, rama de la poesía popular que se caracteriza no por su interés de publicar, sino por su didáctica y por su función recopilatoria, de memoria y también de renovación para la comunidad cultural, a los tipos humanos alegóricos que se pueden encontrar en las creaciones poéticas de los cantores populares. En sus propias palabras la poesía folclórica se define como:

Práctica de versificaciones, cantadas o no, con o sin acompañamiento instrumental, de gran diversidad de uso, primordialmente destinada a fortalecer la finalidad y el desarrollo de eventos ceremoniales, festivos y competitivos. Para sus cultores, en particular, constituye una expresión de vida, propia por la pertenencia recíproca comunitaria que tienen de ella. De esta clase de pertenencia emana la comunicación inter-transferente del comportamiento poético folclórico, la fuerza de su cohesión social que unifica a sus cultores durante los eventos a los cuales se integran, y el carácter identificatorio cultural de su ejercicio y de sus bienes poéticos. (Dannemann 1995:72)

Los tipos humanos o personajes partícipes de la poesía folclórica que el autor señala son fácilmente identificables y pertenecen a la idiosincrasia y al conocimiento común de los chilenos, y provienen tanto del ámbito rural como urbano. Se debe aclarar además que solo están presentes en los versos a lo humano y provienen de la tradición oral. Por otra parte, no son copias de individuos con nombre y apellido, sino que en ellos se entrecruzan conductas sociales y formas culturales diversas (Dannemann 1995:80). Entonces los tipos humanos serían: el albañil, el bandido, el brujo, el cantor, el carretero, el cazador, la chusquisa, el fino amante, el héroe, el huaso, el lacho, la mujer de belleza idealizada, la mujer desleal, la mujer templada, el pililo, el pueta, la quiltrilla, el remoledor, el rodante, el tomador, el versero y la vieja diabla. Para más detalle a continuación se mencionarán algunos poemas.

Por ejemplo, el tipo humano del héroe es uno de los más utilizados en la poesía popular, especialmente debido al contexto de la Guerra del Pacífico y a la figura mártir de Arturo Prat, que murió en batalla defendiendo a Chile.

De Bernardino Guajardo una décima a la estatua de Prat:

He aquí al gran personaje
de nuestra patria querida,
que rindió cara su vida
a impulsos de su coraje.

Aquí está representado
el marino más valiente
que puso su pecho al frente
cumpliendo un deber sagrado.

Todo el patriótico estado
venga a rendirle homenaje,
al que se fue al abordaje
de un monitor poderoso,
y a una voz digan con gozo:

he aquí el gran personaje. (En Uribe Echevarría 1979:26)

Se puede comprobar con claridad que el tema patriótico es recurrente, al igual que los personajes que representan la valentía en defensa de la nación, la independencia y la chilenidad. No solo se destaca a los hombres en los cargos de mando como Prat, sino también a los soldados rasos que forman parte del pueblo, los llamados “rotos”.

Otro tópico o fundamento bastante utilizado es el del “amor fino”, muy similar a la poesía trovadoresca española e italiana del amor cortés medieval y renacentista. Aquí se representa a la mujer de belleza idealizada por el hombre que intenta conquistarla.

“Amor fino”

Luz purísima i divina,
dulce nota celestial,
imájen angelical,
violeta fragante i fina
Rubiesita como el oro
como nácar sonrosada,
como una diosa formada,
valiosa como un tesoro,

sentimental como un lloro,
como un panal dulzaina,
valiente como una heroína,
como el espacio grandiosa,
como un brillante de rosa
luz purísima i divina.

(Adolfo Reyes en selección n°1 pp. 200)

Es posible así comprender los principales antecedentes, condiciones y elementos que componen la lira popular y su importancia en el acervo cultural chileno.

La poesía popular de fines del siglo XIX y comienzos del XX se desarrolla en un contexto histórico marcado por la legitimación de un discurso modernizador que se emplaza en diversas aristas sociales, siendo el auge del rol del Estado, la cuestión social y el proceso de urbanización las más relevantes. Al mismo tiempo, se aprecia la lucha entre la modernidad y el discurso tradicional expresada en la conformación de un sujeto popular urbano, rasgo que se exhibe estéticamente en los poemas. En un ámbito de creciente autonomía del campo literario, la lira popular interpreta los espacios populares urbanos y se transforma en un respaldo identitario para dichos sectores. Sin embargo, esta poesía conforma un grupo de textos que obliga a mirar lo popular como algo no limitado al pasado rural ni ligado estrictamente a este, sino como un sistema abierto y dialógico relativo al proceso de modernización, a la apropiación intercultural y a la diversidad urbana. Tampoco es posible reducirla sólo a la oposición con la cultura hegemónica, y sus manifestaciones no son únicamente producto de las adecuaciones de los contenidos provenientes de la oficialidad, ya que se nutre de diversas fuentes como el componente indígena y campesino. Rodolfo Lenz ya en su época se refiere al fenómeno de interacción entre la cultura indígena y la europea tanto en el lenguaje como en el folklore y la literatura: “Creo que Chile, que ha producido el dialecto vulgar más característico entre todos los hispano-americanos, también brindará la cosecha más rica en materia de folklore i literatura popular” (1919:519). El autor deja abiertas las interrogantes y genera espacios para los nuevos investigadores dentro de un campo casi inexplorado. Ambas esferas, la de la cultura hegemónica y la de la cultura popular finalmente se interconectan. Ángel Rama explica dicho fenómeno a partir de lo que ocurre en la ciudad letrada con la oralidad y la escritura:

La literatura, al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las normas de producción urbana... Obviamente no hace desaparecer a la oralidad, ni siquiera dentro de las culturas rurales, pues la desculturación que la modernización introduce da paso a nuevas neoculturaciones, más fuertemente marcadas por las circunstancias históricas. (2004:120)

La presencia de la identidad popular que aparece en las expresiones poéticas es el resultado de una apropiación del caudal cultural, de una elaboración específica de las realidades y condiciones de vida y de una relación dificultosa pero a la vez participativa con los sectores hegemónicos y con los pares sociales. No se manifiesta como una esencia unívoca ni terminante, sino como una identidad rica, multicultural y en constante cambio.

II. Las *Décimas* de Violeta Parra: fundamentos, temas y tópicos

Teniendo en cuenta la panorámica anteriormente planteada, se procederá con el análisis inicial de las *Décimas* de Violeta Parra.

Es necesario partir aclarando que en este texto se unen y a la vez entran en conflicto la tradición poética urbana y rural, en cuanto a los temas tratados y a la manera de ponerlos en perspectiva. Por ejemplo, en la primera parte de las *Décimas*, antes de que Violeta llegue a Santiago, se enaltecen los valores y la vida del campo, además se dan a conocer los antecedentes familiares y los acontecimientos que marcaron su infancia. Igualmente se mencionan la lucha de la madre por mantener a sus hijos, las penurias que pasó su padre al perder el trabajo y también las problemáticas e injusticias sociales que vivía la gente común en ese tiempo. Poco a poco, a medida que va pasando el tiempo y Violeta se aleja de sus raíces y de su familia, se nota aún más el contraste entre la vida sencilla del espacio rural, y la vida moderna en la ciudad, el afán de los viajes y la soledad en el extranjero, que es expresada en términos de alienación y contrariedad.

Lo anterior también queda de manifiesto en el contenido y el propósito de esta autobiografía, que por un lado recoge y presenta al público los conocimientos del campo, con sus tradiciones religiosas y culturales, celebraciones cantos y velorios, y por otro forma parte de la poesía popular citadina, adquiriendo un tono de denuncia social.

Las *Décimas* fueron pensadas para ser publicadas, incluso algunas fueron grabadas por Violeta y su hijo Ángel, otras por su hija Isabel y el grupo Inti-Illimani en el álbum *Canto para una semilla* de 1978. Y aunque existen varias versiones de cómo surgieron, si se escribieron durante algún tiempo como indica Isabel en *El libro mayor* (2009:227), o se crearon rápidamente según comenta Nicanor en una entrevista con Leonidas Morales (2003:90), se sabe que la edición final fue póstuma, pero la autora alcanzó a presentar el libro para ser publicado en diferentes instancias, aunque no tuvo resultados. En todo caso, esta composición tiene un fin personal y social que va más allá de lo circunstancial, y:

(...) remite sin duda a la calidad musical y comunitaria de [este tipo de 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 esto el gesto de quien inscribe la cultura rural, folklórica y tradicional en otra cultura: urbana, masiva, “popular”. (Miranda 2001:14)

Las principales ideas o conceptos que se encuentran dentro de las *Décimas*, y que se van desarrollando en un relato ordenado en el tiempo, pero también fragmentariamente son: la configuración del yo y de los otros (familia, amigos), plenitud de la vida campesina en el tiempo pasado y carencia en el presente, conflictos con la urbe y la modernización, discurso sobre la pobreza, la marginalidad y la injusticia social, maternidad, religiosidad y por último, los sentimientos de añoranza y soledad en el extranjero.

2.1 Configuración del yo y de los otros

El primer punto, la configuración del yo y de los otros, se muestra inicialmente cuando la hablante presenta a su familia: abuelos, padre, madre y hermanos. Son figuras referenciales y su caracterización permite comprender los orígenes de Violeta. Con esto ella afirma su identidad y celebra sus raíces, sin embargo, a diferencia de su abuelo por parte de padre, que estudió leyes, su propio padre que ejercía como profesor de escuela primaria, y su hermano Nicanor que llegó a convertirse en uno de los poetas más reconocidos del país, Violeta tenía más interés en la naturaleza y en la música que en los estudios. Por eso reconoce que el dicho “de tal palo tal astilla” no se aplica a ella en este sentido.

“De tal palo tal astilla”

De tal palo, tal astilla,
se dequivoca el refrán;
sólo le cuadra a San Juan
pero no a esta mocosilla.
Bien dorá' fue la tortilla,
muy revuelita después;
ya ven, mi abuelo José
con el código en su mente (...)

Tan sabios conocimientos
no recayeron en hijos,
con un misterio prolijo
pasan directo a los nietos (...)
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. (Parra, Violeta 1971:42)

Todos estos personajes la ayudan a formar su impetuosa personalidad, una mujer decidida y voluntariosa, esforzada y tenaz como su madre y abuela, con sueños de libertad, pero con fuertes lazos familiares.

2.2 Cosmovisión campesina

En segundo lugar, la cosmovisión campesina y la caracterización de la vida en la ruralidad quedan de manifiesto en el siguiente pasaje:

“El jardín de la Totito”

En ese huerto se apila
el piño de cabros sueltos:
Alira, Tito y Roberto
Marta y Violeta, a la siga (...)
se pierden en las hortensias,
jazmines de preferencias
perfuman su manantial,
jardín, el más celestial
nos estrujó la conciencia.

En ese huerto glorioso
bramó la chiquillería (...)
por cuadro tan venturoso (...)
como jamás conocieron,
porque las veces que vieron
el jardín de la Totito,
sería por un hoyito
por permisión de los cielos.

Más vale que nunca hubieran
dejado esa entrada abierta (...) (1971:69-70)

El jardín parece por un momento el paraíso o “lugar ameno”, espacio que disfrutaban Violeta y sus hermanos como niños haciendo travesuras. Se destaca la necesidad del contacto libre con el medio ambiente y la apreciación de la belleza natural que se describe como celestial, pero finalmente permanece el sentido de pérdida de los buenos momentos y la paliza que reciben los hermanos por entrar a esa propiedad sin permiso y arrancar las finas flores. Entonces la reflexión que queda es por qué sólo los que tienen dinero pueden disfrutar de tal belleza aislando y acaparando los recursos naturales que son de todos.

2.3 Conflictos con la urbanidad y la modernidad

Con pesar pero ilusionada Violeta deja la vida del campo y se instala en Santiago ayudada por Nicanor. El choque cultural es fuerte: los avances, inventos y nuevas formas de hacer las cosas le causan inquietud y desagrado, así como también las grandes brechas sociales que se mantienen en la capital tal como en el campo. Observa la decadencia y los vicios de los barrios bajos de Santiago en los bares donde encuentra trabajo, además es testigo de la represión policial ante cualquier situación que altere el orden público.

Los siguientes versos dejan en claro sus sentimientos:

“Mas van pasando los años”

Mas van pasando 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,
 todo es penuria y quebranto,
 de las leyes de hoy me espanto (...)
 y es grande torpeza mida
 buscar alivio en mi canto.

Han visto la mantequilla,
 dicen de que's vegetal
 y que de leche animal,
 fabrican la mostacilla.

Las líneas de las chiquillas,
 desmátese el más sereno,
 que lo que miran por seno,
 no es nada más que nilón.

Pregunto con emoción:
 ¿quién trajo tanto veneno? (1971:39)

Califica como veneno toda la artificialidad de lo nuevo, donde incluso las cosas más cotidianas y simples parecen falsas. Estos engaños y apariencias se extrapolan a las leyes y al gobierno que pasa por alto las necesidades del pueblo.

2.4 Discurso social

En cuanto a las ideas sociales y denuncia de las injusticias y necesidades que pasa el pueblo chileno en ese tiempo, y que ella ha vivido en carne propia junto a su familia, Violeta Parra las toma como un incentivo para escribir y para que se conozca realmente lo que ocurre, entregando de alguna manera una voz a los que no son escuchados e identificándose con ellos. Siente en carne propia la rabia por los atropellos e iniquidades.

En este mundo moderno
 qué sabe el pobre de queso,
 caldo de papa sin hueso.
 Menos sabe lo que es terno,
 por casa, callampa, infierno (...)

¿Cómo te aguanta el pellejo?
 Eso sí que no lo sé.
 Pero bien sé que el burgués
 se pit'al pobre verdejo.

Yo no protesto por migo,
 porque soy muy poca cosa,
 reclamo porque a la fosa
 van las penas del mendigo (...)
 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.

Dispéñenme las chiquillas
 si m'he salido del tema,
 es que esta verdad me quema
 el alma y la pajarilla (...)
 p'al pobre ya no hay razones;
 hay costra en los corazones
 y horchata en las venas ricas
 y claro, esto a mí me pica
 igual que los sabañones. (40-41)

El dolor por la situación que pasan sus compatriotas lo siente en el alma y en el cuerpo. Aquí usa la metáfora de los sabañones para demostrar concretamente su indignación. Imágenes como las casas o poblaciones “callampa” y el “caldo de papa sin hueso” refuerzan la idea del sufrimiento de los pobres. Si se contrasta con la vida de los ricos se genera “la costra en los corazones”, es decir, rencor en contra de la clase privilegiada.

2.5 Maternidad

La maternidad es otro de los tópicos que recorren las *Décimas*. Es una maternidad conflictiva y sufrida, especialmente por la muerte de su hija de nueve meses Rosita Clara en Chile mientras ella se encontraba viajando. Este hecho marca la vida de la autora y se transforma en uno de sus mayores pesares. Parece incluso, de acuerdo con los poemas anteriores a la muerte de la bebé dedicados al “velorio del angelito” (su ahijado Vicente), que la tragedia estaba predestinada. Violeta participa en el velorio de su ahijado ayudando en las preparaciones del funeral y cantando en la ceremonia fúnebre, como es tradición en el campo. No tiene la oportunidad de hacer lo mismo con su hija.

