

AL FILO DE LA MODERNIDAD: LAS DÉCIMAS AUTOBIOGRÁFICAS
DE VIOLETA PARRA COMO LITERATURA¹

*AT THE EDGE OF MODERNITY: THE AUTOBIOGRAPHICAL 'DÉCIMAS'
OF VIOLETA PARRA AS LITERATURE*

Iraida H. López

School of American and International Studies
Ramapo College of New Jersey
ilopez@ramapo.edu

RESUMEN

La vida y obra de Violeta Parra (1917-1967) han sido objeto de innumerables estudios que recalcan la identificación de la artista con los estratos populares chilenos. Salvo contadas excepciones, la crítica considera sus composiciones y escritos como una expresión popular auténtica, sin prestar atención a la voluntad estética. Su autobiografía en décimas no ha corrido mejor suerte. Los ensayos sobre la misma giran, sobre todo, en torno a la temática social, subrayando la identificación diáfana de la artista con el pueblo. El presente ensayo se dirige a demostrar que, contrariamente a lo que se ha repetido en cuanto a la transparente mimesis de la autorrepresentación, las Décimas de Violeta Parra son un texto literario y, como tal, recurren a la forma, la retórica y el estilo para perseguir un fin determinado.

PALABRAS CLAVE: Literatura chilena, folklore, autobiografía.

ABSTRACT

Violeta Parra's life and work have been the object of countless studies highlighting the artist's identification with popular social classes. Apart from a few exceptions, the critics consider her compositions and writings as an authentic popular expression, without noticing their aesthetic intention. Parra's autobiographical

¹ Este artículo fue preparado originalmente para el congreso de la Latin American Studies Association (LASA), celebrado en Río de Janeiro en 2009. Agradezco las atinadas sugerencias de Yolanda Martínez-San Miguel, quien tuvo a su cargo hacer los comentarios sobre las ponencias presentadas en nuestra sesión.

décimas have undergone a similar process. The scholarly analysis of the décimas has mainly focus on the social theme and on the author's diaphanous identification with common people. This paper attempts to demonstrate that — in spite of what has been said about the transparent quality of the mimesis in self-representation — the Décimas of Violeta Parra are a literary text and, as such, resort to form, rhetorical resources, style and to other literary techniques in order to achieve a pre-determined goal

KEY WORDS: Chilean Literature, Folklore, Autobiography

Recibido: 03/02/2010 Aceptado: 05/04/2010

“To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world—and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are”.

MARSHALL BERMAN, *ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR*

“It is part of being modern to lament, in an antimodernist stance, the loss of an imagined traditional order, a ‘lost community’ and ‘true values,’ and then project this onto sites or times that are made representations and ruins of such an order”.

PERTTI J. ANTONNEN, *TRADITION THROUGH MODERNITY: POSTMODERNISM AND THE NATION-STATE IN FOLKLORE SCHOLARSHIP*

Poco después del suicidio de Violeta Parra en 1967 a la edad de cuarenta y nueve años, Pablo Neruda compuso un poema dedicado a esta versátil figura femenina de las artes chilenas. El poema de Neruda, “Elegía para cantar”, alaba su música, gracias a la cual dice el poeta que se ha ganado el paraíso. Así, la compositora “cae hacia arriba”, va “de cielo en cielo”, y llega, mediante la aliteración, “al firme firmamento”. Pero aun si la música la eleva, Parra va acompañada de “la luz del toronjil”, “la cebolla frita” y todo “Chillán en movimiento”. El poema, evocador de dicha elevación, contrapone, no obstante, el cielo y la tierra, apostando decididamente por lo telúrico, rural y llano; en suma, por lo que se contempla como pueblerino o popular. Parra no se convierte en una santa etérea, sino en una “de greda pura” (1998: 9). “Santa Violeta” (1998: 10), como la bautiza Neruda, se confunde con el “pueblo verdadero”. Ese vínculo entre Parra y el pueblo se reiterará una y otra vez en innumerables escritos, tanto coetáneos como posteriores a su existencia, sobre la artista. Nicanor Parra, el propio hermano de nuestro personaje, no se queda muy a la zaga cuando en el poema “Defensa de Violeta Parra” alega que habla la lengua

de la tierra y por ello es *Viola chilensis*, una suerte de símbolo patrio. De forma más explícita, la breve semblanza de Pablo de Rokha titulada “Violeta y su guitarra”, escrito tres años antes de la muerte de la artista y que pareciera ser un antecedente de los versos de Neruda por su similar hincapié en lo telúrico, asegura que “la gran placenta de la tierra la está pariendo cotidianamente [sic]”. Tras ésta no muy lograda frase, los vocablos ‘pueblo’ y ‘popular’ se repiten nada menos que ocho veces. Violeta es, por ejemplo, “pueblo y dolor popular, complejo y ecuménico en su sencillez de subterráneo, porque el pueblo es complejo, sencillo, tremendo e inmortal, como sus héroes, criado con leche de sangre” (1998: 19). La apología de de Rokha concluye con un saludo a Violeta, “como una ‘cantora’ americana de todo lo chileno, chilénísimo y popular, entrañablemente popular, sudado y ensangrado...” (1998: 20). Cual si fueran uña y carne, el personaje se proyecta como inseparable de la tradición y el pueblo, ese ente presuntamente terso, inalterable e inconfundible a cuyo nombre Parra, entre otros grandes contemporáneos suyos, salió a menudo a la palestra.² De hecho, habría que reconocer que Parra contribuyó en no poca medida a la imagen de compromiso vertical y asociación estrecha con el “pueblo” que tanto se ha promovido a través del tiempo.³ Sus décimas autobiográficas demuestran el cultivo de dicha imagen.

