



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Literatura y folklore en las décimas de Violeta Parra

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Literatura y folklore en las décimas de Violeta Parra / S.Lafuente. - In: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. - ISSN 0011-250X. - STAMPA. - 5:(1990), pp. 56-74.

Availability:

This version is available at: 2158/776728 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

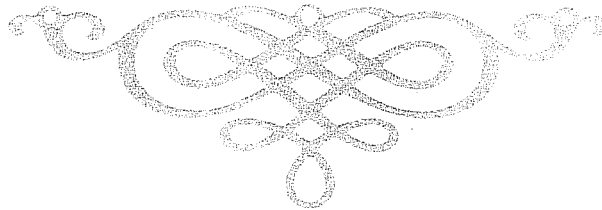
(Article begins on next page)

Cuadernos Hispanoamericanos

LOS COMPLEMENTARIOS/5

Mayo

1990



Alejandra Pizarnik

Violeta Parra

Escriben

Enrique Molina, Anna Soncini,
Cristina Piña, Juan Malpartida,
Javier Campos y Silvia Lafuente



Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN

Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR

Félix Grande

SUBDIRECTOR

Blas Matamoro

REDACTOR JEFE

Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES

Maximiliano Jurado

Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO

Manuel Ponce

IMPRIME

Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958

ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

Alejandra
Pizarnik

5 La hija del Insomnio
ENRIQUE MOLINA

7 Itinerario de la palabra en el silencio
ANNA SONCINI

17 La palabra obscena
CRISTINA PIÑA

39 Alejandra Pizarnik
JUAN MALPARTIDA

Violeta
Parra

45 Lectura de las *Décimas* de
Violeta Parra
JAVIER CAMPOS

57 Folclore y literatura en las *Décimas*
de Violeta Parra
SILVIA LAFUENTE

Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra

Las *Décimas* son el resultado de la fusión de dos etapas en la actividad de Violeta Parra: la de su definida orientación por el folclore, de la investigación y divulgación de música y textos folclóricos, y la que coincide con la escritura de la obra.

La presencia de estos dos momentos en el texto y la exigencia de una correcta aplicación metodológica nos llevan a hacer algunas consideraciones sobre el espacio donde folclore y literatura se relacionan.

De estos ámbitos culturales se ocupan dos representantes del Círculo Lingüístico de Praga, Pëtr G. Bogatyřev y Roman Jakobson, en un ensayo escrito en colaboración y publicado en 1929¹.

Aplicando los conceptos sosurianos de «langue» y «parole», Bogatyřev y Jakobson observan cómo la creación y la difusión de los fenómenos folclóricos siguen los mismos procesos de la creación y de la difusión del lenguaje.

La obra folclórica —sostienen los citados autores— es un conjunto de normas, de tradiciones a las que el recitador da vida con su aporte individual, como hacen los creadores de la «parole» respecto a la «langue». Estas innovaciones individuales de la lengua (o del folclore) si responden a las exigencias de la comunidad, se socializan y se vuelven elementos de la «langue» (o elementos folclóricos). Es decir que la vida de un tema folclórico se origina no en el momento de la creación sino en el momento de la aceptación por parte de la comunidad.

Una vez que se cumple el proceso cultural folclórico, adquiere los rasgos específicos de su estilo: funcional, popular, oral, anónimo, etcétera, diferenciándose de la literatura.

El folclore se ajusta de este modo a las leyes de la «langue», la literatura a las de la «parole».

Con este estudio Bogatyřev y Jakobson ponen fin a la vieja cuestión del mito romántico del «pueblo poetizante» o de la tesis individualista para la cual no existía ninguna diferencia de principio entre poesía popular y literatura².

Se vuelve entonces a una concepción colectiva del folclore pero simultáneamente se tienen en cuenta las modalidades de la operación inversa: operación a través de la cual

¹ P. G. Bogatyřev-R. Jakobson, «Il folklore come forma di creazione autonoma», *Strumenti critici*, 1, 1967, pp. 223-238.

² Menéndez Pidal en su ensayo «Sobre geografía folclórica» (*Revista de Filología Española*, VII, n.º. 3 y 4, 1920) ya había destacado la necesidad de superación de estos dos enfoques observando también otros aspectos que aparecerán en la tesis sostenida por Bogatyřev y Jakobson. Pero la antinomia sosuriana proporcionará al análisis del lingüista español un esquema más eficiente y exhaustivo de desarrollo.

un motivo, una leyenda, un canto se vuelven «parole», con caracteres individuales y originales, en el instante mismo de su ejecución.

El concepto de autonomía y al mismo tiempo de influjo recíproco en las relaciones entre folclore y literatura coexisten en las *Décimas* de Violeta Parra.

La obra presenta un código artístico (folclórico) bien identificable tanto en lo que se refiere a algunos temas y motivos como a la forma. Pero al mismo tiempo se trata de un texto escrito, de autor conocido e individualizable, que no ha sufrido el largo y complejo proceso de folclorización y en cuya narración no está presente el estilo de la tradición oral.

Pero el caso de esta obra es, sin embargo, particularísimo. Dentro de la misma hay un espacio auténticamente folclórico. Violeta se inserta en una memoria colectiva donde encuentra ya los módulos: formas métricas y estróficas características, temas y expresiones, a los que los argumentos de su poesía se adaptan. Ella recrea, en este caso, una poesía que en líneas generales ya ha sido previamente elaborada, sin modificar las normas, adaptándose a la uniformidad y rigidez de la creación colectiva. Estamos en la zona de la «langué», para usar la terminología de Bogatyrev y Jakobson, donde no se altera la función auténticamente folclórica.

En otros momentos de la obra, elaborando ella misma el lenguaje, las imágenes, la técnica compositiva, imprimirá al material recibido la huella de su propia personalidad artística. La norma folclórica se convertirá en innovación individual.

Establecidas estas premisas podemos considerar entonces esta obra como una realidad literaria y ejercitar, por consiguiente, una atención crítica y cognoscitiva que se reserva en general sólo para los textos literarios, sin olvidar el material folclórico que analizaremos ateniéndonos a los rasgos específicos de su estilo³.