“Salgo de Chile”

De nueve meses yo dejo
 mi Rosa Clara en la cuna;
 com' esta maire ninguna
 dice el marí'o perplejo;
 voy repartiendo consejo
 llorando cual Maudalena (...)

(...) le solicito a Jesús
 que me oscurezca la luz
 si esto no vale la pena.
 No tengo perdón del cielo
 ni tampoco de los vientos;
 mentira el dolor que siento
 como parto sin recelo
 pocos serán los desvelos
 dice l'orar profetorun,
 p'aquella que su angelorun
 deja botá en el invierno,
 arrójenla en los infiernos
 p'a sécula seculorum. (224)

La culpa por dejar a su hija se relaciona con imágenes católicas: “las penas se pagan en el infierno”, “este gran pecado no tiene perdón del cielo”. La maternidad se asocia también con la Virgen María y la muerte de su hijo Jesús, a quién reza en estos versos para que la ayude y le dé alguna señal. Es el sacrificio que debe hacer como mujer si quiere impulsar su carrera y tener éxito como artista, un costo muy alto a pagar tanto social como personal: el ser tildada de mala madre por abandonar el proyecto familiar, lo que en la época era especialmente mal mirado, y el remordimiento interno por perderse parte del crecimiento de sus hijos. Sin embargo, esto es lo que permite que el público conozca actualmente la obra de Violeta Parra, conservándose su legado.

2.6 Religiosidad

La religiosidad también está presente a lo largo de la obra. Se distinguen las tradiciones campesinas, creencias y celebraciones populares donde participan la familia y el vecindario, y que permiten a los individuos sentirse parte de la colectividad. Se forma así una rica idiosincrasia social y cultural, las personas comparten respetuosamente y van enseñando las diferentes prácticas y ceremonias a las nuevas generaciones. Es lo que quiere destacar Violeta Parra; se siente orgullosa de estas tradiciones, fue criada con ellas y espera que con su trabajo no queden en el olvido.

En el mismo canto a lo divino, que se interpreta para las fechas de celebraciones católicas o bautizos y ritos fúnebres, queda plasmado el conjunto de creencias que conforman la fe campesina. En las *Décimas* se destacan el Velorio del Angelito y la procesión de la Cruz de Mayo, dos instancias relevantes para los miembros de la comunidad.

Como se indicó anteriormente, la despedida de angelito forma parte del funeral de un niño o bebé que generalmente ha muerto por enfermedad. En este caso, es el ahijado de Violeta llamado Vicente. Estas décimas están compuestas inicialmente por el saludo al niño fallecido y las condolencias de la propia autora hacia la madre, también por versos dedicados a la muerte de Jesucristo y su padecimiento en la cruz, versos por sabiduría dedicados al rey Asuero (Jerjes I de Persia), personaje bíblico del Antiguo Testamento, y finalmente versos por despedida donde la hablante toma la voz del propio niño que se dirige a sus padres y familiares con palabras de consuelo y resignación.

“Maire mía no me llores”

Maire mía, no me llores
porque me voy d’este mundo,
con sentimiento profundo
te dejo mil sinsabores.

Resuenan ya los tambores
y la música’e los cielos,
recibe como un consuelo
la gloria que me ha llamado,
por no tener ni un pecado (...) (1971:183)

Es una ocasión triste que permite la reflexión sobre la fragilidad de la vida y la igualdad ante la muerte, que se lleva tarde o temprano a pobres y ricos, niños y viejos sin distinciones. De aquí surgen expresiones tales como “tenemos un angelito que nos cuida” o “pasó un ángel entre nosotros”.

En cuanto a la celebración de la Cruz de Mayo, esta proviene de España y se realiza generalmente durante los primeros días del quinto mes del año. Con ella se reafirma la fe en la pasión y resurrección de Jesús, y consiste en la preparación de alimentos, en la procesión comunitaria, rezos, danzas y cantos a lo divino.

“Aquí anda la Cruz de Mayo”

Aquí anda la Santa Cruz
cantándole a sus devotos,
pidiendo un traguito’e mosto
y una velita de luz.
La Virgen les dé virtud
por la limosna bendita,
y en cambio sea maldita
la que no acude a su encuentro...
¡castígala Crucecita! (124)

Violeta recuerda la solemnidad y relevancia de esta ocasión siendo niña.

2.7 Añoranza y soledad en el extranjero

La sensación de melancolía y soledad aparece en la última parte de las *Décimas*, cuando Violeta es invitada a un importante festival musical en Varsovia el año 1955. Este viaje se sumaba al reconocimiento recibido con el premio Caupolicán a mejor folclorista entregado por la Asociación de periodistas de espectáculos. En Varsovia tiene la oportunidad de conocer a otros músicos y artistas de diferentes países y también de mostrar parte de su obra musical (Sáez, Fernando 2007:79-84). Antes pasa por Argentina y Brasil, luego por Viena y París. Sus vivencias son agrídulces, se entera de la muerte de su hija menor estando lejos, pero debe continuar trabajando. De acuerdo con el relato tiene éxito en algunas ciudades, en otras se siente abandonada y poco apoyada, además vive clandestinamente en París por un tiempo. Sí reconoce la ayuda incondicional de seis amigos en Francia, los llama sus seis arcángeles y gracias a ellos puede concluir su labor y regresar a Chile junto a su familia después de dos años.

Algunos versos que reflejan esa nostalgia en la décima “Tramitada en Viena”:

Grand'era mi agotamiento,
mi pena y mi soledad.
¡Señor qué barbaridad
causarme tanto tormento!
Es tuyo el atrevimiento,
respond'el cielo en su altura
ayer quisiste aventura,
hoy te vis arrepentida,
mejor quédate dormí'a
par'espantar tu amargura. (1971:248)

Se muestra el remordimiento por dejar su tierra y sus raíces, echa de menos y siente la lejanía de sus seres queridos, a quienes dejó por “buscar aventura”.

En este capítulo se analizaron algunos de los tópicos más relevantes incluidos en las *Décimas*, sin embargo, es una obra que cubre cuarenta años en la vida de Violeta Parra y existen muchos otros temas e ideas que podrían discutirse extensamente. Se debe resaltar el trabajo de recuperación y renovación de la memoria tanto personal como colectiva que ella realiza, aspectos biográficos personales y familiares que se unen intrínsecamente con las tradiciones populares y el folclor, y que son significativos para comprender no sólo este texto sino el conjunto total de su legado.

Junto con la afirmación de la identidad, la labor de rescate y renovación ocurre en un nivel más macro, que se da entre la tradición campesina y lo moderno: “Violeta irrumpe de dos maneras en el campo para recuperar su memoria: moderna y tradicionalmente, con grabadora y con guitarra en mano” (Miranda, 2000). Dicha contradicción compone esta obra y todas sus creaciones en general.

Por último, Violeta Parra explica que aunque nunca tendrá consuelo por la muerte de su hija, y su pesar “quedará en su memoria y en su historia” (1971:283), ella no fue mala madre. A sus hijos nunca les faltó nada y el esfuerzo que hizo fue precisamente por ellos. El volver a verlos le da esperanza, así como también la música y el disfrute de la naturaleza. Siente que su niña la cuida y la acompaña, y aunque la vida le quitó una hija le dio una nieta que le entrega algo de consuelo y resignación. La vida es eso, una serie de tires y aflojes, momentos buenos y malos. Hay que saber aceptarlos para continuar adelante sin desmoronarse del todo, y así el tiempo cura lo que alguna vez parece imposible de superar. Con todas las experiencias pasadas ha logrado salir del ensueño de la juventud, dejar de vivir de ilusiones, madurar y encontrar el verdadero sentido de su existencia con valor y seguridad. Ensimismarse y quedarse inmóvil por el dolor es egoísta, hay muchos que sufren y necesitan ayuda, y su misión es representarlos con su música.

“Cuando regreso al país”

Total, con calma y salud
 voy enfrentando la vida,
 no debo estar afligida,
 lejos veo mi ataúd;
 algo tendré de virtud
 como no ardo en maldiciones,
 de nuevo con mis canciones
 voy a juntar centavitos
 y plantaré otro arbolito
 que me de sombra y amores. (1971:259)

No todo es tan malo, lo que vivió debe servirle para pararse y seguir haciendo música, que es lo que más disfruta. A cada quien le toca lo que le toca y es necesario trabajar con lo que se tiene. La resiliencia y el empeño son los valores a destacar, y para Violeta esto significa permanecer activa y abocarse al bien común.

III. Forma autobiográfica: teoría, pacto de lectura y estrategias literarias

Ya que Violeta Parra elige la autobiografía como temática y forma literaria de sus *Décimas*, se requiere ahondar en los conceptos teórico-literarios que hay detrás de dicha representación textual. La autobiografía es la escritura de la vida del autor realizada por sí mismo, dónde autor real, autor ficcional y hablante o protagonista coinciden. La referencialidad está en los hechos y personas verdaderas, sin embargo, es un relato ficcional. La narración se realiza acorde con lo que el autor quiera o no exponer de su vida, y con lo que quiera o no agregar de acuerdo a su percepción de los hechos, memorias, recuerdos e imaginaciones. No se puede pensar que todo lo que aparece en el texto se rige estrictamente por los acontecimientos históricos.

En el caso de las *Décimas*, la estructura además está dada por la rima popular en estrofas de diez versos octosilábicos, lo que hace aún más complejo el texto y le entrega características musicales y de memoria específicos. Generalmente la autobiografía es en prosa y la escribe el autor casi al final de su vida, como un recuento de las experiencias vividas y también como una forma de dejar su testimonio.

Dentro de los llamados géneros referenciales o testimoniales se encuentran, junto con la biografía la carta, el diario íntimo, el ensayo y la entrevista. Generalmente se les atribuyen pocas características literarias y se los tilda de “menores”, si se comparan en una visión arcaica y cerrada por ejemplo con la novela. Sin embargo, estos géneros o expresiones literarias pueden ser mucho más enriquecedores y cercanos para los lectores debido al nivel de intimidad que se logra y a la sensación de conexión e identificación con el autor, con los personajes y con los hechos relatados. Se genera gran interés en los receptores, quienes parecen estar viviendo o al menos observando de cerca lo que ocurre.

Cada lector puede también sacar sus propias conclusiones de una autobiografía o un diario íntimo, no hay una sola interpretación ni es necesario quedarse únicamente con la versión del autor. La relación con la realidad histórica también se va renovando a medida que pasa el tiempo, especialmente con los escritos que poseen gran carga política e ideológica, como es el caso de las *Décimas* de Violeta Parra.

3.1 Narración autodiegética

Gerard Genette en *Figuras III*, una obra fundamental para la teoría literaria, explica cuáles son los tipos de narración ficcional que existen, sus modelos, perspectivas e implicancias. Clasifica los tiempos, disposiciones, modos y voces y además define los tipos de narradores, lugares desde donde hablan y su participación en el relato. El autor elabora una de las metodologías más coherentes y completas para el estudio de un relato, en general para el estudio de la prosa narrativa, y lo hace partiendo del análisis de la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Divide el análisis estructural del relato en tres dimensiones: el tiempo narrativo, el modo narrativo y la voz narrativa. A partir de estos tres grupos se determinan a su vez los elementos que componen.

En el tiempo narrativo se distinguen dos dimensiones: el tiempo del discurso, que es la forma como el narrador va presentando los acontecimientos, y el tiempo de la historia, que es la forma como suceden los hechos cronológicamente. Existen relatos lineales y otros fragmentarios, es decir, que poseen anacronías, saltos o discordancias en el tiempo. Se reconocen por el uso de analepsis (evocación) o prolepsis (anticipo o adelanto a los hechos). La duración y la frecuencia de los acontecimientos también son factores importantes en el relato, ya que así se establecen pausas, repeticiones y aceleraciones en el tiempo.

El modo narrativo es la información que se entrega al lector, con más o menos detalles, con una distancia mayor o menor de lo que se narra. Se divide en distancia y focalización (perspectiva). La distancia es el espacio imaginario que separa al narrador del universo en el que transcurre la historia. La distancia es mayor cuando el narrador asume la narración con sus propias palabras (diégesis/mímesis). En este caso existe el estilo directo (palabras textuales de los personajes), estilo indirecto (palabras de los personajes incorporados al discurso del narrador), indirecto libre (modalidad híbrida) y monólogo interior (palabras de un personaje en su propia mente, no lo escuchan los demás). La focalización, por su parte, es el ángulo de visión del narrador o del personaje cuya óptica orienta el enfoque narrativo. La focalización puede ser cero (cuando el narrador sabe más que los personajes y conoce su intimidad, llamado narrador omnisciente), interna (el narrador filtra su relato por uno de los personajes cuya óptica se convierte en el punto de vista primordial y de referencia) y externa (el narrador queda fuera de los personajes, solo informa sobre lo que estos dicen y hacen).

La voz es la variante modalizadora de la historia, es decir, la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración. Hay aquí dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o ficticio. La voz designa la instancia de la enunciación y se responden así las preguntas ¿quién enuncia? y ¿en qué circunstancias, dónde, cuándo se enuncia?. Se reconocen entonces los niveles narrativos y el tiempo del relato. Los niveles narrativos son extradiegético (cuando el emisor es el narrador y el receptor es el narratario), intradiegético (cuando el emisor ya no es el narrador sino un personaje, y el receptor ya no es el narratario o lector sino que es otro personaje del relato) y metadiegético (cuando hay una narración dentro de la narración). El tiempo del relato puede ser ulterior (los hechos se encuentran en el pasado, la historia ya terminó), anterior (relatos que se adelantan al futuro), simultánea (es la historia contada en el momento en que se desarrolla) e intercalada (narración fragmentada que se inserta en distintos momentos de la acción). En el caso de las *Décimas*, la narración es ulterior. El tiempo de la enunciación corresponde a 1957, cuando Violeta vuelve de Europa, y el tiempo del enunciado recorre aproximadamente cincuenta años en la historia de Chile y cuarenta en la biografía de la autora-narradora.

La instancia más relevante para la autobiografía, si se utilizan los conceptos analizados anteriormente, es la voz. Es entonces una narración autodiegética ya que está en primera persona y el narrador se corresponde con el personaje principal, aunque una autobiografía no necesariamente debe estar escrita en primera persona (existen autobiografías en segunda y tercera persona e incluso pueden utilizarse de manera indistinta los pronombres personales). La narración autodiegética representa según Genette (1989:300) el grado intenso de lo homodiegético, es decir, el narrador se encuentra dentro de la historia relatada y además es el protagonista. Su punto de vista es el que domina el relato, su percepción del mundo y de los demás, sus ideas y sentimientos.