Así, en los textos comentados, los cuales se reproducen en el prólogo a la autobiografía en décimas de Violeta Parra, se representa a la artista como ceñida a lo tradicional e imperecedero. Queda, por extensión, excluida de los procesos de la modernidad y, podría añadirse, al margen del devenir histórico. Se reproduce implícitamente, por ende, la dicotomía entre la tradición y la modernidad y la manera en que ambos se conciben como entidades mutuamente excluyentes, según algunos

² En su libro *¿Qué hacer con los pobres? Elites y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, Luis Alberto Romero describe las diversas miradas que suscitaban los “pobres” (los “rotos”, gañanes y artesanos chilenos) entre la elite de la época, cuestionando la esencia de la identidad de los sectores populares. En los escritores mencionados se revela una perspectiva “de base romántica” que insiste en “la indestructible singularidad de la identidad popular, única e inalterable” (Romero 205). En referencia con la cultura hecha por el pueblo, Stuart Hall asegura que “no hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación. ...El estudio de la cultura popular oscila constantemente entre estos dos polos del todo inacceptables: ‘autonomía’ pura o encapsulamiento total” (1997: 100, énfasis en el original).

³ Todas estas declaraciones revelan un sentido de lo popular como preexistente y autónomo. Sin embargo, según García Canclini, “... the popular [is] something constructed rather than ... preexistent ... The pitfall that often impedes our apprehending the popular and problematizing it consists in presenting it as an a priori proof for ethical and political reasons: who is going to dispute a people’s way of being or doubt its existence?” (1995: 146).

críticos, aunque haya otros que las consideren parte del mismo fenómeno (Antonnen 2005).

A primera vista, las *Décimas: autobiografía en versos*, parecerían corroborar las afirmaciones de Neruda, Nicanor Parra y de Rohka en cuanto al vínculo directo y natural entre Violeta Parra y el pueblo. Los estudios críticos sobre la obra hacen referencia a la identificación del hablante con los sectores más oprimidos de la sociedad, así como a la nostalgia que permea la reconstrucción de una niñez transcurrida en el campo, lejos del desconcierto que provocaría más tarde el traslado a Santiago, la capital (Agosín y Dözl-Blackburn 1988, Lindstrom 1995). Asimismo, se mencionan las escenas que evocan el folclore de las zonas rurales, como el “velorio del angelito” entretejido en la narración (Violeta Parra 1998: 125-132), al igual que aquéllas que denuncian la depauperación de los estratos más bajos como consecuencia de la profunda desigualdad social imperante en la sociedad chilena. Muy poco alude la crítica al texto sobresaturado de regionalismos, no sólo léxicos, a pesar de que el aspecto lingüístico serviría para reafirmar también los nexos con lo popular. En definitiva, vistas de esta manera, las *Décimas* no hacen más que confirmar el retrato esbozado en los textos comentados arriba.

Ahora bien, con la aproximación temático-social al libro se pierde de vista la naturaleza literaria de los versos autobiográficos o la marcada literariedad del texto. Es como si el vínculo inmediato que el relato establece entre la artista y la tradición y el folclore (para no decir lo popular que subyace en estos dos últimos términos) cancelara la posibilidad de la elaboración deliberada de un perfil particular, como es de esperar en cualquier autobiografía. De acuerdo con la lectura generalizada, Violeta Parra se ha expresado tal y como es, espontánea y auténticamente, sin que haya mediado un cuidadoso trabajo de orfebrería literaria. El presente ensayo se dirige a demostrar que, contrariamente a lo que se ha repetido con asiduidad en cuanto a la transparente mimesis de la autorrepresentación, las *Décimas* de Violeta Parra son un texto literario y, como tal, siguen un plan prestablecido, recurriendo a la forma, la retórica y el estilo para perseguir un fin determinado. Se ha dicho que la Parra adulta “recrea” desde su locus enunciativo en la ciudad lo que la cultura de campo de su patria chica le ofreciera a manos llenas durante su niñez (Lindstrom 1995). Mi trabajo intenta aportar a esta línea de investigación, indagando más bien cómo y con qué propósito se reconstruye el pasado.

Es importante no perder de vista que la relevancia del planteamiento tiene que ver con el hecho de que si bien a Parra se le considera sobre todo como folclorista y compositora, todavía se le escamotea el reconocimiento como poeta. Uno no puede dejar de preguntarse si esa hagiografía de Parra que la asimila al barro y a lo popular, intuitivo, auténtico, primigenio, beato, ahistórico y ancestral no ha obstaculizado

su valoración como algo más que folclore.⁴ Al respecto dice Marjorie Agosín sobre la autora de esos poemas que son “Gracias a la vida” y “Volver a los diecisiete”: “[a]ún hay toda una polémica acerca del verdadero valor de su obra” (1993: 222). Simultáneamente, según un investigador chileno, “[m]uchas personas de nuestro pueblo le siguen rindiendo hasta hoy un culto casi irracional” (Piña 1981: 14), mientras que otro se refiere al “endiosamiento” y la “violetomanía” (Dölz-Blackburn 1991: 444-445) que reinan en el Chile de hoy. Inés Dölz-Blackburn llega a la conclusión que “la Violeta folklorista se convierte en folclore mismo” (1991: 444). El interrogante sobre el valor de su obra, por un lado, y el culto existente, por otro, obstaculizan la evaluación cabal de su obra.

Pues bien, la autobiografía en versos permite examinar el carácter escritural y moderno de la obra de Parra. Con su énfasis en el yo, la autobiografía responde a un proyecto moderno de autorrepresentación e individualidad. Aunque Nicanor Parra no lo recuerde, según admite en una entrevista (Morales 1990: 177), se trata de un texto solicitado, si vamos a creer al hablante poético:

“Muda, triste y pensativa
ayer me dejó mi hermano
cuando me habló de un fulano
muy famoso en poesía.
Fue grande sorpresa mía
cuando me dijo: Violeta,
ya que conocís la treta
de la vers’á popular,
príncipiame a relatar
tus penurias “a lo pueta”
(*Violeta Parra 1998: 25*)

Gracias a esa exhortación, la cual equivale a un *captatio benevolentiae* que realza el artificio de la composición, Parra llegó a componer un total de ochenta y tres poemas autobiográficos, casi todos formados por cinco décimas cada uno.

