

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO DE VIOLETA PARRA EN *DÉCIMAS*,
AUTOBIOGRAFÍA EN VERSOS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA
EDITH VARGAS JIMÉNEZ

ASESORA: MAESTRA IRMA ELIZABETH GÓMEZ RODRÍGUEZ

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



“Violeta Parra”
Erik Luna
Pastel sobre fabriano

Qué te cuesta mujer árbol florido
Álzate en cuerpo y alma del sepulcro
Y haz estallar las piedras con tu voz
Violeta Parra.

Nicanor Parra. *Defensa de Violeta Parra.*

A tus manos que me han acariciado todas las horas de mi vida; porque entre ellas crecí y me formé. A tu espíritu inquebrantable que me ha sostenido en las largas noches. A tus pasos firmes de historia. A tu corazón. Porque eres mi inspiración, mi fortaleza, mi admiración... toda mi vida va dedicada a ti, papá.

A la mujer más hermosa que conozco, pequeña, delgada y traviesa. Gracias por tu mirada de añoranza, por tus cantos de protección, por tu presencia de siglos. Tus palabras zapotecas son oro bendito que me enredaste en el corazón. Te entrego todo lo que soy, mamá; a ti te lo debo.

A mis pilares, a mis hermanos. Por este camino que se vamos construyendo con sonrisas: Rey Fernando Vera García, Tania Mitanni Navarrete Madrid y Jaina Itzel Mata González.

A Jorge Vargas Jiménez, por nuestra historia, por nuestra compañía, por nuestras incomprendiones.

A Luna Infame, por el sendero que hemos caminado juntas.

A Sofía Lazcano Mejía e Irene López Coria, mis hermanas a través del tiempo.

A Humberta Sánchez Olaco, por el ejemplo de vida y de fortaleza.

A Juan Carlos Torres López y Julio Fernández Meza, esas presencias que extraño a menudo.

A la maestra Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, porque sin ella este trabajo no podría haber sido.

Al doctor José de Jesús Arenas Ruíz por su amistad, por sus palabras y por todo su apoyo.

A la memoria de Gerardo Aarón Hernández Linas y Jorge Eduardo Molina.

Índice

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: Contexto

- 1.- Esbozo biográfico
- 2.- Historia del texto

CAPÍTULO II: Un acercamiento a la autobiografía

- 1.- En torno a la discusión teórica
 - a) *Bios*
 - b) *Autos*
 - c) *Grafé*
 - d) Autobiografía femenina y de minorías
- 2.- Caracterización de la autobiografía

CAPÍTULO III: *Décimas*: una caracterización general

- 1.- Círculo de cantores
- 2.- Oralidad y estilo
- 3.- Construcción del interlocutor
- 4.- Los silencios de Violeta Parra

CAPÍTULO IV: Movimientos de autoconfiguración en *Décimas*

- 1.- El despojo
 - a) Desplazamientos
 - b) Enfermedad
 - c) Pérdidas materiales
 - d) Muerte
- 2.- La investidura
 - a) Beligerancia
 - b) Solidaridad
- 3.- Motivaciones autobiográficas

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

BIBLIOHEMEROGRAFÍA INDIRECTA

Introducción

El exiguo número de autobiografías hispanoamericanas que se contemplan dentro del canon no se debe a la escasez de éstas, sino a la actitud que se toma con respecto a ellas, como señala Sylvia Molloy; pues no siempre han sido leídas autobiográficamente, sino que se les contextualiza dentro de discursos hegemónicos y se les valora sin atender su naturaleza híbrida; esto es, sin reconocerlas como textos fundados en la frontera entre la historia y la ficción.¹ Aunado a ello, el campo teórico, hasta años recientes, se enfocó en la categorización de la autobiografía tomando como paradigmas ejemplos europeos, que no corresponden a las realidades hispanoamericanas y en las que, además, predominan figuras masculinas. Sin embargo, en los últimos años, la crítica ha comenzado a centrarse en textos no prototípicos como los de esclavos, negros, mujeres, lesbianas y obreros, que se alejan de los modelos previamente trazados, lo que exige definiciones pragmáticas que enfatizen las especificidades de cada texto, ya que se comprende que el estatuto genérico autobiográfico es heterogéneo. Por ello, Sylvia Molloy concluye: “desde la posición mal definida, marginal a la que ha sido relegado, el texto autobiográfico hispanoamericano tiene mucho que decir sobre aquello que *no es*”.²

En este contexto, el presente trabajo estudiará *Décimas, autobiografía en versos*, de Violeta Parra, a la luz de la teoría autobiográfica, ya que la obra se instala de manera legítima en el discurso autobiográfico; a pesar de que haya investigadores que no lo consideren así, como es el caso de Naomi Lindstrom, para quien el texto es, ante todo, un cuaderno de pensamientos.³ Sin embargo, como se demostrará en el segundo capítulo de esta investigación, aunque las *Décimas* de Violeta Parra se enuncien desde un formato

¹ Cf. Sylvia Molloy, *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, principalmente la “Introducción”, pp. 11-22.

² *Ibid.*, p. 12. Las cursivas son del original.

³ Cf. Naomi Lindstrom, “Las *Décimas* de Violeta Parra: versos autobiográficos y crítica cultural”, en Adelaida López de Martínez (comp.), *Discurso femenino actual*, pp. 323-338.

tradicionalmente popular y oral, la décima espinela, contienen las características fundamentales de la autobiografía; es decir, son un relato en verso, que abarca un período amplio de vida, en el que se da una toma de consciencia de los acontecimientos vividos, gracias a la distancia temporal, y se construye, textualmente, una identidad específica, todo ello en función de las motivaciones personales de la poeta chilena.

Además, bajo el entendido de que todo análisis autobiográfico reclama siempre una postura teórica definida, la presente investigación también establecerá una noción operativa de la autobiografía, basándose en criterios funcionales para la obra de Violeta Parra; ya que una de las preocupaciones constantes de la teoría sobre este discurso, ha sido establecer una definición genérica de su objeto de estudio. El mismo Philippe Lejeune, uno de los primeros estudiosos del tema, ha mencionado que: “Cualquier persona que pronuncia un discurso sobre la ‘autobiografía’ [...] está obligada a afrontar el problema de la definición, aunque sólo sea en la práctica, eligiendo aquello de lo cual habla”.⁴ En este caso, la autobiografía se definirá como una construcción discursiva, lo cual significa que el sujeto autobiográfico no sólo contará su vida, sino que seleccionará y articulará sus recuerdos mediante la adopción de un modelo, para proyectar una identidad determinada. Así, la autobiografía se perfila, al mismo tiempo, como proyecto de vida y de escritura, como ya lo había mencionado Georges Gusdorf, pionero en estos estudios: “es cierto que los hechos nos influyen, a veces nos determinan y siempre nos delimitan; pero los temas esenciales, los esquemas estructurales que se imponen al material de los hechos exteriores son los elementos constituyentes de la personalidad”.⁵

En este contexto, la escritura autobiográfica de Violeta Parra no se entenderá como el producto mimético de un referente, sino tropológico (retórico), en los términos que

⁴ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 126.

⁵ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), p. 13.

plantea Paul de Man;⁶ esto es, la escritura autobiográfica será una representación textual destinada a construir una identidad que, mediante efectos discursivos, como la verosimilitud y la promesa de sinceridad, además de la selección de unidades de sentido simbólico, se tenga como auténtica. Aunado a lo anterior, también se estudiará la autobiografía como un acto performativo; en otras palabras, como un discurso que se manifiesta en una realidad concreta, para convertirse en un signo para los demás, porque, como ha afirmado José María Pozuelo Yvancos, todo relato de vida posee dos dimensiones, una íntima y una social, que se conjuntan en una “retórica de la imagen”, que tiene como principio y como fin a los otros, y que se vale de la apelación para entregar su mensaje.⁷

Para llevar a cabo este objetivo se partirá de la pregunta ¿qué imagen de sí misma quiso legitimar la autobiógrafa y con qué objetivo?, con la posible respuesta —que funcionará como hipótesis de trabajo—: Violeta Parra se sirvió de la escritura autobiográfica para configurarse textualmente como un sujeto marginal; ya que buscaba legitimidad para proyectarse como vocera de la tradición lírica folklórica, también marginal, en un deseo por vindicar a los campesinos del centro de Chile; por esta razón utilizó el discurso autobiográfico para disputarles un espacio artístico a los grupos dominantes, marcando su esencial diferencia con el uso de la métrica popular y su proyección como mujer inmersa en el pueblo.

Como se verá, en su autobiografía silenció los elementos que la ubicaban como un sujeto reconocido por las instituciones; por ejemplo, omitió la mención del premio Caupolicán que recibió como la mejor folklorista del año. Esta configuración, como se buscará probar, la realizó mediante dos movimientos textuales: el primero de ellos es el de despojo, mediante el que Parra puso de relieve las pérdidas que sufrió durante la infancia (belleza, hogar, padre, campo), para alejarse del prototipo femenino; y el segundo, de

⁶ Cf. Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 113-118.

⁷ Cf. José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, p. 64.

investidura por el que se atribuyó nuevos roles como mujer, desligándose del tradicional, y se apropió de rasgos de carácter como la solidaridad y la beligerancia, para acceder a ser vocera de una cultura marginal, al proyectarse como parte de ella, pero también demostrando tener capacidad de acción. Todo ello se articula, por supuesto, a través de una forma y un estilo perteneciente a la tradición lírica popular, la décima espinela, cuyos valores se presentan como un rasgo más de la identidad.

A partir de lo anterior, los objetivos específicos del estudio se enfocarán en responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las motivaciones que la llevan a escribir su autobiografía en versos populares?, ¿por qué dedica más de la mitad del libro al relato de la infancia?, ¿qué función cumple el rasgo de oralidad?, ¿por qué recrea en mitad del relato la tradición del ‘velorio de angelito’? Preguntas asociadas con los dos ámbitos de la autobiografía ya señalados: el textual y el performativo.

Así, este trabajo pretende abonar en la discusión en torno a *Décimas, autobiografía en versos*, centrándose en las nociones de lo autobiográfico, puesto que los estudios dedicados a esta obra no han planteado un concepto operativo de autobiografía para estudiarla. A pesar de que no han dejado de lado el tema autobiográfico, la mayoría de las veces lo consideran secundario, y se enfocan en elaborar, por ejemplo, análisis temáticos, como los de Susana Münnich, de 1997: “Los temas de la muerte y de la pobreza en las *Décimas* de Violeta Parra” y “El sentimiento de abandono en los textos de Violeta Parra y Gabriela Mistral”. Otros trabajos abordan la obra mediante una lectura social de denuncia, como los de Naomi Lindstrom, “Las *Décimas* de Violeta Parra: versos autobiográficos y crítica cultural” (1995); Paula Miranda, *Identidad nacional y políticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra* (2005); y Carla Pinochet Cobos, *Violeta Parra: hacia un imaginario de un mundo subalterno* (2007). Por último, algunas investigaciones se han enfocado en identificar un mecanismo de composición, como la de Osvaldo Rodríguez Pérez, “Las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra” (1994), en la que rastreó elementos tradicionales de filiación folklórica; María Esther

Martínez, “Las *Décimas* de Violeta Parra: del Yo individual a lo universal” (1997), donde se analizaron los roles de la mujer; Paula Miranda, *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva* (2001), quien evidenció la acción creativa de los elementos tradicionales; Susana Münnich, “El dolor y la risa en las *Décimas* de Violeta Parra” (2004), en el que se destacaron las funciones de la literatura carnavalizada y de la risa; Reiner Canales Cabezas, *De los Cantos Folklóricos Chilenos a las Décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra* (2005), en el cual se rastreó la ideología de la poeta mediante lo carnavalesco y lo utópico; e Iraida H. López, “Al filo de la modernidad: las *Décimas autobiográficas* de Violeta Parra como literatura” (2010), que evidenció una elaboración del sujeto para afiliarse a la cultura folklórica.

En cuanto a los estudios de la obra desde lo autobiográfico, Naomi Lindstrom, como ya se dijo, clasificó la obra como un cuaderno de pensamientos, pero la descartó como autobiografía “puesto que no ofrece un recuento continuo de los acontecimientos, sino muestras fragmentarias de las experiencias”,⁸ sin tomar en cuenta que la autobiografía no necesariamente se articula desde un orden cronológico estrictamente progresivo, sino también mediante núcleos de significación que, como ya se mencionó, ordenan el relato de vida.

Por otro lado, Paula Miranda Herrera, en su estudio *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*, señaló que la obra significó el gesto fundamental de la incorporación de la tradición a la configuración de Parra como sujeto; sin embargo, tampoco puntualizó cuál fue el concepto de autobiografía del que partió, ni respondió sustancialmente a la pregunta ¿para qué escribir el relato de vida?, pues sus argumentos en torno a los motivos que impulsaron la escritura fueron generalizaciones como la expresión del agradecimiento hacia aquellos que la amaron y protegieron, y la

⁸ Naomi Lindstrom, *op. cit.*, p. 325.

necesidad de dejar testimonio de su pena y sufrimiento.⁹ En el trabajo de 2005, *Identidad nacional y políticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra*, Miranda observó que lo fundamental en la configuración personal era su condición de artista ligada a una tradición, pero ésta se mostraba como un “discurso extraño” dentro de la autobiografía, “caracterizada por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor”.¹⁰ Ciertamente Parra realizó una filiación a lo tradicional, pero ésta no modificó su palabra, más bien se estableció siempre como un rasgo de la identidad, de ahí que el relato se enunciara mediante décimas.

Finalmente, Iraida López, en el artículo “Al filo de la modernidad: las *Décimas autobiográficas* de Violeta Parra como literatura”, sí habló de un texto pre-elaborado, regido por un mecanismo de composición. La investigadora analizó el ejercicio de una poética constreñida a lo popular en la autobiografía de Parra, para demostrar que la finalidad fue ligar la imagen de la poeta a la del pueblo mediante el uso de un léxico popular (que obligó a los editores a incluir un glosario) y de características morfológicas y fonológicas como diminutivos (toititos), aumentativos (fiestota), la caída de la ‘d’ intervocálica (letra’o) y el uso de ultracultismos (armonida), además de la oposición implícita con el arte culto y el énfasis en su falta de cultura letrada, aunque al cotejar estas características con la obra poético-musical de Violeta Parra, ésta demostrara que poseía las facultades necesarias para desarrollar un arte culto. Sin embargo, López no examinó qué fin persiguió la poeta al asociarse con lo popular, cuestión que esta investigación buscará analizar desde la perspectiva de la teoría autobiográfica.