La posición narrativa, la perspectiva adquiere suma importancia cuando se trata de los relatos autobiográficos, de hecho es lo que los diferencia de otros textos más impersonales. Igualmente, la función del narrador ya no es solo contar la historia, sino canalizar las ideas, vivencias e intereses del autor. Más allá del testimonio o la simple entrega de información, se presentan conceptos morales, afectivos y recuerdos a través del narrador (ver funciones del narrador en Genette 1989:308-312). La memoria y la función estética entran en juego para enriquecer la experiencia literaria.

3.2 El pacto autobiográfico

Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico* define qué es la autobiografía para dar comienzo a su argumentación: “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” (Lejeune 1994:50). Se destaca el aspecto de la personalidad que emerge en la autobiografía: cuál es mi percepción del yo, cómo me relaciono con los otros y cuál es mi manera de enfrentar los acontecimientos. Entonces también entran en juego factores esenciales como la identidad y la ideología, que conforman la base de la identidad y se van desarrollando a medida que el individuo madura social y psicológicamente, adquiriendo experiencias vitales claves para desenvolverse satisfactoriamente en el medio.

A partir de esta definición, que es una guía útil para iniciar la discusión teórica, se puede profundizar en el aspecto literario, es decir, en el llamado pacto autobiográfico entre el lector y el escritor. El tema del pacto ficcional o pacto de lectura ha sido extensamente tratado por los teóricos literarios. Umberto Eco es uno de ellos y aclara didácticamente los conceptos involucrados más importantes: lector y autor real o empírico-liminar-ficcional, interpretación, umbral y contexto de lectura (en *Interpretación y sobreinterpretación* 1997:80-103). Eco explica que “todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído de modo económico” (1997:81). Umberto Eco se enfoca en la importancia del texto en sí, que para él es el lugar al cual poder aferrarse dentro de esta transacción entre lector y autor que no siempre es fácil de establecer, y que implica una serie de desafíos para ambos actores.

Teniendo en cuenta las ideas de Umberto Eco, que se asocian con los postulados de Lejeune sobre la autobiografía, se puede decir que en esta el pacto de lectura adquiere características mucho más complejas por el hecho de tener algunos referentes reales y no completamente de ficción, lo que ocurre menos por ejemplo en las novelas. “La autobiografía (...) es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente” (Lejeune 1994:87). La autobiografía genera un tipo de lectura especial y tiene códigos específicos que dirigen la lectura de acuerdo a los tiempos, lugares y circunstancias en que se escriben, se leen y se publican.

3.3 Los actos de habla

Las ideas de Philippe Lejeune también se relacionan con la teoría de los actos de habla que desarrolla John L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*. Dicha teoría proviene a su vez de disciplinas como la pragmática y la filosofía del lenguaje. De acuerdo con Austin existen tres tipos de actos de habla que ocurren en diferentes situaciones comunicativas, ya sea de forma oral o escrita, y que se complementan entre sí: los actos locucionarios son aquellos en que simplemente se entrega información o se ratifican los hechos, los actos ilocucionarios son aquellos que tienen su propia fuerza y generan acciones en los demás, comprometiendo a los involucrados y sus intenciones, y los actos perlocucionarios son aquellas consecuencias que generan los anteriores. Cada uno de estos actos refiere a los diferentes usos del lenguaje que ocurren dentro del proceso comunicativo.

Para la literatura los actos ilocutorios son los más relevantes ya que mediante ellos se propician acciones y son acciones en sí, es decir, a través de la escritura de un texto literario no sólo se dice lo que ahí aparece, si no que se exponen y crean mundos imaginarios, ideologías y percepciones, además se abren posibilidades de lectura e interpretaciones posibles de acuerdo con los contextos de recepción y escritura dados. Se puede decir que la interrogante clave aquí es ¿qué quiere decir el autor?, o sea, la pregunta por el sentido de los enunciados más que el interés en ellos por sí mismos. John Austin lo explica de la siguiente manera cuando se refiere a la realización satisfactoria de los actos de habla:

A menos que se obtenga cierto efecto, el acto ilocucionario no se habrá realizado en forma feliz o satisfactoria (...) No se puede decir que he advertido a mi auditorio, salvo que éste oiga lo que digo y lo tome con cierto sentido. Tiene que lograrse un efecto sobre el auditorio para que el acto ilocucionario se lleve a cabo. ¿Cómo podemos expresar esto?... En general el efecto equivale a provocar la comprensión del significado y de la fuerza de la locución. Así, realizar un acto ilocucionario supone asegurar la *aprehensión* del mismo. (Austin 1971:161-162)

En la literatura, y especialmente con las autobiografías, el efecto de aprehensión al que se refiere el autor se logra primeramente con el extrañamiento y fascinación por el lenguaje presente en la obra, y luego con el interés por su contenido y el ingreso en el pacto de lectura que se expuso anteriormente.

John Searle es otro autor al que alude Philippe Lejeune para fundamentar sus ideas sobre la autobiografía con la teoría de los actos de habla. Searle, en su texto *Actos de habla*, a su vez sigue los postulados de Austin y explica detalladamente cuáles son los actos de habla y sus características. Específicamente, en el caso de los actos ilocucionarios, que corresponden a oraciones completas, la fuerza ilocucionaria es lo que les da validez y permite al receptor comprender qué quiere decir el emisor.

El indicador de fuerza ilocucionaria muestra cómo ha de tomarse la proposición o, dicho de otra manera, qué fuerza ilocucionaria ha de tener la emisión; esto es, qué acto ilocucionario está realizando el hablante al emitir la oración. En castellano, los dispositivos indicadores de fuerza ilocucionaria incluyen al menos: el orden de las palabras, el énfasis, la curva de entonación, la puntuación, el modo del verbo y los denominados verbos realizativos. (Searle 1994:39)

El contexto de comunicación permite reconocer a los participantes el tipo de fuerza ilocucionaria utilizada, que además se encuentra en la estructura profunda de las oraciones si se analizan tanto sintáctica como semánticamente. Dicha variedad de recursos enriquece el lenguaje y hace del proceso comunicativo un hecho complejo que requiere de práctica, pero que pocas veces se aprecia en su verdadera magnitud y se da por sentado por parecer natural o inherente al ser humano. “Hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas. Aprender y dominar un lenguaje es (*inter alia*) aprender y haber dominado esas reglas” (Searle 1994:22). En el caso de la comprensión lectora, estas reglas están dadas por ejemplo por la redacción, puntuación y orden estructural del relato, que permiten comprender el escrito como un todo coherente.

Para que se lleve a cabo la comunicación de manera satisfactoria, John R. Searle (1994:65) indica que además deben existir condiciones previas y normales de *output* e *input*, es decir, condiciones normales de habla y de comprensión: que el hablante y el oyente sepan hablar y entender el lenguaje, que sean conscientes de lo que hacen, que no padezcan enfermedades como sordera o laringitis y que no sean situaciones de comunicación como contar chistes o actuar una obra de teatro, ya que entonces cambian las condiciones y pueden producirse interferencias o retrasos en la comunicación si no todos los participantes se encuentran al tanto de modismos, dichos o usos distintivos de algunas palabras en ciertas localidades o países extranjeros, por ejemplo.

3.4 Autobiografías populares

En otro punto, Lejeune explica que las autobiografías han sido históricamente escritas por miembros de las clases dominantes con algún grado de poder o título de autoridad, cuyas vidas se consideran interesantes, llenas de anécdotas y son valoradas por los miembros de su misma comunidad. Generalmente quienes escriben autobiografías son varones con educación, letrados, que quieren enaltecer y dejar testimonio de sus logros o conquistas personales y laborales, caracterizándose muchas veces como héroes, personajes ejemplares que hicieron grandes aportes a la sociedad y que vivieron sus vidas al máximo.

Escribir y publicar el relato de la propia vida ha sido durante mucho tiempo, y sigue siendo, (...) un privilegio reservado a los miembros de las clases dominantes. El “silencio” de los demás parece completamente natural: la autobiografía no forma parte de la cultura de los pobres. (Lejeune 1994:313)

Sin embargo, según las investigaciones de Lejeune, entre los años 1960 y 1970 surge el interés por los relatos de vida de campesinos, obreros y minorías étnicas, que son grabados y luego publicados como libros. O sea, hay un relator de su propia historia y además un traductor, redactor o editor de la historia que se cuenta, el trabajo se realiza en conjunto. Se cruzan en estas investigaciones los nuevos métodos de recopilación de la información (especialmente la entrevista) con el avance de las ciencias humanas como la etnografía y la sociología, que ya no centran su interés únicamente en las personas que asumen el poder, sino que quieren dar lugar a las ideas de las clases menos privilegiadas, sus relaciones y luchas, aportando a la memoria popular, al diálogo y a la comprensión de sus circunstancias históricas. Si bien etnógrafos, sociólogos, historiadores y periodistas pueden tener las mejores intenciones, igualmente queda la duda del aprovechamiento y la explotación que se genera por el sólo hecho de haber un intermediario letrado, y porque la clase dominante controla el sistema de comunicación, la producción y el consumo de textos.

Además de las autobiografías escritas en colaboración, detalladas por el autor, existen autobiografías apócrifas escritas por alguien que se hace pasar por el autor, que toma su nombre y realiza un fraude a los lectores, respetando eso sí la generalidad de condiciones del género. Este es otro fenómeno notable y de interés para los estudiosos.

Cambian y se renuevan entonces las condiciones del pacto y lo que se piensa conforma una autobiografía. La identificación entre autor, narrador y protagonista ya no es tan segura, aparecen factores y actores implicados que permiten la reorganización y el rejuvenecimiento del género y su tipología. Es lo que se conoce como la “mitificación” del yo lo que confirma que la autobiografía no es estrictamente referencial.

Dentro del mismo punto, Sylvia Molloy, en *Acto de presencia* analiza la escritura autobiográfica en Hispanoamérica entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Molloy lee las autobiografías de autores como Victoria Ocampo, José Vasconcelos, Norah Lange, Miguel Cané y Mariano Picón Salas desde una perspectiva novedosa, poniendo especial atención en el yo representado en dichos escritos y en las técnicas literarias de autodefinición desplegadas, que resultan de la concientización hacia el sujeto y de una fundamental crisis ideológica, las cuales definen estos relatos autobiográficos. Sylvia Molloy saca a la luz textos poco conocidos en general por los lectores hispanoamericanos y les entrega la visibilidad que requieren como importantes representaciones del género, de la época y de los mismos autores.

En las autobiografías analizadas Sylvia Molloy destaca el rol fundamental de la memoria y de las estrategias mnemotécnicas como punto de entrada hacia las vidas de los autores/narradores, su infancia, recuerdos, lugares visitados, luchas y experiencias que marcan su pasar. La evocación del pasado es un ejercicio de fabulación y autofiguración que se hace en el presente, válido en este caso para proyectar una imagen hacia el público e inscribirse en un modelo social-nacional que permita la identificación con los lectores. Ya no se escribe para el rey o para la iglesia como se hacía en la colonia, las instituciones pierden su función y queda un vacío en la definición de los interlocutores (¿para quién se escribe? ¿quién va a conocer la intimidad del autor?)

Aquí es donde surge el valor de la comunidad. La autobiografía representa al yo pero también pone al sujeto en su contexto como ser social.

Si por una parte esta combinación de lo personal y de lo comunitario restringe el análisis del yo, tan a menudo asociado con la autobiografía (punto de vista que (...) se aplica a *un* solo tipo de autobiografía), por otra parte tiene la ventaja de captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad, de permitir que otras voces, además de la del yo, se oigan en el texto. (Molloy 1996:20)

La idea del sujeto en comunidad es la esencia del ser latinoamericano, que se manifiesta en las autobiografías. Esto es lo que destaca Sylvia Molloy con su planteamiento.

3.5 Características técnicas en las *Décimas*

En las décimas autobiográficas de Violeta Parra justamente se valorizan las tradiciones comunitarias del campo chileno, identificándose la autora-narradora con ese imaginario y acervo particular. Además ella se hace parte del pueblo y canaliza sus penurias denunciando y criticando las enormes injusticias y desigualdades que observa.

Con respecto a las tácticas retóricas que especifica Sylvia Molloy, y que son comunes a la mayoría de las autobiografías hispanoamericanas, se puede decir que también están presentes en las *Décimas*. Por ejemplo, Violeta Parra le habla al público, lo apela con respeto y le agradece que la escuche como un gesto de humildad y también como un gesto de acercamiento a sus receptores, quienes serán finalmente los que validen su trabajo.

“Pa’ cantar de un improviso”

Por fin, señores amables,
que me prestáis atención,
me habráis hallado razón
de hacerle quite a este sable;
mas no quiero que s’entable
contra mi algún comentario,
pa’ cominillo en los diarios
sobran muchos condimentos.
No ha de faltarme el momento
que aprenda la del canario. (1971:23)

Violeta se presenta como una mujer sencilla y honesta, no quiere quedar mal siendo tan directa y enfática, pero tampoco puede dejar de ser ella misma para agradarle a todos los que la critican. Es capaz de decir, anulando toda arrogancia, que no se siente la mejor tocadora de guitarra ni tampoco tiene la destreza suficiente para sostener un buen contrapunto o desafío de memoria, como si lo harían los verdaderos puetas. Tiene mucho por aprender, y con esto reconoce las habilidades de los representantes de las tradiciones musicales populares que vinieron antes que ella, y de quienes aprendió lo que sabe. Se caracteriza a sí misma como una “pobre relatora” con escasa elocuencia, poca sabiduría y mala suerte, todas estrategias de introducción que dan sentido y unidad preliminar al relato.

Otra estrategia de presentación y autenticación es decir que su hermano Nicanor le encomendó escribir la autobiografía (Parra, Violeta 1971:24). Él es una figura paterna para todos sus hermanos, los alienta a estudiar, especialmente a Violeta, y además es ya un escritor reconocido internacionalmente, lo que le da autoridad en los ojos de la misma autora y del público que leerá las *Décimas*. Se manifiestan así tópicos literarios clásicos como el exordio, y dentro de este la *captatio benevolentiae*, también la falsa modestia y la escritura por encargo. Dichos modelos se utilizan para captar la atención y el interés de los receptores, provienen de las técnicas retóricas discursivas usadas para debatir en la antigua Grecia y luego empleados como marcadores de artificialidad literaria tanto en la literatura medieval europea como en la literatura española de los siglos de oro. Según Ernst Robert Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, la poesía se hizo retórica y la retórica paulatinamente perdió su sentido original, penetrando en todos los géneros de la literatura.

(...) su sistema [el de la retórica], artificiosamente elaborado, se hizo común denominador, arte de la forma y tesoro de formas de la literatura. Este hecho (...) hizo que también los tópicos adquirieran una nueva función, que se convirtieran en *cliches* literarios aplicables a todos los casos y se extendieran por todos los ámbitos de la vida literariamente concebida y formada. (Curtius 1995:109)

Violeta Parra conoce estas técnicas a través de las lecturas recomendadas por Nicanor, y las incorpora al texto adecuándolas al tipo de narración, en que se liga la literatura culta con la poesía popular y el canto a lo pueta. Por ejemplo, si las obras ya no se dedican a dios, al rey o a la iglesia para legitimarlas, como se hizo por mucho tiempo desde la Edad Media, entonces Violeta menciona la petición de su hermano como excusa y recurso literario para dar inicio al relato. También alude al público y utiliza la falsa modestia, como ya se explicó. Sylvia Molloy nota que dichos recursos, junto con la evocación del pasado, son frecuentes en las autobiografías hispanoamericanas que estudia.