⁴ Es curioso que al comentar el “descubrimiento” de la cultura popular por parte de los intelectuales hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, Peter Burke señale que “la mayoría de éstos procedía de las clases altas, para quienes el pueblo era un misterioso ‘otro’, al que se describía en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o creían no ser); natural, sencillo, instintivo, irracional y enraizado en el suelo local” (1984: 78). A ese “otro” se le cuelgan etiquetas parecidas a las que usaron los contemporáneos de Parra al escribir sobre ella.

Luego, los versos fueron engavetados o extraviados, no se sabe con exactitud, para ser rescatados y publicados sólo póstumamente. Dözl-Blackburn apunta que se desconoce si las *Décimas* fueron escritas “en Francia, en Concepción o en Santiago en casa de la escultora Teresa Vicuña. Tampoco se conoce al individuo que hizo llegar el manuscrito al ministerio de Relaciones Exteriores en Chile después de la muerte de la artista” (1991: 445). El velo de incertidumbre se extiende al contenido mismo de la publicación. Leonidas Morales precisa que la Universidad Católica de Chile y la Editorial Pomaire publican el manuscrito por primera vez en 1970 bajo el título de *Décimas* y el subtítulo de *Autobiografía en versos chilenos*, aunque fue compuesto, de acuerdo con su hija Isabel Parra, doce años antes, en 1958 (1985: 200). Nicanor Parra confirma la fecha, agregando que lo concluyó en un mes (Morales 1990: 176-177). Los editores añaden, a modo de introducción, los encomios de Neruda, Nicanor Parra y de Rokha ya comentados al principio del presente trabajo. Además, se le agrega un glosario, de acuerdo con Morales, “de términos de uso habitual en el lenguaje folclórico” (2003: 55). Ilustran esta primera edición de las *Décimas* algunas reproducciones de las arpilleras de Parra exhibidas en el Museo del Louvre. Vale señalar que al final se añade una sección compuesta de nueve composiciones de Parra de contenido no autobiográfico. Las nueve composiciones se mantienen en la edición de 1988 de la Editorial Sudamericana, la cual elimina el gentilicio del subtítulo.

Según informa Morales, “Violeta no había preparado el manuscrito para su publicación. Los poemas ni siquiera se hallaban reunidos por la autora en un corpus ya definido. De manera que son los editores los que deciden el material textual incluido y su ordenamiento” (2003: 55). Tenemos en nuestras manos, entonces, un texto manipulado, aun si respeta el orden cronológico. El hecho de que se publicara por primera vez a principios del gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende, un período que presenció un aumento innegable en el consumo de libros (Subercaseaux 1993: 176), y que el proyecto estuviera avalado por una editorial universitaria, sugiere que la izquierda intelectual chilena se interesó por darlo a conocer.⁵ Dada la información disponible sobre el texto, es difícil saber qué público tenía Parra en mente cuando escribió las *Décimas* y con qué propósito lo hizo más allá de lo que confiesa al inicio. Sin embargo, el glosario añadido da pie a pensar que la publicación estaba dirigida a un público de clase media no conocedor del léxico de origen rural empleado por Parra. Ello no significa que no se propusieran llegar a un espectro más amplio. Hablando sobre las “publicaciones que buscan establecer

⁵ Ver el interesante estudio de Ericka Verba (2007) sobre el interés de la izquierda chilena en la obra de Parra, específicamente en lo referido a la “autenticidad” que reflejaba su programa radial, un botón de muestra sobre las luchas en torno a la “verdadera” cultura chilena como expresión de la nación.

el diálogo y la síntesis entre los distintos espacios de la cultura nacional”, Bernardo Subercaseaux menciona en su *Historia del libro en Chile*, que “no es casual ... que las *Décimas* de Violeta Parra hayan sido editadas por primera vez por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica” (1993: 180), pues allí también se venía realizando un esfuerzo por democratizar la cultura y tal vez por llegar a lectores prósperos del campesinado.

Puede ser que al escoger la estructura poética de la décima, Parra se hubiese propuesto acortar la distancia entre escritura y oralidad, entre lo culto y lo popular (la décima es, después de todo, la métrica utilizada tanto en parte de la poesía gauchesca como en el repentismo oral cubano), pero en verdad la escritura la encauzaba hacia las convenciones literarias.⁶ A la cualidad literaria de las *Décimas* alude Morales, quien asegura lo siguiente:

Al revés de las letras de las canciones, los poemas de las *Décimas* fueron escritos para ser leídos. Destinados por lo tanto a un lector, y no a unos “señores oyentes”. Por eso mismo, son también, de todos los que forman la poesía de Violeta, los más *literarios* [énfasis en el original]. Tienen, en oposición a las letras, la densidad minuciosa, desarrollada, analítica y el artificio (en la acepción no peyorativa del término) característicos de la poesía que es escritura (2003: 62).