⁹ Cf. Paula Miranda Herrera, *Las Décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2001/miranda_p/html/index-frames.html, principalmente la primera parte, “Antecedentes y composición” [Fecha de consulta: 19 de noviembre de 2012].

¹⁰ Paula Miranda Herrera, *Identidad nacional y políticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra*, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/miranda_p/html/index-frames.html [Fecha de consulta: 19 de noviembre de 2012].

Para este fin, el estudio se dividirá en cuatro capítulos. El primero de ellos aportará un contexto biográfico y social de la autora, así como de la producción autobiográfica chilena de su momento, para descifrar las relaciones entre la imagen autobiográfica construida en el texto y el correlato de vida. El segundo desglosará las diferentes líneas de pensamiento dentro de la teoría autobiográfica, que permitirán conocer las coincidencias y discrepancias de las investigaciones sobre este tipo de discurso, para demostrar la heterogeneidad de lo autobiográfico; todo ello con el fin de confirmar la postura operativa que todo estudio debe privilegiar, así como presentar una caracterización de la autobiografía, desde la que se trabajará *Décimas, autobiografía en versos*. Los dos últimos capítulos se enfocarán propiamente al análisis; así, en el tercero se analizarán los rasgos generales de la autobiografía parriana, poniendo énfasis en su carácter performativo; mientras que en el último se estudiarán los dos movimientos de configuración textual mencionados anteriormente, despojo e investidura. En este punto será necesario aclarar que, si bien ambos movimientos textuales se dan casi a la par; es decir, cada vez que hay una pérdida, inmediatamente Parra se inviste con otras características; por fines de exposición se analizarán por separado.

Capítulo I: Contexto

Toda obra autobiográfica tiene dos dimensiones: el texto como relato de vida y la función performativa que cumple. La autobiografía, a diferencia de la creencia general, no se justifica por sí sola; ya que su publicación la transforma en un acontecimiento social, en un acto de comunicación con los otros y de persuasión al lector. En tanto escritura, transmite un mensaje específico que se entiende en un sentido más profundo si se conoce el correlato de vida, ya que éste brinda las claves para saber qué es lo que se calla, qué acontecimientos se ponderan, y qué rasgos de personalidad se seleccionan por encima de otros. Por tal motivo, y con el afán de demostrar que no sólo se construye una identidad en el texto, sino que también se postula en un espacio público, se ofrece un contexto de la autora para tener un referente con el cual medir el alcance de los movimientos de autoconfiguración que más adelante se analizarán.

1. ESBOZO BIOGRÁFICO

Violeta del Carmen Parra Sandoval nació el 4 de octubre de 1917 en la población de San Carlos, Ñuble, al sur de Chile. El año de su nacimiento coincidió con la transición que llevó a la clase media a la dirigencia del país y al gremio obrero al ámbito político, con el consecuente desplazamiento de la oligarquía. Fueron años de agitación social y económica, ya que después de la Primera Guerra Mundial, el capital extranjero dejó de fluir, los fondos chilenos no fueron suficientes para saldar el déficit provocado por el cese de la inversión mundial y la actividad productiva decayó. Esta situación provocó despidos y hambruna entre la población y muchas familias debieron migrar por el país en busca de trabajo y sustento. La familia Parra, afectada por la situación, se trasladó en busca de mejores ofertas laborales para el padre, que se desempeñaba como maestro de música a nivel primaria.

Violeta tenía tres años cuando viajaron a Santiago. Después de una corta estancia, regresaron al campo, a Lautaro. Durante ese viaje, ella contrajo la viruela, enfermedad que le dejó marcas en el rostro de por vida y que, posteriormente, se convirtieron en signo de fealdad. A la par de estos acontecimientos, inició el aprendizaje del folklore campesino en el núcleo familiar: aprendió con la madre el oficio de la costura y el canto; con el padre, a tocar la guitarra; mientras que con sus hermanos ensayaba la creación artesanal de figuras de alambre y con sus primas, las hermanas Aguilera, a bailar la cueca.¹¹ Todas estas experiencias fueron la raíz del arte que desarrolló posteriormente.

Para 1925, el presidente Carlos Ibáñez del Campo envió el documento de cesantía al padre de Parra; situación que obligó a la familia a trasladarse a Chillán, para solicitar la herencia paterna, que éste despilfarraría en alcohol. Pronto la familia se vio nuevamente despojada de hogar y alimento. Para solventar el trance, la madre y los hijos recurrieron a actividades económicas informales como la costura y el canto. Este uso práctico de la música devino después en compromiso artístico y vital para los hermanos Parra, quienes convertirían, más tarde, el arte en una herramienta crítica al servicio de los marginados. En cuanto al rol que desempeñó la madre, debe recordarse que el fenómeno de las mujeres al frente de las familias fue común en los sectores populares de principios del siglo XX, y se derivó de un sistema capitalista sumido en una profunda crisis, que no garantizaba ni trabajo ni alimento a los grupos marginados. La trashumancia y el alcoholismo fueron consecuencias resultantes de este trance, principalmente entre los varones. Por ello, al verse solas, las mujeres comenzaron a desempeñar actividades económicas como el cultivo, la

¹¹ La Cueca, también llamada Zamacueca y Chilena, es considerada la danza nacional de Chile, en la que se conjuga el canto, la música y la danza. Su nacimiento se fecha en el año de 1824 en Perú, de donde pasó a los salones aristocráticos de Santiago de Chile para, finalmente, extenderse en todo el territorio. Posee diversidad de temas, desde picarescos, históricos, políticos y sociales, hasta satíricos y amorosos. Para trabajos especializados *vid.* Carlos Vega, “La forma de la cueca chilena”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 3, núm. 20-21 (mayo-junio 1947), pp. 7-21, Samuel Claro Valdés, *et. al.*, *Chilena o cueca tradicional*, Santiago, Universidad Católica, 1994, y Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, *La Cueca: danza de la vida y de la muerte*, Valparaíso, Pontificia Universidad de Valparaíso, 2010.

artesanía y la costura.¹² En este marco, la figura materna fue una referencia indiscutible del carácter beligerante que desarrolló Violeta Parra, quien posteriormente reconoció, con un alto valor, la personalidad independiente y creativa de la mujer.

Después de la muerte de su padre, acaecida en 1929, Parra decidió viajar a la ciudad a petición de su hermano Nicanor, sumándose al fenómeno de migración que, a partir de 1932, se aceleró, y que fue consecuencia de una economía endeble. En este contexto, Parra llegó a una capital que no estaba preparada para la oferta de mano de obra y la demanda de vivienda. El resultado de ello fue el trajinar que la llevó a cantar en bares populares, etapa que Manuel Dannemann identifica como la de su iniciación artística:

Es un período [...] de adaptación a un medio hostil, donde ella debe alternar con convencionalismos en el campo de la música, en actuaciones circenses, en quintas de recreo, en combates sin tregua con el medio que la rodeaba, cuando sus composiciones van desde el bolero romántico a tonadas de carácter eminentemente popular.¹³

Ese primer repertorio de música tuvo su origen en las canciones que la poeta le oía, de niña, cantar a su padre. Derivado de esa inclinación, formó el dueto Las Hermanas Parra, al lado de su hermana Hilda, con quien tocó principalmente en sectores populares y grabó algunas canciones entre 1949 y 1952. El cambio de esa música urbana a las formas folklóricas, y su defensa acérrima, fueron indisociables de la experiencia en la ciudad y del contexto de la sociedad de los años cincuenta, en el que la música tradicional carecía de presencia en la escena cultural, la cual se encontraba plagada de íconos anglosajones y grupos de folklore que proyectaban una imagen romántica y frívola del campo. Ejemplo de ello fue la presencia de conjuntos como Los Huasos Quincheros, que simbolizaron la hegemonía de

¹² Cf. Alejandra Brito Peña, *De mujer independiente a madre. De peón a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena, 1880-1930*, principalmente el capítulo 2, pp. 37-72.

¹³ Manuel Dannemann *apud* Universidad Católica de Chile, “Violeta Parra: análisis de un genio popular hacen artistas y escritores”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].

un nacionalismo burgués, que usó el folklore como elemento turístico, sin tener en cuenta las expresiones auténticas. Al respecto, Leonidas Morales señaló que:

Cuando Violeta inicia la etapa del aprendizaje urbano, es portadora inconsciente de la cultura tradicional y de los atributos que le son inherentes [primordialmente el sentimiento de unidad]. Gradualmente va experimentando el roce áspero, la fricción corrosiva de la vida urbana como expresión de la cultura burguesa [en la que dicho sentimiento está ausente]. [...] la función de la cultura urbana es la de partera: al agredir el sentimiento de unidad, Violeta se vuelve consciente de sí misma, de la cultura de la que es portadora, y de que ésta y la urbana son dos mundos irreconciliables. En vez de entregar su identidad a la voracidad silenciosa del agresor, reacciona, en un gesto desafiante, afirmándola.¹⁴

La toma de conciencia de una identidad marginada gestó su proyecto estético-existencial: convertirse en vocera de dicha cultura, cuestión que manifestó, además de en las *Décimas*, en epístolas, entrevistas y programas de radio: “Yo quiero que mi nombre crezca, para ser más fuerte y más importante, para defender mejor mi pueblo”.¹⁵ Para lograr lo anterior, proyectó su obra como parte del folklore campesino, pero le añadió características del arte moderno, creando obras que la diferenciaron de las formas tradicionales, así como de la visión superficial del folklore. Y, aunque Leonidas Morales postuló el carácter inconciliable entre ambas cosmovisiones, la urbana y la rural, se debe considerar que la cultura folklórica no permanecía inerte ante las influencias de la ciudad, sino que existía un proceso de transculturación,¹⁶ como puntualizó Gina Cánepa-Hurtado: “En algunas localidades del Altiplano Andino del Departamento de Arica, en el Norte chileno, se ha

¹⁴ Leonidas Morales, “Violeta Parra: la génesis de su arte”, en *Hispanamérica*, núm. 52 (1989), p. 25.

¹⁵ Violeta Parra *apud* Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, p. 112.

¹⁶ El término “transculturación” fue acuñado en 1940 por Fernando Ortiz, en su trabajo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (Cf. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, p. 90).

observado en la juventud la inclinación a bailar el ‘Huayno’ (danza sincrética que en la estructura pentafónica de la música revela su acentuada ascendencia incásica) con ritmo «rock beat».¹⁷ Este fenómeno fue percibido por Violeta Parra, quien notaba que los cantores se sentían desplazados por las formas extranjeras, que invadían los espacios tradicionales, como testimonia Gastón Soubllette:

[...] muchos de estos cantores –algunos ya de cierta edad– se sentían desplazados por la música moderna, [...] pero cuando vieron que había interés en ellos, comenzaron nuevamente a organizar conjuntos de cantores y hubo que fabricar más guitarrones, incluso algunos jóvenes, hijos de cantores, que consideraban que todo esto eran cosas de viejos, se pusieron a cantar también.¹⁸

Por las razones anteriores, la poeta decidió postular su obra como peldaño, y en un doble movimiento, de conservación y de innovación, lograr la inserción y el reconocimiento de estas formas artísticas marginales. El primer paso de esta tarea lo llevó a cabo mediante la recopilación de cantos folklóricos, principalmente del centro de Chile, que comprende las regiones de Valparaíso, O'Higgins, Ovalle, Maule, Biobío y Concepción. En estos territorios destaca la cueca, el pequén, la mazurca, el repicao, la refalosa, las tonadas, los parabienes y las payas o cantos a porfía.

Pero debe aclararse que Parra no fue la primera en desarrollar un trabajo de recopilación de este tipo, pues el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile, fundado en 1943, ya realizaba un trabajo de recopilación, enfocándose principalmente en ofrecer una visión amplia, tanto del material sonoro, como de conceptos y métodos de estudio relativos a esta especialidad. Dicho instituto contó con la participación de eminentes investigadores como Eugenio Pereira Salas, Alfonso Letelier, Filomeno Salas y Carlos Lavín. Además, en esos momentos despuntaba otra investigadora,

¹⁷ Gina Cánepa-Hurtado, “La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 17 (1983), p. 149.

¹⁸ Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*, p. 66.

contemporánea de Parra, que se convertiría, más adelante, en una autoridad del folklore chileno: Margot Loyola, quien investigaba los cantos y danzas no sólo de Chile, sino de algunos países hispanoamericanos como Perú y Uruguay, estableciendo comparaciones con las formas chilenas. Aunque el método de trabajo de Loyola era similar al de Parra, es decir, hacer las recopilaciones yendo a las comunidades; las investigaciones de aquella sí tenían un apoyo institucional, gracias a que se desempeñaba como maestra de la Universidad de Chile. Por este motivo, logró tener la asesoría de expertos musicólogos y especialistas del folklore, lo que dio como resultado cuatro publicaciones, que si bien son muy posteriores a las de Parra, se han convertido en referencias indispensables para los estudios folklóricos: *Bailes de tierra* (1980), *El cachimbo* (1994), *La tonada: Testimonios para el futuro* (2006) y *La cueca, danza de la vida y de la muerte* (2011).¹⁹

Por su parte, Violeta Parra, con el respaldo de su hermano Nicanor Parra y consciente de los trabajos que la precedían, le concedió la misma legitimidad a su investigación que la de estos estudios universitarios, no obstante la metodología improvisada y la falta de herramientas teóricas, como ella misma lo explicó en entrevista: “consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. [...] me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones. «Tienes que lanzarte a la calle —me dijo—, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola»”.²⁰ En este sentido, Víctor Casaus explicó que: “Si otras investigaciones se enfilan hacia la clasificación exhaustiva, las descripciones cerradas, o el encasillamiento de conceptos, la de Violeta buscaba, ante todo, revivir”.²¹ En ese sentido, se puede afirmar que lo que hizo diferente a la recopilación de Parra fue su valor antropológico, puesto que le

¹⁹ Para un estudio comparativo entre los trabajos de Margot Loyola y Violeta Parra, *vid.* Agustín Ruiz Zamora, “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena”, en *Cátedra de Artes*, núm. 3 (2006), pp. 41-58.

²⁰ Fundación Violeta Parra, “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].