Si en el siglo XIX el planteo del sujeto autobiográfico resultaba difícil porque carecía de espacio institucional, y (...) necesitaba recurrir a tácticas de autovalidación que incluían pretensiones a la historicidad, (...) a los vínculos de grupo, al testimonio -(...) pretensiones que abrían el yo a una comunidad- al llegar el siglo XX esas tácticas ya (...) se han incorporado en una *retórica* autobiográfica. (Molloy 1996:21)

Se moldea así el discurso de la autorrepresentación en Hispanoamérica, y aunque ya no se les considera una necesidad estrictamente histórica, estos elementos han llegado a ser intrínsecos en la autopercepción del sujeto.

IV. Narración en décimas: tradición histórica

Junto con los aspectos técnicos y estructurales de la escritura autobiográfica, es necesario complementar la fundamentación con la perspectiva histórica, en este caso, de la escritura en décimas y su tradición como narración en verso, su origen, contexto de difusión por América Latina y posteriores influencias, para llegar a comprender de mejor manera las *Décimas* de Violeta Parra en su real dimensión.

4.1 Dialogismo e historia de la narración novelada

Mijaíl Bajtín explica en *Estética de la creación verbal* que las novelas y en general todos los géneros literarios poseen de alguna u otra manera un correlato histórico, ya sea en el desarrollo de su protagonista como personaje heroico con valores humanos, en el planteamiento del tiempo y del espacio (cronotopo), en los objetivos educativos, etc. Así los textos van adquiriendo una unidad de sentido a través de la palabra y reflejan la actitud e ideología del autor y también del momento y del ambiente en que son creados.

Polifonía, dialogismo, intertextualidad y ambivalencia son conceptos básicos que permiten entender el planteamiento de Bajtín: las obras literarias se ven enriquecidas cuando presentan múltiples voces, enfoques y espacios. En el caso de los protagonistas o héroes, por ejemplo, son mucho más atractivos aquellos que presentan tipos humanos que van cambiando en el tiempo, sin características deterministas o demasiado unitarias y regulares, y que no se quedan estáticos en sus experiencias, convicciones o formas de vida. Priman entonces las nociones de creatividad y productividad tanto fuera como dentro del texto, en el autor y en los personajes, y así la obra se convierte en un objeto estético (Bajtín 1999:36).

En sus estudios sobre Goethe, Dostoievski y Rebelais, Bajtín explica el desarrollo histórico de la novela como género y a la misma vez aclara cómo se presentan la historia, los lugares, los tiempos y contextos dentro de las mismas narraciones. Estos autores incorporan como esenciales los motivos de las edades, la conciencia y la historia del hombre, de modo que los personajes se cuestionan su existencia, su banal vida cotidiana y su ínfimo lugar en el mundo. En un punto relacionado, en cuanto a las ideas políticas y sociales que se presentan en las obras escritas, estas deben formar parte del mundo creado y ser incorporadas no como meros panfletos que estén allí porque sí, sino que deben ser parte de la ideología de los personajes y del ambiente presentado. Así se amplían y renuevan las visiones acerca del yo y de los otros predominando el valor social.

Bajtín plantea además una clasificación de las novelas analizando el aspecto histórico, la concepción del mundo y la representación del héroe. Dicha clasificación no es estadística o normativa, si no que muestra la heterogeneidad y variedad del género para facilitar la comprensión del recorrido histórico que el autor realiza.

El primer tipo es la novela de vagabundeo. Aquí predominan la picaresca y el naturalismo cotidiano. El cambio de *status* del protagonista es lo más importante (el mendigo se convierte en rico y el vagabundo en noble), sin embargo, no hay desarrollo de los hechos históricos y sociales que rodean al héroe, quien tampoco sufre transformaciones en su personalidad o pensamiento. Algunos ejemplos de la novela de vagabundeo son el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*. (1999:200)

En segundo lugar aparece la novela de pruebas, que es la más difundida en Europa durante la Edad Media y Renacimiento. El protagonista debe pasar por una serie de vicisitudes para demostrar su valentía, virtud, nobleza, etc., pero su personalidad ya está formada. Sus cualidades se ratifican a lo largo del relato mediante las luchas y aventuras. Se transmite una imagen ideal del hombre, una caracterización ejemplar de valores que no cambian a pesar de las tentaciones y dudas. Así el destino del héroe está predeterminado, pero el tiempo en que este vive es indeterminado y fabuloso. El ambiente también es invariable. Entre las novelas de pruebas están las novelas bizantinas, las hagiografías o historias de mártires y santos, las novelas barrocas y los libros de caballería medievales. Algunos ejemplos son *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Oliva*, e incluso obras de autores posteriores como Stendhal, Balzac y Dostoievski por su estructura. (Bajtín 1999:206-207)

Luego se encuentra la novela biográfica. Aquí se relatan la suerte y los fracasos del protagonista, sus trabajos y logros y también sus confesiones. Se destacan los momentos típicos de la vida: nacimiento, infancia, estudios, relaciones, matrimonio, éxitos y fracasos más importantes y por último la muerte. Ocurren crisis, dichas, desdichas y regeneraciones que van articulando la narración. El tiempo es realista, limitado e irreversible y hay un rico mundo que rodea al personaje principal, con personajes secundarios, amigos y familiares, lugares, períodos y ocasiones significativas. No hay aventuras superficiales ni una heroización injustificada del protagonista y existe un vínculo de los personajes con la temporalidad histórica. De todas maneras, el sujeto tiene un carácter preconcebido y su destino lo forja como tal. (Bajtín 1999:208-209)

Finalmente, la novela de aprendizaje o desarrollo surge a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se caracteriza por el enfoque en el proceso vital que sigue el individuo. En esta categoría se encuentra originalmente la novela de formación o *bildungsroman*, de la cual derivan obras como *Wilhelm Meister* de Wolfgang Goethe, *David Copperfield* de Charles Dickens y *La montaña mágica* de Thomas Mann. Ya no hay una imagen predeterminada o estática del protagonista, su destino, fortuna y posición social son variables al igual que sus ideas y sentimientos. Él mismo orienta su propio destino y carácter. Las experiencias son fundamentales para su maduración y comprensión del mundo que lo rodea. Se pueden reconocer dentro de las novelas de desarrollo aquellas biográficas y autobiográficas, didácticas, cíclicas e históricas, donde el sujeto se transforma junto con el mundo reflejando el desarrollo histórico y proyectándose hacia el futuro. Las problemáticas ya no son individuales sino comunes a toda la humanidad. (Bajtín 1999:213-215)

En cuanto al lenguaje literario, Mijaíl Bajtín propone que este se encuentra intrínsecamente vinculado a la lengua real en uso dentro de un determinado país o cultura. El lenguaje literario influencia al habla y viceversa, generándose cambios fundamentales en el desarrollo del lenguaje y reflejándose también las transformaciones naturales que ocurren en el desarrollo de una lengua como eje fundamental de la comunicación social.

Los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos. La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en un cambio permanente. (Bajtín 1999:253)

Así como la lengua histórica y la práctica real del discurso están en constante evolución, también lo están la lengua literaria, los diferentes géneros y los estilos usados por los autores en un contexto definido. La historia de la sociedad y la historia de la lengua se transmiten entre sí conceptos, formas y significados en una permanente reciprocidad mutua.

De acuerdo con el desarrollo de la lengua literaria, en cada época algunos géneros y estilos son más utilizados que otros y coinciden de mayor o menor forma con el matiz o tono necesario que se requiere para llegar con éxito a cautivar al público. Los modismos y expresiones coloquiales populares adquieren entonces relevancia para los textos literarios.

4.2 Historia y evolución de la narración en décimas

Tal como se destacó anteriormente la importancia de la novela, corresponde ahora seguir la historia de la décima. Virgilio López Lemus en *La décima constante* explica el nacimiento, desarrollo e influencias de la décima tanto en su forma escrita como oral. El autor indica que la décima espinela es una estrofa de origen hispánico creada y usada por varios poetas en el siglo XV, que consiste en diez versos octosílabos y que es la variante más cultivada tanto en la poesía popular como en la poesía culta. Generalmente se atribuye su invención al músico y poeta Vicente Espinel en el año 1591, sin embargo, él mismo no la llamó décima sino “redondilla de diez versos”, y no se ha podido comprobar si él tuvo certeza o conciencia real de su invención. Sí se sabe que él fijó la fórmula de empleo y que dos de sus principales divulgadores fueron Luis de Góngora y Lope de Vega (López Lemus 1999:6-7). Una de sus principales características es que la rima que la compone es consonante (todos los fonemas a partir de la vocal acentuada coinciden) y se organiza de la siguiente manera: *abba-ac-cddc*. Entre el cuarto y quinto verso hay una pausa obligatoria y el quinto verso se liga al sexto por encabalgamiento, es decir, que la unidad de sentido empezada en el quinto se completa en el sexto. Por lo general en una décima se desarrolla un solo tema. La décima fue empleada por Lope de Vega, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora durante el Siglo de Oro. Un ejemplo conocido de décima espinela es *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (Monólogo de Segismundo, Segundo Acto)

Mientras que en España tuvo su esplendor durante el Siglo de Oro, en América ocurrió un proceso de folclorización de esta estrofa. Los españoles la llevaron a América sin entonación ni musicalidad con el fin de evangelizar, pero más allá de su legado para la enseñanza religiosa, la décima adquirió relevancia para la tradición popular e hizo eco de los intereses, gustos y acontecimientos del pueblo.

La décima fue importante en los cantos de trabajo, serenatas, canciones de cuna y sobre todo tuvo una función social en sí misma (López Lemus 1999:56). Actualmente en distintas partes de Latinoamérica las comunidades todavía se reúnen para asistir a contiendas o desafíos (llamadas payas en Chile) en que los poetas demuestran su ingenio, creatividad y conocimiento enfrentándose los unos con los otros.

Se manifiesta como poesía tradicional y como poesía improvisada. Como poesía tradicional, la décima es una estrofa que sirve tanto para la lírica como para la narración. En la narrativa tiene un valor simbólico, hay personajes alegóricos que simbolizan una realidad, por ejemplo la disputa entre el trigo y el dinero, el cuatro y el tres o las estaciones del año. Pueden encontrarse también narraciones en décima sobre situaciones históricas tales como el hundimiento de un barco, un terremoto o un incendio. Se utiliza para narrar historias religiosas y asimismo tiene un fin didáctico: sirve para ilustrar la sabiduría popular de refranes y dichos. Como poesía lírica habla del amor correspondido o contrariado.

En la décima improvisada y oral, el poeta suele contar y satirizar los acontecimientos recientes de su comunidad. También hay décimas de elogios, humorísticas, moralejas o simples muestras de ingenio y habilidad para improvisar. Es un arte que no se escribe, pero que favorece a la memoria y al sentido de comunidad.

La música que acompaña a la décima es producto del mestizaje y en conjunto forman un complejo cultural (López Lemus 1999:45). Para acompañar las décimas se utilizan adaptaciones americanas de instrumentos europeos como guitarras, laudes y cuatros, o de percusiones africanas como marimbas y tambores. El único caso en España donde ocurrió un proceso de folclorización de la espinela fue en Canarias. Por su posición geográfica, las Canarias mantuvieron siempre una relación especial con las islas del Caribe. Los canarios emigraron a las islas caribeñas de manera casi constante desde el descubrimiento mayoritariamente a Cuba. Un proceso de vuelta a las Canarias ocurrió en tres periodos: la segunda mitad del siglo XVIII, la primera mitad del siglo XX y luego de la revolución cubana en 1959. Así se explica el hecho de que en Canarias se hayan difundido las décimas tanto como en América. Maximiano Trapero (2003:393) confirma la influencia de ida y vuelta y no concibe el guajiro ni el punto cubano sin ella.

Al cumplir con la condición de tener un carácter tanto individual como colectivo, la décima se convierte en verdadera poesía. En las décimas tradicionales el concepto de autor se pierde; no importa quién es y el olvido del autor significa el paso de la décima a la tradición. La mayoría de las veces el autor de las décimas, especialmente de las orales, es anónimo. El verdadero autor es el pueblo, y tanto autor como texto tienen el carácter colectivo. Si bien es producto de un talento individual, pertenece a la tradición, a los poetas antecesores y a las generaciones de futuros cantores ya que sus obras son intertextuales, es decir que para crear nuevos versos se utilizan las fórmulas y motivos usados y bien conocidos en décimas anteriores.

La décima tiene una función crítica: sirve para la sátira, la burla y la denuncia, y también puede cumplir una función lúdica y celebratoria, pero además posee una función más importante: la de interpretar el universo común de la comunidad a la que pertenece. Esta función ocurre tanto en las décimas tradicionales como en las improvisadas. Cuando se hace parte de la música tradicional, la décima es interiorizada por los oyentes y se integra en el acervo cultural. El saber transmitido se vuelve parte de la vida personal y modifica la relación con el entorno social, generando un enriquecimiento cultural. En cuanto al desarrollo del lenguaje, también permite un beneficio creando nuevos significados y expresiones propias para el pueblo al que pertenece.

Surge entonces la duda y la curiosidad por el hecho de que la décima siga viva en América y no en España. En este sentido, el investigador Maximiano Trapero la emparenta con la poesía del romanticismo y del barroco y la describe lejana a la poesía moderna. Y si bien se puede explicar la continuidad en América por un estado inicial del lenguaje, esto no sirve para justificar el desuso de la décima en España si se piensa que allí se mantienen formas anteriores como el cancionero y el romancero.

El porqué la décima se popularizó en América y no en España sigue siendo una incógnita, sin embargo, una respuesta puede emerger analizando las diferencias entre el romancero y la décima. Al romancero se le reconoce un carácter más narrativo y a la décima un carácter más lírico o musical.

En el romancero se exponen los acontecimientos, en la décima se comunica lo conmovedor de un suceso, es más poesía, y dicha característica demuestra la sensibilidad particular de América, que la diferencia de España. Se debe recordar que la décima latinoamericana es consecuencia del sincretismo cultural generado por el mestizaje que tuvo lugar en el Nuevo Mundo. Las décimas en Hispanoamérica, sus versos y su forma de ser cantadas son un legítimo producto local que nace del cruce entre la tradición española, los cantos de labor de los esclavos africanos y la cultura indígena. Ya sea por su apego a la tradición o porque su forma sigue siendo la más adecuada para reflejar el sentir popular, los pueblos latinoamericanos todavía la utilizan como forma artística y de comunicación, y la valoran como legítima expresión de identidad.