Uno de los objetivos ostensibles de las *Décimas* es denunciar las exclusiones ocasionadas por el avance de la modernización en el Chile de la primera mitad del siglo XX. Los profundos cambios habidos en el país a principios del siglo, impulsados por una intensa industrialización, presagiaban, en palabras de María Angélica Illanes, “un nuevo protagonismo”, el proletariado, igualado con el “pueblo”: la “legitimación del pueblo como raza-chilena será el fundamento ideológico dirigido a una refundación de la unidad nacional” (2002: 82). Las *Décimas* de Violeta Parra reflejan los cambios que se habían gestado. Si bien el abuelo materno del hablante se desempeña como capataz en una hacienda, el padre funge como maestro, puesto que perderá durante el primer período de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. Irónicamente, tanto en su primer (1927-1931) como segundo período (1952-1958), Ibáñez promovió el desarrollo material e industrial de Chile. La familia de Parra, que dependía del salario del padre, se ve acosada por las privaciones que debe enfrentar a raíz del despido, situación que empuja al padre a refugiarse en el alcoholismo.

En la siguiente enumeración, a modo de *ubi sunt*, Parra se queja de las grandes transformaciones que le han robado autenticidad a su entorno:

⁶ La décima fue inventada por Vicente Espinel, un poeta español del siglo XVI, pero se convirtió en “la estrofa de los poetas del folclore chileno e hispanoamericano” (Morales 2003: 54).

Mas van pasando los años,
 las cosas son muy distintas:
 lo que fue vino, hoy es tinta;
 lo que fue piel, hoy es paño;
 lo que fue cierto, hoy engaño,
 todo es penuria y quebranto,
 de las leyes de hoy me espanto

...

En este mundo moderno
 qué sabe el pobre de queso,
 caldo de papa sin hueso (1998: 35).

La poeta muestra cómo el proyecto nacional de impulsar el “progreso” marginó a un gran número de ciudadanos. Describe escenas que toman lugar en los barrios periféricos, mostrando el estado de miseria y destitución al que fueron condenados los sectores desposeídos. Tal vez el ejemplo más elocuente lo constituyan las décimas que narran la presencia de dos criaturas de cinco y siete años en una cantina de barrio. La pareja, que iba en busca de unas “chauchillas” (centavos), hace su aparición a altas horas de la noche cuando los clientes ya están ebrios. Éstos instan a los chiquillos a tomar “vino a destajo” y ellos aceptan gustosos. El hecho de que nadie, excepto el hablante, se horrorice ante la escena pone más de relieve la decadencia social (1998: 149-152). De uno de esos bares también sacan a la fuerza a una mujer a quien varios hombres violan, dejándola sin vida –escena ante la cual los espectadores quedan igualmente impávidos (1998: 153-154). De cierta manera, el afán de contextualizar las vivencias individuales y de conectar lo personal con lo colectivo –el *yo* con el *nosotros*– hacen de parte de las *Décimas* un testimonio *avant la lettre*, como se aclarará más adelante.

Pero más que el contenido de protesta de la obra, lo que interesa para nuestros objetivos es la complicidad de Violeta Parra en la promoción de cierta estampa. Las *Décimas* revelan un esfuerzo por crear una autofiguración particular. La autofiguración es el término que propone José Amícola para denominar aquella forma de autorrepresentación que aparece en los escritos autobiográficos de un autor, ya sea “*complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia* que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (2007: 14, *mi énfasis*). Se aproxima a una de las acepciones que ofrece María Moliner para ‘figurar’: no así la de ‘aparentar, fingir, simular’, sino la de ‘<hacer> o <ir> de cierta cosa o representando cierto papel’. Dadas las acciones de Parra en vida sería insostenible argüir que estaba aparentando, fingiendo o simulando cuando se refiere

a su empatía hacia los que han quedado fuera del festín del progreso, pero como la *performer* experimentada que seguramente llegó a ser, debe haber sido capaz de representar cierto papel.⁷ No queremos decir que la representación peque de falsa, sino que acentúa determinadas aristas. Aunque la crítica los ha apreciado sólo como una demostración de su autenticidad “desafiante”, algunos detalles biográficos no hacen más que subrayar el ademán de la autfiguración: “Se viste y adorna como una campesina. De la casa en que vive expulsa toda huella de decoración burguesa, y el piso de la casa es de tierra, como en las casas del campesino chileno” (Morales, 1993: 142).⁸ Consciente de su apariencia, se advierte que “es ella quien pone a prueba a la gente, hasta disfruta con sus reacciones, atenta a las miradas de soslayo, al desconcierto que provoca...” (Sáez 1999: 90).

En el terreno de los estudios teóricos sobre la autobiografía, la propuesta de Amícola se inscribe en la corriente que se apoya ya no en el bios, que connota la reconstrucción más o menos fidedigna de una vida, sino en el *autos* de la escritura autobiográfica. Específicamente, su propuesta podría asociarse a las ideas de Paul John Eakin, para quien la autobiografía tiene un paralelo en la vida: “tanto en la vida como en la autobiografía el sujeto se autoinventa”. En definitiva, según Ángel G. Loureiro, quien resume las ideas de Eakin en su conocido artículo sobre los problemas teóricos

⁷ Es posible que la tendencia a la autfiguración rebase las páginas de la autobiografía en décimas y se aproxime a lo que Stephen Greenblatt ha definido como “self-fashioning”, gracias al cual el individuo tiene el poder de moldear su imagen y controlar, así, su identidad. Forma parte de todo un proceso de representación de la propia naturaleza y, por lo tanto, se ubica en la frontera entre la literatura y la vida social. Una manera metafórica de bregar con la realidad, el “self-fashioning” se expresa mediante actos de interpretación. Es interesante anotar que, de acuerdo con Greenblatt, este gesto se efectúe en relación con algo percibido como hostil y ajeno –en el caso de Parra, la modernidad– y que ese algo signifique la ausencia de orden, la falsedad y el desgaste del yo (1980: 1-9), todo lo cual se manifiesta en las Décimas. A pesar de que el estudio de Greenblatt centra la atención en escritores del renacimiento, sus reflexiones son pertinentes para nuestro contexto. Sin embargo, limito mis comentarios a la noción de autfiguración por su relación directa con el género literario de las Décimas.