1. Investigación e identidad artística

De la tarea de recopilación realizada por Violeta queda como testimonio su libro *Cantos folclóricos chilenos*⁴. Fue escrito en 1959, un año después de las *Décimas*, pero el trabajo de investigación ya había comenzado mucho tiempo atrás. Trabajo que ella llevó a cabo aplicando un método muy riguroso. No sólo grababa al poeta popular en su expresión, también lo entrevistaba transcribiendo en una ficha toda la conversación. Pero a pesar del rigor metodológico no se presentaba como el investigador erudito que busca registrar y documentar la existencia de técnicas y motivos folclóricos. Al contrario, el cantor intuía casi inmediatamente que el destinatario recopilador que tenía enfrente era el destinatario acostumbrado, familiar, que poseía sus mismos rasgos culturales, que pertenecía a su misma cultura: «Por usted lo voy a hacer Violetita, que es la única que transmite 'a lo pueta'»⁵.

Ella vivió en las fuentes de origen, en el campo, y todo ese bagaje aprendido de su madre, de su familia, del ambiente campesino, lo continuará con su trabajo de investigación. Aprenderá a conocer lo que espontáneamente poseía.

Gastón Soublette recuerda esta etapa de la vida de Violeta: «Le costaba entender actitudes diferentes a la suya, al menos en ese tiempo, no podía aceptar así nomás, que al-

³ A. R. Cortazar, Folclore y literatura, Buenos Aires, Eudeba, 1979. En este libro Cortazar enfoca las relaciones del folclore con la literatura como parte de un dinámico proceso que transfiere elementos de uno a otro campo en determinadas circunstancias. Otro de los aportes válidos consiste en destacar la aplicación metodológica, ya sea en relación al análisis de material folclórico en obras literarias, o, a la inversa, al análisis literario de expresiones folclóricas.

⁴ V. Parra, Cantos folclóricos chilenos, Santiago, Editorial Nascimento, 1979.

⁵ *Ibidem*, p. 9. «Canto a lo pueta»: locución genérica que designa la poesía estructurada principalmente en décimas, de estilo épico-lírico y temático múltiple, acompañada de guitarra o guitarrón.

guiera que se dedicara al folclore lo asimilara en formas diferentes y no lo hiciera parte de su vida, de la persona misma, en la forma particular que esto se daba en ella (...)»⁶.

De su madre, Clarisa Sandoval, «costal de díceres», elenca en el libro un repertorio de voces, giros idiomáticos, refranes, además de un repertorio de canciones campesinas que la misma le enseñara.

Reelabora los diálogos con una sorprendente fidelidad a la idiosincracia de su interlocutor percibiendo todos los matices del discurso. Entre los poetas populares es muy frecuente, por ejemplo, la tendencia a la rima en el lenguaje coloquial: «¿Me da permiso, para copiar el versito, doña Merche? Si acaso ya lo pescó, quién se lo puede impedir. Apronte su papelito, que lo voy a repetir»⁷.

Violeta sabe captar con gran intuición el humorismo y la ironía populares. Además en función de intérprete, de mediadora entre el cantor y el lector, se preocupa por aclarar y traducir el lenguaje técnico popular: «Sí... pero yo no voy a contarle de 'los versos que no llevan un tino de un principio de cuarteto', se refería a los versos encuartetados sin errores»⁸.

Desde un punto de vista lingüístico se preocupa además por transcribir los giros y expresiones del habla popular.

Antes de Violeta ya existían en Chile numerosos eruditos y cantores populares que se dedicaban a la labor de investigación. Pero Violeta es la única que llega a consubstanciarse total y profundamente con el folclore. La única que crea a partir de esta identificación. Es por ello que una estudiosa del folclore chileno como Margot Loyola puede tomar por anónima una creación individual de Violeta.

Su trabajo artístico es la emanación de esta vocación: «buscando el oro macizo/salgo volando al camino»⁹ y ésta es la razón por la cual llega en su obra a una acabada realización estética sin alterar la imagen de lo auténticamente folclórico. Es lo que el escritor peruano José María Arguedas observa cuando dice que Violeta es «lo más genialmente individual, y al mismo tiempo lo más genialmente popular», porque ella toma «ese material que ha recogido y lo incorpora a su mundo interior» para expresarlo luego «de la manera más agresiva, más lúcida, y al mismo tiempo más trascendental»¹⁰.

No es casual esta adhesión de Arguedas a la obra de Violeta Parra. Ambos comparten esa misma vocación de conocimiento —del antropólogo y de la estudiosa de folclore— que los llevará, partiendo de sus propias vivencias, a revelar en sus obras la identidad cultural de sus pueblos.

2. Recreación folclórica

En las *Décimas* se concentran temas y estilo del canto a *lo humano* y a *lo divino*, la más tradicional de las expresiones de la poesía popular chilena. La organización métrica, el desarrollo primordialmente narrativo de sus temas, las sentencias morales, lo festivo, son todos elementos presentes en la obra y que pertenecen al ámbito de la poesía folclórica.

Pero hay un espacio que refuerza particularmente la textura folclórica de la obra: el espacio dedicado a la recreación de motivos estrictamente ligados a los cánones de la poe-

⁶ B. Subercaseaux-J. Londoño, *Gracias a la vida. Violeta Parra, Testimonio*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976, p. 70.

⁷ V. Parra, *Cantos folclóricos chilenos*, cit. p. 55.

⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁹ V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1970, p. 38.

¹⁰ Cita tomada de la grabación magnetofónica de una mesa redonda organizada por la Universidad Católica de Chile. En ella participó, entre otros, José María Arguedas. El texto de tal grabación fue publicado en: *Revista de Educación*, Santiago de Chile, n.º. 13, 1968, p. 72, bajo el título «Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores».

sía popular. Aquél está representado por las décimas dedicadas al «Velorio del angelito» y por aquéllas en las que prevalece el carácter descriptivo, costumbrista, como en «Aquí anda la Cruz de Mayo» y «La víspera de San Juan», donde el narrador se identifica con el reelaborador del material folclórico.

La memoria individual al coincidir con las costumbres y creencias populares vivifica la tradición y esto es lo que hace Violeta cuando a través del canto de doña Rosa Lorca recupera sus propias vivencias infantiles: «Cuando la escuché cantar estos cantos ancestrales, volvió a mi memoria la ceremonia vista de niña del "velorio del angelito". Recordé cómo se mandaba buscar a la madrina para que hiciera el "alba", que tenía que ser cortada en tela nueva, con tijeras, hilo y aguja usados por primera vez»¹¹. Vivencias que convierte en genuina poesía folclórica:

Comadre, venga a cortar
el «alba» de su ahijadito,
aquí está el lienzo nuevito
tijeras recién comprá.
Las mangas bien picoteá
la coronilla y la falda
y el papel de la guirnalda,
aquí le tengo plateado;
altar de lindos luceros
que brille como esmeralda¹².