²¹ Víctor Casaus, “Prólogo”, en Isabel Parra, *op. cit.*, p. 12.

otorgó importancia capital a sus informantes, de quienes incluyó apuntes biográficos, como lo demuestra su libro póstumo *Cantos folklóricos chilenos* (Nascimento, 1979), en el que aclara que éstos son tan importantes como los propios cantos: “Yo tomé los cantores populares para darles a conocer su alma, su pensamiento, tal como los he conocido, tal como los he oído hablar”.²² Además de ello, se preocupó por dar cuenta de los contextos de elaboración para cada forma poético-musical, principalmente en su labor en la Carpa de la Reina, que más adelante se detallará. Los resultados de sus investigaciones las dio a conocer mediante el programa radial “Así canta Violeta Parra” (1954), la serie discográfica “El folklore de Chile” (Odeon, 1956-1957) y la publicación de *Poesie Populaire des Andes* (París, 1965). En 1954 obtuvo su primer reconocimiento: el premio Caupolicán, como la mejor folklorista del año.

Una vez en posesión de una base poética, melódica y plástica, comenzó la segunda fase que fue su obra como creadora original, en la que reveló usos inéditos e, incluso, rescató algunas formas de la lírica popular en desaparición, por ejemplo el ritmo del rin que utilizó en composiciones como “Rin del angelito” y “Run Run se fue pa’l norte”. El rin fue una danza instrumental de carácter festivo, ya extinguida como práctica social y musical en el momento en que Parra lo recopiló: “De este modo, ha sido la propia lectura del rin de Violeta, realizada a través de sus canciones, la que se ha transformado en fuente de este género para los folkloristas y músicos populares chilenos desde los años sesenta”.²³ Su autobiografía en décimas espinelas supuso otra originalidad, porque, si bien algunos poetas de la lira popular,²⁴ como Bernardino Guajardo, Abraham Jesús Brito y Rosa Araneda,

²² Violeta Parra *apud* Radio Universidad de Concepción, “Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].

²³ Juan Pablo González, “Migración amorosa y musical en ‘Run Run se fue pa’l norte’ de Violeta Parra”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (2006), p. 174.

²⁴ La lira popular fue un movimiento que se gestó alrededor de 1860, que tuvo como base la décima espinela y entre sus principales exponentes, a campesinos migrados a la ciudad. Esta forma poética se imprimió en pliegos de cordel, pregonándose por mercados y estaciones de ferrocarril. Aunque la lira popular derivó de la poesía oral empleada en la

elaboraron autorretratos en décimas, éstos no responden a un programa autobiográfico de largo aliento, sino que fueron composiciones circunstanciales que surgieron como defensa ante las críticas que recibían por parte de otros poetas; la innovación parriana, por el contrario, consistió en construir una autobiografía, en la que se articulara la autoconfiguración textual del yo, inserto en un desarrollo espacio-temporal del que dan cuenta noventa y dos décimas. Aunado a lo anterior, la poeta también concibió la idea de las centésimas, que son versos octosílabos numerados hasta el trescientos, con rima consonante igual a la de la décima (abbaaccddc), y cuya principal característica es que cada verso inicia con un número, a modo de lista ascendente:

Una vez que me asediaste
Dos juramentos me hiciste
Tres lagrimones vertiste
Cuatro gemidos sacaste
Cinco minutos dudaste
Seis más porque no te vi
Siete pedazos de mí
Ocho razones me aquejan
Nueve mentiras me alejan
Diez que en tu boca sentí.²⁵

La obra creativa de Parra se erigió, además, como un diálogo con las formas musicales hispanoamericanas; pues tocó huaynos (ritmos del norte) con cultrunes (tambores

payada o canto a porfía, comenzó a escribirse en un afán por adaptarse a las nuevas formas de expresión ciudadanas y, con ello, adquirió nuevas características que no permiten agruparla dentro de esta tradición. Los temas iniciales fueron de carácter cívico y tomaron como modelo el tono periodístico de la época, por lo que muchas de estas composiciones fueron testimoniales, aunque en una evolución posterior también se comenzaron a narrar temas tales como la violencia intrafamiliar y los asesinatos. Entre los principales exponentes se encuentran Bernardino Guajardo, Rolak (Rómulo Larragaña), Rosa Araneda, Nicacio García, Daniel Meneses, Adolfo Reyes, Abraham Jesús Brito, Juan Bautista Peralta e Hipólito Cordero. Sin embargo, estos poetas fueron considerados en un nivel inferior al de los cantores populares pues: “estas hojas ya no son destinadas al canto, sino a la simple lectura”; lo que enfatiza el valor que se le otorga a la oralidad en la tradición de la décima (Cf. Rodolfo Lenz, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*, principalmente Capítulo I, pp. 521-567).

²⁵ Radio Universidad de Concepción, *op. cit.*, s.n.p.

mapuches), interpretó canciones de Chiloé (sur de Chile) con un cuatro (instrumento de cuerdas venezolano). Al respecto, Héctor Molina afirmó que ella fue: “uno de los primeros esfuerzos multiculturales americanos, pues su obra promueve [...] el diálogo de las culturas, frente al racismo, la xenofobia, la aporofobia y la intolerancia”.²⁶

Por otro lado, entre 1954 y 1965, desarrolló su obra plástica, en la que empleó materiales de uso común como madera, lana, alambre, cartón, semillas y papel. Según la misma artista, su incursión en la plástica fue circunstancial: “Tuve necesidad de hacer tapicería porque estaba enferma, tuve que quedarme en cama ocho meses; entonces no podía quedarme en cama sin hacer nada, y un día vi frente a mí un trozo de tela y empecé a hacer cualquier cosa”.²⁷ Entre sus principales obras destacan las arpilleras, que son mantas bordadas con lana o hilo. También incursionó en la pintura, la tapicería, la cerámica, la escultura en alambre y la elaboración de máscaras hechas de semillas. En vida tuvo tres exposiciones: en 1961 en Buenos Aires, Argentina; en 1962 en Ginebra, Suiza; y en 1964 en el Museo de Artes Decorativas, del Palacio del Louvre, Francia. Estas exposiciones significaron su reconocimiento como artista visual por instituciones mundiales. En 1955, por ejemplo, fue invitada al Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en Polonia; en 1961 viajó al Festival de la Juventud, en Finlandia; y cantó en países como Checoslovaquia, Londres, Ginebra, la Unión Soviética, Alemania, Italia, Bolivia y Argentina. Sin embargo, en sucesivas entrevistas, la poeta subrayó su condición de divulgadora por encima de la de protagonista: “no era a mí a quien aplaudían, porque cuando se canta la canción chilena es a Chile al que se aplaude”.²⁸

Parra no sólo fungió como voz internacional, también tuvo una preocupación profunda por el diálogo directo con el público. Ella concebía la comunicación, ante todo, como un acto de incorporación con el otro; concepción que, evidentemente, incluía las

²⁶ Héctor Molina, “Violeta chilensis. Una estética de la resistencia”, en <http://www.archivochile.com/entrada.html> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].

²⁷ Violeta Parra *apud* Isabel Parra, *op. cit.*, p. 13.

²⁸ Fundación Violeta Parra, *op. cit.*, s.n.p.

circunstancias de emisión de la cultura oral, en la que el público influía notablemente en la creación de la poesía, ya que el cantor improvisaba de acuerdo a la reacción de los oyentes. Por eso, en los últimos años de su vida, abandonó las giras para fundar un proyecto de mayor envergadura, síntesis cultural de su ideología: La Carpa de la Reina (1965), que fue concebida como un centro de arte, donde las expresiones populares estuvieran en contacto con las personas. Fue un intento, además, por transmitir la forma de vida tradicional, que ella misma adoptó al construir una casa típicamente campesina, que instaló al lado de la Carpa.

Se debe destacar que Violeta Parra no sólo traspasó fronteras con su obra. Su propia vida fue manifestación de un quehacer transgresor, pues rompió con los paradigmas del sujeto femenino de la época. En el ámbito urbano se diferenció del modelo de dos maneras: con su imagen sencilla y típicamente campesina, que chocó con el uso en boga del maquillaje y de las faldas cortas, que, en esos años de intenso activismo femenino (en 1949 las mujeres obtuvieron el sufragio), se convirtieron en el ícono de la mujer moderna, por ser considerados símbolos de liberación. La otra diferencia fue su participación social como artista, que le otorgó especial movilidad mediante la gira artística, que no era un tipo de viaje común entre las mujeres.²⁹ Esa movilidad se tradujo en un nuevo rompimiento, ahora con los patrones familiares, ante los que privilegió su rol de vocera popular. El ejemplo más notable fue su primer viaje a Europa, durante el que murió su hija Rosa Clara, al mes de la separación. En el ámbito de la poesía popular también cultivó un género reservado para los hombres: el contrapunto; pues, como señaló Rodolfo Lenz, el canto de la mujer popular era la “lírica liviana”, cantada en estrofas de cuatro o cinco versos y acompañada de arpa y guitarra.³⁰ Parra estuvo consciente de esa diferenciación, y en una entrevista explicó: “Las mujeres tocan la guitarra y cantan impávidas, sin un gesto ni un movimiento. Es como si

²⁹ Cf. Carla Pinochet Cobos, “Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX”, en *Revista Musical Chilena*, año LXIV, núm. 213 (enero-junio, 2010), pp. 78-84.

³⁰ Cf. Rodolfo Lenz, *op. cit.*, principalmente Capítulo I, pp. 521-567.

cantar les diera vergüenza y esconden el rostro detrás del brazo de la guitarra. Toda la emoción que sienten está en la garganta”.³¹ En total antagonismo con esta actitud, ella forjó un carácter desafiante y violento ante posturas segregantes. Tenía conciencia del valor de su trabajo y lo defendió. Su agresividad fue una necesidad y un instrumento. Sin embargo, como comentó Margot Loyola, “la angustia fue un hilo receptor de todos los actos de su vida atormentada”,³² y la incomprensión hizo mella en su ánimo: el 5 de febrero de 1967 se suicidó con un disparo en la sien, meses después de haber grabado las *Últimas composiciones*.

La vida de Violeta Parra fue un constante cortar cadenas, evolución frenética de un arte que se desarrolló en un período breve de quince años y que resignificó la poética, la plástica y la música folklórica en Chile. Practicó un arte en el que unificó sus instrumentos expresivos –pintura, alambre, cerámica, guitarra y voz– con su compromiso con los sectores marginados. Su capacidad creativa significó la voz de una cultura agredida que buscaba su reconocimiento. Hoy en día, Parra simboliza un momento en la historia de la cultura popular chilena, pero también hay que otorgarle a su figura el genio creador de una artista moderna, porque también innovó algunas formas culturales, lo que constituye una de las características del arte contemporáneo; incursionó en expresiones cultas (como fueron la suite de ballet “El gavilán” y las “Anticuecas”), y fue referencia de una nueva expresión cultural: la Nueva Canción Chilena, surgida en los años sesenta, que tuvo como base la recuperación de la música folklórica con una mirada intercultural y de crítica hacia los cambios sociales y políticos del país, además de la incorporación de ritmos e instrumentos del área hispanoamericana. Por lo tanto, obra y vida de Violeta Parra constituyeron un motor de cambio para las generaciones futuras, además de un mensaje de resistencia ante estrategias de dominación cultural y económica.

³¹ Marina de Navasal, “Conozca a Violeta Parra”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].

³² Margot Loyola *apud* Universidad Católica de Chile, *op. cit.*, s.n.p.

2. HISTORIA DEL TEXTO

Violeta Parra escribió *Décimas, autobiografía en versos* en 1958.³³ La obra retomó la décima, expresión que remite a dos formas poéticas: la primera es la estrofa de diez versos octosílabos de rima abbaaccddc, pausa después del cuarto verso y rima entre éste y el quinto, denominada “espinela”, porque fue Vicente Espinel, poeta y músico hispano, quien fijó su uso en el siglo XVI, tras una larga historia evolutiva. Esto quiere decir que Espinel no inventó esta forma métrica, sino que su función fue la de cristalizar y fundir “en unidad primero que nadie [la décima], en versos de cierta perfección, que alcanzarían notoriedad y quedarían como modelo para todos”.³⁴ Entonces, la innovación de Vicente Espinel, y por la que se le atribuye la paternidad, consiste en agregar la pausa después del cuarto verso y la rima de los versos cuarto y quinto, lo que para Dorothy Clotelle Clarke significa que: “la *décima* es una antigua forma estrófica y [...] la espinela es una forma o un tipo de la *décima*”,³⁵ que se ha conservado hasta nuestros días.

La segunda forma es la adaptación americana que se hizo de la décima espinela. Se debe recordar que ésta, aunque tuvo un origen culto, llegó a América cuando ya era utilizada por los sectores populares y se extendió, por boca de los conquistadores y

³³ A partir de ahora, la obra sólo se nombrará como *Décimas*.

³⁴ Juan Millé y Giménez, “Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela”, en *Hispanic Review*, vol. V, núm. 1 (1937), p. 51. // El artículo de F. Sánchez y Escribano, “Un ejemplo de la espinela anterior a 1571”, demuestra la existencia de una estrofa con todas las características de la espinela, creación del humanista sevillano Juan de Mal Lara, denominada *Mística pasionaria*, que trata sobre la pasión y muerte de Jesús, expuesta en catorce estaciones. Estas décimas aparecen algunos años antes de que Espinel fuera catalogado como inventor de las mismas (Cf. F. Sánchez y Escribano, “Un ejemplo de la espinela anterior a 1571”, en *Hispanic Review*, vol. VIII, núm. 4 (1940), pp. 349-351). // Para el estudio de los orígenes de la décima, además *vid.* José Ma. de Cossío, “La décima antes de Espinel”, en *Revista de Filología Española*, t. XXVIII, cuaderno IV (1944), pp. 428-454.

³⁵ Dorothy Clotelle Clarke. “Sobre la espinela”, en *Revista de Filología Española*, t. XXIII, cuaderno I (1936), p. 295.

evangelizadores. En los primeros tiempos de la Colonia, y para facilitar el proceso de conversión religiosa, a los nativos se les enseñaba a componer versos acompañados de instrumentos musicales y se realizaban concursos de décimas que, en palabras de Yvette Jiménez de Baéz, tenían como finalidad la adquisición y enriquecimiento de la lengua y la cultura hispánicas.³⁶

De los concursos mencionados procede la tradición del canto a porfía, contrapunto, payada, piquería o topada, dependiendo del país. Éste resulta del diálogo y reto entre dos cantores, que buscan vencer a su rival mediante la destreza para versificar en décimas sobre un tema en particular. Una de sus características primordiales es la capacidad para rimar y sintetizar. Generalmente el cantor que abre el desafío, el que lleva la “mano”, tiene derecho de poner las condiciones del diálogo. El trovador en ocasiones busca, mediante la arrogancia, dejar establecida su superioridad, aunque otra manera de iniciar el diálogo es con el tópico de la falsa modestia.

