

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Postgrado

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

## **PRIMERA PARTE**

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

Nombre de Alumna:

**Paula Miranda H.**

Profesor Guía: Grínor Rojo

**Santiago, 2001**



|   |           |
|---|-----------|
| <b>Agradecimientos .</b>  |           |
| <b>PRESENTACION E INTRODUCCIÓN . .</b>                                      |           |
| <b>PRIMERA PARTE .</b>  | <b>1</b>  |
| 1-. ANTECEDENTES Y COMPOSICIÓN .  | 1         |
| <b>A-. CUÁNDO FUERON ESCRITAS LAS <i>DÉCIMAS</i>... . .</b>                 | <b>1</b>  |
| <b>B-. “DE LUGAR MUDARÉ”: LAS IMPRECISIONES DEL CONTEXTO DISCURSIVO .</b>   | <b>4</b>  |
| <b>C-. CONTEXTOS HISTÓRICOS Y REFERENCIAS . .</b>                           | <b>5</b>  |
| <b>D-. LA REFERENCIALIDAD EN VIOLETA PARRA . .</b>                          | <b>7</b>  |
| 2-. LA TRADICIÓN DISCURSIVA . .   | 10        |
| <b>A-.LO POPULAR .</b>  | <b>11</b> |
| <b>B-. LA TRADICIÓN . .</b>   | <b>13</b> |
| <b>C-. LABOR DE RECOPIACIÓN: RECORRIDO POR LA TRADICIÓN .</b>               | <b>21</b> |
| <b>SEGUNDA PARTE. ANÁLISIS. TENSIONES Y DISTENSIONES CON LA TRADICIÓN .</b> |           |
| <b>BIBLIOGRAFÍA .</b>   |           |



# PRIMERA PARTE

## 1-. ANTECEDENTES Y COMPOSICIÓN

### A-. CUÁNDO FUERON ESCRITAS LAS DÉCIMAS...

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>27</sup> Presentes en las ediciones de 1970 y de 1988.

<sup>28</sup> *Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra*. Santiago de Chile, Odeón, 1965.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

Violeta Parra entra en el saber y en el poetizar popular en forma atípica pues, si bien sigue la tradición, entendida como el "conjunto de recursos y temas comunes" de la poesía popular chilena<sup>30</sup>, es a la vez "original" y "ejemplar", características muy exigibles en el arte "culto"(Cornejo Polar), pero desconocidas para lo popular. "Extraña" también resulta en la "cultura de masas", donde el sentir y el sentido común no alcanzan para descodificar y comprender a Violeta. De ahí la extrañeza de una *vedette*, la Negra Linda, que al escucharla cantar preguntó "entre sorprendida y contrariada, si esos cantos eran cómicos o serios"<sup>31</sup>. La estética parriana resulta demasiado provocativa y épica para este tipo de públicos.

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

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

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

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



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

## C-. CONTEXTOS HISTÓRICOS Y REFERENCIAS

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

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

### C.1-. CONTEXTO GENERAL: 1900-1957

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

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

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

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

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

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

## **C.2-. CONTEXTO ESPECÍFICO: 1957**

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

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

---

<sup>34</sup> Moulian, Tomas. Op. cit. p. 156.

<sup>35</sup> Moulian, Tomas. Op. cit. p.157.

relación con la cultura campesina popular, pero también con lo urbano-popular y, para los años en que escribe las *Décimas...*, ya ligada al mundo cultural y político de los años 50 en Chile. De hecho, ella realiza algunos recitales en la casa de Pablo Neruda y es amiga frecuente de Gonzalo Rojas, Luis Oyarzún, Pablo de Rokha y Alfonso Alcalde. Es más, el año 1958, instalada en Concepción<sup>37</sup> encabeza con su presentación la inauguración del Primer Congreso Internacional de Escritores, organizado por la Universidad de Concepción y donde se discutió **“el tema del compromiso del artista, de su escritura y de las obras, con la realidad social y la política contingente”**<sup>38</sup>. El contexto inmediato de Violeta es, a lo largo de su trayectoria, artístico; por mucho que Nicanor insista en el carácter aislado de Violeta y en decir que **“era un personaje que estaba absolutamente centrado en sí misma”**<sup>39</sup>. Según el anti-poeta, ese medio cultural sería mirado por Violeta sólo de reojo o a través de las comunicaciones que tiene con él. Desgraciadamente, no existen testimonios hoy acerca de sus lecturas o preferencias literarias.