La cultura folclórica en cuanto oral es esencialmente teatral y aquí se representan las actividades y ceremonias propias de las prácticas religiosas comunitarias. La escenografía del velorio, la descripción de los adornos simbólicos, ciertos accesorios relacionados con el trance por el cual el angelito debe pasar, son algunos de los elementos de representación que intervienen en la ceremonia.

Pero en estas décimas se cumple además un requisito fundamental de la visión religiosa popular. En el «velorio» no se debe llorar. Las lágrimas entorpecerían el vuelo del niño hacia el cielo y por ello es que el dolor de la muerte se atempera con manifestaciones de dicha por ese destino sobrenatural. Esto justifica la sonrisa haciendo desaparecer la sombra de la pena: «Malazo es velar con llanto,/ a tan dichoso angelito/ que vuela al cielo infinito/ llamado por el Señor,/ cantémosle sin dolor/ ángel glorioso y bendito»¹³.

Violeta no sólo se mantiene fiel a esta visión sino que se erige en celante custodio de una tradición, a la que trata de defender del peligro de tergiversación: «Adónde está el ignorante/ hablando a tontas y a locas, (...)»¹⁴ proponiéndose ella misma como fiel recreador de ese patrimonio cultural:

La prueba de lo que digo
aquí la tengo en la mano,
pa condenar al villano
que tengo por enemigo.
Mis cantos son los testigos
desato con gusto el nudo
del seso del testarudo
aquí va el primer disparo
no han de pasar por el aro
mis versos por «el saludo»¹⁵.

¹¹ M. Villalobos, «Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares», *Revista Musical Chilena*, XII, n.º. 60, 1958, p. 73.

¹² V. Parra, *Décimas*. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 123.

¹³ *Ibidem*, p. 123. *El «velorio del angelito» se registra en casi toda América Latina. Está documentado además de Chile, en Argentina, Bolivia, Colombia, México, Perú, Santo Domingo, Venezuela, etc.*

En Argentina, Orestes Di Lullo en su Folclore de Santiago del Estero describe minuciosamente la ceremonia y Juan Draghi Lucero en su Cancionero popular cuyano transcribe coplas recogidas en San Luis y Mendoza. Está presente no sólo en el folclore sino también en textos literarios. Leopoldo Marechal alude al motivo del tema en su novela Adán Buenosayres y León Benarós escribe en 1958 sus «Versos para el angelito» donde glosa once coplas tradicionales argentinas.

¹⁴ *Ibidem*, p. 124.

¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

Violeta ateniéndose a la normativa folclórica muestra cómo se deben cantar los «versos de angelitos».

En las distintas etapas de la ceremonia del velorio, que dura toda la noche, se cantan *versos*¹⁶ sobre diferentes temas: verso por saludo, verso por padecimiento, donde Violeta usa la glosa de pies atados o *cantar encuartetao*¹⁷, propia de la canción popular, con *fundamento*¹⁸ a lo divino basado principalmente en el Nuevo Testamento, verso por sabiduría, que se atiende, como en la tradición, en su mayor parte, a las historias del Antiguo Testamento, y el verso de despedida, donde los cantores, como lo hace también Violeta, hablan como si fueran el angelito mismo que se despide.

En el campo folclórico un cambio puede alejar la reelaboración del «corpus» tradicional creando una antinomia. Solamente los autores mejor compenetrados con el espíritu popular reelaboran sin traicionar lo auténticamente folclórico. Por ello Violeta censurando al autor folclórico se propone evitar cualquier intento de transgresión¹⁹.

Partiendo de textos anónimos o de textos de poetas populares podemos establecer los puntos de contacto entre su obra y el material tradicional, sobre todo aquel directamente recopilado por la autora y que, por consiguiente, resulta más representativo.

Entendemos que sólo la presentación de todo el material de que disponemos nos permitiría ofrecer un análisis profundo. Sin embargo, a través del material seleccionado es posible destacar rápidamente algunos de sus múltiples motivos coincidentes.

El «verso» *encuartetao* y sin *despedida* por el banquete de Asuero, recopilado por Violeta, puede ser una fuente directa:

Un día que Asuero estaba
tomando cierto recreo
vio llegar a Mardoqueo
a quien el rey apreciaba
al judío acompañaba
una doncella mujer
el rey lleno de placer

¹⁶ «La denominación verso en el folclore chileno designa la composición literaria hecha sobre la base de la décima, según la forma métrica perfeccionada por el español Vicente Espinel. Por extensión se llama «verso» también al canto de estas formas métricas». (L. G. Soublette, «Formas musicales básicas del folclore chileno», Revista Musical Chilena, Santiago de Chile, XVI, n.º 79, enero-marzo 1962, p. 49).

¹⁷ «La regla general dispo-

ne que cuatro décimas, llamadas «pies del verso» por los «puetas», glosen una «cuarteta» —denominación folclórica genérica, indistintamente alusiva a una rondilla, copla o cuarteta propiamente tal— de modo que los cuatro «vocablos» o «palabras» que la componen —ambos términos corresponden a toda la línea de medida silábica que la métrica académica conoce por verso— se repitan, siguiendo el mismo orden, una cada vez al final de las

respectivas décimas, como «vocablo número diez de la pertinente estrofa». (M. Dannemann, «Variedades formales de la poesía popular chilena», Atenea, XXXIII, n.º 372, septiembre-octubre 1956, p. 57).

¹⁸ «La temática de este género folclórico puede dividirse en varios asuntos o «fundamentos», como suelen llamarlos los cantores populares. Se distinguen como los fundamentos más usuales y comunes los ver-

sos a lo humano y los versos a lo divino, siendo éstos los que se cantan en velorios y novenas y aquéllos en reuniones profanas» (L. G. Soublette, Op. cit., p. 49).