La décima americana, formalmente, consiste en una estructura octosílaba conformada por una quarteta que funge como tema, cuatro estrofas o “espinelas” que la glosan y, en el caso de Chile, una décima más de despedida o “cogollo”. Éste fue el modelo que adoptó Parra en su autobiografía, lo que fue posible por la: “ductilidad [...] [de la décima] para adaptarse a la expresión de lo más actual, junto con la capacidad que tiene para conservar las fórmulas más tradicionales”.³⁷ Sobre el particular, Osvaldo Rodríguez señaló que de esta condición se valió Violeta Parra para innovar en el uso de la décima. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que antes de ella, los poetas de la lira popular, como ya se mencionó, habían renovado los usos de las formas poéticas, pues al ser campesinos emigrados a la urbe, buscaron una expresión propia dentro de un contexto distinto. Así, de

³⁶ Cf. Yvette Jiménez de Baéz, “Tras la huellas del origen: las glosas en décimas y en controversia en México e Hispanoamérica”, en *Memoria XVIII, Coloquio de las literaturas mexicanas*, pp. 291-316.

³⁷ Osvaldo Rodríguez Pérez, “Las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra”, en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, p. 324.

un ámbito oral y rural, la estructura métrica pasó al urbano y escrito, y de un uso colectivo (la rueda de cantores), pasó a uno individual. Sin embargo, la poesía de la lira popular no obtuvo el reconocimiento masivo y sólo alcanzó la publicación de manera rústica en hojas sueltas y destinada a un público, aunque urbano, también segregado.

Décimas, por el contrario, se gestó como un proyecto de publicación impreso, cuya finalidad era entrar en los aparatos culturales hegemónicos, como las editoriales, para su divulgación masiva. Testimonio de ello fueron los esfuerzos que Parra realizó para promover su impresión: en 1959 presentó su autobiografía en el Comité Central del Partido Comunista, también la envió al concurso de la Municipalidad de Santiago. Al no obtener una respuesta positiva, la divulgó auditivamente en 1960, en Radio Universidad de Concepción, dentro del ciclo académico “Claves para el conocimiento del hombre chileno”, de la VI Escuela Internacional de Verano en la Universidad de Concepción y, cuatro años después, mediante una grabación independiente que realizó acompañada de su hijo Ángel en la guitarra.³⁸ Sin embargo, en ambas ocasiones, Parra advirtió su carácter original como proyecto de escritura: “Voy a decir, primero, el comienzo de mi *libro*, una *Décima*”.³⁹ Pese al énfasis de la forma escrita, la obra se hizo pública primero en disco y póstumamente en libro, en 1970.

En este punto, es necesario hablar, aunque de forma somera, de los autores que publicaron autobiografías antes que Violeta Parra, para contextualizar los usos que este tipo de discurso tuvo en Chile. La tradición autobiográfica chilena, que quizá se inicia con los textos de Francisco Núñez de Pineda, *El cautiverio feliz* (1673), y de Úrsula Suárez, *Relación autobiográfica* (escrita en 1708), comenzó como una imitación de los modelos europeos, principalmente de la obra de Jean-Jacques Rousseau, a la vez que como

³⁸ Grabación que Odeón editó en 1976 con el nombre de *Décimas*; se desconoce el título que la autora le dio.

³⁹ Violeta Parra *apud* Radio Universidad de Concepción, *op. cit.*, s.n.p. El subrayado es mío.

autojustificación de sus autores.⁴⁰ Para el siglo XIX, entre las principales motivaciones para publicar autobiografías, según refiere Sylvia Molloy, se encontraba la “toma de conciencia de sujeto y cultura que resultó de una crisis ideológica”,⁴¹ motivada, en gran parte, por la independencia de las colonias de España. Así, textos como *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, de Vicente Pérez Rosales, y *Recuerdos literarios* (1888), de José Victorino Lastarria, ex Rector de la Universidad de Chile, ejemplifican el fenómeno autobiográfico decimonónico, que recibía la atención de la crítica con un valor histórico más que literario:

[...] historiadores como Rafael Sagredo, Manuel Vicuña y muchos otros [...] comienzan a indagar en las pequeñas historias de lo cotidiano y [...] recurren a ellos [a los textos autobiográficos y memorialísticos] como importantes fuentes de información, sin que por ello se repare específicamente en su estatuto textual.⁴²

En la primera mitad del siglo XX, una gran cantidad de escritores publicaron autobiografía: Martina Barros, *Recuerdos de mi vida* (1945), con prólogo fechado en 1907 y publicado *post mortem*; Pascual Coña Ñi Tuculpazugun, *Testimonio de un cacique mapuche* (1930); Lautaro García, *Imaginerio de la infancia* (1935); Augusto D’Halmar, *Recuerdos olvidados* (1939 y 1940); María Flora Yáñez, *Visiones de infancia* (1947); Rita Salas Subercaseaux, bajo el seudónimo “Violeta Quevedo”, *Antenas del destino* (1951); Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano* (1955); Rafael Frontaura, *Trasnochadas* (1957), y René Montero, *Confesiones políticas (autobiografía cívica)* (1958).

Como se ve, existía una tradición rica de textos autobiográficos en Chile; la complejidad del asunto radicaba en que se les vinculaba con términos como verdad y sinceridad, y se les solicitaba una narración objetiva que en ningún texto era satisfecha. Hasta la década de los treinta, se consideraba que el relato autobiográfico debía sostenerse sobre bases documentales; así, se enfrentaban a tres problemas: “las desconfianzas de los

⁴⁰ Cf. Lorena Amaro Castro, “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 78 (2011), pp. 5-28.

⁴¹ Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 14.

⁴² Lorena Amaro Castro, *op. cit.*, p. 9.

críticos, el desdén de los lectores y, muy particularmente, los temores y desafíos de los autores, que obsesivamente se refieren al tema de la verdad”.⁴³ Además de lo anterior, existía otra problemática: la autobiografía marchaba sola, sin relacionarse con los planteamientos estéticos de su época, por lo que se desdibujaba su cualidad artística y su estatuto literario. Todo esto condujo a un reconocimiento tardío de estas obras y, por lo tanto, a un discurso crítico también rezagado.⁴⁴

Dentro de este panorama, la obra de Violeta Parra no encuentra parangón con las arriba citadas. Quizá es Rosa Araneda, poeta de la lira popular, quien, antes de que apareciera *Décimas*, compuso versos que presentan semejanza formal con los de Parra. La diferencia estriba en que Araneda escribió autorretratos en defensa de su persona, de extensión limitada y, además, circunstanciales. Por lo tanto, habrá que suponer que *Décimas* fue un proyecto novedoso tanto en el ámbito de la autobiografía como en el de la poesía popular chilenas, a reserva de estudios posteriores.

En 1970, de manera póstuma, la Universidad Católica de Chile editó por primera vez la autobiografía, con el título *Décimas, autobiografía en versos chilenos*. Casa de las Américas la reeditó con el mismo título (La Habana, 1971), el cual fue modificado en sucesivas ediciones; por ejemplo, en 1974, Ediciones de Cultura Popular (México) redujo el título simplemente a *Décimas*, mismo que utilizó el Ministerio de Cultura de Caracas (Venezuela), en 2005; por su parte, la casa editorial Pomaire (Barcelona) presentó el texto, en 1976, como *Décimas, autobiografía en versos*, título que retomó, en 2007, Random House Mondadori (Santiago); finalmente, Editorial Sudamericana (Santiago) editó la obra, en 1988, como *Décimas, autobiografía en verso*.⁴⁵

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴ Entre los críticos que toman en cuenta textos autobiográficos en sus antologías se encuentran: Pedro Nolasco Cruz, *Estudios sobre la literatura chilena* (3 volúmenes, 1926-1940); y Alone (Hernán Díaz Arrieta), *Memorialistas chilenos* (1960).

⁴⁵ Actualmente *Décimas* está siendo reimpresa, Editorial Sudamericana ha lanzado tres reimpresiones, en 2006, 2009 y 2011. // Es importante aclarar que ninguna de las ediciones

Además de los cambios de título, provocados porque la autora no tuvo la oportunidad de publicar la obra en vida y darle un nombre definitivo; la edición del relato autobiográfico supuso otra dificultad: el orden. Según Leonidas Morales, los manuscritos de Parra fueron encontrados en desorden: “De manera que son los editores los que deciden el material textual incluido y su ordenamiento”.⁴⁶ Parra dio a conocer la disposición de las primeras décimas en sus presentaciones en vida, así como en el disco que grabó con su hijo Ángel, misma que la Universidad Católica de Chile, primera institución editora, respetó. Sin embargo, existen variaciones entre las interpretaciones en vivo y la edición impresa, que suponen un texto aún en formación, por ejemplo, cambios lexicales: “era entendido en lo de leyes” (versión oral), por “versa’o fue en lo de leyes” (versión impresa), y la supresión de una estrofa que antecedió a la presentación del abuelo materno,⁴⁷ lo cual corrobora la tesis de Leonidas Morales: no todas las décimas fueron incluidas en la edición. Del resto de la obra no se conocía el orden. Los textos se organizaron cronológicamente, criterio que presentó dificultades ya que muchas décimas constituían reflexiones generales y eran difíciles de organizar bajo este principio. Esta problemática reflejó variaciones editoriales, por ejemplo, la primera edición clasificó la décima “Volví del profundo sueño” en la etapa previa al traslado a Santiago, mientras que Ediciones de Cultura Popular la tomó como reflexión final; por otra parte, Editorial Sudamericana ya no presentó un texto unificado y dividió las últimas nueve décimas bajo el rótulo “Composiciones varias”.⁴⁸

refiere los criterios editoriales, lo que representa una gran dificultad para acercarse a la obra.

⁴⁶ Leonidas Morales, *Violeta Parra: la última canción*, p. 55.

⁴⁷ La décima es: “Ya pudieron conocer / el origen de mi paire, / al contrario el de mi maire / bien distinto sí que jue. / Aquí lo relataré / sin faltar a la verdá / porque odio la falsedá / así como amo la loga, / en los campos de Malloa / vino al mundo mi mamá” (Cf. Radio Universidad de Concepción, *op. cit.* s.n.p.).

⁴⁸ Es necesario aclarar que tras esta división, muchos investigadores han considerado que las últimas nueve décimas ya no forman parte del relato autobiográfico, por lo que se restringen a considerar como el “texto” a las primeras ochenta y tres; en este sentido cf. Leonidas Morales, “El retorno de las décimas de Violeta Parra”, en *La Época* (28 de mayo, 1989), Suplemento, p. 1; Iraida H. López “Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura”, en *Anales de Literatura Chilena*, año 11,

Estas disparidades también dieron paso a interpretaciones erróneas que atribuyeron todo el orden del libro a los editores, sin considerar que la primera parte es ordenamiento propio de la autora. En este sentido, el ejemplo más evidente es el estudio de Miguel Farias, *Violeta Parra: A Semiotic Reading of a Popular Voice*, quien señaló que *Martín Fierro* fue el precursor del texto parriano y que fue intención de la editorial iniciar el texto con la décima “Talento para cantar”, para imitar el orden que José Hernández le impuso a su obra.⁴⁹ He aquí los dos inicios:

[*Martín Fierro*]

Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento,
les pido en este momento
que voy a contar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

Vengan santos milagrosos,
vengan todos en mi ayuda,
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido a mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda.⁵¹

[*Décimas*]

Talento para cantar

Pa' cantar de un improviso
se requiere buen talento,
memoria y entendimiento,
fuerza de gallo castizo.
[...]
ha de ser güen contendiente,
conoce'or de l' historia;
quesiera tener memoria
pa' entablar un desafío,
pero no me da el senti'o
pa' finalizar con gloria.⁵⁰

A pesar de que ambos inicios se enuncian desde el tópico de la falsa modestia, hay que aclarar que este tipo de introducción es tradicional en el contrapunto chileno y la payada argentina. Aunque otra forma de iniciar es con una estrofa que hace alusión al oficio de

núm. 13 (junio 2010), p. 136, y Paula Miranda, *Autobiografía y uso de la tradición...*, op. cit., nota 115, s.n.p. Sin embargo, la decisión de no considerar las “Composiciones varias” como parte de la autobiografía es arbitraria pues, como se ha señalado, el sentido de una obra autobiográfica no depende de su estructura lineal, sino de la existencia de núcleos de significación que, en conjunto, conformen la identidad del sujeto autobiográfico, como se verá posteriormente en los capítulos de análisis.

⁴⁹ Cf. Miguel Farias, *Violeta Parra: A Semiotic Reading of a Popular Voice*, principalmente el capítulo 3, “Situación de discurso, recepción y audiencia”, pp. 154-258.

⁵⁰ Violeta Parra, *Décimas, autobiografía en versos*, p. 27.

⁵¹ José Hernández, *Martín Fierro*, p. 27.

poeta, como ésta de Daniel Meneses, casi idéntica a la de Parra: “Para escribir poesía / se necesita talento / memoria y entendimiento / gramática y conocimiento”.⁵²

Para esta investigación se utilizará la edición de 1976, Barcelona, Pomaire, *Décimas, autobiografía en versos*, porque es la edición autorizada por los sucesores de la poeta chilena, Ángel e Isabel Parra, lo que permite suponer que es la más cercana a la voluntad de la autora: hay que recordar que Ángel Parra conoció de cerca la obra de su madre, pues grabó con ella una primera versión del relato autobiográfico. Además, aunque no funge como criterio de selección, el uso del título *Décimas, autobiografía en versos*, en lugar de *Décimas, autobiografía en versos chilenos*, reconoce el uso de la décima como una expresión extendida en toda el área hispana y no exclusiva de Chile, que es una observación importante para la tradición folklórica hispanoamericana.

Finalmente, como se mencionó, *Décimas* también apareció en formato de audio, previo a las impresiones en libro. La primera versión (1964), fue reeditada en el año de 1976 con el título de *Décimas*. El disco fue relanzado en formato de casete y CD en 1993, mismo año en que la disquera Alerce sacó a la venta *Décimas y centésimas*, que incluyó la entrevista que Mario Céspedes le realizó a Parra el 5 de enero de 1960. Warner Music, editora de una buena parte del catálogo de Violeta Parra, publicó *Décimas y centésimas*, en 1999. Por último, con motivo de la reedición de gran parte de su discografía, en la compilación *Obras de Violeta Parra: musicales, visuales y poéticas* (2010), el disco volvió a salir al mercado en disco compacto con el título *Décimas autobiográficas*, en esta ocasión el sello discográfico fue Oveja Negra.