⁸ De orígenes relativamente humildes y escasos años de escolaridad, Parra no obstante compartió inquietudes y aspiraciones que la acercaban al estrato intelectual de su época: viajó a países europeos, obtuvo los aplausos del público en París, donde no sólo cantó y grabó, sino que también expuso sus telares; dirigió su propio programa radial; interactuó con intelectuales notables con los que se relacionaba su hermano; estuvo a cargo de sentar las bases de un museo de folclore en Concepción. Aunque no llegó a gozar de un capital financiero, ¿acaso estas actividades no insinúan que Parra se desarrolló según las coordenadas culturales, a grandes y ostensibles rasgos, de una clase media interesada en la cultura, poseedora de un capital cultural?

del género, “el ‘acto autobiográfico’ es un modo de ‘autoinvención’” (Loureiro 1991: 4).

La autfiguración es, pues, una estrategia literaria que, en el texto autobiográfico, le permite a Parra proyectar una imagen singular, ligada al “pueblo”, a través de la celebración de formas populares de expresión y el contraste implícito con lo culto. Fijémonos, si no, en su gesto por disminuir su propio vuelo intelectual y llamar la atención sobre su falta de cultura letrada (Violeta Parra 1998: 37); en su confesada incapacidad para “leer pentagrama” o poseer conocimientos teóricos sobre la música (1998: 38); e incluso en la ausencia de afeites y hasta de atractivo natural, físico, en especial después de una epidemia de viruela que azotó al pueblo y que la dejó a ella con el sobrenombre de “maleza” debido a las cicatrices (1998: 47-49). En definitiva, las décimas comunican que Parra se maneja con otros códigos, diferentes de la norma urbana. Desde el punto de vista formal, logra ese perfil mediante el uso de un lenguaje intenso y ostentosamente popular. Como puede constatar en la segunda décima citada arriba, desde el principio Parra se distancia de la poesía culta. A diferencia del “fulano muy famoso en poesía”, Parra se valdrá de la “treta de la vers’á popular” para dar a conocer sus vicisitudes (1998: 25). Lo hace a pesar de su escasísimo tiempo, dividido entre su labor de “desenterrar” folclore; sus cuatro hijos, los cuales dependen de ella; y su música, lo único que la embarga.

Como se indicó más arriba, los regionalismos usados en las *Décimas* son tan abundantes que los primeros editores del libro se vieron en la necesidad de incluir un glosario, el cual, pese a su acuciosidad aparente, no recoge todos los chilenismos empleados en los versos. No forman parte de voces diseminadas del dialecto vernáculo, como ‘roto’, ‘cabro’, ‘pebre’, ‘paco’, ‘huaso’, ‘pololeo’ o ‘marraqueta’, que al fin y al cabo un lector algo familiarizado con los regionalismos chilenos reconoce, sino de vocablos difíciles de entender aun con la ayuda del contexto en el que se insertan. Considérese la siguiente estrofa que, aunque no es del tipo de las que predominan, ilustra lo descrito:

Aprendo a bailar la cueca,
tejo meñaque a bolillo,
descuero ran’a cuchillo
ya le doy vuelta a la rueca.
Con una gallina clueca
saco mi linda “parvá”,
y en la callana caldiá
dorado dejo el triguito,
y amarillo el motecito:
naide me gan’a pelar (1998: 109).

El lector promedio ha de ir descifrando el significado de la décima verso por verso con la ayuda del glosario, pero aun así hay palabras que no aparecen en la lista, como ‘meñaque’ o ‘pelar’, en este contexto. Los versos aluden a la acción de tejer y la de preparar el trigo para hacer mote, el cual, según el glosario, es un plato hecho de maíz, trigo o cebada; aluden también al baile de la cueca. La décima parecería tener la intención de subrayar el talento natural del hablante para desempeñar prosaicas tareas cotidianas y aprender la zamacueca, el baile típico –mensaje que reforzaría sus repetidos reclamos de diferenciación respecto de los sectores cosmopolitas. Sin embargo, el texto no es totalmente incomprensible, sino que se resiste a una lectura asequible. Es ésta una dificultad que entrañan los textos reticentes o recalitrantes que se resisten a la fácil asimilación, según Doris Sommer. Sommer describe la estrategia como “una retórica de particularismo que despliega diestras maniobras para marcar distancias culturales”. Una variedad de estratagemas retóricas se utilizan para “proponer algo diferente del saber o el conocimiento” (1999: XI, mi traducción). El texto convoca la empatía del lector, pero no a riesgo de borrar las diferencias. Después de todo, las *Décimas* bien podrían ser una muestra del “minority writing” que inspiró a Sommer a explorar formas diferentes de expresión, formas que reproducen simbólicamente la distancia existente entre el lector y el “otro”. Aparte del léxico, las características morfológicas y fonológicas del texto subrayan la diferencia sin que, de nuevo, lo vuelvan ininteligible. Algunas de ellas se anotan en un apéndice al final de las *Décimas*, el cual incluye el uso de diminutivos (ningunito, toititos), aumentativos (fiestota, malazo), el uso de la forma migo como pronombre tras preposición, la caída de la d intervocálica en los participios (estudia’o, letra’o), cambio de i por e (estrumento, deligencia), y algunos ultracultismos (armonida) (1998: 213-214). Todos los elementos mencionados del dialecto popular sirven para marcar la frontera socio-cultural y recalcar la simpatía e identificación del hablante hacia los de abajo.