¹⁹ Según Bogatyrév y Jakobson, la noción de «censura» es una de las diferencias fundamentales que separa el campo literario del folclórico. La censura ejercitada por la comunidad es determinante en el folclore y constituye la premisa necesaria del nacimiento mismo de la obra folclórica.

la contempló poco a poco
y se volvió casi loco
POR LOS AMORES DE ESTER²⁰.

al que sigue con bastante fidelidad en la primera estrofa del «Verso por sabiduría»:

Estaba Asuero una tarde
tomando el sol pensativo.
Mardoqueo llegó altivo
a presentarle un alarde:
Preciosa, que Dios te guarde,
responde Asuero afanoso
contempla el rostro gracioso
de la sobrina de aquél.
Flechado fue por Ester,
EL REY ASUERO FAMOSO²¹.

La mayor adjetivación y la incorporación del discurso indirecto en la reelaboración de Violeta no afectan el contenido de la composición. La escena se sucede en el mismo orden que en la canción recopilada siguiendo la regla general de la décima glosada que, a diferencia de ésta última, agrega la última décima que no comenta la cuarteta: la *despedida*.

Las variaciones no modifican esencialmente el material tradicional.

En el repertorio tradicional del «velorio» aparece también el motivo de la *despedida* que utiliza el *adiós* como una fórmula típica, como podemos verificar en esta composición del cantor Alberto Cruz que Violeta recopila:

Llegó el tiempo de marcharme
y al emprender mi camino
adiós queridos padrinos
que fueron a acristianarme
y fueron a bautizarme
a esa iglesia milagrosa
adiós pues mi madre hermosa
me voy, le dejo un consuelo
porque en las puertas del cielo
yo estoy cuidando una rosa²².

El cantor habla como si fuera el angelito mismo que se despide. Estas convenciones están presentes también en el «Verso por despedida»: «Maire mía no me llores» de Violeta:

Adiós pairinos queridos
que fueron a «acristianarme»,
las sales a colocarme
y el nombre del escogido.
Hoy, siendo el más bendecido
por vos, le pido licencia
para que tengan paciencia
mientras los llama el vicario:
ya tienen intermediario
que les consigue indulgencia²³.

además de otros tipos recurrentes en el «Velorio de angelitos»: el niño yendo directamente al cielo se constituye en abogado celestial en favor de sus padres y padrinos.

²⁰ V. Parra, Cantos folclóricos chilenos, cit., p. 26.

²¹ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit. p. 129.

²² Esta composición forma parte de una serie de textos recopilados por Violeta que no fueron incluidos en Cantos folclóricos chilenos y a la que hemos podido acceder gracias a la gentileza de la folclorista chilena Gabriela Pizarro.

²³ V. Parra. Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 132.

En estas décimas de *la despedida* Violeta poetiza lo que antes había enunciado como norma folclórica. La felicidad del destino sobrenatural:

Resuenan ya los tambores,
la música de los cielos
recibe como un consuelo
la gloria que me ha llamado,
por no tener ni un pecado
me saca del triste vuelo²⁴.

y el llanto de la madre que impide el vuelo del niño hacia el cielo:

No mojes más mis alitas
con tu llorar lisonjero
detienes la entrada al cielo
de tu blanca palomita²⁵.

son manifestaciones propias de la experiencia religiosa popular que Violeta tiene presente y a la cual se sujeta²⁶.

En estas composiciones aflora el estrato profundo de la cultura oral. Esto se refleja en la repetición, en las formas compositivas y temáticas fijas, todos elementos que favorecen la técnica de la improvisación.

Además de las fuentes de origen y de la recopilación, Violeta recoge información y material de la lectura de la poesía popular impresa.

En Chile, a fines del Ochocientos y comienzos de siglo, la vieja glosa campesina irrumpe en las ciudades y se imprime en unas grandes hojas de papel, que los poetas cuelgan de una lienza. Estos pliegos contenían composiciones a *lo humano* y a *lo divino*. Juan Uribe Echavarría señala el valor de esta nueva etapa de la poesía popular chilena. Refiriéndose a los poetas dirá que «traen una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no habían alcanzado los honores del papel impreso»²⁷.

Así surge en Chile la popular «literatura de cordel». Los principales poetas de la época van desde Bernardino Guajardo (1812-1886) hasta Juan Bautista Peralta (1875-1933), ambos de origen campesino. Otros poetas fueron Daniel Meneses y su compañera Rosa Aranedo, Nicasio García, gran amigo de Guajardo, Adolfo Reyes, poeta de Valparaíso que hacía grabados en madera de raulí para ilustrar sus versos.

Siendo de extracción campesina, los cultores de estas hojas desarrollaron temas y estilos tradicionales.

De estas composiciones nos interesa particularmente la «Redondilla amorosa de la fiesta de San Juan» de Rosa Aranedo, quien cultivó con preferencia el género religioso:

Da gusto a los machalinos
en sus caballos que van
cuando corren en San Juan
aturdidos con los vinos.
Bajan tantos campesinos
a todas voces viviendo,

²⁴ *Ibidem*, p. 131.

²⁵ *Ibidem*, p. 131.

²⁶ *El profundo conocimiento que Violeta tenía del lenguaje artístico popular se refleja no sólo en la escritura sino especialmente a través de su talento de cantora: «Violeta Parra sabe tocar nuestros instrumentos folclóricos, la guitarra y el guitarrón, y cantar a lo poeta. Sabe escribir versos a «lo divino» y a «lo humano», compone sus propias melodías y puede improvisar unas décimas si la ocasión lo exige. En los velorios de angelitos ha sido invitada a cantar junto a grandes cantores, de aquellos que no se dejan acompañar por cualquiera (...).» (M. Villalobos, op. cit. p. 71).*

²⁷ J. Uribe Echevarría, *Flor de canto a lo humano, Santiago de Chile, Edit. Gabriela Mistral, 1974, p. 16.*

Uno de los primeros intelectuales en advertir el valor de esta poesía popular impresa fue el profesor Rodolfo Lenz quien estudió y reunió los pliegos que configuran la colección de nueve volúmenes que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. La otra colección importante es la formada por Raúl Amunátegui, que consta de tres volúmenes y se conserva en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

dicen: —Vamos celebrando
al Santo, al dichoso ser,
pero más me gusta ver
a los cantores cantando²⁸.

por las coincidencias que encontramos con la tercera estrofa de «La víspera de San Juan» de Violeta:

La víspera de San Juan,
preciosos van los caballos
que salen como unos rayos;
el Santo hay que corretear.
Ventana que tiene altar,
tiene su Juan más adentro,
entonces viene el encuentro,
las décimas, los traguitos,
y parten los caballitos
corriendo qu'es un portento²⁹.