Y así como se revaloró la obra de Parra, reeditando *Décimas*, tanto en su formato escrito como auditivo, la crítica también se ha sumado a la revisión de la producción de esta importante poeta chilena. Los ejemplos más evidentes son el ensayo que Alfonso Letelier le dedicó el año de su muerte (1967), “In Memoriam Violeta Parra”, y la semana dedicada a

⁵² Daniel Meneses *apud* Marcela Orellana, *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, p. 46.

ella por la Universidad Católica de Chile, en 1968, donde se dieron cita personajes destacados como José María Arguedas, Margot Loyola y Manuel Danemann. Este interés produjo los primeros estudios críticos sobre la obra de Parra: Juan Andrés Piña, “Canto para una semilla” (1973); Juan Armando Epple, “Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra” (1979), y Marjorie Agosín e Inés Dölz Blackburn, *Violeta Parra o la expresión inefable: un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura* (1982).

La presente investigación se suma a esos esfuerzos, como ya se dijo, ofreciendo un análisis de *Décimas*, esta vez desde una lectura de la tradición autobiográfica en que se inserta, para resaltar los conceptos de despojo e investidura; pues de esta forma la autora proporciona una proyección de la realidad de su época y de las políticas culturales, pero, sobre todo, enuncia su manifiesto estético-existencial, que, como en toda autobiografía, es el marco desde el cual se rememora el mundo circundante.

Capítulo II: Un acercamiento a la autobiografía

En 1979, George May escribió que la formación de una teoría crítica en torno al discurso autobiográfico aún estaba en sus orígenes, por lo que una definición sobre éste no podía ser sino arbitraria y discutible.⁵³ Treinta años después, no ha podido sistematizarse dicha definición. Para Elizabeth Bruss, el problema radica en la heterogeneidad de los textos y en la limitación de los enfoques teóricos para abarcarla, pues mientras algunas definiciones son muy amplias para ser aclaratorias, otras son demasiado rígidas como para hacer frente a los cambios de este tipo de discurso.⁵⁴ En este campo, toda generalización resulta limitante y ninguna obra individual es representativa, por sí misma, del devenir del género.

En este contexto, la crítica, trabajando con muestras selectivas, ha propuesto principios dispares, pues mientras una corriente de pensamiento defiende el valor cognoscitivo, el carácter referencial y el enfoque retrospectivo del discurso autobiográfico; otra afirma que éste no aporta ningún conocimiento sobre el sujeto, que posee la misma estructura retórica de los textos de ficción y que el recuerdo, que comienza con la pérdida de la memoria, es una ilusión. Ante estas discrepancias, uno de los principales problemas se traduce, justamente, en discernir si puede hablarse de un género autobiográfico, además de postular los siguientes cuestionamientos: ¿cómo puede establecerse una caracterización a partir de textos cuya naturaleza es híbrida?, ¿el análisis autobiográfico se debe basar en criterios estilísticos o funcionales?

Aunado a ello, Ángel G. Loureiro señala que conceptos clave en el análisis autobiográfico, tales como historia, sujeto, representación y referencialidad, se están

⁵³ Cf. Georges May, *La autobiografía*, principalmente la “Introducción”, pp. 9-15.

⁵⁴ Elizabeth Bruss, “Actos literarios”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), p. 70.

sometiendo a nuevos análisis;⁵⁵ un ejemplo de esto es el revisionismo histórico, que en los últimos años ha puesto en duda el carácter objetivo de la Historia, manifestando que ésta también es una interpretación; sin olvidar, por supuesto, el cuestionamiento a la autoridad del autor, que para algunas teorías es pilar fundamental, y que a partir de Nietzsche y el deconstructivismo, se considera como una expresión figurativa que no aporta conocimiento sobre el sujeto, en este caso, autobiográfico.⁵⁶

Por estas razones, es necesario esbozar un contexto teórico que permita situar los problemas a los que se enfrenta quien estudia este tipo de discurso. Cada autor provoca nuevas preguntas, y por ello, la crítica mantiene la discusión al centro de la mesa. Pero el objetivo de este capítulo no es dar respuesta a los problemas señalados, sino establecer una postura para el estudio específico de *Décimas*; es decir, elegir de entre las propuestas teóricas los postulados que resulten funcionales para la obra, ya que se entiende que el tratamiento de cada obra autobiográfica debe corresponder con su diferencia, y que “cada texto es una respuesta personal a problemas comunes”;⁵⁷ por lo que toda definición aquí propuesta no tiene un carácter normativo, sino simplemente operativo.

1. EN TORNO A LA DISCUSIÓN TEÓRICA

La crítica autobiográfica surgió tarde en comparación con el género que estudia, pese a ello, su campo de trabajo es muy vasto e incluye producciones como diarios, autorretratos, memorias, autobiografías, entre otras. Esta pluralidad y el hecho de que lo autobiográfico descansa en la frontera entre la historia y la ficción, han acarreado problemas de lectura, pues, como afirma Sylvia Molloy, este discurso no siempre ha sido leído como tal; más

⁵⁵ Vid. Ángel G. Loureiro, “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), p. 3.

⁵⁶ Cf. José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 31-46.

⁵⁷ Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, p. 28.

bien se le ha examinado dependiendo de las normas discursivas vigentes en cada época, por lo que unas veces ha sido leído como historia y otras como ficción, sin conferirle un espacio propio.⁵⁸ Por ello, este trabajo se suma a la propuesta de críticos como José María Pozuelo Yvancos, quién propone que, si bien los acercamientos teóricos desde la historia y la literatura no se dan en el mismo lugar epistemológico, éstos no son contrapuestos ni excluyentes, y ambos deben participar en la interpretación de los textos autobiográficos, como de hecho lo demuestra la historia de la crítica sobre este tipo de discurso,⁵⁹ de la que se presenta un sucinto panorama a continuación.

Para expresar el devenir de la crítica sobre la escritura autobiográfica, se retoma también la propuesta de Ángel G. Loureiro, quien, en 1991, identificó tres perspectivas de análisis basándose en la dimensión sobre la que recaía el énfasis de las investigaciones, que son: la vida (*bios*), el yo (*autos*) y la escritura (*grafé*). En cada uno de dichos enfoques los marcos normativos y las expectativas respecto a las obras autobiográficas se modificaron sustancialmente, así como las conclusiones a las que podían llegar las interpretaciones.⁶⁰ Es importante notar que los análisis autobiográficos continúan abordando las obras desde estas tres dimensiones, por lo que en la siguiente recapitulación se prefiere hablar de enfoques y no de etapas.

a) Bios

Esta perspectiva fue sistematizada por Wilhelm Dilthey. El filósofo alemán fue el primero en considerar lo autobiográfico en el mismo nivel epistémico de la historia, ya que antes se le descartaba como objeto de estudio, debido a la subjetividad que permeaba la visión del pasado expresado en el texto. Para Dilthey, el relato de vida ayudaba a la interpretación de

⁵⁸ Cf. Sylvia Molloy, *op. cit.*, principalmente la “Introducción”, pp. 11-22.

⁵⁹ Cf. José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁰ Cf. Ángel G. Loureiro, *op. cit.*, p. 3.

una época en particular y de las concepciones implicadas en ella (política, historia, arte), ya que en éste se dejaba constancia de circunstancias sociales y no sólo del relato de sucesos importantes para un sujeto individual. Desde esta perspectiva, se originaron trabajos como el de Karl Joachim Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, quien señala que: “Si la vida es una interacción entre el «yo y sus circunstancias», entonces su historia debería ser algo más que el mero relato de unas circunstancias”.⁶¹

Por lo tanto, la escritura autobiográfica, en este enfoque, se inviste de un carácter representativo, se le califica como documento de utilidad pública, y es tomada como un texto objetivo, pese a que prime la mirada subjetiva del autor. Por esta razón, Sylvia Molloy observa que en el siglo XIX hispanoamericano, los autobiógrafos restringen el análisis del yo a favor de una representación del sujeto en la comunidad a la que representan, dejando de lado la introspección como meta pretendida,⁶² a favor de hechos que se centren fundamentalmente en el pasado, con escasas digresiones al presente, y en los que la memoria, lejos de ser un dispositivo de interpretación, sea considerada como un mecanismo de grabación. La relación será, o al menos eso se pretendía, estrictamente texto-historia y los argumentos de la narración potencialmente verificables por parte del lector.

En este marco, términos como exactitud, sinceridad, objetividad y verdad son piedras angulares para la escritura autobiográfica. Este mismo ímpetu histórico motiva a los autobiógrafos a escribir para aclarar malentendidos, restablecer una verdad deformada, hacerse propaganda póstuma, justificar ciertas acciones o representarse como sujetos públicos con valor histórico, que enriquecen el patrimonio de las historias nacionales, al otorgar permanencia a la memoria de una época e inscribir las normas sociales del momento de escritura.⁶³

⁶¹ Karl Joachim Weintraub, “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), p. 19.

⁶² Cf. Sylvia Molloy, *op. cit.*, principalmente la “Introducción”, pp. 11-22.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

b) Autos

La perspectiva del *autos*; esto es, del yo, no toma en cuenta los valores de veracidad y objetividad arriba señalados, porque se centra en la subjetividad del autor, es decir, en la interpretación que el autobiógrafo tiene de los hechos que describe. Así, se piensa que el sujeto, que es el tema principal de este enfoque, se devela en la escritura, lo cual le permite conocerse y darse a conocer. Por ello, su historia ya no deberá ser comprobable; puesto que las pasiones y emociones no se verán como elementos que desvirtúan la obra, sino como información que clarifica el sentido de lo que el autor quiere transmitir. Es por esa razón que un crítico mexicano, Gonzalo de la Parra, tras haber leído la autobiografía de Alberto J. Pani, exija que éste se muestre en el sentido humano y no como un frío diplomático que revela aspectos que ya se conocen públicamente.⁶⁴ Se trata de un cambio de perspectiva de lo histórico a lo subjetivo e, incluso, a terrenos de la creación artística, como en su momento comentó Rubén Salazar Mallén, al hablar de la autobiografía de José Vasconcelos: “la exactitud se ahoga, se muere, carece de interés [...] claro está que semejante procedimiento se aparta por completo de la ciencia y entra en los dominios del arte, de las bellas artes”.⁶⁵

Tras estas primeras declaraciones de lo autobiográfico más allá de lo objetivo, en 1956, Georges Gusdorf se convirtió en el primer teórico en concebir este tipo de discurso como un género literario firmemente establecido, “cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras, desde las *Confesiones* de san Agustín hasta *Si le grain ne meurt* de Gide, pasando por las *Confesiones* de Rousseau, *Poesía y verdad* [de Goethe], las

⁶⁴ Cf. Gonzalo de la Parra, “Puntos de vista. Pani frente a Vasconcelos”, en *El Universal*, año XX, t. LXXVIII, núm. 7406 (15 de mayo, 1936), p. 3.

⁶⁵ Rubén Salazar Mallén, “La tormenta de Vasconcelos”, en *El Universal*, año XX, tomo LXXVIII, núm. 7405 (14 de mayo, 1936), p. 3.

Memorias de ultratumba [de Chateaubriand] o la *Apología* de Newman”.⁶⁶ El señalamiento de Gusdorf trajo al centro del debate una nueva característica: el estilo del autor, considerado como un rasgo más de su identidad. En este sentido, el teórico francés comentó:

El estilo debe entenderse aquí no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida [...]. La vida, la obra, la autobiografía, se nos aparecen así como tres aspectos de una misma afirmación, unidos por una constante imbricación. La misma fidelidad justifica las aventuras de la acción y de las de la escritura, de suerte que será posible descubrir entre ellas una correspondencia simbólica, y sacar a la luz los centros de gravitación, los puntos de inflexión de un destino.⁶⁷

El estilo proporciona información sobre temas esenciales para el autobiógrafo, sobre la forma de ordenar su discurso, pero ante todo, de edificarlo; el estilo se integra al conjunto de la autobiografía como un componente significativo para la comprensión de la identidad del autor, por lo que la pregunta fundamental desde la perspectiva del *autos* será ¿de qué manera un texto representa a un sujeto? Para Gusdorf, esta representación se da mediante la toma de conciencia de los acontecimientos vividos, manifiesta en la escritura autobiográfica, y la postulación de sentido, que muestra lo que el autor es, desde la perspectiva de lo que se ha sido, lo cual además le otorga una comprensión de su subjetividad. La finalidad, entonces, es mostrar no “las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es la tarea del historiador, sino [...] el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su leyenda”.⁶⁸

En la misma línea, James Olney plantea la vida como un proceso en progreso y a la escritura autobiográfica no como un movimiento del presente al pasado, sino como una relación del consciente al inconsciente, en la búsqueda de las raíces de cada ser; para él, lo

⁶⁶ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ *Id.*

autobiográfico es cuestión de forma; es decir, importa en mayor medida la estructura que se le dé al relato que la mera narración de los hechos.⁶⁹

Por otro lado, algunos teóricos intentan resolver el problema de la representación del sujeto, basándose en la referencialidad: un texto representa a una persona en la medida en que hace referencia a ella. Desde esta postura, Philippe Lejeune estableció la necesaria relación identitaria –en todo discurso autobiográfico– entre autor, narrador y personaje principal, por la cual el texto debía ser considerado como un discurso no ficticio pronunciado por una persona real. Al ser la situación del autor consustancial al texto, Lejeune remitió a la firma como aval de esta identidad, a la que concibió como elemento fundador de un “pacto autobiográfico”, en el que el escritor afirma, a un lector, ser autor de su discurso y propone que el texto se lea con valor no ficticio.⁷⁰ Esta tesis fue rebatida por otros estudiosos del tema, como por ejemplo, Paul de Man, miembro de la corriente deconstructivista, quien señala que Lejeune propone la identidad como algo estipulado jurídicamente, pero sin valor cognoscitivo, al insistir en pasar de una identidad cognitiva y textual (nombre), a una legal (firma).⁷¹ Por su parte, Leonor Arfuch señala que Lejeune estableció una diferencia entre identidad y semejanza, siendo la última la que se establecería entre el discurso autobiográfico y el correlato de vida pero que, pese a todo, no confirmaría la identidad: “¿cómo acotar, en un relato ‘retrospectivo’ centrado en la ‘propia’ historia, esa disyunción constitutiva que supone una vida? ¿Cuál sería el momento de captura de la ‘identidad’?”⁷² En esa línea, la teórica argentina observa a un sujeto escindido entre un yo enunciado y un yo enunciador, que no puede ser unificado por medio de la

⁶⁹ Cf. James Olney, “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), principalmente pp. 33-36.

⁷⁰ Cf. Philippe Lejeune, *op. cit.*, principalmente el capítulo I, “El pacto autobiográfico”, pp. 49-87.

⁷¹ Cf. Paul de Man, *op. cit.*, pp. 114.