No obstante el derroche de rasgos del habla popular en las *Décimas*, Violeta Parra tenía la capacidad de escribir, sin lugar a dudas, de acuerdo con la norma lingüística, como puede apreciarse en muchas de sus composiciones. La misma capacidad se verifica también en el género epistolar, el cual podría prestarse al empleo de un lenguaje informal. Daré un ejemplo de los textos de la creadora que se ajusta a la norma lingüística, pero primero debo comentar una décima con un tema similar a dicho escrito con el fin de contrastar ambos pasajes. Aunque la primera parte de las *Décimas*, de la I a la LVI, se desarrolla en Chillán y otras zonas rurales en las que creció Parra y es ésta la que más se extiende, luego, de la LVII a la LXVIII, la acción se desplaza hacia la capital, para detenerse hacia el final, de la décima LXIX a la LXXXIII, en el primer viaje de Parra a Europa y su regreso a Chile después de la muerte de su hija menor, Rosita Clara, a quien había dejado atrás. El trágico incidente da pie a las reflexiones recogidas en las décimas con las que concluyen las memorias de Parra y es también motivo de una de sus composiciones musicales.

La décima LVIII describe el desmembramiento que ha ido produciéndose en el hablante al cruzar por hiperbolizadas “noventa estaciones” camino a la capital. La experiencia está marcada por impresiones y sensaciones de signo negativo entre las que se encuentra ir dejando un ojo por aquí y el pecho por allá como expresión gráfica de un cuerpo violentado. La pérdida de extremidades y partes del cuerpo y la indumentaria toma lugar a medida que el tren recorre pueblo por pueblo hasta llegar a la capital:

Mi brazo derecho en Buin
 quedó, señores oyentes,
 el otro por San Vicente
 quedó, no sé con qué fin;
 mi pecho en Curacautín
 lo veo en un jardincillo,
 mis manos en Maitencillo
 saludan en Pelequén,
 mi falda en Perquillauquén
 recoge unos pececillos (1998: 137).

Nada tiene sentido; se pone el énfasis en el absurdo (“no sé con qué fin”). No sería sólo en esta décima que Parra se refiere al maltrato y la fragmentación del cuerpo humano para transmitir la sensación, contraria a la plenitud, que pueden suscitar los desplazamientos y sinsabores de la vida moderna. En uno de los escritos incluidos en *El libro mayor de Violeta Parra*, la creadora regresa al tema de las ruinas del cuerpo, esta vez empleando un español estándar. El hablante de esta especie de “Walking Around”, también residente en la Tierra, dice así:

Creí que disponía de fuerzas suficientes
 pero me equivoqué en mis cálculos.
 Los síntomas del llanto
 me acosan en sus múltiples formas
 ojos fijos en un punto no preciso
 descoyuntamiento total del esqueleto
 respiración difícil
 sonajera de uñas molidas con los dientes
 coloreando en su yema
 la piel que me cuelga de la cara
 como bolsa vacía.
 Los cien peldaños de la escalera de caracol
 y la brisa, pena funeraria

que me aflige la cabeza
 todo todo aquí dentro de mí
 tronco untándome la herida
 sin reposo
 me tambaleo como volantín
 cortado en espacio espeso
 (Isabel Parra 1985: 90).

Como puede comprobarse, Parra utiliza en la décima un vocabulario llano que, junto con los topónimos, pone en realce la geografía y el dialecto chilenos. A diferencia de las décimas, el segundo texto que escribió, inédito hasta que fue incluido en *El libro mayor de Violeta Parra* en 1985, pese a compartir el motivo de la deformación física a causa de la violencia intrínseca a la vida moderna, tiene una estructura, léxico, sintaxis y tono muy distintos. No se trata ya de la correspondencia simple y repetida entre extremidad y lugar (un brazo en Buin y el otro por San Vicente), sino de un entramado más complejo que, junto con presentar el cuerpo lacerado, incorpora apropiadas imágenes y recursos tropológicos para describir con eficacia un momento de grave depresión. El segundo es un texto que no se aviene con facilidad a la imagen de desenfadada y desaliñada poeta popular que se perfila o autofigura en la autobiografía.

Junto con el descoyuntamiento, las nostalgias, suspiros, pesares, desvelos, hambrunas, martirios y dolores acosarán a la que abandonara su terruño hasta llegar a la capital, donde la agobia la desorientación total y una vital agresividad que suscitan las escenas que allí presencia, como transmite la siguiente décima:

Mi corazón en destierro
 latió lastimosamente
 cuando pasé, entre la gente
 l'inmensa puerta de fierro,
 sentí como que un gran perro
 estaba pronto a morderme,
 sólo atino a detenerme
 espanta'a como un lechón
 cuando vi saltar al león
 que va' enterrarle los dientes (1998: 141).

Por otra parte, en una carta dirigida a su hermano Nicanor desde otra capital, esta vez París, y fechada en junio de 1963, Violeta Parra escribe:

...
 He caminado a pie toda la geografía de la música fúnebre
 ha vomitado mi alma siete mil veces mil
 todas las provisiones que tenía en bodega
 es el ruido traspuesto el que aflige los tímpanos
 es el ir y venir de la vida en la calle
 el rugir incesante de motores despiertos
 el chillido estridente de trompetas borrachas
 el gritar de la gente sin motivo preciso
 quien me obliga a pasarme la semana durmiendo.
 Tanto ruido que meten, Nicanor, en mis sienes ...
(Isabel Parra 1985: 103)