Se trata de cantares eminentemente populares, que mantienen temas y formas dentro de las pautas tradicionales folclóricas y donde la personalidad y la fantasía creadora del poeta intervienen limitadamente.

La décima, la estrofa que pluralmente estructura el «canto a lo poeta», como su antecesora la clásica espinela peninsular, consta de diez versos octosilábicos, rimando el primero con el cuarto y con el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y con el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y con el décimo, y el octavo con el noveno. Pero el folclore poético chileno presenta una diferencia: en la rima se alternan consonancia y asonancia, como puede apreciarse en la décima de Violeta, a diferencia de las espinelas que se rigen por una consonancia perfecta, que es la que en este ejemplo sigue Rosa Araneda³⁰.

Violeta se acerca también a los cánones de la métrica folclórica en la distribución del significado en correspondencia con los versos. Al final del verso cuarto se halla regularmente una puntuación mayor. El quinto y el sexto están íntimamente unidos por el sentido de la construcción gramatical: «Ventana que tiene altar, / tiene su Juan más adentro», estableciendo una estrecha unión entre las dos mitades de la décima. En este caso las décimas no glosan *cuarteta* alguna.

La fiesta de la Cruz de Mayo se celebra principalmente en el sur de Chile. Los poetas se reúnen para cantar a *lo humano* y a *lo divino*:

Aquí anda la Santa Cruz
visitando a sus devotos
con un cabito de vela
y un traguito de mosto³¹.

Una comitiva pasa por las casas pidiendo pan, velas o comida con versos tradicionales y si no les abren, sus moradores son vituperados de esta manera:

Esta es la casa de los pinos
donde viven los mezquinos

²⁸ A. Acevedo Hernández, Los cantores populares chilenos, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1933, p. 130.

²⁹ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 109.

³⁰ En muchas otras composiciones registra la alternancia como la mayoría de los poetas populares chilenos.

³¹ J. Dözl-Blackburn, Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1984, p. 154.

Esta es la casa de los tachos
donde viven los borrachos³².

La descripción de la comitiva, la punición de la avaricia, con un matiz más humorístico en la canción anónima, están presentes también en la reelaboración de Violeta:

Aquí anda la Santa Cruz
cantándole a sus devotos,
pidiendo un traguito e'mosto
y una velita de luz.
La Virgen les dé virtud
por la limosna bendita,
y en cambio sea maldita
la que no acude a su encuentro,
no tenga merecimiento,
¡castígala, Crucecita!³³.

Estas composiciones responden a un requisito fundamental del folclore: su funcionalidad. Un fenómeno folclórico es funcional porque satisface una necesidad colectiva ya sea ésta artística, mágica o religiosa. Por ello, si bien el ámbito de la recreación no está aislado dentro de la obra ya que el «velorio» se inserta en la historia del huaso Ascario, y las fiestas, como «La víspera de San Juan», en la historia de la familia campesina de los Aguilera, estas composiciones conservan su autonomía folclórica. En este espacio folclórico el autor (que pierde su individualidad para convertirse en un simple agente anónimo de un proceso cultural colectivo) desplazaré al narrador, interrumpiendo por un momento el flujo de la narración autobiográfica.

3. Trasposición de lo folclórico a lo literario

La intención de Violeta mientras escribía era componer un poema auténtico y ella estaba capacitada para ello porque las circunstancias de su vida personal le habían permitido identificarse con el alma y la vida del pueblo:

Regularé algunos años
y de lugar mudaré,
así les relataré
sin «coilas» y sin engaños;
que se descarguen los daños
en la pobre relatora,
por no valerle hast'ahora
haberse amarra'o a Chile.
Si el canto no le da miles,
válgame Dios, la cantora³⁴

Pero al mismo tiempo quien concibe y escribe este poema no es un poeta popular más. Es un intérprete original y creativo de esa poesía popular que tradicionalmente se había formado por la colaboración de los innumerables poetas populares a los que ella se acercó con su vocación indagadora. No debemos olvidar, como ya hemos visto, la importan-

³² *Ibidem*, p. 155.

³³ V. Parra, *Décimas*. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 91.

³⁴ *Ibidem*, p. 27.



cia de su trabajo de investigación. Violeta conocía y supo aprovechar las dos dimensiones de esta perspectiva.

Esto se refleja sobre todo en el lenguaje. Los cantores populares no sólo cantan o recitan sus propias obras o las ajenas sino que también las escriben. ¿Como es el lenguaje de los cantores populares chilenos? Rodolfo Lenz señala algunos rasgos. El lenguaje intencionalmente dialectal se halla sólo cuando el poeta introduce «a un huaso típico en oposición a otra clase social» o bien cuando no sabiendo escribir «hacen sus versos según la pronunciación»³⁵. O aun en épocas recientes en que se ha reducido el analfabetismo «es posible afirmar que casi todos saben leer y escribir medianamente, pero quedan algunos todavía que sólo componen de memoria»³⁶.

En el estilo popular no intervienen intencionalmente, pues, elementos de la lengua oral. Su presencia en las composiciones es más bien reflejo de una situación lingüística concreta. Y, por el contrario, en aquellos poetas conocedores de la lengua escrita, sobre todo los más recientes, el elemento oral es casi siempre ocasional.

Observemos esta décima de Lázaro Salgado, poeta popular aún viviente, que refleja estas características:

Había puetas de nombre
como Liborio Salgado,
que nunca fue atropellado
en Chile por ningún hombre;
pa que el público se asombre
él fue el único en la vida
que con palabras floridas
ante un público de gente
oyéndolo reverente
estaba como dormida³⁷.

Salvo el vocablo «puetas» término convencional en el folclore y el «pa» la preposición apocopada por exigencia de rima, no existen en el resto de la composición palabras transcritas con la fonética popular.

Violeta, alejándose del estilo de los poetas populares, inventa un lenguaje equivalente al lenguaje oral popular:

Aprendo a bailar la cueca,
tejo meñaque a bolillo,
descuero ran'a 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 pelar³⁸ (...)

a través de una serie de procedimientos que tienden a realzar la sugerencia de los modos de expresión: la transposición fonética, la alteración de la palabra, la elección de los términos según el contexto. Junto a la adecuación lingüística, como los arcaísmos y voca-

³⁵ R. Lenz, Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile, *Santiago de Chile, Soc. Imprenta Litográfica Universo*, 1919, p. 93.