⁷² Cf. Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, p. 46.

firma. Visto así, la preocupación de Arfuch se encontraría en el mismo tenor de Lejeune; es decir, en la necesidad de garantizar la referencialidad, sin observar el carácter tropológico del texto autobiográfico.

Sin embargo, como se verá en el análisis, la propuesta de pacto autobiográfico es funcional si se toma en cuenta que su fundamento principal es el modo de lectura del texto y no la triple identidad compartida. Al respecto, José María Pozuelo Yvancos señala que el estatuto de ficción o referencialidad se otorga en esferas pragmáticas (históricas, sociales y culturales) y, siempre, por parte de un lector.⁷³ Cuestión que el mismo Lejeune aclaró en su texto:

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto. [...] La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un *efecto contractual* que varía históricamente.⁷⁴

Finalmente, y pese a las críticas que pueda tener, el trabajo de Lejeune es sustancial, pues suscitó un amplio debate acerca de conceptos como identidad, firma y referencialidad; además de sugerir un marco social e histórico en el que debían leerse los relatos autobiográficos, el cual conciliaba su naturaleza tropológica y su lectura como género referencial; es decir, delineó el estatuto convencional de lo autobiográfico, el cual incluso clasificó por géneros. Pero, paradójicamente, su esfuerzo por lograr una caracterización contribuyó a demostrar que ésta era una imposibilidad, al menos desde los términos dogmáticos que planteó en un inicio.

⁷³ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 26-31.

⁷⁴ Philippe Lejeune, *op. cit.*, pp. 86-87. Las cursivas son del original.

c) Grafé

En 1979, como ya se dijo, en respuesta a la teoría de Lejeune, Paul de Man abrió un nuevo enfoque en los estudios sobre este discurso al reconocer la escritura autobiográfica como un producto fragmentado y ubicado en el terreno de la invención. Basándose en la naturaleza retórica del lenguaje, De Man señaló que el discurso autobiográfico era un instrumento de construcción de identidad, con una capacidad creativa más que referencial. De esta manera, por virtud de la construcción literaria, los episodios narrados se convertían en elementos de una fábula, en la que el yo era la representación más importante, en tanto que era manifestación de la identidad de un sujeto que se construía en el texto. Esto tiene que ver con el carácter tropológico, esencialmente sustitutivo, que De Man le asignó al discurso autobiográfico, como comenta Nora Catelli: “se insiste en que lo autobiográfico revela al sujeto tan sólo como retórica, como una figura”;⁷⁵ dicha figura es la prosopopeya, que el crítico belga definió como:

[...] la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo, y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología del nombre del tropo (*prosopon poien*): conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía y, por su mediación, un nombre [...] resulta tan inteligible como un rostro.⁷⁶

Entonces, desde esta postura, la referencialidad queda disminuida a favor de una autoconfiguración; no es la vida lo que produce el texto, sino más bien éste el que determina la vida. El autobiógrafo elabora una imagen que se ajusta a lo que quiere proyectar; su narración es interesada y persigue un fin específico. Aunque Gusdorf ya había señalado la intencionalidad del autor en los siguientes términos: “Esta postulación del

⁷⁵ Nora Catelli, *En la era de la intimidad seguido del espacio autobiográfico*, p. 225.

⁷⁶ Paul de Man, *op. cit.*, p. 116.

sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con las exigencias de la inteligibilidad preconcebida”,⁷⁷ Paul de Man lleva al límite la noción de autoconfiguración, al añadir que para dar plena voz al pasado habría que acallar de todo al presente. Aunque por momentos matiza y reconoce que la función autobiográfica también es volver a la vida al pasado desde el presente, y su objetivo, unir armoniosamente el mundo de los vivos y de los muertos mediante una tierna ficción, con lo que, de hecho, reconoce que el presente sí tiene voz, pues el discurso autobiográfico se enuncia desde éste.

Otros autores de este mismo enfoque agregan a esta tesis que la imagen creada (del pasado y del sujeto autobiográfico) es una virtualidad que no existe más allá de las fronteras de la escritura; nace y muere en los límites del texto como estructura lingüística. Michael Sprinker, por ejemplo, expresa que lo autobiográfico es “la gradual metamorfosis de un individuo, que posee una identidad personal e inequívoca, en un signo, una cifra, una imagen que ya no se puede identificar claramente como la de «una persona concreta»”.⁷⁸ Según su propuesta, el autobiógrafo se convierte en un nombre en la página que no refiere a una persona real, y el texto circula libremente, ajeno a él; entonces la autoridad del sujeto es un engaño.

Jacques Derrida, por su lado, parte de la noción de autografía para señalar que el acto de escritura, y la firma estampada en éste, son un acto irrepetible, por lo que sus reproducciones posteriores se convierten en citas parasitarias que sólo demuestran la ausencia del autor. En este contexto, la escritura autobiográfica adquiere vida independiente, repitiéndose al margen del escritor, por lo tanto, el relato de vida, aunque también es un intento por recuperar la presencia del autor, demuestra, a través de la misma estructura retórica del discurso, el impedimento de esa referencialidad entre la imagen

⁷⁷ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ Michael Sprinker, “Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), p. 118.

construida textualmente y el sujeto presente en la realidad. Entonces, concluye Derrida, entre el texto y la vida existirá una distancia temporal y una distancia de identidad que la autobiografía no reducirá.⁷⁹ Conclusión que Jean Philippe-Miroux retoma para expresar que la crítica no debe olvidar “que interroga a una recomposición de la existencia y no a la propia existencia”.⁸⁰

Aquí, sin embargo, debe hacerse una salvedad, pues aunque la línea deconstructivista ha llevado al límite la indecibilidad entre ficción y discurso autobiográfico al considerar sólo el elemento textual, no debe olvidarse, como se ha venido recalando, que el relato de vida es una instancia que descansa en un sujeto que tiene existencia social; pues, si el elemento referencial no estuviera en juego, no habría discusión y el relato de vida se tendría sólo como ficción. Por ello, la escritura autobiográfica tiene un carácter textual, pero también uno social (performativo), y ambos deben ser considerados en el momento de la interpretación.

d) Autobiografía femenina y de minorías

Justo cuando se pensaba que la teoría deconstructivista había llevado hasta sus extremos el análisis de los textos autobiográficos, surge, a partir de la década de 1980, una nueva línea de pensamiento derivada de la crítica feminista, que comienza a señalar nuevas opciones en el tratamiento de este género textual. Para el pensamiento feminista, los escritos personales se convierten en centro de sus investigaciones, pues proporcionan información y comprensión sobre la vida cotidiana de las mujeres y se convierten en elementos importantes para elaborar una historia desde la perspectiva de género, pero también

⁷⁹ Cf. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, principalmente el capítulo “Firma, acontecimiento, contexto”, pp. 347-372.

⁸⁰ Jean-Philippe Miroux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, p. 42.

muestran las maneras en las que ellas acceden al lenguaje, cómo lidian con las estructuras de poder y de qué manera se autorrepresentan.⁸¹

El principal quehacer de las estudiosas ha sido evidenciar la marginación que han sufrido los textos autobiográficos femeninos. La teoría había generalizado a partir de muestras limitadas en las que las obras escritas por mujeres no habían sido consideradas como representativas de este tipo de discurso; lo cual denotaba que dentro de los géneros autobiográficos existía una jerarquía, en la que las obras producidas por el hombre – específicamente occidental y de clase media– primaban sobre las demás; y detrás existía una cara no oficial que se constituía por los textos femeninos y de minorías (esclavos, obreros, indígenas), que hasta la década de los ochenta permanecían sin análisis. Evidencias como *Revelations* (1393), de Julian Norwich; el *Libro de la vida* (1565), de Santa Teresa de Jesús, y *A True Relation* (1656), de Margaret Cavendish, demostraron que las mujeres habían estado presentes en el género autobiográfico desde sus inicios; aunque sus textos fueran escasamente difundidos y, generalmente, sólo para servir como ejemplos de conducta femenina o de rechazo al comportamiento de ciertas mujeres, y no como ejemplos de lo autobiográfico.

La segunda tarea de esta corriente fue bosquejar una poética para estos textos, los cuales no se ajustaban a las características de los que eran considerados prototípicos. Sin embargo, las primeras tesis cayeron en los errores que querían solucionar, pues generalizaron la diferencia femenina y postularon una identidad disímil a la del varón, pero fija dentro de su diferencia; al hacer esto, convirtieron la categoría “mujer” en un signo que sólo se determinaba por contraponerse a la condición masculina, sin demostrar matiz alguno.

⁸¹ Cf. Sidonie Smith, “El sujeto (femenino) en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, pp. 38-41.

Tras estos primeros intentos, para la crítica feminista se ha vuelto imperativo estudiar las maneras en que las mujeres se sitúan a sí mismas en el mundo, dependiendo de su momento histórico, de su situación económica, política y racial, de su preferencia sexual, de su posicionamiento social y de su acceso al lenguaje. Se ve como algo necesario, entonces, pasar “de una poética diferente a una poética de las diferencias”, como titula Shirley Neuman uno de sus trabajos; esto significa que los estudios críticos deben analizar los modos convencionales y no convencionales de representación autobiográfica, pasando del terreno descriptivo al pragmático. En este contexto, la teoría y la crítica han asumido como misión observar de qué manera el nuevo sujeto autobiográfico, la mujer, es heterogéneo; así como enfatizar el carácter político que posee el relato de vida para los sectores marginados. Por eso, pregona Felicity A. Nussbaum, se debe historizar (no esencializar) nociones como “mujer”, “yo” y “verdad autobiográfica”,⁸² ya que, en palabras de Shirley Neuman, el sujeto autobiográfico:

Es [...] complejo, múltiple, [...] consta de varias capas y [...] puede ser agente de cambio [“with agency”] de los discursos y los mundos que constituyen el espacio referencial de su autobiografía, un yo no sólo compuesto [“constructed”] por diferencias sino capaz de elegir, de inscribir y de actuar.⁸³

Aunque la obra de Violeta Parra se inscribe en esta genealogía de relatos de vida marginales y femeninos, es importante aclarar que el marco teórico de esta investigación no se basará en la teoría feminista, principalmente por dos motivos: el primero es que algunas críticas, como Sidonie Smith, reconocen que sus teorías pueden ser válidas sólo para autobiografías de mujeres escritas antes del siglo XX, puesto que en la actualidad los ejes del problema han cambiado evidentemente y se aboga, como propone Sylvia Molloy, por el

⁸² Cf. Felicity A. Nussbaum, “Lugares comunes de la autobiografía de mujeres en el siglo XVIII”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío*, pp. 189-224.

⁸³ Shirley Neuman, “Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío*, p. 438.

estudio de los textos femeninos en conjunto con los masculinos, contextualizándolos sin agruparlos en categorías ahistóricas, como “literatura femenina”. La segunda razón es que este tipo de crítica, justamente, ha querido formular como una categoría aparte, contrapuesta a la escritura autobiográfica masculina, las obras de mujeres; como es el caso de Domna C. Stanton, quien cambió el término *autobiography* por *autogynography*,⁸⁴ para señalar la diferencia entre lo masculino y lo femenino.

2.- CARACTERIZACIÓN DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Hasta el momento se ha hablado de escritura autobiográfica en términos generales, pero es momento de caracterizar con mayor precisión el objeto de estudio de este trabajo, que genéricamente corresponde a la autobiografía; la cual, según José María Pozuelo Yvancos, si bien es un género “que contiene estilos muy distintos [lo que] no es incompatible con su estatuto genérico, que es multiforme, convencional e históricamente movedizo”,⁸⁵ posee algunos rasgos estructurales que permiten diferenciarlo de otros escritos de carácter autobiográfico, como el diario, las memorias o el autorretrato.

En este punto, se debe señalar que la autobiografía ha sido definida por Philippe Lejeune como un: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.⁸⁶ Para Pozuelo Yvancos, la especificidad que el crítico francés propone para diferenciar la autobiografía de formas autobiográficas análogas, empata con el cuadro semiótico de Charles William Morris, en el que la forma del lenguaje (narración en prosa) y la posición del narrador (identidad narrador-personaje principal / perspectiva retrospectiva) son características sintácticas que la diferencian de la biografía, del diario íntimo, del

⁸⁴ La palabra *gynē* es de origen griego y significa mujer. *Autogynography* es, por lo tanto, la escritura propia de la mujer.

⁸⁵ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 50.

autorretrato y del ensayo autobiográfico. Por otro lado, el tema tratado (vida individual, historia de una personalidad) es un rasgo semántico que la aleja, a su vez, de las memorias. Y, finalmente, la situación del narrador (identidad del autor y del narrador), que aparece en esta definición como la cualidad fundamental de la autobiografía, es una característica pragmática (no sólo textual, sino extratextual), que la distingue de la novela personal.

Y si bien, esta definición ha sido la más difundida y empleada por la crítica, e incluso algunos de sus elementos pueden aplicarse a *Décimas* –obra que si bien está escrita en verso, se estructura a partir de un relato y posee otras de las características que Lejeune señala–, no la abarca en su totalidad. Por esta razón, en este trabajo se retoman algunas de las características propuestas por otros teóricos para establecer una caracterización de la autobiografía que sea funcional para el análisis de *Décimas*, en el entendido, como ya se dijo, de que el tratamiento de lo autobiográfico debe corresponder a su diferencia.⁸⁷

El rasgo más sobresaliente de esta caracterización, retomando a Paul de Man, es que el relato autobiográfico se configura como un proyecto de construcción de la identidad del sujeto; autoconfiguración que gobierna la escritura y que se convierte en punto de partida y en punto de llegada. Dicha configuración tiene una naturaleza tropológica, fundada en la prosopopeya –que es esencialmente sustitutiva, como ya se explicó–, en la que la autorrepresentación significa la unificación y coherencia narrativas en función de ciertos objetivos que persigue el autobiógrafo.

En este proyecto de construcción de la identidad, la distancia temporal es otro rasgo importante, pues permite la reflexión y la toma de consciencia sobre el sentido de los acontecimientos vitales, como ya señaló Georges Gusdorf. Al pretender re-trazar un desarrollo en el tiempo, la autobiografía no se vale de imágenes instantáneas, sino de

⁸⁷ Debe recordarse que años más tarde, en “El pacto autobiográfico (bis)” de 1986, el mismo Lejeune aceptó su dogmatismo al reducir su definición a textos en prosa, aduciendo que la razón fue meramente cuantitativa: las autobiografías en verso existen, pero se consideran textos marginales. Su definición, por tanto, era un punto de partida para lograr una deconstrucción analítica de los factores autobiográficos más generales. Cf. *Ibid.*, pp. 123-147.

núcleos de significación que sólo adquieren ese valor mediante la reflexión posterior; esto es, en el relato se engarzan los hechos vitales de un lapso de vida extenso, mismo que sirve de contexto para dotar de sentido a la narración.