## D-. LA REFERENCIALIDAD EN VIOLETA PARRA

La discusión sobre los grados o niveles de referencialidad de la literatura son una constante interminable y múltiple en la teoría crítica literaria, y están en la base del concepto de ficcionalidad, como fundamento *per se* --junto a otros-- de la ya tan cuestionada literariedad<sup>40</sup>. Sin embargo, también su crisis es dudosa y vuelve todavía más impreciso el terreno. Para lo que aquí nos interesa, diremos que en la construcción narrativa que realiza Violeta para relatarse a sí misma, recurre a un género “referencial”<sup>41</sup>, pero que no por “ser referencial” ha abandonado totalmente la dimensión “ficcional”. Sobre todo si estamos entendiendo el texto literario como en diálogo permanente con la sociedad y la historia. En este sentido la autobiografía permite que al **“yo que ha vivido se le añada un segundo yo creado en la experiencia de la escritura”**<sup>42</sup>. Sin duda, la

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

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

<sup>38</sup> Según Sáez, Fernando. *La vida intranquila...* Op. cit. p. 100.

<sup>39</sup> Morales, Leonidas, *Conversaciones con Nicanor Parra*. Op.cit. p. 169.

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

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

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

<sup>42</sup> Gusdorf, Georges, según Loureiro, Ángel, en “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Revista Anthropos*. Op. cit. p. 3.

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

<sup>44</sup> Sáez, Fernando. Op. cit.

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

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

lector.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2-. LA TRADICIÓN DISCURSIVA

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

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

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

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

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

## A.-LO POPULAR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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



poder y la riqueza”<sup>55</sup>.

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

## B-. LA TRADICIÓN

Como cualquier otro género literario la poesía popular es una forma histórica, que varía según el lugar y la época en que se desarrolla. Por lo tanto, no es posible describirla, definirla o establecer sus constantes sin adscribirla a un cronotopos determinado. Es imposible hablar entonces de características aplicables en términos universales y permanentes para dicho corpus, puesto que es un fenómeno dinámico, en constante cambio. Lo que sí es más constante en relación con ella es su forma de producción y transmisión y el papel en ella del individuo y de la sociedad. Así, cuando hablamos de tradición, nos estamos refiriendo a lo siguiente: una determinada “escuela poética popular”, como la ha llamado Sergio Baldi<sup>56</sup> establece un **“caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido)...(...). En la poesía popular la tradición --en el sentido de conjunto de recursos y temas comunes— es esencia”**<sup>57</sup>. Para nuestro estudio distinguiremos entre dos tradiciones, delimitadas a Chile: la de la lira popular y la del canto popular, sin embargo al interior de ambas se puede hablar de cantores y de poetas populares y también en relación con ambas se puede hablar de “poesía popular”.

### B.1-. LA POESÍA POPULAR

Concepto que surge y es sobreestimado por los románticos en el siglo XVIII. Margit Frenk<sup>58</sup> en un estudio sobre la lírica pretrovadoresca de la Rumania, marca como puntos claves de este “descubrimiento” de lo popular a Rousseau y a Giambatista Vico, a quienes atribuye la propagación de la idealización del campesinado y de sus viejas canciones rústicas. A ellos les seguirá Herder, como verdadero creador del mito de la poesía

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

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

<sup>57</sup> Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*. Op. cit. p. 19.