La décima es una experiencia colectiva y al ser así el papel del poeta no es únicamente el de expresar sus sentimientos y talentos individuales, sino el de ser portavoz de los valores y las creencias comunes. El poeta es un agente de cohesión grupal que contribuye a la toma de conciencia de diversas situaciones en la comunidad, por eso es respetado y sus opiniones se valoran, adquiriendo un rol comunitario especial.

Lo que ha dado continuidad a la creación de décimas es su función comunicativa y social. Existe un proceso recíproco entre el legado de las décimas tradicionales y la creación de nuevas décimas: mientras las décimas tradicionales continúen en la memoria del pueblo se seguirán creando nuevas décimas. El hecho de que la décima se siga cultivando y transmitiendo a pesar de los medios de comunicación masivos y del avance de los tiempos confirma su importancia para los pueblos hispanoamericanos.

Por último, aunque la décima nació como poesía lírica oral, más bien con énfasis en los temas amorosos, se adaptó y se masificó como poesía narrativa, cambiando su eje a la función noticiosa y a la difusión de acontecimientos que impactan a la comunidad como incendios, crímenes y naufragios. Con esto se explica por ejemplo el éxito masivo durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX de la lira popular citadina impresa en pliegos en Chile, que remite a su vez a la literatura de cordel española, portuguesa y brasilera.

4.3 Décimas narrativas, glosas e interrelación entre oralidad y escritura

Específicamente en cuanto al uso de la décima, el autor Maximiano Trapero en el texto *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones* (2001-1:10) define de lo que él llama un complejo cultural vivo que aún se usa en la actualidad: a) como estrofa de la poesía culta escrita, fundamentalmente en la lírica, b) como poesía oral popular convertida en tradición, siendo estrofa suelta para la lírica o en serie para la poesía narrativa, c) como poesía improvisada cantada y convertida en género folclórico de cada país.

Se distinguen así las dos expresiones principales de la décima, ambas populares y orales inicialmente: la décima improvisada, que generalmente muere al mismo momento de nacer y es fruto del ingenio particular de sus autores, pero usualmente no queda para la posteridad, y la décima tradicional o memorial, que se suma al romancero y al cancionero y que es de creación colectiva y patrimonial. Esta última se basa en la repetición y en la renovación como elementos claves para su mantención y traspaso de generación en generación, así como también para favorecer su permanencia en la memoria colectiva. Se conserva así una identidad temática unitaria.

Si bien cada región tiene su estilo y sus paradigmas o leyes que los poetas siguen por ejemplo para tocar los instrumentos y crear sus cantos, existen características y temáticas comunes que pueden reconocerse en toda la región, y cuyos antecedentes se encuentran en los antiguos romanceros y cancioneros españoles y portugueses. El autor explica que el romance es un género épico escrito en versos octosilábicos con rima asonante, en cambio, el cancionero es un género lírico para el que se han usado diferentes formas métricas a lo largo de la historia y dependiendo de las regiones. Aquí se encuentran las jarchas, las coplas, los villancicos, las seguidillas y las cuartetos, entre otras.

Ambas expresiones son de suma importancia para la cultura popular y nunca han desaparecido, aunque si se han ido renovando para mantenerse vigentes de acuerdo con el contexto social y las circunstancias históricas. Los dos géneros nacen en la Edad Media y componen la poesía tradicional hispánica, tienen su auge en el Siglo de Oro español porque fueron del gusto tanto de los cortesanos como de los sectores menos acomodados y se repartieron más tarde por todos los territorios de habla hispana y portuguesa. Al romancero y al cancionero se agrega posteriormente la décima, que puede ser narrativa o lírica.

La décima nació como un nuevo tipo de rima atribuida a Vicente Espinel y fue cultivada por autores como Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Llegó desde las Islas Canarias a Cuba y se convirtió en la estrofa y en el canto latinoamericano por excelencia, renovó y reforzó el cancionero y el romancero, e incluso en algunas circunstancias los reemplazó. Sirvió tanto para expresar sentimientos íntimos como para narrar acontecimientos de interés general y rompió con el modelo de la métrica usual elevando a diez los versos de la unidad poética. Fue toda una revolución en la rima ya que esta se hizo consonante y siguió un complejo sistema fijo: *abba-ac-cddc*. Permitió además presentar, desarrollar y concluir una narración por su extensión, que no es muy larga pero tampoco muy corta.

En cuanto al lenguaje, la décima se caracteriza por su cercanía a la poesía tradicional y no tanto a la poesía improvisada. Se utilizan diversos artificios artísticos, por eso se asocia a los estilos barroco y romántico más que al modernismo. Predominan la función poética, la evocación y los neologismos. La sonoridad y la musicalidad también son aspectos fundamentales que ayudan a la memorización y a captar el interés del público. Los temas son muy variados, desde sentimientos amorosos hasta relatos heroicos y eventos noticiosos. Hay décimas funerarias (Trapero destaca el tópico de la muerte igualadora), así como de controversias entre contrarios, jocosas, con dichos, adivinanzas y refranes.

Las décimas pueden ser narrativas, glosadas o líricas. En el caso de la décima como poesía narrativa, el autor destaca dos ejemplos relevantes que se relacionan con casos noticiosos y relatos de héroes: el primero es el hundimiento del Valbanera en 1919, llamado también el *Titanic* español, un barco de emigrantes que no alcanzó a llegar a Cuba. El acontecimiento fue impactante para Canarias y para Cuba y quedó registrado en décimas. Maximiano Trapero cita un pasaje anónimo de origen cubano relativo al hundimiento:

Septiembre día memorable
de mil nueve diecinueve,
el público hoy se conmueve
en un caso irremediable.
La familias apreciables
de alta y de baja esfera
preguntan por donde quiera
todo el día sin cesar
si se sabe en qué lugar
ha parado el Valbanera. (Trapero 2001-2:71)

El segundo ejemplo es la conversión de la gesta de Carlomagno, escrita originalmente en romance, a décimas y glosas. Hay pruebas de ello en México, Colombia, Venezuela, Argentina y Chile, particularmente en Chiloé. Julio Vicuña y Yolando Pino son los recopiladores que dan noticia de las diferentes versiones y de su gran alcance.

Por su parte, la glosa es un tipo de poema muy utilizado a partir del Siglo de Oro español, que también se hizo popular en Latinoamérica. Consta de dos partes a) el texto, que por regla general es una poesía existente o un fragmento y b) la glosa misma, que suele tener tantas estrofas como versos tiene el texto a glosar. Suele tener rima consonante y versos de ocho sílabas. Las estrofas que la componen generalmente son décimas.

De acuerdo con Virgilio López Lemus en *La décima constante* (1999), junto con el teatro y la enseñanza del culto religioso por parte de los sacerdotes, la glosa es una de las principales formas de difusión de las décimas en América. El autor aclara que si bien la tesis de la evangelización es la más aceptada en relación con la expansión de las décimas,

no se debe subestimar el posible origen laico, teatral o por medio de glosas de la extensión decimista, dominada por segundones y personas de origen más o menos culto, ya definitivamente radicados en territorio (...) americano. Las glosas eran muy populares en España en el siglo XVII y se cultivaban para todos los temas, profanos o sagrados; sus virtudes permitían desarrollar el ingenio popular, y eran apropiadas para los gustos secularizados de glosar máximas o versos ajenos. (1999:29)

Las glosas son populares en toda Latinoamérica y forman parte del saber colectivo. Hay en ellas temas tan variados como quejas de amor y amor erótico, celebraciones sociales, veneración de la tierra natal, reseñas de parajes y animales y caracterización de personajes, entre otros. Algunas son humorísticas, otras descriptivas, otras más simbólicas o alegóricas. Cada una tiene un tinte particular, sin embargo, reflejan las expresiones, intereses, voces y metáforas propias de una comunidad. Forman parte de un rico caudal poético y folclórico que tiene sus inicios en la España medieval y que aún es reconocido en la actualidad. Especialmente existen estudios sobre glosas en México, siendo uno de los más importantes el de Yvette Jiménez de Báez denominado *Glosas y décimas de San Luis de Potosí*.

La autora explica que la glosa “conjuga la copla y la décima, lo épico y lo lírico, el canto y la recitación, y se inserta en los rituales de la vida comunitaria y familiar, integrada con el baile y las representaciones festivas” (Jiménez de Báez 2005:32). Es decir, las glosas son parte de la vida cotidiana y de la comunidad social regional.

Uno de los tópicos que se repite tanto en México como en Chile, ya sea en coplas, décimas o glosas, es el de las hazañas de Carlomagno y los Doce pares de Francia. Rodolfo Lenz así lo destaca en *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. El autor presenta un ejemplo a modo de glosa y contrarresto de la autoría del poeta Bernardino Guajardo afín a dicha temática tan reconocida.

“Batalla de Oliveros con Fierabrás”

Los doce pares de Francia
entraron a la Turquía;
el almirante Balán
sus estados defendía.

El mui noble emperador
Carlo Magno i sus vasallos,
cayeron como unos rayos
destruyendo al gran señor;
allí reinaba el error
i la estúpida ignorancia:
triste fue la circunstancia
al verse en aquella tierra,
sufriendo una cruda guerra
los doce pares de Francia (Lenz 1919:537-538)

La glosa tiene sus particularidades geográficas y regionales, sin embargo, se pueden encontrar temáticas comunes a lo largo y ancho del territorio americano que datan a partir de finales del siglo XVIII y que demuestran la influencia hispánica pero también la manera única en que los países latinoamericanos fueron incorporando la música y la poesía españolas hasta hacerlas suyas. Cada comunidad posee sus expresiones artísticas únicas, sin embargo, es importante reconocer la idiosincrasia latinoamericana que une al continente y que se manifiesta en canciones y poesías que entregan un sentido social igualitario de unidad, integración y cultura común.

En los pliegos de la lira popular chilena también se encuentran variados ejemplos de noticias sobre crímenes, inundaciones, terremotos, incendios y otras tragedias que afectan e impactan profundamente a la comunidad. Sobre la inundación de Valparaíso en 1891 Nicasio García escribe “La catástrofe en Valparaíso”:

De la represa de Mena
partió el agua con violencia,
sin encontrar resistencia
todo ha sido luto y pena.
Horrorosa aquella escena
cuando el torrente bramó,
todo lo que había arrasó
aquel mar en realidad
por aquella tempestad
Valparaíso se inundó. (Selección n°1 pp. 116)

Los relatos sobre combates y batallas son igualmente comunes, y se destacan entre ellos los versos dedicados a las hazañas de los soldados en la Guerra del Pacífico y a Arturo Prat. A continuación algunos versos de Bernardino Guajardo recogidos por Rodolfo Lenz.

“Viva la patria i sus bravos hijos”

En seguida en Miraflores
se les dio otra gran batalla;
luego pusieron a raya
a los vasallos mejores.
Veinticinco mil traidores
allí tenía el tirano;
nuestro tricolor ufano
en sus alturas flamea,
i esa soberbia ralea
ya se rindió a Baquedano. (Lenz 1919:533)

Cada una de estas narraciones y las incontables poesías similares que forman parte del gran corpus de la lira popular chilena muestran el sentido noticioso, anecdótico y cotidiano que adquiere especialmente en la ciudad la escritura en décimas.

Otra manifestación de poética narrativa popular de gran relevancia para la cultura latinoamericana y especialmente para la argentina es el género gauchesco con su obra más representativa: *Martín Fierro* de José Hernández. Publicada en 1872, la obra está escrita en sextetas de ocho sílabas cada una, donde cada estrofa tiene sentido independiente y a su vez se articula con las otras, integrando un particular modo de narrar.

En el relato se unen la narratividad y la lírica y además se considera que exhibe genuinamente el habla argentina. Se valoriza así el canto y el lenguaje popular como literario y se reconoce el aporte de la tradición campesina para la sociedad completa. Cobra importancia también la idiosincrasia del pueblo y se rescata la belleza de la pampa como escenario natural. En el texto hay una resonancia colectiva y simbólica que expresa una realidad histórica y política particular. El gaucho Martín Fierro se muestra como un protagonista que personifica la libertad y rompe con las estructuras y prejuicios de clase. Su voz individual se hace eco de la crítica y del clamor social, convirtiéndose en el representante original de la lucha contra la dictadura. A continuación un pasaje del poema:

Y sepan cuantos escuchan
de mis penas el relato,
que nunca peleó ni mato
sino por necesidad,
y a que tanta alversidá
sólo me arrojó el maltrato

Y atiendan la relación
que hace un gaucho perseguido,
que padre y marido ha sido
empeñoso y diligente,
y sin embrago la gente
lo tiene por un bandido (Hernández 1976:30)

Martín Fierro es calificado como el libro nacional de los argentinos y otorga un sentido de unidad, emancipación y orgullo patrio a la nación.

El canto a lo divino es otra expresión relevante en décima que se difunde en Latinoamérica y no en España. El credo religioso se manifiesta así por parte del pueblo y de los feligreses, más que de los clérigos. Especialmente se canta a lo divino en celebraciones como la Natividad y la Pasión de Cristo, y en las ceremonias de la Cruz de Mayo o veneración a la Virgen (de Guadalupe, de la Candelaria, del Carmen).

Justamente las tradiciones del campo, canciones, rezos y dichos, y también la lira popular urbana son recogidas por Violeta Parra en su autobiografía en décimas. Con la ayuda de Nicanor toma la poesía popular y la poesía culta, junto con las expresiones campesinas que conoce en sus investigaciones y recorrido por Chile, y las transforma en una renovada poesía íntima que a su vez refleja el sentir comunitario.

V. Configuración del mundo y de la identidad en la obra

Ya conocidas algunas de las técnicas más comunes utilizadas en la escritura de autobiografías y lo que se considera caracteriza lo autobiográfico, en conjunto con la importancia de la tradición histórica de las décimas o narraciones en verso, es posible comenzar a comprender cómo se configura la identidad de la autora-narradora en las *Décimas* y cómo se organiza dicha afirmación de identidad en el relato.

De partida se puede decir que Violeta Parra se presenta como una mujer fuerte, que a pesar de las contrariedades sale adelante. Sufre por estar alejada de su familia y de su patria, por la muerte de su hija y por las desilusiones amorosas, pero no se derrumba fácilmente y con tesón sigue haciendo música y se mantiene vigente.

La personalidad de la autora-protagonista se presenta claramente en el texto: una mujer sencilla y honesta, inteligente, mordaz y directa, que no se doblega ni pide disculpas, a veces dura, impaciente, llevada de sus ideas, quiere que las cosas se hagan como ella pide y que todo lo planeado salga como ella lo pensó, especialmente en el aspecto laboral. Nostálgica y triste en algunos momentos, irónica e incisiva en otros, no soporta las injusticias, el doble discurso ni la burocracia.

Quiere compatibilizar el trabajo, los viajes y las presentaciones con la vida familiar incluyendo a sus hijos en el mundo artístico. Viene de una familia de artistas (abuelo, padre, hermanos y hermanas) y desea pasar ese legado a ellos. El reencuentro con sus hijos luego de dos años de viaje por Europa le ayuda a superar el fallecimiento de la más pequeña. Además nace su primera nieta, que viene a llenar de alguna manera el espacio vacío.