³⁶ D. Muñoz, Poesía popular chilena, *Santiago de Chile, Edit. Quimantú*, 1972, p. 6.

³⁷ *Ibidem*, p. 173.

³⁸ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 109.

blos indígenas de la lengua campesina, existen referencias precisas a las formas culturales del ambiente que recrea.

Un importante elemento nivelador en el texto es la inclusión, junto a la lengua coloquial, de la lengua escrita: «Detrás de las alamedas/ reinaban los animales,/ perfuman los cereales/ las trémulas sementeras, (...)»³⁹ donde se registran también voces cultas.

En el texto, entonces, la fonética popular alterna con voces escritas, vocablos indígenas y arcaísmos de la lengua campesina con formas cultas, palabras intencionalmente alteradas con sus formas correctas. Estas variantes son pruebas de la estructura lingüística convencional de las *Décimas*. Convención estética «que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea» dirá Borges refiriéndose al lenguaje de la poesía gauchesca y que podría aplicarse también al lenguaje de las *Décimas*⁴⁰. Lenguaje que, como el de Arguedas en sus novelas o el de Hernández en el *Martín Fierro*, realiza con autenticidad el prodigio de la comunicación intercultural.

Hay técnicas específicamente folclóricas, como la de los cuerpos y oficios geográficamente repartidos, que en las *Décimas* se vuelven recurso estilístico. Observemos esta décima de autor anónimo:

En Santiago tengo un pie
y el otro en Valparaíso,
los dedos en el Hospicio,
las uñas en Quilpué;
un tobillo en San José,
el otro allá en Melipilla;
allá en Maipo una canilla,
una pantorrilla en Lota;
la cochezuela en Quillota
y en Rancagua, una rodilla⁴¹.

Es la misma técnica que emplea Violeta en «Un ojo dejé en los Lagos»:

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,
saludar en Pelequén,
mi falda en Perquilauquén
recoge unos pececillos⁴².

con la diferencia de que ella dilata las imágenes agregando humor y fuerza fantástica: «mi falda en Perquilauquén/ recoge unos pececillos», pero sin escapar al realismo propio del folclore.

Aplicando la misma técnica logrará pintar con gran eficacia todos los estados de ánimo y, lo que es más importante, con datos reales de su biografía:

Pasé amarguras en Ñanco,
delirios en Tucapel,

³⁹ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁰ J. L. Borges, *El «Martín Fierro»*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, p. 11.

⁴¹ J. Uribe Echevarría, *op. cit.*, p. 96.

⁴² V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, *cit.*, p. 137.

hambrunas en Illapel
y pesadillas en Chanco;
qué lágrimas en Rupanco,
desvelos en Mataquito,
corazonadas y gritos
y en el pueblo de Toltén
por un billete de a cien
peleo con mi hermanito⁴³.

El folclore deja de ser un fin para pasar a ser un medio con el cual espera cumplir su objetivo: recuperar la verdad esencial de lo vivido a través del relato autobiográfico. Estas décimas están coherentemente insertadas en la narración del viaje, entre el alejamiento de la casa paterna y la fuga a Santiago, formando parte de la trama misma.

En las décimas dedicadas a la muerte de la hija desaparecen el tratamiento y la temática tradicional del «velorio del angelito» y aun manteniendo algunos elementos de la cosmovisión religiosa popular:

Rosita se fue a los cielos
igual que paloma blanca,
en una linda potranca
le apareció el ángel bueno,
le dijo: Dios en su seno,
niña, te v'a recibir,
las llaves te traigo aquí,
entremos al paraíso
que afuera llueve granizo,
pequeña flor de jazmín.

Pequeña flor de jazmín,
del mundo vienes llegando;
aquí t'están esperando
la Madre y un querubín,
glorioso ha sido tu fin
cuéntaselo a tu mamita
cuando ella esté dormidita,
así le darás paciencia,
valor y condescendencia
resignación infinita⁴⁴.

Las imágenes se enriquecen con la fantasía de la autora: introduce la figura del ángel intermediario que acompaña a la niña. Pero a pesar de las innovaciones emplea un recurso formal muy difundido en el folclore poético: los versos encadenados o popularmente llamado estilo de «coleo», mediante el cual se comienza cada estrofa con el último verso de la estrofa precedente.

La invención personal consiste precisamente en crear formas, aun partiendo de esquemas folclóricos, que estén al servicio de una concepción artística a cuyo dictado éstas se amoldan. Y en el caso particular de Violeta sin destruir el material de fondo. Fidelidad y condición transformadora no son términos antitéticos en su obra.

Violeta selecciona ciertas imágenes del código poético popular donde la figura del amado, en general referida a la mujer, tiene en la flor el sustituto más idóneo:

⁴³ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 185.

Entré al clavel del amor
cegada por sus colores,
me ataron los resplandores
de tan preferida flor:
ufano de mi pasión
dejó sangrando una herida
que lloro muy conmovida
en el huerto del olvido,
clavel no ha correspondido,
qué lagrimas tan perdidas⁴⁵.

Imagen frecuente en los versos «por el amor» como se ve en esta composición recopilada por la autora:

Entré al jardín y miré
del amor todas las flores,
de ver tan lindos colores
elevada me quedé,
al instante me fijé
con afición y esmero,
con cariño verdadero
me enamoré del color,
tengo perdido mi amor,
Y MI ESPERANZA EN EL CIELO⁴⁶.

Pero en la elección de figuras y vocablos interviene un personal criterio expresivo. Ello se puede ver a través de la connotación negativa del amor: «cegada» «me atacaron» «herida» y ese tono de tristeza, de amarga ironía que Violeta realza con la elección expresiva final: «clavel no ha correspondido,/ qué lágrimas tan perdidas».

Violeta se aleja del sistema de convenciones de la lírica popular no sólo desde el punto de vista temático: también tiene en cuenta la eficacia expresiva de los recursos que emplea. Por ejemplo, evita los cultismos o el empleo de nombres mitológicos, frecuentes en la lírica amorosa popular, como se ve en esta cuarteta del poeta Navarro Flores: «Un corazón con corona/ tengo para regalarte/ con la flecha de Cupido/ voy a herirte y no matarte»⁴⁷ y, en cambio, emplea con frecuencia el prosaísmo, entonado a través del diminutivo afectivo: «Yo le miraba sus hondas/ pupilas de noche oscura,/ cuando su voz con ternura/ me llama su palomilla,/ y agrega, esta lechuguilla,/ es toda mi desventura»⁴⁸ de uso corriente en el lenguaje folclórico.