Tanto en la décima como en la carta, Parra dirige una mirada horrorizada hacia la contaminación acústica, el tráfico desconcertante y la alta concentración demográfica de una ciudad cosmopolita. Sin embargo, expresa su turbación de forma diferente. En la décima, se recurre sobre todo al símil con animales feroces para comunicar la amenaza, se mantiene la peculiar gramática, y se usan arcaísmos léxicos típicos del español hispanoamericano. Por otra parte, en la carta habla del vacío y la enajenación del individuo, provocados por la capital francesa, percibida ésta como una urbe inhospitalaria que no ofrece “ni la más leve sonrisa”; al contrario, “su imponente estructura” le “tirantea los nervios” (Isabel Parra 1985: 103). En la misma se emplea sobre todo la metáfora (“motores despiertos”, “trompetas borrachas”). Le confiesa a su hermano su cansancio, pero le pide que no lo repita “ni siquiera entre dientes” (1985: 103). Los dos modos de expresión son diametralmente diferentes, al igual que el locus de enunciación. Que el primero parta de un designio de autofiguración y el segundo de la correspondencia privada de Parra debe dar motivos a pensar que ella buscaba proyectarse públicamente de cierta manera. Había temas que debían silenciarse y que no formaban parte de una poética pública.⁹ No en balde escribió Nicanor Parra en su “Defensa de Violeta Parra” “[y] recuerda que eres / un corderillo disfrazado de lobo” (Violeta Parra 1998: 18). Todo parece indicar que parte del programa, por lo menos

⁹ En relación con los silencios, cabe señalar que la nota que dejó Violeta Parra en el momento de su suicidio no se ha dado a conocer por decisión de su hermano Nicanor, quien alega tanto motivos políticos como familiares para no hacerlo (Morales 1990: 186). Un libro que matiza la entronización de que ha sido objeto Parra es el de Bernardo Subercaseaux et al (1982), el cual recoge testimonios de individuos que conocieron y trataron a Parra y que a veces se refieren al carácter difícil de la artista. Menos exaltada que otras es asimismo la biografía de Fernando Sáez (1999).

en lo que se refiere a la autobiografía, incluía el cultivo de una imagen en estrecha relación con lo popular; de ahí el ejercicio de una poética popular.

Entre los esquemas que Parra parece haber manejado era considerar la tradición como el “otro” de la modernidad. En su texto, ese período “premoderno” que constituye la tradición, cuyo campo semántico abarca la solidaridad y el sentimiento colectivo, es susceptible de captarse a través de la forma del testimonio, en el sentido en que se entiende el término cuando se refiere a todo lo contado por Rigoberta Menchú a su interlocutora Burgos Debray (1983). A saber, no en lo referido a una supuesta veracidad, pureza y autenticidad del texto, libre de refracciones de variados tipos, sino a la inserción del *yo* en el *nosotros*, en un marco social abarcador: “... en el testimonio, el *yo* juega el papel gramatical que los lingüistas denominan deíctico [shifter], función lingüística que cualquiera puede asumir indiscriminadamente. Teniendo en cuenta la proposición narrativa de Rigoberta Menchú, el significado de su testimonio no reside en la singularidad de sí misma o de su experiencia, sino en su habilidad para subsumir la experiencia de toda su comunidad” (Beverly 1993: 83, mi traducción). En las *Décimas* no hay un intermediario, como lo hay en el testimonio de Menchú; no obstante, en la primera parte, la cual se concentra en la niñez transcurrida en el campo, hay un mayor esfuerzo por contextualizar la experiencia personal, eslabonándola a lo que se percibe que conforman las prácticas tradicionales, tales como festividades, platos típicos, viñetas de colorido criollo, paseos populares, celebración de la flora y fauna locales, y el “velorio de los angelitos” o ritual para criaturas fallecidas, como símbolos de la expresión de toda una comunidad. A veces incluso el hablante pide excusas por haberse “salido del tema” al tratar sobre estos asuntos (1998: 36). El lapso transcurrido en las zonas rurales también dota a la narración de un ritmo más pausado que relaja el tiempo, distendiéndolo. Luego, una vez radicado el hablante en la metrópolis, el ritmo se torna más rápido y tenso, al mismo tiempo que el relato se vuelve más introspectivo, menos dado a la contextualización, pues éste resalta la enajenación social, dando lugar a una mayor autonomía e individualización. No es sino hasta el festival de música en Varsovia que Parra experimentaría otro raro momento de armonía con sus circunstancias al sentir la solidaridad entre los presentes. En líneas generales, podría afirmarse que el texto traza imaginariamente un arco que va del testimonio a la autobiografía, más centrada ésta en la subjetividad.

El binarismo tradición/modernidad persiste a través de las décimas. Mientras que la primera equivale a espiritualidad, permanencia y arraigo a lo establecido, la segunda implica fragmentación, discontinuidad y materialidad. Al sustentar la dicotomía, Parra se acoge tácitamente a los parámetros de la modernidad, revelando su acentuada sensibilidad hacia los procesos de inclusión y exclusión que estaban tomando lugar en el Chile de aquellos años. En sus escritos se evidencian las contradicciones que caracterizan al ser humano en el mundo moderno: el choque y el descontento con la modernidad al mismo tiempo que la activa participación en

un proyecto moderno, el de la recuperación de culturas “originarias” y “auténticas”, asociadas con el pueblo, que adquieren su relieve sólo en el contexto de dicha modernidad y una cultura necesariamente letrada. Como señala Pertti Anttonen, el folclore, como disciplina, surgió al mismo tiempo que la vida moderna despuntaba. Más que una coincidencia, el estudio de la cultura popular es una respuesta al advenimiento de la modernidad y los efectos de la modernización (2005: 57-59). Dicho estudio, desde luego, también se asocia a la gestión nacionalista (Burke 1984: 79). A la vez que anhela evitar los desbarajustes de la modernidad, Parra no puede sino aprovechar los instrumentos provistos por ésta para dar a conocer expresiones culturales que están continuamente a punto de desaparecer, víctimas de la dinámica que la misma modernidad desencadena. Después de todo, tradición y modernidad son partes del mismo fenómeno, según Anttonen, quien sostiene que la tradición debe entenderse como un concepto moderno, inseparable de la experiencia que conlleva lo moderno, cual si fueran las dos caras de una medalla. De esta forma, la tradición se constituye epistemológicamente en una metáfora *moderna* para la continuidad cultural e histórica. Aunque se postula que la modernidad destruye la tradición, a lo cual alude la cita de Berman en el epígrafe, para Anttonen en realidad la crea, haciendo de la misma una herramienta cognoscitiva. Sin la misma como contraste, la modernidad se volvería casi ininteligible. Para desarrollar semejante argumento, Anttonen se basa en las motivaciones que dieron lugar a los estudios folclóricos.