Con todo esto, Violeta construye su autobiografía aplicando sus propias preferencias y énfasis. Es así que critica férreamente al patriarcado y a todo lo que se desprende de él: injusticias, desigualdades, abusos de poder, leyes arbitrarias, engaños de amor y modos literarios y textuales predispuestos. Entonces la historia contada sobrepasa la estructuración y reafirmación del propio ser para ser entregada y dedicada generosamente a quienes la inspiraron, convirtiéndose la memoria en un ejercicio de diálogo con los otros. Esto puede parecer inusual para un artista, pero es muy natural e inclusive imperioso para Violeta. A través de la escritura y el canto reafirma su procedencia rural y crece en ella el interés por valorizar, preservar, renovar y difundir dicha cultura. En este gesto ético y estético prima el deseo de defender lo que considera son sus raíces.

Violeta no representa la típica figura de mujer abnegada y sumisa. No pretende mantener las apariencias de un matrimonio o de una familia ideal. Se hace cargo del sustento del hogar sin necesitar a un hombre y sacrifica el tiempo con sus hijos por trabajar. No los cría de manera convencional, les entrega libertad y le parece más importante que aprendan música a que vayan a la escuela. (Sáez 2007:77-78)

La imagen que proyecta hacia los demás no es casual ni tampoco convencional. Partiendo por su vestimenta, usa ropa poco llamativa como la del campo y no ocupa maquillaje a pesar de tener marcas en la cara por la viruela. Con esto muestra su identidad como artista e identidad de género. En cuanto a las relaciones sociales, no es fácil convivir ella, no le importa quedar mal siempre que pueda expresar su parecer. No acepta las leyes ni los engaños del sistema patriarcal, critica la burocracia, la desidia y las injusticias que cometen los funcionarios del gobierno y quienes tienen el poder en diferentes instituciones. Dichas ideas son mencionadas por ejemplo en la décima “Yo denuncio a los radiales”.

(...) escuchen pacientemente
 lo que contarles deseo:
 ni con ajenco y poleo
 se acabará con los males
 que brotan como raudales
 chispeando mil de venenos
 en los flamantes proscenios
 ambientes de los radiales.
 ¿Saben ustedes señores
 lo que acarrea un concurso
 en esos largos discursos
 que gritan sus locutores?
 Niñitas que son primores
 se pierden en los pasillos,
 si cantan los pajarillos
 delante del trasmisor
 es que el sabio locutor
 le hizo aflojar los tornillos. (1971:219)

En este caso hay una fuerte crítica de género al revelar que las ganadoras de los concursos radiales generalmente son mujeres jóvenes y de buena presencia que hacen favores sexuales a los locutores. Ella, en cambio, no se presta para eso, prefiere ser fiel a sus principios, tocar su música sin mayores pretensiones, acompañada sólo por la guitarra dejando fuera arreglos rebuscados y engaños tanto en lo sonoro como en lo moral, aunque no sea del agrado de locutores, auspiciadores o radioemisoras.

5.1 Matrimonio fracasado y amor no correspondido

El primer matrimonio de Violeta Parra duró diez años, y según el relato de las *Décimas* fue un infierno. Su marido Luis Cereceda la engaña, es violento, machista y alcohólico, no aporta el dinero necesario al hogar y espera que su mujer lo atienda. Con él tiene dos hijos, Isabel y Ángel, y a pesar de que estaba enamorada al principio e intenta de alguna forma mantener la relación, esta se vuelve abusiva e inaguantable.

“Verso por matrimonio”

Montá' en el macho no que'a
 otra cosa que amansarlo,
 pero el indino al notarlo
 me armó la feroz pelea;
 se cura, se zarandea
 con unos tales barracos
 de farra con unos pacos
 llegaba de amanecí'a,
 sufriendo de noche y día
 pasé las de quico y caco.
 A los diez años cumplí'os
 por fin se corta la güincha,
 tres vueltas daba la cincha
 al pobre esqueleto mío,
 y pa' salvar el sentí'o
 volví a tomar la guitarra,
 con fuerza Violeta Parra
 y al hombro con dos chiquillos
 se fue para Maitencillo
 a cortarse las amarras. (1971:206)

El matrimonio se convierte en una atadura de la que es necesario zafarse, “cortar la güincha”, por su bien y el de sus hijos, para recuperar su integridad física y emocional. La misma Isabel relata lo difícil que era la situación para su madre:

A mi padre le gustaban las fiestas, los amigos, las mujeres. Peleaban con mi mamá, y sé que ella vivía una vida triste, chata, con un joven hombre machista que no entendía otra forma de vida para su mujer. Él la arrastraba a fiestas o comilonas en las que ella se sentía absolutamente fuera de foco. (Parra, Isabel 2009:44)

Isabel describe además un episodio grave de violencia física en contra de su madre por parte de Luis Cereceda, lo que empeora el conflicto. (2009:46)

Todo esto lleva a la separación en 1948, y aunque su hija tiene algunos buenos recuerdos de él, no podían seguir viviendo juntos. Hay una transformación en Violeta que le permite salir de esta mala situación. El mismo nombre de la décima es irónico, los versos por matrimonio generalmente se realizan en las fiestas campesinas en honor a los novios, a modo de brindis para desearles un buen pasar y un buen comienzo en su romance. Para Violeta es todo lo contrario, el idilio se convierte en un tormento, pero no toma el papel de víctima y prioriza su bienestar y el de sus niños.

En cuanto al último lazo amoroso narrado en las *Décimas*, Violeta estuvo muy enamorada de Gilbert Favre, un joven antropólogo suizo interesado en la música andina y en la cultura latinoamericana en general, que llegó el día del cumpleaños número 43 de Violeta a la carpa de La Reina buscándola. Fue amor a primera vista y la relación afectiva más importante para Violeta. Se transformó en su compañero en lo íntimo y en lo artístico, tenían intereses, ideas y gustos similares. Ambos apasionados por la música y la pintura, la vida de Violeta comenzó a girar en torno a él, le dedicó sus cuadros, cartas, poemas y canciones, entre ellas “Run Run se fué pa’l norte”. Vivieron en Europa, viajaron y crearon juntos. Finalmente la intensidad del vínculo, la fuerte personalidad de Violeta y su primer intento de suicidio en 1965, las tensiones, las peleas y los celos hicieron que Gilbert quisiera alejarse y se fue a vivir a Bolivia. Ella intentó recuperarlo, pero se enteró de que se había casado y por este motivo cayó en una gran depresión. Fue un duro golpe para su orgullo y una de las causas de su suicidio el 5 de Febrero de 1967 en la carpa de La Reina.

El siguiente verso por desamor incluido en las décimas expresa su sufrimiento:

“No tengo la culpa ingrato”

Hoy pruebo en último intento,
 busqué la paz pero en vano,
 después me pasas la mano
 cuando me has dado tormento,
 es tanto el dolor que siento
 ya para mí no hay placeres,
 están hablando dos seres
 en lengua de mal judío,
 tengo clavado el sentido
 con agujas y alfileres. (1971:289)

La gran pasión se transforma en pena y desengaño, no puede dejarlo ir y prevalecen en ella los sentimientos de congoja y despecho. Se siente herida, vacía y traicionada.

5.2 Cuerpo fragmentado

Otro tema a destacar es cómo Violeta expresa su autoconfiguración física y emocional más allá de la imagen que proyecta hacia los demás, pero igualmente relacionada con la forma de presentarse ante el público, ante sus pares y amigos, amores y familiares. Desde pequeña sufrió por las marcas que le quedaron en su cara después de la viruela, y debió soportar las miradas extrañas y la crueldad de los niños en la escuela. Sin embargo, la desventaja en lo físico permitió que formara una coraza ante el rechazo y así logró crecer con fortaleza y resiliencia. Un inicio difícil en la vida generalmente se traduce en una personalidad impetuosa y empoderada, y esto fue precisamente lo que ocurrió con ella.

Pero en su fuero interno quedaron vestigios de inseguridad y fragilidad que ocultó tras una apariencia obstinada y poco dócil. Es posible concluir que no se sentía cómoda ni aceptaba su aspecto físico a través de los siguientes versos:

Un ojo dejé en Los Lagos
 por un descuido casual,
 el otro quedó en Parral
 en un boliche de tragos;
 recuerdo que mucho estrago
 de niña vio el alma mía,
 miserias y alevosías
 anudan mis pensamientos,
 entre las aguas y el viento
 me pierdo en la lejanía.

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 Maitencillo
 saludan en Pelequén,
 mi falda en Perquilauquén
 recoge unos pececillos. (1971:189)

Por eso se va desprendiendo simbólicamente de los diferentes miembros del cuerpo, lo que también se puede interpretar como la entrega completa, incluso en su corporalidad, a su recorrido por Chile, a la tierra a la que pertenece y a su labor como música y recopiladora de las tradiciones populares campesinas. Finalmente en esta décima la guitarra, que es parte de ella, de su cuerpo, también queda desarmada y sin cuerdas.

En relación a lo anterior, Judith Butler explica en *Cuerpos que importan* que la materialidad del cuerpo y su simbolización puede ser utilizada por los individuos como una forma de recuperar el poder y de afianzar y exhibir la individualidad cuando esta ha sido mermada por convenciones e imposiciones culturales, sociales y sexuales.

Según la autora, el cuerpo es concebido, incluso materialmente, en función de ciertas disposiciones que son en sí mismas constitutivas del propio ser, y sin las cuales el individuo no podría operar ni existir. La representación del cuerpo entonces se entiende como un concepto vinculado históricamente de manera muy estrecha al ejercicio del poder, y el estudio de la práctica representacional es uno de los elementos principales y legitimadores del proceso de dominación y conformación de los cuerpos. En este sentido, existe lo que se conoce como el ideal de belleza, que aparece en campañas publicitarias de televisión y revistas, y que para las personas con baja autoestima o inseguras puede provocar trastornos psicológicos graves por querer seguirlo e imitarlo sin medir las consecuencias para su salud física y emocional, ya que dicho ideal de belleza se aleja de la realidad, es artificial e impone peligrosamente un modelo de cómo debieran ser los cuerpos perfectos.

Concebir el cuerpo como algo construido exige concebir la significación de la construcción misma. Y si ciertas construcciones parecen constitutivas, es decir, si tienen el carácter de ser aquello ‘sin lo cual’ no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados.
(Butler 2002:15)

La sexualidad y el género son producidos por un proceso de reiteración de normas cuyo ideal regulatorio materializa a los seres sexuados bajo la amenaza de exclusión social si no cumplen con los cánones heterosexuales entendidos como normales. Asumir una identidad sexuada es acceder a lo que prescribe la ley del género y significa alinearse con la posición sexual sistematizada señalada por lo cultural, y si se accede a la ley es porque muchas veces no hacerlo acarrea la amenaza del castigo y la abyección.

Por el contrario, mostrarse disconforme ante la normatividad, como lo hace Violeta Parra, implica que el cuerpo se transforma en un espacio de resistencia que ya no está sujeto a los prejuicios ni obedece a ideas opresoras, si no que se libera y tiene la posibilidad de expresarse auténticamente en su diferencia fuera de los estereotipos.

Michel Foucault (*Historia de la sexualidad*) es otro autor que explica cómo las ideas predeterminadas sobre el sexo, el género y el cuerpo se mantienen en la conciencia colectiva y en la cultura, influyendo en las relaciones interpersonales y en la manera que tienen los individuos de entender y vivir por ejemplo el matrimonio y la familia, la infidelidad, el placer y las enfermedades de tipo sexual.

Aquí entra en juego el mecanismo interconectado que consta de poder, placer y saber, el cual somete a la sexualidad a una serie de prohibiciones, secretos e ideas moralizantes. Foucault explica entonces que la supuesta hipótesis represiva surgida en el siglo XVIII sólo generó más interés en el sexo y en los cuerpos, hasta llegar al punto en que en la actualidad todo es sexualizado y ya ninguna práctica parece tabú.

Si la sexualidad se constituyó como dominio por conocer, tal cosa sucedió a partir de relaciones de poder que la instituyeron como objeto posible; y si el poder pudo considerarla un blanco, eso ocurrió porque técnicas de saber y procedimientos discursivos fueron capaces de situarla e inmovilizarla. (Foucault 2002:119)

A su vez, el dispositivo de la sexualidad que describe el autor implica factores tales como la forma en que se habla sobre género, sexo y cuerpo y quiénes lo hacen. Esto influye en la visión que tiene la sociedad y las personas, cómo actúan y cómo se manifiestan. Las instituciones, la medicina, el psicoanálisis, la iglesia, el gobierno generan discursos, simbolismos, patrones y restricciones desde el poder, mediante los cuales pueden mantener el control sobre la población y dirigir sus pensamientos e impulsos.

Desde el siglo XX cada vez más las personas, especialmente en el mundo occidental, quieren liberarse de dichos lineamientos y modelos estrictos de comportamiento adquiriendo mayor conocimiento sobre sí mismas, su sexualidad y su cuerpo, alejándose de tapujos, aceptándose tal cual como son y no teniendo miedo a lo que los demás puedan decir. Se pierden la ingenuidad y la docilidad ante el deber ser para adquirir autonomía. Esto es lo que se refleja en el poema “Un ojo dejé en Los Lagos” de Violeta Parra, el deshacerse del propio cuerpo y de todo lo que este implica (cánones de belleza, enfermedades, miradas de lástima) para obtener un sentido de identidad y autovaloración.

Los ojos, las manos y el pecho, símbolos de sensibilidad y sensorialidad que permiten conectarse con el entorno se desprenden del cuerpo siendo repartidos por diferentes localidades de Chile como Buin, Maitencillo, Parral y Pelequén, lugares que Violeta conoce realizando presentaciones o recopilando música popular. Recuerda además las penas y sufrimientos que tuvo cuando niña y su pensamiento se pierde en ese dolor, alejándose de la realidad. Restos de su cuerpo quedan en los sitios visitados como una forma de liberarse de esos malos pensamientos que provienen de la niñez a causa de la discriminación, la pobreza y el deber ser, y también como alegoría de la entrega a su público y a su labor como artista y recopiladora de la tradición folclórica chilena. Por eso la guitarra termina rota, es el reflejo del arduo trabajo y del cansancio, del esfuerzo que ha sido parte de su vida.

Desembarcando en Riñihue
se vio a la Violeta Parra,
sin cuerdas en la guitarra
sin hojas en el colihue. (...) (1971:191)

El cuerpo no se fija en una descripción ideal ni formal de belleza, sino que se desarma con angustia y aflicción. Al final del poema se rescatan la música, la naturaleza y el canto como elementos que devuelven de alguna manera la integridad, alejan el desconsuelo y permiten seguir el recorrido por los puertos y ciudades de Chile.