Sin romper definitivamente con el modelo ni con los elementos tradicionales logra hacer oír su voz personal.

4. Narración literaria

En el momento de la escritura de las *Décimas* Violeta ya ha hecho suyos los valores de la cultura a la que pertenece y testimonio de este proceso, como ya hemos visto, será el espacio dedicado dentro de la obra a la recreación folclórica.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁴⁶ V. Parra, *Cantos folclóricos chilenos*, cit., pp. 118-119.

⁴⁷ D. Muñoz, *Antología de cinco poetas populares, Santiago de Chile, Ediciones Valores Literarios, 1971*, p. 63.

⁴⁸ V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, cit., p. 71.

Pero esta autobiografía en su narración trasciende el ámbito folclórico para conquistar una realidad más íntima. En esta obra Violeta logra la construcción de su universo humano.

El narrador modifica la tradición oral. Desaparecen algunos elementos característicos de la narrativa folclórica como la reiteración y la excesiva rapidez de la acción. El narrador se detiene en personajes y aventuras que la memoria ha seleccionado por su valor significativo y en la mayor parte de los episodios el análisis de sentimientos prevalece sobre la acción.

Ninguno de estos elementos narrativos se registran como antecedentes en la tradición cultural de los poetas populares chilenos. Se trata siempre de relatos autobiográficos breves que responden a exigencias externas, como la presentación del poeta ante el auditorio o el conocido caso de la ya mencionada Rosa Araneda quien declara sus orígenes para defenderse de la acusación de no ser la autora de los versos que firmaba⁴⁹.

Es probable, en cambio, que la idea del relato autobiográfico nazca de la propuesta de su hermano Nicanor: «Principiame a relatar/ tus penurias a lo poeta» y de la lectura de obras como el *Martín Fierro*: «Muda, triste y pensativa/ ayer me dejó mi hermano/ cuando me habló de un fulano/ muy famoso en poesía»⁵⁰ y aun de la novela picaresca, género literario con el cual presenta no pocas afinidades temáticas.

Los límites del presente estudio inpiden el desarrollo de este argumento. Pero lo cierto es que la narración de las *Décimas* no se vincula con la tradición folclórica y presenta, en cambio, las características de la autobiografía literaria.

En la obra la escritura se convierte en un acto de memoria. Recuperar la misma significa buscar y construir, a partir de los valores culturales y humanos que la autora reivindica, su propia identidad. El yo pasado y presente es mirado a través de una doble perspectiva ético-estética (que pertenece además al patrimonio ideológico de la cultura popular) donde confluyen y se integran los episodios narrados.

El narrador de las *Décimas* construye a través de su personaje el canto: «y empiezo' amar la guitarra y donde siento una farral/ allí aprendo una canción»⁵¹. Descubrimiento y construcción que se realiza mientras el personaje avanza en la narración: «Si es cierto que yo sufrí,/ eso me fue encañonando,/ más tarde me fue emplumando/ como zonzala cantora./ Hoy pájara voladora/ que no la para ni el diablo»⁵². Por ello el viaje, camino que concede una voz y una historia, alcanzará en el interior de la obra un profundo significado.

La fuga a Santiago: «Salí de mi casa un día/ p'a nunca retroceder (...)»⁵³ se configura como el impulso definitivo hacia la creación artística, experiencia ligada a la figura del hermano: «Mi hermano decía: Vente,/ que lindo es el estudiar,/ el mundo es un ancho mar/ lo cruzarás por el puente,/ a nada puede la muerte/ llevarte en su remolino (...)»⁵⁴, quien incentivará la escritura de la obra, tal como aparece al comienzo de la narración.

Más adelante, en otro viaje, se verificará plenamente el dominio del lenguaje artístico:

Fue esta diuquita cantora
en ese gran festival
nombrada muy especial
jurado de las seis horas,

⁴⁹ «Araneda, por mi padre,/ en Tagua-Tagua nací,/ y también les digo aquí/ Orellana, por mi madre;/ aunque a ninguno le cuadre/ pregunto y noticias doy/ a varios, el día de hoy/ denme a saber los delitos,/ de que no haga estos versitos/ muchos dicen que no soy». (J. Uribe Echevarría, op. cit., p. 30). Existe también un romance autobiográfico, escrito por Bernardino Guajardo, uno de los más famosos poetas populares del siglo pasado, titulado «Historia y célebre romance arreglado sobre la vida y aventuras del poeta popular».

En época más reciente, el padre Miguel Jordá realizó una recopilación de poesía popular: *La biblia del pueblo, Santiago, Editorial Salesiana, 1979, donde se encuentran breves relatos autobiográficos.*

Un poeta popular, Lázaro Salgado, está escribiendo actualmente su autobiografía en décimas. Es probable que de esta difusión reciente del relato autobiográfico entre los poetas populares chilenos no sea del todo ajena la obra de Violeta.

⁵⁰ V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, cit., p. 25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 68.

⁵² *Ibidem*, p. 83.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 136.

al lado de unas personas
ministras del pentagrama,
esta pescá sin escamas
votaba en aquel concurso
entonando sus recursos
como avecilla en la rama⁵⁵.

El canto aparece entonces no sólo como narración de un recuerdo anecdótico sino como experiencia original y constitutiva que se plasma en la expresión de una exigencia moral: «Si escribo esta poesía/ no es sólo por darme gusto,/ más bien por meterle un susto/ al mal con alevosía (...)»⁵⁶.

La protagonista, el padre, los personajes cuyas historias tienen una honda carga dramática pasan por el poema como en un ritual de purificación. El canto nace entonces de la palabra que denuncia el padecimiento: «Yo no protesto por migo,/ porque soy muy poca cosa,/ reclamo porque a la fosa/ van las penas del mendigo»⁵⁷.

Estas dos perspectivas están dispuestas como en un telar intersectándose con la realidad de los episodios narrados y se ponen de manifiesto a través de un recurso propio de la autobiografía: el uso de los tiempos verbales que señala la doble función de narrador y autor.