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

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

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

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

Manuel Dannemann en Chile, en 1956, también va a apuntar a la imprecisión del término “poesía popular”, la que mientras para Menéndez Pidal es “poesía tradicional”, para Amado Alonso es “poesía folklórica”. Según el autor hay tres características fundamentales del concepto: es producida por sectores populares, es transmitida oralmente y posee un desarrollo primordialmente narrativo de sus temas<sup>62</sup>.

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

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

<sup>59</sup> Margit Frenk, Op. cit. pg. 15.

<sup>60</sup> A. W. Schlegel, citado por Margit Frenk, op.cit. p. 18.

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

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

Lenz (1894 a 1919) y la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno (en 1909)<sup>63</sup>, además de los trabajos de recopilación de Raúl Amunátegui, quien colecciona 684 hojas de lirás en tres tomos<sup>64</sup>, y de Julio Vicuña Cifuentes, quien rescata de la tradición oral muchos romances. El segundo momento está marcado fuertemente por las recopilaciones de Violeta Parra, por el trabajo de Carlos Isamitt en el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile<sup>65</sup>, por el Congreso de Poetas Populares celebrado en 1954 en Santiago y por trabajos de Diego Muñoz<sup>66</sup>, Yolando Pino, Oreste Plath, Eugenio Pereira Salas, además de Antonio Acevedo Hernández, Manuel Dannemann, Juan Uribe Echevarría y el padre Manuel Jordá.

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

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

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

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

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

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

**escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico”**<sup>68</sup>. En 1911 Desiderio Lizana<sup>69</sup> la definirá como la tradición cultivada por individuos “sin ilustración alguna” que entonan décimas glosadas<sup>70</sup> en fiestas campestres, buscando con quien pagar, cantar a dos razones, o de contrapunto. Los temas son a lo divino (referidos a Dios y el cielo), a lo humano, e improvisando décimas sobre los más variados temas y generalmente con pie forzado. Agrega, además, el mismo autor, que algunos de estos cantores y/o poetas se ha profesionalizado, imprimiendo sus “versos” y vendiéndolos en las calles, en una clara alusión a la tradición de la lira popular en Chile. Todo “pueta”, según el mismo autor, **“a excepción del que escribe para el mercado, canta sus producciones”**<sup>71</sup>.

Será en estudios realizados a partir de los años cuarenta y cincuenta cuando la genealogía y conceptualización de la poesía popular quedará más definida y donde se “revalorizará” su importancia. Así, se fijará su ascendencia culta española y su posterior difusión por soldados, clérigos y funcionarios españoles en casi todas las colonias. Para Juan Uribe Echevarría<sup>72</sup> en Chile se difundieron una serie de géneros de la tradición española: romances seguidillas, villancicos, letrillas; pero la de mayor importancia fue la décima glosada, destacándose en tiempos de la Independencia y que alcanzó su máxima desarrollo durante la segunda mitad del s. XIX, en su vertiente **“satírica de asunto político, a veces costumbrista, suelta o glosada de cuarteta”**<sup>73</sup>. Ya asentada la República se pueden leer décimas y letrillas en pequeños periódicos o pasquines, que parecen anunciar las “hojas” que los poetas populares darán a la luz en la segunda mitad del s.XIX. El hecho que desatará la publicación de estas “hojas” es la guerra contra España (1865-1866), que produjo además la confluencia de la poesía culta y la popular en **“el canto de exaltación nacional provocado por la independencia amenazada”**<sup>74</sup>. Estos acontecimientos crearon condiciones favorables para la aparición de las primeras hojas de versos populares impresas, en las que, además de otras cosas, se hace el comentario “periodístico” de hechos de actualidad nacional. Quienes las publicaron

<sup>68</sup> Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular...* Op.cit. pg. 523.