Recordemos que, a instancias de la misma Parra, en 1958 la Universidad de Concepción le encomendó a ella la tarea de crear el Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno, para lo cual se pusieron a su disposición dos amplias salas (Sáez 1999: 97). Además recopiló, según su hija Isabel Parra, cerca de 3.000 composiciones de las zonas rurales, contribuyendo de clara y decisiva manera a confeccionar un inventario representativo de la cultura popular nacional. Tamaña responsabilidad. Uno se pregunta qué criterios y qué taxonomías habrá empleado para definir el contorno del folclore o la cultura popular y lograr su cometido. Su devoción hacia el proyecto de recuperación y conservación del folclore chileno es tan significativa que Morales apunta, de forma algo exagerada, que su “percepción de esa cultura al borde de la extinción, condenada de algún modo”, puede “haber contribuido a ir creando subterráneamente las condiciones de su decisión final [su decisión a quitarse la vida]” (1990: 173). Difiero de la opinión del crítico –por lo demás, uno de los pocos en ubicar a Parra en la intersección de la tradición y la modernidad–, que presenta a la artista como una víctima del discurso que ella tan bien parece haber manejado.

Las *Décimas* bien pueden haber surgido del manantial folclórico, pero las anima el principio de la autofiguración. Ello, si por un lado mantiene a Parra asociada al folclore y la cultura popular que tanto defendió, por otro lado reconoce su capacidad para manejar registros lingüísticos y elementos formales que, al mismo tiempo, la separan del espacio constreñido del folclore. Quizás tal doble y paradójico movimiento permita

ver a Violeta Parra bajo otra luz y abra la posibilidad de apreciar su complejidad y sus contradicciones. El aura de santidad y “endiosamiento” (Dölz-Blackburn 1991) que la rodean hacen de ésta una tarea arriesgada (se trata, después de todo, de un icono), pero necesaria, con el fin de potenciar reinterpretaciones de Parra según la época y diversos modos de leer.¹⁰

¹⁰ Dölz-Blackburn (1991) formula una pregunta tras otra sobre la vaguedad de ciertas afirmaciones sobre Parra y las innumerables incógnitas e imprecisiones que subsisten hasta el día de hoy. Todo lo cual contribuye a alimentar el mito.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosín, Marjorie. *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.
- Agosín, Marjorie e Inés Dözl-Blackburn. *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago: Ed. Planeta Chilena, 1988.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Antonnen, Pertti J. *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2005.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Burgos Debray, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Burke, Peter. "El 'descubrimiento' de la cultura popular". En Raphael Samuel: *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984, 78-92.
- Dözl-Blackburn, Inés. "Valorización y perfil de Violeta Parra a través de la prensa chilena, 1967-1990: Una evaluación cronológica". En *Revista Interamericana de Bibliografía/ Inter-American Review of Bibliography*, 41,3, 1991, 436-69.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Trad. Christopher L. Chiappari y Silvia L. López. Prólogo de Renato Rosaldo. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Hall, Stuart. "Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'". En Raphael Samuel: *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984. 93-110.
- Illanes, María Angélica. *La batalla de la memoria: ensayos históricos de nuestro siglo, Chile 1900-2000*. Santiago: Planeta/Ariel, 2002.
- Lindstrom, Naomi. "Las *Décimas* de Violeta Parra: Versos autobiográficos y crítica cultural". En Adelaida López de Martínez: *Discurso femenino actual*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, 323-338.
- Loureiro, Angel G. "Problemas teóricos de la autobiografía". En Angel G. Loureiro: *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991, 2-8.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- Morales T., Leonidas. "Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta", En su *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990. 153-187.

- *Figuras literarias, rupturas culturales (modernidad e identidades culturales tradicionales)*. Santiago: Pehuén Editores, 1993.
- *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 2003.
- Neruda, Pablo. “Elegía para cantar”. En Violeta Parra: *Décimas: Autobiografía en verso*. 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, 9-11.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay, 1985.
- Parra, Nicanor. “Defensa de Violeta Parra”. En Violeta Parra: *Décimas: Autobiografía en verso*. 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, 13-18.
- Parra, Violeta. *Décimas: Autobiografía en verso*. 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- Piña, Juan Andrés. *Violeta Parra, 21 son los dolores: Antología amorosa*. 4ª edición. Santiago: Ed. Aconcagua, 1981.
- Rokha, Pablo de. “Violeta y su guitarra”. En Violeta Parra: *Décimas: Autobiografía en verso*. 2ª edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, 19-20.
- Romero, Luis Alberto. *¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
- Sáez, Fernando. *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.
- Sommer, Doris. *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile (cuerpo y alma)*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993. http://books.google.com/books?id=VANlgKnsPKoC&pg=PA193&lpg=PA193&dq=editorial+pomaire+historia&source=bl&ots=Emj3xeda6z&sig=D7JqO6eN-nPuEyKAA2b0e3j4JX0&hl=en&ei=1xs9Sr2mOMKGtgfG7aAR&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6 23 junio 2009.
- Subercaseaux, Bernardo, Patricia Stambuk y Jaime Londoño. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Santiago: Editorial Granizo/CENECA, 1982.
- Verba, Ericka. “Violeta Parra, Radio Chilena, and the ‘Battle in Defense of the Authentic’ during the 1950s in Chile”. En *Studies in Latin American Popular Culture*, 26, 2007, 151-165.