Aunado a lo anterior, estos teóricos eligen hablar de verosimilitud y no de verdad, como otro de los principios característicos de la autobiografía. Ello porque observan que el género es uno de los discursos más controlados, ya que restringe la sobreinterpretación y reafirma lo que hay de referencial en él. Esto sin demeritar que la sinceridad siga blandiéndose como uno de sus valores primordiales. Esto ocurre porque el relato de vida contiene dos dimensiones imprescindibles, la individual y la social (cognoscitiva y performativa, como las denomina Pozuelo); lo que quiere decir que el relato es a la vez una construcción de identidad y un discurso de intervención social con valor político, vindicativo o de posicionamiento, y que implica persuadir al lector sobre la autenticidad de lo narrado, condiciones que de hecho remiten al concepto de pacto autobiográfico. Entonces, se entiende que la autobiografía es impensable sin una consideración ética, en los términos que plantea Ángel G. Loureiro: una concepción del yo no se realiza más que en diálogo con los otros, a quienes está dirigido el acto de proyección de ese yo; lo que también implica una respuesta por parte de esos otros.⁸⁸

Finalmente, el concepto de autobiografía propuesto por los teóricos mencionados recalca la naturaleza de la autobiografía como una escritura motivada. En este punto, es necesario aclarar que la proclamación de identidad que lleva a cabo el autobiógrafo en el texto no significa exhibir lo interior sólo por exhibirlo; se trata de una declaración como individuo y como sujeto público que actúa con intenciones determinadas; por lo tanto, las motivaciones surgirán en función del impacto que el autobiógrafo quiere tener, tanto a nivel individual como social. En este contexto, también se debe mencionar que la crítica autobiográfica ha tratado de clasificar las motivaciones desde diferentes perspectivas; pero

⁸⁸ Cf. Ángel G. Loureiro, *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, p. 20.

para este trabajo se retoman las propuestas por Jean Philippe Miraux,⁸⁹ quien establece una tipología de motivaciones con base en las funciones que el texto cumple para el escritor, mismas que están presentes en las *Décimas* de Parra.

La motivación heurística, o el yo como objeto de autoconocimiento, alude al proceso mediante el que el sujeto autobiográfico pretende, mediante el autoexamen, encontrar el origen de sí mismo y explicarse su experiencia de vida, convirtiendo la escritura en un gesto analítico e introspectivo. Una de las maneras para lograrlo es determinar los episodios significativos, que pasarán, por virtud de la narración autobiográfica, de ser sucesos azarosos a ser nudos que articulen el proyecto de vida, y de ser gestos inmotivados, a ser gestos profundos. En esta dinámica, el pasado puede adquirir un tono elegíaco al comprobar que el tiempo de la escritura se contrapone al pasado idílico justamente por la pérdida de la felicidad, transformando, entonces, el relato en añoranza.

Otra motivación es la testimonial, que alude a la voluntad de que el relato de vida se transforme en una escritura de denuncia de sucesos de fuerte impacto, individual o social. Esta función también la ha abordado la teoría feminista, la que considera que, hasta cierto punto, todo texto autobiográfico de mujeres es testimonial en la medida en que denuncia la marginación de un grupo, en este caso, del sector femenino. Esto también se relaciona con el valor político, intrínseco del testimonio, que muchas de estas obras poseen. La utilidad de ofrecer el relato de vida a un amplio auditorio, mediante su publicación, es parte de una estrategia para ganar terreno político y, a su vez, para demostrar las relaciones interpersonales y grupales de un sector marginado. Sin embargo, en su tipología, Miraux sólo considera el valor político como ejemplaridad del sujeto; lo que quiere decir que el proyecto sólo se concibe útil si sobrepasa al individuo real y proporciona un modelo o ejemplo para la humanidad, además de contribuir a la perpetuidad de la imagen del autobiógrafo, en un claro deseo de que se trascienda la muerte.

⁸⁹ Jean Philippe Miraux, *op. cit.*, pp. 31-67.

Otra motivación es hacer del proceso de composición de la autobiografía una operación de sanación, en la que la escritura adquiere un papel catártico, lo que significa que la narración autobiográfica se convierte en una esperanza de alcanzar la paz con un pasado en tensión; por consiguiente, el autobiógrafo emprende el relato de vida impulsado por la búsqueda de la plenitud perdida, que se reflejará mediante la unidad del sujeto en la escritura. Un ejemplo de ello son las *Confesiones*, de Jean Jacques Rousseau, en la que se lee:

[...] nunca he podido decidirme a aliviar mi corazón confesando esta culpa en la intimidad de un amigo. Ni la más profunda intimidad ha conseguido que se la confesase a nadie [...]. Este peso ha permanecido, pues, hasta hoy sin alivio en mi conciencia, y puedo decir que el deseo de librarme, en cierto modo, de él, ha contribuido mucho a la resolución de escribir mis confesiones.⁹⁰

Así, en resumen, para este estudio se postula *Décimas*, de Violeta Parra, como una autobiografía porque expresa un proyecto de identidad, cuyo objetivo es construir y proyectar a un sujeto: la poeta marginal. Esto se probará, por un lado, identificando las motivaciones y los movimientos discursivos en la narración, mediante los que se construye el sujeto autobiográfico, que, como se dijo, son dos: despojo e investidura. Ello hará necesario revisar cómo configura la autobiógrafa su lugar de enunciación, cuál es la selección de recuerdos que hace y los núcleos de significación que elabora a partir de los mismos. Por otro lado, se observará el estilo presente en su texto, que pasa de ser mera característica estética a formar parte de la proclamación de identidad.

Y todo lo anterior, en el marco de las propuestas de Paul de Man, quien plantea la construcción de identidad como una “causalidad teleológica”, que prepara los hechos para producir la representación que se desea del relato de vida; y de José María Pozuelo Yvancos, quién propone la noción de dialogismo social, para explicar la autoconfiguración en términos semánticos, es decir, la identidad como un signo para y por los otros; por el que

⁹⁰ Jean Jacques Rousseau, *Las confesiones*, Madrid, Alianza, 2008, p. 94.

la comprensión del sujeto autobiográfico no se queda sólo en términos textuales, pues se entiende que no sólo es producto del discurso sino de circunstancias sociales que, en última instancia, mueven al autobiógrafo a la construcción del relato de vida.

Capítulo III: *Décimas*: una caracterización general

Violeta Parra presenta su texto con los siguientes versos:

Si me falta l'elocuencia
para tejer el relato,
me pongo a pensar un rato
afirmando el 'tuntuneo',
a ver si así deletreo
con claridez mi retrato [p. 28].⁹¹

Con prisiones y gendarmes
castiguen mi vanidad,
a la pat' e la verdad
yo estoy contando mi cuento [p. 42].

Como puede observarse, la autora emplea términos como mi *relato*, mi *retrato* y mi *cuento* para denominar la obra que está por emprender, y éstos, si bien muestran la voluntad por contar su historia de vida, es decir, de hablar desde lo autobiográfico, también podrían sugerir cierta ambigüedad estructural; sin embargo, como se observará en el análisis, en la medida en que la autora proclama y construye su identidad, esa posible ambigüedad se disuelve y el relato se afirma como autobiográfico.

También, como se propuso, en *Décimas* Parra busca configurar su identidad como vocera de la tradición lírica popular chilena, por ello, uno de los rasgos más sobresalientes del relato es la recreación de la oralidad, elemento distintivo del contrapunto o payada, para recuperar los vínculos con el receptor y, a la vez, para ligar su imagen a este sector tradicional. Es por ello que el objetivo de este capítulo es identificar los diferentes mecanismos de los que se vale la autobiógrafa para asegurar una comunicación inclusiva con su lector, manteniendo su conexión con la tradición folklórica, en la medida en que se comprende que *Décimas* posee un carácter dialéctico, por medio del cual busca incidir en la

⁹¹ A partir de este momento, todas las referencias a las páginas del texto irán entre corchetes y al lado del último verso. Recuérdese que la edición utilizada es *Décimas, autobiografía en versos*, Barcelona, Pomaire, 1976.

realidad extratextual con la finalidad de lograr el reconocimiento de la cultura a la que representa y el cambio directo de su marginación, como justamente comenta Leonor Arfuch al plantear que el saber que la autobiografía genera: “supone no solamente el conocimiento sino una reflexión, una respuesta, una toma de posición ética”.⁹²

1. Círculo de cantores

El primero de los recursos que es necesario observar es el lugar de enunciación, que es una de las claves para vincular a la poeta a la tradición campesina y reafirmar su rol de portavoz. Y si bien este elemento forma parte del movimiento de investidura, se tratará en primer término porque permea todo el texto.

En este punto, se retoman las palabras de Sylvia Molloy, quien asegura que: “La autobiografía en Hispanoamérica es un ejercicio de la memoria que a la vez es una conmemoración ritual [...]. En este sentido tienen particular importancia los lugares de la memoria, los sitios elegidos para los ritos de la comunidad”.⁹³ Lo cual puede asociarse con lo que Leonor Arfuch menciona en *Memoria y autobiografía*: “[el espacio es] el primer territorio de la exploración, de los itinerarios que definen el movimiento y el ser de los habitantes”.⁹⁴ Entonces, el espacio debe ser visto desde una perspectiva simbólica o mítica; es decir, el lugar desde el que se recrea la autobiografía también es subjetivo y forma parte de la configuración de identidad, porque, como concluye Arfuch: “no hay imagen sin *lugar*”.⁹⁵

Décimas inicia, sintomáticamente, con la construcción de un espacio codificado, la rueda de cantores, esfera por excelencia del contrapunto y lugar específicamente masculino, belicoso y oral, en el que dos contendientes buscan vencerse mutuamente mediante su

⁹² Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, p. 98.

⁹³ Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁴ Leonor Arfuch, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 31. El subrayado es del original.

habilidad para versificar, lo que lo convierte en el ámbito idóneo para demostrar la superioridad de un cantor, como la misma Parra afirma en la introducción de su texto:

Pa' cantar de un improviso
se requiere buen talento,
memoria y entendimiento,
fuerza de gallo castizo [p. 27].

El que la poeta se sitúe en el ámbito de la payada, o canto a porfía, es una estrategia no sólo para colocarse en un espacio vedado para la mujer, lo cual le permite también denotar su carácter beligerante y transgresor, sino también para investirse con valores que la habilitan para emprender su autobiografía desde una tradición popular. El principal argumento que Parra asume a su favor es el pleno conocimiento de esta tradición, como declara al hacer referencia a su trabajo de recopilación folklórica y a su trabajo artístico ligado a la cultura tradicional:

Válgame Dios, Nicanor,
si tengo tanto trabajo,
que ando de arriba p'abajo
desentierrando folklor [p. 29].

Toco vihuela, improviso,
compongo mis melodías,
las noches las hago días
pensando si lo preciso,
buscando el oro macizo
salgo volando al camino,
y el versear "a lo divino"
es oro de gran quilate [p. 42].

Investirse con valores de esta tradición hace indispensable que inicie su obra ciñéndose a las normas que reglamentan el contrapunto, aunque después las modifique. En este sentido, Desiderio Lizana explica en su trabajo *Cómo se canta la poesía popular* que los cantores comienzan con el tópico de la falsa modestia que, generalmente, servirá "de disculpa al que

sea vencido en la liza”.⁹⁶ Siguiendo este modelo, Parra le advierte a su auditorio su escasa habilidad para versificar; lo que, en estricta medida, supone que considera un posible fracaso en su lid, en este caso, en su intento por persuadir al otro sobre la veracidad de su relato; lo que también se articula como un elemento característico del canto a porfía, en donde el público actúa como juez. Además, si se toman en cuenta las reflexiones de Walter J. Ong para describir la oralidad, elemento primordial del círculo de payadores, se observa la preeminencia que tiene el otro como escucha y co-partícipe en la comunicación oral:

La palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida u otras personas reales y con vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras. Las palabras habladas siempre consisten en modificaciones de una situación total más que verbal.⁹⁷

Entonces, la palabra oral, al dirigirse hacia una persona específica, está condicionada por la respuesta del otro, lo que denota su estructura apelativa y, a su vez, potencia la creación de grupos estrechamente unidos. En este sentido, la recreación del círculo de payadores en *Décimas* retoma ese carácter apelativo de la oralidad, haciendo que la poeta construya a su propio interlocutor, como se verá más adelante.

Además de lo anterior, este carácter también va de la mano con la función metatextual que le permite a Parra delinear, mediante enunciados de carácter programático, la forma en que se debe leer su texto –en este caso como un relato sincero o verídico–; lo que en palabras de Marina González Becker, se traduce en la presencia del narrador en el texto, quien va explicando el porqué de su escritura, lo que persigue, si lo hace por voluntad, etcétera, para guiar al lector en la forma en que ha de tomar su texto:⁹⁸

⁹⁶ Desiderio Lizana, *Cómo se canta la poesía popular*, p. 12.

⁹⁷ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, p. 102.

⁹⁸ Cf. Marina González Becker, “La metanarración en la autobiografía”, en *Signos*, vol. 32, núm. 45-46 (1999), p. 13.

Regularé algunos años
y de lugar mudaré,
así les relataré
sin “coilas” y sin engaños;
que se descarguen los daños
en la pobre relatora [p. 32].

Otro elemento mediante el que la autobiógrafa se identifica con el mundo oral de la payada es al asumirse como “pueta”; término que le es investido por su hermano, Nicanor Parra, pero que ella misma adopta:

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” [p. 29].

Este término, explica Lizana, se aplica a “aquellos individuos sin ilustración alguna, que ni siquiera han sabido leer ni escribir, [...] pero que han tenido oído poético privilegiado y numen natural y sin cultivo; aquellos que al compás del guitarrón entonaban cadenciosas décimas”.⁹⁹ Esta caracterización, sin embargo, por momentos entra en conflicto en el relato de vida, porque la autobiógrafa hace referencia de los estudios que cursó en la Escuela Normal, lo que declara que es una persona instruida, como se demuestra en esta décima en la que narra su preparación para el examen de ingreso:

Del silabario yo aspiro
al primer’ humanidá’,
demuestro prosperidá’
en el eusamen al tiro,
mi hermano en preparativo
pasó mes y medio justo,
pero le dio tanto gusto

⁹⁹ Desiderio Lizana, *op. cit.*, p. 8.

el día del resulta'o,
no lo he desilusiona'o:
saqué los mejores puntos [p. 168].