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

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

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

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

<sup>73</sup> Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino ...Op. cit. pg. 12.*

<sup>74</sup> Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino ...Op.cit. pg. 17.*

---

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

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

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

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

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

Cuando esta poesía es netamente oral se habla de “canto a lo pueta”, el que tiene ciertas características generales: pertenece al pueblo iletrado o semianalfabeto, probablemente, más al del campo que al de la ciudad; está íntimamente ligado a prácticas sociales comunitarias: como el baile, las festividades, las procesiones, los velorios, las faenas agrícolas, etc; es colectivo porque es la colectividad la que le impone al poeta los temas y motivos que deberá crear o recrear. El poeta echará mano de una tradición poético-musical de la “escuela poética popular”, la que se compone en el caso chileno de cuecas, refalosas, tonadas, corridos<sup>77</sup>, payas<sup>78</sup>, valeses, parabienes, esquinzos, chapecaos, entre otros. En el caso de la paya la forma estrófica es de preferencia la décima. Antonio Acevedo Hernández<sup>79</sup> pone énfasis en los momentos de apogeo y decadencia de dicho canto: para él un gran decaimiento sucede en 1842, para **“atender a la novedad que venía de la Argentina”**<sup>80</sup>; luego de la Guerra contra

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

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

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

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

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

<sup>80</sup> Acevedo Hernández, Antonio. Op.cit. p. 18.

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

Una distinción interesante en torno a la poesía popular en general, la realiza Bernardo Subercaseaux<sup>83</sup>, al ubicar como criterio fundamental el tipo de conciencia que subyace a los diversos versos, más allá de su modo de circulación. Así, en la poesía popular subyacen, según él, las siguientes conciencias:

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

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

### LA DÉCIMA

En definitiva, entre esta gran variedad de formas la que cimentó una mayor tradición fue la décima, que es una forma métrica, utilizada por la poesía popular, ya sea oral o escrita, ya sea en el verso, la paya o ‘el brindé’; y que está formada por estrofas de diez versos octosilábicos, de rima consonante o asonante<sup>84</sup> en la forma: abba ac cddc, o sea, dos redondillas unidas por versos pareados, de los cuales el primero rima con el último de la primera redondilla y el segundo con el primero de la siguiente redondilla. Sus temas o fundamentos se han dividido entre lo divino y lo humano. La denominada décima glosada consta de una cuarteta que se glosa en cuatro décimas y a la cual se le agrega una despedida. La décima espinela es sólo una variante más de la décima y que exige, específicamente, una consonancia perfecta en la rima<sup>85</sup>. El acompañamiento es de guitarra o guitarrón.

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

<sup>81</sup> Acevedo Hernández, Antonio. Op. cit. p. 31.

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

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

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

## EL ROMANCE

Es una tradición de muy difícil caracterización, de hecho, Gabriela Pizarro afirma que ésta aún no se ha hecho en relación con su trayectoria en Chile<sup>86</sup>. Los romances son originalmente castellanos y su genealogía se remonta, según Menéndez Pidal, a los siglos X, XI y XII, siendo refundidos hasta el s. XV. El tono de estos poemas es narrativo, sus asuntos son aventuras y hazañas, generalmente militares. Al ser la epopeya muy larga y difícil de memorizar, la poesía aristocrática debió convertirse para agradar al hombre más llano. Cuando esta poesía amplió sus públicos diversificó sus temas, centrándose más en la aventura novelesca que en la hazaña heroica, sobre todo en el amor. Algunos se conservaron hasta llegar a la imprenta. Están compuestos en versos largos, de dieciséis sílabas (en Chile de ocho). Este romance “primitivo” es episódico, descriptivo y dialogado. Hacia el s. XIV en parte de España prosperaron los romances fronterizos, que narran sucesos militares; y hacia los s. XVI y XVII surgieron los moriscos, centrados en temas amorosos. Esta amalgama de romances es la que llega a América con la Conquista. En Chile, uno de los primeros en recogerlos de la tradición oral fue Julio Vicuña Cifuentes, quien en 1912 reúne parte de las 250 versiones del romancero encontrado en *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena por Don Julio Vicuña Cifuentes*. Según él, el romance vulgar, derivación del romance juglaresco, relata por lo general crímenes, truhanerías, historias de cautivos y renegados y leyendas de “héroes”. De los romances andaluces, provocadores de **“sensaciones fuertes novelescamente preparadas”**<sup>87</sup>, se habrían derivado los romances vulgares chilenos, que son anónimos y en los que se inspiraron algunos poetas populares como Bernardino Guajardo, quienes **“desengañados del asonante, que el pueblo ya no sentía, se dieron a versificar en décimas aquellos mismos espeluznantes argumentos”**<sup>88</sup>. De hecho, fueron estos mismos poetas los que renovaron algunos romances históricos, como los de Bernardo del Carpio y los de Carlomagno. En ellos están muy presentes las formas dialogadas y narrativas. La misma Violeta Parra musicaliza el romance del bandido “El Huaso Perquenco” y recopila en Puente Alto, en 1954, el triste romance de “La Lechera”. Esta relación con la tradición es fundamental para la tradición, pero también para la propia Violeta.