Los tiempos del narrador, el pretérito, el imperfecto, el presente histórico, son los tiempos verbales prevalentes en la obra. Pero cuando el autor asume el tono confidencial, el tiempo se vuelve al presente de la escritura. Violeta se acerca al presente interponiendo entre éste y el pasado la denuncia de su canto:

De nuevo yo solicito
perdón por irme alejando.
Lo que les iba explicando
se me refala solito.
El pensamiento infinito
traicióname en cada instante,
no puede ni el más flamante
pasar en indiferencia
si brilla en nuestra conciencia
amor por los semejantes⁵⁸.

El presente de la escritura —que coincide casi siempre con la última estrofa: *la despedida*— da mayor vitalidad al recuerdo, actualizándolo. La memoria actúa entonces como construcción individual de una concepción del mundo y de la vida, como elaboración de un ideal humano y social.

Más allá entonces de las fuentes folclóricas y literarias, esta narración autobiográfica nace de la necesidad de volver al recuerdo para interpretar a través de las acciones y de los sucesos del pasado, el presente, el hoy que vive la autora. Por ello todo lo positivo y negativo se reconduce al presente porque de esta manera todo se vuelve real y probable.

El recuerdo de la muerte de la hija no permanece idealmente en el pasado porque en el presente se materializa a través del sentimiento de culpa: «No tengo perdón del cielo/ ni tampoco de los vientos/ mentira el dolor que siento/ como parto sin recelo (...)»⁵⁹. Confesión del propio límite, juicio sobre sí misma y al mismo tiempo sublimación a través del canto. Y, como prueba de ese largo proceso de identificación, lo más altamente indivi-

⁵⁵ *Ibidem*, p. 171.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 160.

ual se fundirá con la reelaboración del más genuino estilo tradicional: «Rosita se fue a los cielos/ igual que paloma blanca (...)».

Pero tornando al presente el autor intervendrá dirigiéndose al narrador —que transforma en interlocutor— para criticar el exceso de individualismo y reiterar la necesidad del compromiso moral:

Aquí tiene mi pañuelo,
señora, seque su llanto,
no hay en el mundo quebranto
que no tenga su consuelo,
saque la vista del suelo
y míreme frente a frente,
que sufre toda la gente,
¡olvidé por egoísmo,
eso conduce al abismo,
le digo primeramente⁶⁰.

Los hechos narrados actúan entonces como elementos de referencia del presente y se integran y confluyen en esta doble perspectiva del autor.

La identidad del yo poético nace entonces de la técnica misma de la narración de lo vivido, ya sea cuando se materializa en episodios y digresiones o cuando describe estados interiores. Pero en todos los casos tenemos siempre la impresión de lo auténtico. Violeta no conocía otro modo de mostrar cómo era sino dejando al descubierto la verdad: su juicio sobre el mundo y sobre sí misma.

Pero si bien es cierto que la obra se aleja a nivel narrativo del folclore hay elementos que no responden totalmente al ámbito de la cultura literaria. Por ejemplo: la forma episdica no estructural de la narración que recuerda el trabajo por fragmentos, la técnica del collage de su labor de artesanía. La ausencia, por otra parte, de la idea del «libro».

⁶⁰ Ibidem, p. 189.

Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado los ojos con que estoy mirando
con ellos distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo amo
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el oído que llevo escuchando
no pierdo detalle grillos y canarios
martillos turbinas caídas chubascos
y la voz tan tierna de mi tren amado.
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el sonido con que estoy cantando
en él las palabras que voy deletreando
madre amigo hermano y luz alumbrando
~~la ruta del alma del que estoy amando~~
Gracias a la vida que me ha dado tanto

Facsimil de un fragmento
autógrafo de la canción
«Gracias a la vida»

⁶¹ J. M. Barbero, «Memoria narrativa e industria cultural», *Ricerca Folklorica*, n.º 7, 1982, p. 11.

⁶² En esta selección por lo menos cuatro composiciones: «Cuando yo salí de aquí», «La muerte con anteojos», «No tengo la culpa, ingrato» y «Hoy día se llora en Chile», no forman parte del texto original ya que fueron musicalizadas y grabadas en un período anterior a la escritura de las Décimas.

Violeta no pensó que su obra subsistiera en el libro, en el texto, sino en el espacio de la oralidad, de la recitación, de la canción.

La cultura de las clases populares es una cultura cuyos mensajes no viven ni en el libro ni del libro, viven en la canción, en los cuentos y proverbios y ni aun cuando se escriben gozan del «status social del libro»⁶¹.

Esta concepción estaba presente en Violeta. Prueba de ello es que en vida de la autora la obra no fue publicada. Grabó, en cambio, antes de morir, algunas décimas recitadas por ella misma.

Tres años después de su muerte fue publicada en Chile una selección, permaneciendo todavía inéditas gran parte de las composiciones⁶².

La obra de Violeta se sitúa entonces en una zona de intercambio entre dos culturas. De ahí la coexistencia de lo popular y de lo individual, de lo literario y de lo folclórico en el interior de la misma. Coexistencia que se apoya en la profunda identidad del estilo tradicional, del sentir colectivo, de la creación de tantas generaciones de cantores populares con la individual habilidad creativa de la autora. Corresponderá al tiempo y a la comunidad consagrar o no como formas folclóricas las innovaciones personales que sobre la «langua» ha operado Violeta Parra con su obra.

Silvia Lafuente



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Varias son las señales que podrían identificar a Violeta Parra y Alejandra Pizarnik, y no menos las que las distancian. La primera fue letrista y cantora, sencilla, popular y con una vida difícil con la que no pudo reconciliarse. La poeta argentina, niña «que sólo vino a ver el jardín», fue una poeta culta, difícil en ocasiones, tocada por la magia de un lenguaje espejeante. Como la cantora chilena, Pizarnik no pudo resistan la escisión de la memoria, no pudo llegar a un acuerdo entre ella y el mundo. Las palabras no pudieron salvarla y le crecieron entre las manos como un infierno musical. Pero en el trayecto a su desaparición fue dejando el testimonio lúcido y terrible de su obra poética.

No nos ha movido, al reunir las en estas páginas, ningún ánimo de carácter crítico que las implique, pero sí quisieramos incitar, en el caso de Pizarnik, a un mayor conocimiento de su obra, inencontrable hoy entre las ofertas editoriales.

En cuanto a Violeta Parra, celebrada ampliamente como cantora, no ha sido suficientemente atendida desde un punto de vista crítico, no obstante habitar en sus canciones una escalofriante dosis de intuición e inocencia poéticas.