La tradición de la lira popular también está presente en esta décima, es parte de la identidad nacional que Violeta quiere rescatar y que hace propia en su relato personal. Los llamados versos por geografía tienen una temática y forma similar, aquí los poetas demuestran sus conocimientos sobre diversas zonas y lugares de Chile y el mundo. Muchas veces son versos jocosos o simplemente sirven en el afán poético de nombrar, describir y relacionar conceptos que los autores han estudiado, queriendo dejar manifiesto de ello. Rodolfo Lenz en *La poesía popular impresa* cita un ejemplo de verso por geografía del poeta Bernardino Guajardo: “La Mora, la Turca i la Cristiana”.

(...) El cabo de Irlanda cierra
mi pasada i me demora,
Prusia, España i la Sonora
Arjel, imperio inhumano,
i al saber que soi cristiano
una mora me enamora. (Lenz 1919:614)

Bernardino Guajardo agrega lo amoroso y pícaro al recorrido geográfico, y por su parte, Violeta Parra incorpora en su expresión original el desmembramiento del cuerpo.

El poema “Un ojo dejé en Los Lagos” también es similar en algunos aspectos a “La bailarina” de Gabriela Mistral, poeta que Violeta admiraba y para la cual escribe en sus *Décimas* una despedida con motivo de su muerte el año 1957.

La bailarina ahora está danzando
la danza del perder cuanto tenía.
Deja caer todo lo que ella había,
padres y hermanos, huertos y campiñas,
el rumor de su río, los caminos,
el cuento de su hogar, su propio rostro
y su nombre, y los juegos de su infancia
como quien deja todo lo que tuvo
caer de cuello y de seno y de alma (...)

Sin nombre, raza ni credo, desnuda
de todo y de sí misma, da su entrega,
hermosa y pura, de pies voladores.
Sacudida como árbol y en el centro
de la tornada, vuelta testimonio. (...) (*Lagar* sección “Locas Mujeres”)

En “La bailarina” se manifiesta claramente la temática de la *performance* y su importancia para la identidad de género. La protagonista deja atrás su familia, su nombre y su rostro para crear una nueva identidad en el baile, lo que se puede extrapolar a la escritura y a la música. Despojada de las ataduras del cuerpo (queda desnuda), de su autoconfiguración inicial y de las exigencias de la sociedad (credo, raza) se vuelve testimonio, es decir, se entrega a los demás, al público, pero lo pierde todo. A diferencia de Violeta, que en las *Décimas*, metafóricamente, abandona su cuerpo y termina exhausta, pero no pierde su identidad, su nombre ni sus raíces comunitarias, por el contrario, las reafirma. Lo mismo ocurre más actualmente entre los años noventa y dos mil con la literatura y puestas en escena de Pedro Lemebel y *Las Yeguas del Apocalipsis*, donde la teatralidad y el travestismo son vías para ratificar la identidad y expresar una posición política y genérico-sexual celebrando la diferencia y desafiando al *status quo*. Es el paradigma de la identidad colectiva, múltiple y renovadora, que representa la diversidad cultural y no es fija ni limitada, sino que está siempre en construcción. (Glissant en Benavente, Carolina 2008:327-328)

Las *Décimas*, así como los textos de Gabriela Mistral y Pedro Lemebel, exhiben una posición específica sobre el sitio que ocupa la identidad personal en la colectividad, que para Violeta es un lugar de crítica, una voz de alerta que denuncia y participa, y también un espacio de reconocimiento a la diferencia, de rescate y renovación de las tradiciones.

5.3 Visión de mundo y pensamiento comunitario

El arte de Violeta Parra apela a un sentido de unión entre las personas y al rescate de los valores que vinculan a la comunidad. Ya sea en su autobiografía, en sus arpilleras o canciones, es posible reconocer que desde su intimidad se conecta con lo que ocurre a su alrededor, se siente dolida y enrabada con el sufrimiento y las injusticias que tienen que pasar los menos privilegiados y habla en este sentido denunciando desde su propia experiencia y a partir de lo que todos ven pero nadie quiere reconocer: la corrupción, la burocracia, las brechas sociales, los abusos de poder y las leyes poco igualitarias.

Además critica el avance de la modernidad y la agitada vida en la ciudad, donde hasta lo más cotidiano parece artificial y se pierde la autenticidad. Particularmente evidencia la desaparición de la cultura folclórica por este mismo motivo, expresando que ella quiere ser un puente entre la tradición campesina y la moderna. Así lo demuestran algunas palabras dichas por Violeta en su programa semanal emitido por radio Chilena durante el año 1954, y que rescata Isabel en *El libro mayor*.

Haciendo mi trabajo de búsqueda musical he visto que el modernismo ha matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. 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. (En Parra, Isabel 2009:62)

Leonidas Morales comenta estas ideas en *La última canción* explicando la interrelación que existe entre la biografía personal de la artista y la historia colectiva.

La misma agresión urbana que había roto su sentimiento de unidad, ha roto (...) la continuidad de la cultura folclórica. Biografía e historia colectiva convergen. (...) Violeta asume como propio el destino de la cultura folclórica, y en este íntimo vínculo solidario reafirma (...) su identidad. La afirmación es la adhesión a valores humanos y artísticos (...) de dignidad, de belleza, pero ofendidos por la cultura urbana. De modo inevitable, la intuición irá universalizándose en la conciencia: el agresor despoja, degrada culturalmente tanto al campesino como al obrero, (...) y la misma agresión se cumple en Chile, en Latinoamérica, en todos los rincones del planeta. (Morales 2003:47)

Morales explica que la afirmación de identidad que realiza Violeta Parra pasa por revalorizar y renovar la tradición folclórica, combatiendo así los estragos de la modernidad. Esto se agrega a la noción identitaria de género explicada anteriormente.

En las *Décimas* se destaca además la identidad colectiva, con sucesos comunitarios y familiares relevantes tales como procesiones, velorios, viajes con los padres, cenas con los abuelos y juegos entre los hermanos. Con esto se genera un ambiente inmerso en los recuerdos de infancia, donde se reconoce que los amigos, familiares y vecinos son parte esencial en la vida de la niña Violeta y que ayudan en su formación valórica y personal. Ella agradece de adulta a sus más cercanos el apoyo y la compañía en especial durante los momentos difíciles, cuando escaseaban el alimento y el trabajo.

Particularmente es muy rico el detalle de la vida en el campo, los paseos, la escuela, las labores diarias, los personajes del pueblo, la naturaleza. Por ejemplo en el pasaje llamado “Cuando llegaba el verano” se describe una tarde estival que comienza como una ocasión compartida en familia, pero que termina en fiesta comunitaria con muchos invitados.

Cuando llegaba el verano
 con sus destellos dorados,
 salíamos desesperados
 a pulmonear aire sano (...)
 Pa’ no mentir, yo recuerdo
 dos espaciosos lugares,
 paseos muy populares
 para la gente del pueblo.
 Con sus docenas de cuentos,
 el río como una fragua,
 con matas de canchalagua
 con historietas de <cueros> (...)
 <El saco>, el otro paseo,
 de maqui dulce y jugoso,
 de bellos copihues rojos
 de verde y fresco poleo (...)
 El monte se halla enfiestado
 de la mañan’a la noche (...)
 con todos sus invitados;
 el humo del cabro asado
 se anida en un maitencillo (...) (Parra, Violeta 1971:84-86)

Sylvia Molloy en *Acto de presencia* menciona la importancia de las memorias y de los rituales comunitarios para las autobiografías hispanoamericanas de principios del siglo XX. “La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de memoria que a la vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (...) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos” (1996:20). Así, las casonas familiares y las provincias soñolientas son, para Molloy, fortalezas de la tradición.

También lo son para Violeta, sin embargo, no se encuentran dormidas sino que están vivas con sus riquezas y privaciones, y quiere darles visibilidad. Se refiere igualmente a la necesidad de un vínculo universal entre las personas, especialmente entre los pueblos originarios, a quienes la modernidad y las leyes les niegan sus derechos, identidad y tradiciones. Entonces se hace necesario fortalecer los lazos y rescatar las prácticas ancestrales. Por ejemplo, a raíz de su participación en el festival de Varsovia concluye que en el canto y en la música está presente ese lazo universal entre los pueblos.

En un solo pensamiento
se juntan los pobladores
de todos los alrededores
del globo con sus cimientos,
me traj'el convencimiento
de qu'entre negro y mongol,
canadiense y español
hay unos lazos de sangre
que un'el Tibe y Los Andes
como una veta de amor. (1971:242)

La autora realiza una crítica social que no solo refleja la conciencia campesina, sino también las ideas de la Internacional Comunista (alianza como colectivo popular entre trabajadores y pobladores), y que repara en la búsqueda humana de arraigo e identificación cultural partiendo desde una visión personal, desde la propia experiencia, para dar voz al pensamiento común y a un discurso que circula entre la tradición de la poesía popular y la tradición cultural, política, social y mediática de su época. Igualmente hay preocupación por los más necesitados en el sentido cristiano de ayudar y reconocer al prójimo.

(...) no puede ni el más flamante
pasar en indiferencia
si brilla en nuestra conciencia
amor por los semejantes. (1971:59)

De acuerdo con Paula Miranda (*La poesía de Violeta Parra*) en esta autobiografía la individualidad aminora su protagonismo cediendo espacio a la relación con los otros, y el yo se manifiesta a través de muchas voces y máscaras textuales (2013:243). Si bien las *Décimas* conforman un relato íntimo, se diferencian de otras autobiografías en que Violeta saca partido de sus vivencias personales para conectarse con la diversidad de contenidos e identidades que presenta en su narración, sin sobresalir excesivamente el yo, por el contrario, destacándose una multiplicidad de enfoques, lenguajes, personajes y lugares.

Conclusiones: recepción, influencias y legado

El legado de Violeta Parra fue poco reconocido en vida. Si bien se realizan homenajes, se cantan sus canciones en tributos y se construyen museos y monumentos, es de manera póstuma. Pocas veces pudo ver apreciado su trabajo como se merecía, menos aún después de viajar a Europa. Desde su regreso de Francia en 1965 y a medida que pasaban los años fue sintiendo cada vez más la soledad y el fracaso, que se acentuaron con el poco público que llegaba a la carpa de La Reina. La falta de apoyo, los escasos recursos y la lejanía del lugar no permitieron que el ambicioso proyecto avanzara. Ella quería formar un centro cultural abierto y multidisciplinario, pero tuvo que soportar la indiferencia, la ingratitud y la poca de solidaridad cuando pidió ayuda.

De acuerdo con Isabel Parra en *El libro mayor* (2009:209), la decisión de su madre de construir y vivir en la carpa se debía a un rechazo por convencional y los lujos. Y así fue, un espacio alejado de la gran ciudad y de la modernidad, sencillo, pero del cual se esperaban muchos más éxitos e ingresos de los que tuvo. En ese tiempo sufrió además el alejamiento y la traición de dos hombres muy importantes en su vida: Gilbert Favre y Alberto Zupicán, músico uruguayo, con quienes compartió amistad, relaciones amorosas y trabajo, pero que la dejaron en los momentos más difíciles. Isabel cita una carta de su madre (2009:214) a su amigo el cantautor chileno Osvaldo Rodríguez donde explica que estos hombres, sobre todo Zupicán, no son capaces de soportar el trabajo que conlleva la carpa y que sólo ella puede hacerlo. Con esto queda demostrado que la falta de apoyo venía incluso de los más cercanos. Así escribe también el periodista Luis Alberto Mansilla, con el seudónimo de Pastor Aucapán, en el diario *El Siglo* en septiembre de 1966:

Una noche estuve con Violeta Parra en su carpa de La Reina, y no acudían espectadores a pesar que la carpa era una variada caja de maravillas. Me contó cuánto le había costado construir todo esto. La Municipalidad le había cedido un terreno. Era un solar abandonado que en invierno se transformaba en un barrizal, entonces ella se dijo: “Aquí levantaré un Centro de Arte Popular. Aquí se escucharán las canciones desconocidas, las que brotan de las mujeres campesinas, las quejas y alegrías de los mineros (...)” Los planes de Violeta, sin embargo, se estrellaban contra la dura roca de la indiferencia. Pocos eran los que le tendían la mano. (En Parra, Isabel 2009:206)

Con porfía y tesón quiso mantener el lugar, pero no pudo sola. Esta fue, junto con el desengaño amoroso, otra de las causas de su suicidio.

En cuanto a las *Décimas* específicamente, estas fueron publicadas en 1971 después de la muerte de Violeta Parra. Nunca antes se había publicado un libro de su autoría ni se conocía la existencia de este texto, escrito a petición de Nicanor y que contiene prólogos suyos, de Pablo de Rokha y Pablo Neruda. La publicación original de la Universidad Católica consta también de un glosario de chilenismos y de fotografías de ocho arpilleras que estuvieron en exposición en el museo de Louvre de París.

Según el diario *Última Hora* en su edición del 26 de junio de 1971, el escrito original estuvo guardado en Europa por largo tiempo, luego llegó al Ministerio de Relaciones Exteriores de forma anónima y posteriormente fue recibido por Isabel y Ángel. Violeta nunca pudo concretar la publicación del libro en Chile ya que no hubo real interés, y tuvieron que pasar cuatro años desde su fallecimiento para que se descubriera y finalmente viera la luz a cargo de Ediciones Nueva Universidad, como destacan los diarios *Última Hora* y *El Siglo* el mes de junio del año 1971, de los cuales hay registro en la sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile.

Nuevamente aparece la problemática de la falta de interés y poco reconocimiento en su propio país debido a la incompreensión hacia la obra de Violeta Parra y hacia su persona, mal que afecta en general a los artistas de mayor renombre en diversas áreas. Por más que ella intenta, sus esfuerzos no tuvieron frutos ni respuestas positivas, ya que los representantes de las editoriales y encargados de los sellos musicales favorecían obras menos provocadoras y del gusto del público masivo que tenía influencias norteamericanas.

Con el mismo sentido Patricia Vilches explica en el artículo “El cuerpo femenino”:

Violeta, una intelectual que eligió vivir y reproducir su obra rehusando seguir cánones estéticos hostigantes, entregó un arte cuyo valor fue apreciado por una minoría intelectual en el país. Por eso, cuando declara “viví clandestinamente” sobre su laboriosa y legendaria estadía en París, se podría fácilmente decir que (...) también se refiere a su vida artística en Chile. (...) Debido a que muchos fueron incapaces de entrever la vasta dimensión de su proyecto, la poeta no pudo ver legitimadas sus metas intelectuales en vida. (Vilches 2008:61)

Fue vista como una cantante autodidacta y con poca técnica, menospreciada por dedicarse al folclor, que no era considerado un verdadero arte. Sentirse poco legitimada afectó su carácter y emocionalidad, lo que se tradujo en ansiedad, rencor y depresión.