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

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

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

<sup>88</sup> Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances Populares...Op.cit.* p. XXIV.



## C-. LABOR DE RECOPIACIÓN: RECORRIDO POR LA TRADICIÓN

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

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

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

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

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

<sup>90</sup> Sáez, Fernando. *La vida intranquila...* Op. cit. p. 60.

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

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

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

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

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

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

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

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

Es probable también, aunque no existen pruebas documentadas, que Violeta conociera la Colección realizada por Rodolfo Lenz en la Biblioteca Nacional, la que según la investigadora Micaela Navarrete<sup>94</sup>, era muy consultada en los años cincuenta en Chile. De hecho a fines de esa década Violeta Parra ofrece un recital en la misma Biblioteca junto a su hermano Roberto Parra.

## C.2.- SU RELACIÓN CON EL CANTO POPULAR

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

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

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

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

<sup>94</sup> En conversación que mantuve con la investigadora en Julio del 2001.

<sup>95</sup> Testimonio de Violeta Parra, en *Cantos folklóricos*. Op. cit. p. 64.

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

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

**“Cuándo vas a acordarte de ti misma Viola piadosa”**<sup>100</sup>

<sup>96</sup> Citado en *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 10.

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

<sup>98</sup> Citado en *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 12.

<sup>99</sup> En *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 40.

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

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

Así, su labor de investigación dista mucho de la idea “traductora” del etnólogo o del musicólogo. Violeta irrumpe de tres maneras en el campo para recuperar su memoria: ilustrada, moderna y tradicional. En los inicios, en una mano tiene el lápiz con la libreta de apuntes y en la otra tiene la guitarra. Algunos años después incorpora la grabadora, la que pudo adquirir sólo cuando viaja a Europa. Ella realiza el registro magnetofónico consciente de la utilización productiva que se le puede dar a estos aparatos, los que no se convierten en medios masivos por sí mismos, sino sólo a través de los usos sociales que se les dan y por el clima de grandes transformaciones políticas y culturales que se operan en el Chile de los cincuenta. El registro escrito tiene que ver con la posibilidad de preservar la memoria más allá de la oralidad, en un momento que la tradición parece amenazada y en peligro, gesto muy parecido al ocurrido con la “antropología de la urgencia” que logró preservar en escritura latina las tradiciones discursivas prehispánicas, tanto en Mesoamérica como en el Área Andina<sup>101</sup>. Un tercer gesto: el de la guitarra en mano. Violeta no concibe otra forma de recopilar la poesía y el canto tradicionales que no sea a través de la conversación con los depositarios de estas manifestaciones. Incluso imagina diversas estrategias para “sacarle la voz” a algunos cantores que ya no cultivan su arte, ya sea por olvido, por tener otras urgencias (como el cantor Antonio Suárez que tiene que mantener veinte hijos) o por “juramento”. En ese camino tendrá sus aliados, como el “profeta” Isaías Angulo, “buen cantor y buen tocador”, quien le abre las puertas para conocer a otros cantores. Una anécdota que concentra intensamente esta forma atípica de recopilación la relata la propia Violeta en sus *Cantos folklóricos chilenos*<sup>102</sup>. Llegados a ver a Gabriel Soto, cantor de Puente Alto y quien se opone a la labor de la folklorista, Violeta testimonia:

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

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

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

**Gabriel ha olvidado”<sup>103</sup> .**

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

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

Ella recopila para difundir masivamente un tipo de poesía y canto que conservan los ancianos de la comunidad y que serán rescatados por los mismos medios que, entre otros factores, amenazan con extinguirlos. Para Violeta es fundamental: rescatar, preservar, resemantizar; en un momento en que todo parece “desvanecerse en el aire”. Ese gesto es básicamente moderno, pero con una empatía y conocimiento que supera el reduccionismo y el acartonamiento de la expresión: “preservación cultural”. En este sentido se puede hablar de Violeta como una folklorista y además como una folkloróloga, como alguien que recrea y preserva la tradición en su propio canto y como alguien que recopila y “colecciona” lo que otros conservan de esa tradición. De nuestros investigadores chilenos destacados, ninguno desempeña “ambos oficios” a la vez y muchos de ellos recopilan de una manera totalmente divergente a la propuesta por Violeta. Distante en sensibilidad y metodología, y también en contexto histórico, se halla Julio Vicuña Cifuentes, cuyo trabajo fue conocido tangencialmente por Violeta a través de Nicanor. Comparemos el testimonio sobre la “señora Chabelita” y este otro, consignado por Julio Vicuña, a propósito de las dificultades que tiene para recopilar de fuente oral algunos romances en el Chile de principios del siglo XX<sup>105</sup>, labor que él describe a partir de su objetivo fundamental: **“interrogar a varios individuos del pueblo y recoger personalmente algunas variantes del romancero”**. A continuación, señala los principales obstáculos para lograrlo: **“Los romances populares en Chile se cantan, con música bulliciosa y chillona de las tonadas. Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazada de vergüenza y encogimiento, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada estúpida, una excusa majadera, echaron a perder el cilindro, y...vuelta á comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y**

<sup>103</sup> En Parra, Violeta, *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. p. 22.

<sup>104</sup> En *Cantos folklóricos chilenos*. Op. cit. p. 47.

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

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

Sin duda, ambos "recopiladores" pertenecen a momentos contextuales muy distintos y a sectores sociales antagónicos. Uno, Vicuña Cifuentes, habita un inicio de siglo donde se intenta perfilar una identidad nacional<sup>107</sup> homogénea y excluyente y en el que la Guerra del Pacífico ha intensificado cierta sensibilidad "clasista" y "racista". Estudios como el de Vicuña Cifuentes, nacieron, al igual que en Europa, para aportar a la conformación de la idea de nación<sup>108</sup>. Por eso estas investigaciones recolectan productos aisladamente, sin ubicarlos en las lógicas presentes de las relaciones sociales, sin preocuparse por los sujetos ni por las condiciones de reinstalación en las nuevas condiciones sociales y artísticas, pues le interesa sólo el objeto recogido. Violeta, en cambio, situada en otro tiempo, lugar y sector social, se relaciona con ese contexto de una manera profundamente moderna, cuestionadora de todo reduccionismo y ahistoricidad, pero también en busca de una "nación". Parra tiene conciencia que el folklore no es ya exclusiva propiedad de campesinos e indígenas, por eso no está incontaminado ni es inmutable. Ella, como García Canclini<sup>109</sup>, se pregunta qué ocurre con el folklore en las culturas masivas, y no niega que se enriquezcan, difundan, rearticulen y revitalizen. Ambos coinciden también en que lo popular no es vivido por los sujetos populares sólo como complacencia melancólica con las tradiciones, sino que algunos, como ella misma, transgreden la tradición, reapropiándose la críticamente. Ambos piensan que la preservación "pura" de las tradiciones no es siempre el mejor recurso para reproducirse y reelaborar su situación.