Con respecto al ambiente musical de la época, Violeta critica la falta de autenticidad y cursilería que existe especialmente en el folclor. Grupos como *Los huasos quincheros* llegan un público elitista y tienen sus orígenes en el histórico latifundio chileno, además expresan una marcada tendencia política de derecha y un nacionalismo relacionado con lo militar, lo que va en contra de las ideas fundamentales que la artista quiere defender. Para ella el folclor tradicional y criollista es acartonado, falso y no posee un verdadero entendimiento de las raíces poéticas, musicales y temáticas campesinas y populares.

Hilda Parra, hermana de Violeta, declara en el texto *Gracias a la vida* de Bernardo Subercaseaux: “¡Ay! Y cómo se le erizaba la piel a la Violeta cuando escuchaba cantar a *Los huasos quincheros*, estos impostores decía, estos huasitos del club de golf, de tarjeta postal” (1982:47). Contraria a este tipo de música, Violeta fue responsable por la renovación del movimiento folclórico popular, permitiendo que los cantores valoraran su conocimiento. Por esta razón, tanto en regiones como en Santiago los jóvenes se interesaron por la música de sus padres y abuelos y comenzaron a formar grupos. Nace entonces la llamada nueva canción chilena y latinoamericana, con representantes como Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Inti Illimani y Quilapayún en Chile, y Mercedes Sosa, Pablo Milanés, Facundo Cabral, Caetano Veloso y Silvio Rodríguez en el resto de Latinoamérica.

Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, cantautor argentino que vivió entre 1908 y 1992, son considerados los precursores de este movimiento. Ambos tienen una formación, historia e intereses similares, queriendo recobrar las tradiciones musicales y poéticas de sus países que se estaban perdiendo a causa de la modernidad. En el caso de Atahualpa Yupanqui con la zamba, la chacarera y la milonga, y en el caso de Violeta Parra con la cueca, la tonada, el canto a lo divino y a lo humano. Margot Loyola es otra investigadora y folclorista chilena de la época, amiga de Violeta, que también tuvo una labor fundamental en el rescate y entrega de mayor visibilidad a las tradiciones populares.

Así mismo, el aumento de la influencia norteamericana en el gusto musical popular, con artistas como los Beatles y Elvis Presley, que sonaban con frecuencia en la radio, fue un incentivo para que los folcloristas se mantuvieran vigentes y tomaran como su responsabilidad el no perder las expresiones de la cultura popular, manteniendo la conexión con lo ancestral. Esto es lo que comenta el fotógrafo Sergio Larraín (Keko) en una entrevista con Bernardo Subercaseaux para el ya mencionado libro *Gracias a la vida* (1982:56).

Tal como concluye Leonidas Morales en *La última canción*, la vida y obra de Violeta Parra genera tras su muerte interés y seducción debido a la autenticidad tanto en su forma de vida como en su arte. Es digna de poner como ejemplo y de admirar por la fidelidad a sí misma, sin embargo, dicha característica trae como consecuencia la soledad y la hostilidad del medio “sobre todo en una sociedad como la chilena, rencorosa con las vidas agresivamente auténticas que de vez en cuando surgen (...) y que a menudo terminan en inmolación” (Morales 2003:35). Justamente eso ocurre con Violeta, los conflictos culturales, principios éticos y aflicciones personales atraviesan su obra y al mismo tiempo son los culpables de su soledad, depresión y agobio, tanto así que termina suicidándose.

En otro punto, si se habla del contexto literario e intelectual chileno entre los años 50 y 70, la artista tuvo contacto a través de su hermano Nicanor con los poetas y escritores más reconocidos de ese tiempo, como Pablo Neruda, Enrique Lihn, Pablo de Rokha y Jorge Teillier. De hecho Pablo Neruda y Pablo de Rokha escriben respectivamente los prólogos a las *Décimas* titulados “Elegía para cantar” y “Violeta y su guitarra”. El primero la llama amiga y compañera, incitándola en la poesía a que canten juntos, y el segundo la describe como cantora enigmática y heroica mujer chilena. Por ellos conoce la poesía moderna de tradición culta, incorporándola en su escrito autobiográfico sin perder las marcas de la oralidad y del canto popular, y otorgándole así rasgos originales de su propia memoria, creatividad e imaginación. Pero es en esta relación y familiaridad con la poesía moderna, según Leonidas Morales (2003:62-63), que el texto encuentra asidero en los lectores contemporáneos, por su interés en las grandes problemáticas universales y cercanía con la conciencia estética actual, teniendo un lenguaje novedoso y revelador.

Nicanor Parra inclusive relata pormenores de la relación entre Violeta y Pablo Neruda en una entrevista realizada por el mismo Leonidas Morales. A pesar de la influencia poética que se exhibe en una obra como las *Décimas*, allí explica que Pablo Neruda no la entendía y chocaba con su forma de ser, y que “en el último minuto se subió al carro del tren”, es decir, el acercamiento a su estética fue tardío. Además, en las reuniones sociales Violeta opacaba a los demás y era el centro de atención, lugar que hasta ese entonces ocupaba Neruda. “Todo el mundo lo único que quería era que Violeta tocara su guitarra. ¡Y los poetas pasaban a la historia!” (Nicanor Parra en *La última canción* 2003:70). Se comprende entonces la fricción entre ambas personalidades.

Autores posteriores como Oscar Hahn, Antonio Skarmeta y Gonzalo Millán reconocen su admiración por las *Décimas* y la influencia en su propia escritura por la asociación que hay en ellas entre lo culto y lo popular y por las ideas políticas y sociales que expresan. “Las *Décimas* serán siempre, en la poesía chilena, no un modelo a imitar, porque [son] inimitables, pero sí un recordatorio, un enriquecimiento y un estímulo permanentes” agrega en este sentido Leonidas Morales (2003:65).

En cuanto al género, tanto en la vida real como en las *Décimas* Violeta reivindica el rol de la mujer como artista, madre y esposa. No sigue el modelo de la mujer pasiva que depende del marido y se queda en el hogar cuidando a los hijos. Sale del orden doméstico para cumplir una labor política y social que en ese momento era casi exclusivamente masculina. Rompe así con los estereotipos preconcebidos como normales para una mujer, forjando historia y cultura. Demuestra su carácter, hace valer su opinión y su trabajo a pesar de los obstáculos con que se encuentra por parte de un medio crítico que no quiere entender el valor de sus creaciones o no está preparado para hacerlo.

Raquel Olea en su artículo “Violeta Parra, Violeta del pueblo” agrega en este sentido que las figuras matriarcales presentadas en las *Décimas* (abuela, madre y la misma protagonista) invierten la autoridad y las responsabilidades del padre hacia ellas, tal como le sucedió a la autora. Se convierten en el soporte de la estructura familiar tanto en lo emocional como en lo económico, y utilizan sus habilidades por ejemplo como costureras para sacar a sus familias adelante cuando se ven afectadas por la precariedad debido a la falta de empleo de sus maridos. En el caso de Violeta, ella además viaja y realiza presentaciones, por lo tanto deja el hogar.

Aventurera, andariega, rompe con el sedentarismo propio de lo femenino (...) en torno a la crianza y las labores domésticas. (...) Sale de ese lugar para hacer historia, producir (...) cultura. Sus *Décimas* compendian esa complementariedad de una producción femenina que desde fuera de lo institucional, tanto en el uso del lenguaje, como en la creación de historia, cruza lo cotidiano (...) con usos culturales propios del mundo rural. (...) Violeta Parra marca ese lugar como espacio desde el que ella escribe y valora la historia oficial otorgándole (...) su percepción, complejizando con ello el registro de su simbolización. (Olea 1996:33)

Expone también una visión crítica de los acontecimientos históricos contingentes y denuncia las injusticias, desigualdades y precariedades que sufren los menos privilegiados.

Por último, en este trabajo se quiso abordar la vida y obra de Violeta Parra, centrándose en las *Décimas*, desde una perspectiva completa con variados puntos de vista, partiendo con las influencias de la lira popular hasta llegar al legado artístico que dejó y que aún se reconoce en la actualidad tanto nacional como internacionalmente. Si bien en su momento no tuvo el éxito ni el reconocimiento que se merecía, hoy por hoy se asocia inmediatamente a Violeta Parra con la esencia de la chilenidad, y por ser su obra tan completa es uno de los nombres artísticos más destacados.

Se cumplieron los objetivos planteados en cuanto al estudio de los antecedentes de las *Décimas* y también su contexto histórico-literario e intertextualidades. Se reconoció la caracterización de la autora-protagonista en relación con su propia identidad y pensamiento social-político como visión de mundo. Las estrategias textuales de legitimación y las temáticas relevantes en el escrito también fueron examinadas. A través del seguimiento de la historia de vida de Violeta Parra, de su lucha artística, identitaria y política fue posible destacar y revalorizar su legado cultural y comprender de qué manera se inscribe en la tradición lírica y en el canto popular chileno como una de las cantautoras más importantes.

La perspectiva de género se incluyó en esta investigación a través de los postulados de Judith Butler, Michel Foucault y Raquel Olea para entregar una nueva mirada de las *Décimas* y de los temas que en ellas se incluyen, como por ejemplo la corporalidad, con el poema “Un ojo dejé en los lagos”. Igualmente se destaca la genealogía matriarcal que Violeta incluye en su historia familiar, recalcando la fortaleza de las mujeres que fueron ejemplo para ella a lo largo de su vida. Se plantea en el escrito un cambio en el rol de las mujeres y en las responsabilidades que les corresponden tanto en el trabajo como en el hogar, transformación que vivió la autora en carne propia.

Los contrastes que se develan en las expresiones creativas de Violeta Parra forman parte de su existencia y son el eje que permite comprender y admirar su obra. Partiendo por su personalidad, era una mujer generosa pero exigente, alegre y a la vez melancólica, sencilla pero orgullosa de sus raíces, de carácter difícil y sin embargo perseverante. Su vida transcurrió entre la ruralidad y la urbanidad, su arte tuvo características tanto cultas como populares, y por eso fue un personaje enigmático que despertó gran interés en el público. Querida por muchos, rechazada por otros, no dejaba indiferente a nadie.

Bibliografía

- Austin, John (1971). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona, Paidós
- Baeza, Ana María (2013). Selección de poesía n°1, curso Lírica Popular Chilena.
- Bajtín, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.
- Benavente, Carolina. (2008). Ineke Phaf-Rheinberger (ed.) “El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento: una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant”. *Literatura y Lingüística* N°19. Santiago, Universidad Católica Silva Henríquez.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35214446019> 2-8-2015
- Butler, Judith (1998). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista* N°18.
<http://debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> 23-7-2015
- _____ (2002). *Cuerpos que importan; sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- Brito, Alejandra (1995). Godoy, Lorena (ed.) “Del rancho al conventillo: transformaciones en la identidad popular femenina. Santiago de Chile 1850-1920”. *Disciplina y desacato: construcción de la identidad en Chile siglos XIX y XX*. Santiago, SUR/CEDEM.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0023814.pdf> 12-6-2015
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- Curtius, Ernst Robert (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Volumen I. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Dannemann, Manuel (1995). *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Eco, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid, Cambridge University Press.
- Foucault, Michel (2002). *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*. Buenos Aires, Siglo XII.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Hernández, José (1976). *Martín Fierro*. Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Jiménez de Báez, Yvette (2005). *Glosas y décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*. México, Colegio de México-U. Autónoma de San Luis Potosí.

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.

Lenz, Rodolfo (1919). *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile: contribución al folklore chileno*. Santiago, Sociedad Imprenta y Litografía Universo.

López Lemus, Virgilio (1999). *La décima constante: las tradiciones oral y escrita*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz.

Martín Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Miranda, Paula (2000). “Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias”. *Revista Facultad de Filosofía y Humanidades* N°13. Santiago, Universidad de Chile.
<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html> 17-6-2015

_____ (2001). *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Tesis Magister en Literatura. Santiago, Universidad de Chile.
http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2001/miranda_p/pdf/miranda_p.pdf 19-6-2015

_____ (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Santiago, Cuarto Propio.

Mistral, Gabriela. “La bailarina”. *Lagar*
<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesia/lagar/locasmujeres/bailarina.html> 28-7-2015

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Morales, Leonidas (2001). *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Cuarto Propio.

_____ (2003). *Violeta Parra: la última canción*. Santiago, Cuarto Propio.

Navarrete, Micaela (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago, Biblioteca Nacional.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132315.pdf> 8-6-2015

_____ (1999). *La lira popular: poesía popular impresa del siglo XIX*. Santiago, Editorial Universitaria.

Olea, Raquel (1996). “Violeta Parra, Violeta del pueblo”. *El Canelo* N°76.
[http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1440114636092~459&#search="violeta%20parra%2C%20violeta%20del%20pueblo](http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1440114636092~459&#search=) 26-7-2015

Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

Orellana, Marcela (1996). “Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura”. *Revista Chilena de Literatura* N°48. Santiago, Universidad de Chile.

Parra, Isabel (2009). *El libro mayor de Violeta Parra: un relato biográfico y testimonial*. Santiago, Cuarto Propio.

Parra, Violeta (1971). *Décimas*. La Habana, Casa de las Américas.

Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada*. Santiago, Tajamar.

Russotto, Márgara (2004). *Tópicos de retórica femenina*. San José, Universidad de Costa Rica.

Sáez, Fernando (2007). *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago, Editorial Sudamericana.

Searle, John (1994). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Barcelona, Planeta-Agostini.

Sin autor. (1971) “Libro de Violeta Parra editó la UC”. *Última Hora*. Santiago.
http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1440352835984~844&#search=%22diario%20ultima%20hora%201971%22 12-7-2015

Subercaseaux, Bernardo, Stambuk, Patricia y Londoño, Jaime (comp.) (1982). *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio*. Santiago, Granizo-Ceneca.

Tala, Pamela (2001). “Género y memoria en la lira popular”. *Revista Facultad de Filosofía y Humanidades* N°19. Santiago, Universidad de Chile.
<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8893/8748> 10-6-2015

Trapero, Maximiano (2001-1). *Introducción. La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora/Centro de Cultura Popular Canaria.

_____ (2001-2). “La décima popular en la tradición hispánica”. *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora/Centro de Cultura Popular Canaria.

_____ (2003). “La décima entre canarias y Cuba: una poesía de ida y de vuelta”. Cabrera, Javier. *Islas la isla, una antología sentimental: poetas canarios emigrados a Cuba, poetas cubanos de ascendencia canaria*. Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.

Uribe Echevarría, Juan (1974). *Flor de canto a lo humano*. Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral.

_____ (1979). *Canciones y poesías de la guerra del pacífico*. Santiago, Renacimiento.

Vidal, Virginia (1971). “UC rescata autobiografía de Violeta Parra”. *El Siglo*. Santiago.
http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1440352419984~171&#search=%22uc%20rescata%20autobiografia%22 14-7-2015

Vilches, Patricia (2008). “El cuerpo femenino: efectos estéticos de la política liberal y la violencia urbana en las *Décimas* de Violeta Parra”. *Ixquic* N°9. Adelaide University.
[http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1440114419621~135&#search="vilches%2C%20patricia](http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1440114419621~135&#search=) 16-7-2015