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

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

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

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

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

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

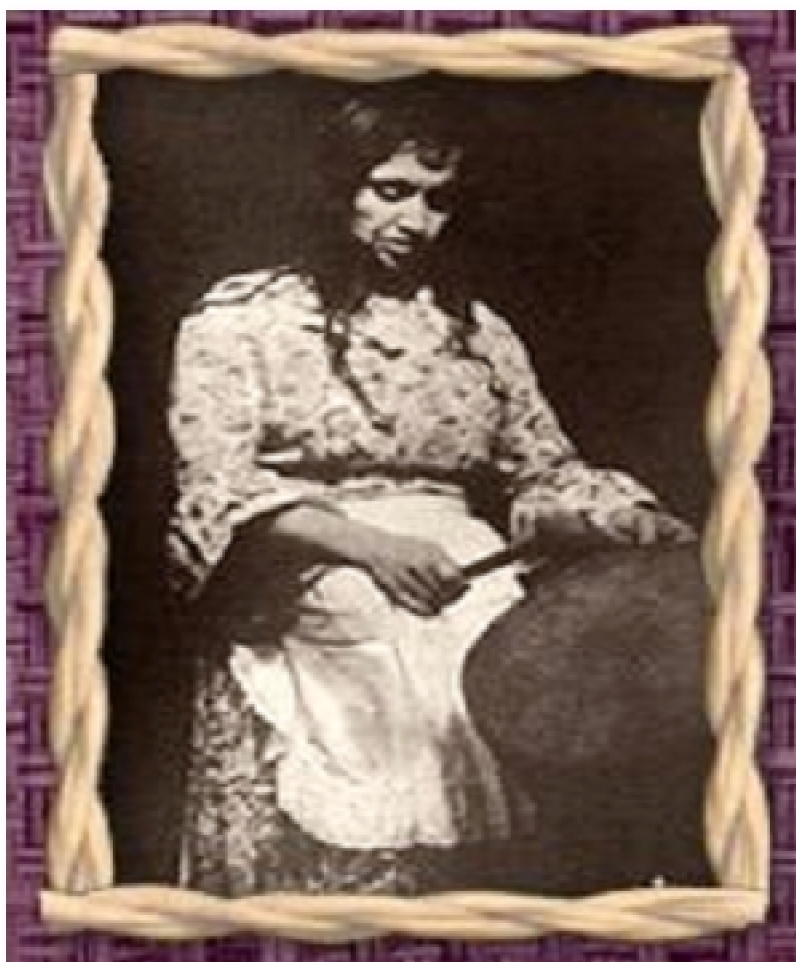
<sup>109</sup> García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

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

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

Por el momento, quedémonos con las evidencias.

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



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



Todo es distinto en este terreno. Para presentar “La Cueca”, por ejemplo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, invitó a un organillero y una banda circense, lo que ocurría por primera vez en esa casa de estudios, ante un público que adoptó diversas reacciones. Según Soubllette, la presentación del canto a lo divino por la radio nunca se había realizado, y Violeta **“provocó una verdadera revolución en materia de interpretaciones. Comenzó a mostrar cosas desconocidas, el canto a lo divino...se empezó a escuchar en radio. Violeta fue una erupción dentro de la música chilena”**<sup>110</sup>.

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

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

b-. Graba un importante número de singles y “larga duración” con las canciones recopiladas o adaptaciones de las mismas, lo que se intensifica significativamente a partir de 1956<sup>113</sup>. En 1953 empieza a componer sus primeras canciones basadas en las formas del canto popular.

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

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

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

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

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

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

<sup>111</sup> Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

<sup>112</sup> París: Francois Maspero, 1965.

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

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

---

<sup>114</sup> En *El libro mayor de Violeta Parra*. Op. cit. p. 45.