Entonces, el que Parra insista en colocarse al mismo nivel de aquellos sujetos analfabetas que ni siquiera han alcanzado el estatuto de poetas, a pesar de declarar su instrucción escolar, la coloca en un espacio de tensión entre las dos esferas en las que se mueve: el círculo de payadores en el mundo rural y la urbe ilustrada. En este sentido, deben estar presentes las palabras de Leonidas Morales, quien afirma que el arte de Parra: “se trata del saber de la cultura folklórica reelaborado desde el interior de una cultura urbana que condiciona la perspectiva de la reelaboración”,¹⁰⁰ por ello, opina que el supuesto metodológico principal de todo estudio parriano debe estar en la lógica de esta dicotomía, ya que es el contexto urbano el que dotará a la poeta de la conciencia del valer de la cultura folklórica, lo que, en estricta medida, la aleja del pensamiento rural tradicional y la coloca en un estadio moderno de reflexión, que se evidencia en el momento en que recrea deliberadamente los espacios, el lenguaje y las formas de emisión de lo folklórico, lo que, como explica Ángel Rama, es un acto completamente moderno: “las culturas rurales golpeadas por las pautas civilizadoras urbanas comienzan a desintegrarse en todas partes y los intelectuales concurren a recoger las literaturas orales en trance de agostamiento”.¹⁰¹

En un sentido más amplio, el objetivo de Parra la lleva no sólo a ser una consciencia reflexiva de la situación en la que se encuentra la tradición desde la que enuncia su relato, sino también a adoptar principios de esa tradición, como el estilo, en tanto complemento del relato y de su personalidad.

¹⁰⁰ Leonidas Morales, “Violeta Parra: la génesis...”, p. 18.

¹⁰¹ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 115.

2. Oralidad y estilo

En este punto es importante subrayar que la autobiografía parriana entra en el terreno de lo literario, pues como ya señalaba Georges Gusdorf, la autobiografía: “se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura [...] es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes”.¹⁰² En este mismo sentido, Elizabeth Bruss sostiene que toda escritura, incluyendo la autobiográfica, compromete una elección en el estilo, por medio del que se sustentará el relato,¹⁰³ ya que el formato estilístico mostrará la voluntad literaria del escritor por inscribirse a ciertos patrones estéticos y, por ende, distanciarse de otros: “El estilo debe entenderse aquí no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida. [...] Hay un estilo de vida romántico, como hay uno clásico, barroco, existencial odecadente”.¹⁰⁴ En el caso de Violeta Parra, esta línea la marca la lírica folklórica, con la que construye su relato de vida, y mediante la que da a entender que: “se maneja con otros códigos, diferentes de la norma urbana”,¹⁰⁵ a pesar de que también innove en los usos de ésta, que –como ya se vio– es una característica que la coloca del lado del arte moderno.

Así, el empleo de la décima espinela es el primer movimiento estilístico con el que Parra confirma su pertenencia al folklore. Rodolfo Lenz declara que ésta es, por excelencia, la forma métrica del contrapunto, que se acompaña con el guitarrón, especie de guitarra de veinticinco cuerdas e instrumento exclusivo para “entonaciones de poesía”,¹⁰⁶ y que, en su formato tradicional:

¹⁰² Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰³ Elizabeth Bruss, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁴ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁵ Iraida López, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁶ “Por poesía se entiende en la métrica popular chilena solamente la forma típica del canto masculino, i la décima octosilábica con la distribución de las rimas abbaaccddc, que es conocida en la métrica castellana bajo el nombre de «décima espinela» según su inventor Vicente Martínez Espinel (1550-1642)”, en Rodolfo Lenz, *op. cit.*, p. 527.

[...] comienza por una *cuarteta* que contiene el tema; siguen los cuatro “pies” (estrofas) que constituyen el desarrollo, la glosa, del tema, i se termina por el quinto pie, que contiene el «*fin*» o la «*despedida*». Cada «pie» consta de diez *palabras* (versos). [...] Cada vez el último verso de la *décima* debe repetir un verso de la *cuarteta* en el orden primitivo. La última *décima* muestra su carácter de *despedida* comenzando por una palabra típica, como *al fin*, *últimamente*, *por último*, o por un vocativo «*señores*» u otro.¹⁰⁷

Parra, sin embargo, trasgrede esta estructura, pues de las noventa y dos *décimas*, sólo utiliza este formato en cuatro; dos de las cuales pertenecen a la recreación del “*velorio del angelito*”, tradición popular en la que se solemniza la muerte de una criatura, mediante el canto. No es gratuito que Parra respete el formato cuando da cuenta de esta tradición, pues la finalidad es dar a conocer y defender esta celebración típicamente campesina, tachada por la población citadina como una: “fiesta que con título de religiosa es la más profana e inmunda y donde más campo abierto tienen el vicio y la corrupción para mostrarse en todas sus fases y profanidades”,¹⁰⁸ visión a la que Parra se contrapone:

A dónde está el ignorante
hablando a tontas y a locas,
tratando de gran fiestoca
la muerte de aquel infante.
Falsía más delirante,
lo digo franca y sincera
[...]
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 [p. 146].

El uso del formato tradicional de la *décima*, entonces, se conserva cuando la poeta asume el papel de cronista, recreando adecuadamente las normas poéticas que rigen, en este caso, al “*velorio de angelito*”, como son los versos “*por saludo*”, en los que los cantores saludan al

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 528-529.

¹⁰⁸ Pedro Ruiz Aldea, *Tipos y costumbres de Chile*, p. 203.

angelito muerto o a los padres y padrinos; “por padecimiento”, para referirse a temas bíblicos o introducir oraciones y letanías; “por sabiduría”, para citar a grandes personajes del *Antiguo Testamento*, y “por despedida”, en los que se finge la voz del angelito despidiéndose de sus padres. En estos versos, Parra respeta la disposición elemental de la décima glosada. Sin embargo, en la mayoría de las *Décimas*, la poeta trasgrede la estructura tradicional de la décima y prescinde de la cuarteta inicial –que estructura el tema del que versará el poema–, lo que permite, en palabras de Reiner Canales Cabezas, que: “el conjunto de décimas recuper[e] la fluidez narrativa del romance”.¹⁰⁹ Al respecto, Silvia Lafuente comenta que esta trasgresión de la norma permite que la autobiografía parriana se distribuya a partir de una forma “no estructural de la narración que recuerda el trabajo por fragmentos”,¹¹⁰ característico de la expresión oral en la que la idea de libro y su estructura lineal son inexistentes; asimismo opina que esta particularidad reafirma la inscripción de *Décimas* al ámbito de la oralidad. Sin embargo, Lafuente no toma en cuenta que la autobiografía parriana es una emulación de la oralidad en un formato escrito. Por lo tanto, si bien la fragmentación contribuye a reforzar el efecto de oralidad en el texto, ello no impide que en la obra de Parra exista una notable progresión temporal, que tiene su base en núcleos de significación y no en una linealidad cronológica como tal.

Otros elementos estilísticos de los que se vale Parra para establecer su identificación con el mundo rural y del cantor popular son el uso del léxico y los rasgos morfofonológicos del habla campesina; mismos que ya han sido estudiados por Iraidia H. López, por lo que aquí sólo se presentará una síntesis de estos trabajos. La tesis de López afirma que muchas investigaciones sobre la obra de Parra dejan de lado el carácter literario de *Décimas*, porque asumen que el habla popular representada en éstas es inherente a la poeta,

¹⁰⁹ Reiner Canales Cabezas, *De los Cantos Folklóricos Chilenos a las Décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/canales_r/html/index-frames.html [Fecha de consulta: 28 de enero de 2013].

¹¹⁰ Silvia Lafuente, "Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, núm. 5, (mayo, 1990), p. 74.

como persona desarrollada en el campo, y no una construcción propiamente literaria que la alejaría del mundo del payador para colocarla en un estatuto de poeta moderna. Entonces, bajo esta línea de pensamiento, en algunos estudios se asume que Parra utiliza un lenguaje natural y espontáneo en su autobiografía, pese a que en el resto de su obra escrita demuestre que poseía características para colocarse al nivel del arte moderno, como lo ejemplifica la escritura de sus epístolas, las que, valga la pena mencionarlo, al no estar dirigidas a un ámbito público, no se rigen por la necesidad de empatarse con el léxico popular, como lo demuestra esta carta dirigida a Gilbert Favre: “Estoy sufriendo por irme, pero así resistiré hasta que este país se ablande y sepa y sienta que yo ando por aquí. [...] Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano, y cantarle y trinarle con las alitas abiertas, cerca muy cerca de su alma”;¹¹¹ mientras que en las *Décimas* exclama:

les disparé a quemarropa
de mi guitarra el rajeo,
con mi más caro deseo
d’ encajárselo a los gringos
una noche de domingo
preciosa como un lucero [p. 208].

Si bien los rasgos de personalidad de la poeta se mantienen en ambos textos (la voluntad y la persistencia por dar a conocer su obra), es importante destacar que la epístola y la décima difieren en el uso del vocabulario: en la segunda, los regionalismos funcionan como un movimiento de inscripción, a nivel léxico, con lo rural, como lo confirma este pasaje en el que da cuenta de los oficios que practicó en el campo:

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

¹¹¹ Violeta Parra *apud* Isabel Parra, *op. cit.*, p. 77.

dorado deajo el triguito,
y amarillo el motecito:
naide me gan'a pelar [p. 125].

Este uso lexical se convierte en un símbolo que el lector deberá desentrañar lentamente, a fin de comprender su sentido más profundo, lo que no se contradice con el deseo de comunicación que solicita Parra, pues como declara López, este tipo de pasajes convocan la “empatía del lector, pero no a riesgo de borrar las diferencias”,¹¹² ya que, pese a su dificultad, no significan una barrera sino un núcleo de significación, como más adelante se analizará.

Además de ello, las características morfo-fonológicas también se convierten en parte del estilo parriano, pues demuestran la gran preocupación por elegir palabras que expresen oralidad y que, nuevamente, revelan a la escritora instruida, conocedora de las reglas ortográficas, tras la hablante analfabeta que se representa en el texto. En este sentido, Carla Pinochet Cobos opina que este tipo de registro hace que: “la dimensión auditiva consiga tener un rol preponderante respecto de la visión”,¹¹³ y que el efecto estético que se produce sea que la palabra escrita esté al servicio de la expresión oral; o, dicho de otra forma, que los recursos de la cultura ilustrada estén al servicio de las formas populares.

Esta trasposición correcta de la palabra oral al ámbito escrito se descubre, principalmente, en las siguientes características fonológicas: la caída de la ‘d’ intervocálica (perdimos ya la parti’a), el cambio de ‘i’ por ‘e’ (¡Ya niño, a los estrumentos!), la supresión de la última letra en palabras con asociación fonética (me miran de arrib’ abajo), la formación de diptongos (desentierrando folkor) y la supresión de la última sílaba (muy despiadá); y en los siguientes rasgos morfológicos: ultracultismos (armonida), diminutivos (menió toitita la gente) y aumentativos (se enrosca el sinvergüenzazo). Estas características se vuelven relevantes para el presente estudio, ante todo, por la forma en la que este estilo

¹¹² Iraida López, *op. cit.*, p. 141.

¹¹³ Carla Pinochet Cobos, *Hacia un imaginario del mundo subalterno*, p. 103.

particular incide, a nivel global, en la autoconfiguración que se pretende. La reproducción morfo-fonética tiene un efecto particular para la recepción del texto, pues antes de la propia lectura, salta a la vista esta transcripción que coloca al texto, inmediatamente fuera de las normas cotidianas de la escritura y, por lo tanto, de la recepción habitual.

3. Construcción del interlocutor

Walter J. Ong afirma que la escritura es una actividad solipsista, ya que aísla a las personas en el momento de su ejecución: “Estoy escribiendo un libro que espero sea leído por miles de personas, de manera que debo aislarme de todos”.¹¹⁴ Por esa razón, continúa Ong:

El público del escritor siempre es imaginario. El escritor debe crear un papel que pueda ser desempeñado por los lectores ausentes y a menudo desconocidos. Aun al escribir a un amigo íntimo, tengo que crear una disposición anímica para él, a la cual él debe amoldarse.¹¹⁵

De manera análoga, la recreación de lo oral en el ámbito escrito significa un ejercicio de conciencia, una cuidadosa elaboración de un trabajo del lenguaje que marcará una de las pautas para recuperar ese “mundo vital oral, variable, cálido y de interacción personal propia de una cultura oral”,¹¹⁶ del que se vale Violeta Parra. Así, para llevar a cabo esta emulación del mundo oral, la poeta se apoya en la configuración de un auditorio (nótese el acento en lo auditivo), que colocará al lector en una situación presencial y lo hará partícipe de su sistema ideológico, con el fin de establecer una relación de comunidad y de solidaridad entre ambos. Por ello, Parra solicita de la audiencia que perfila en sus versos, un reconocimiento a este sistema de valores:

no puede ni el más flameante

¹¹⁴ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 83

pasar en indiferencia
si brilla en nuestra conciencia
amor por los semejantes [p. 52].

La representación de la cultura oral posibilita que la autobiógrafa distinga dos tipos de receptores, con los que establece una relación de apelación simétrica: el primero de ellos es el que conforma textualmente y con el que fija una relación de igualdad, pues se trata de un público netamente campesino que convive en el mismo espacio de la rueda de cantores, donde Parra funge como cantora popular; todo ello enmarcado en el ámbito de la oralidad y siempre en función de la dinámica de interpelación. El segundo es un público lector, específicamente urbano, que no se configura explícitamente, pero del que se pueden hallar indicios textuales en los momentos en los que la poeta lo invoca y que, como veremos, se debe reconocer como el destinatario más importante de las *Décimas*. Generalmente esta apelación será en tono más elevado, e incluso alcanzará a veces el reclamo, ya que va encaminado a que este lector urbano reconozca el valor de la tradición popular que la poeta representa:

buscando el oro macizo
salgo volando al camino,
y el versear “a lo divino”
es oro de gran quilate.
Si pa’vos es disparate
pa’mi no, pues, Secundino [*Ibid*].

En este punto, hay que señalar que la presencia de un lector urbano perfilado en el texto también ha sido señalada por algunos estudiosos de la obra parriana; por ejemplo, Iraida López, quien menciona que: “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”.¹¹⁷ A esta afirmación se le puede oponer el hecho de que el glosario no fue parte del proyecto original de la poeta, sino decisión de los editores; además de ello, lo que corrobora

¹¹⁷ Iraida H. López, *op. cit.*, p. 136.

que el público a quien primordialmente estaba dirigida la obra era uno letrado y urbano, es el hecho de que para su difusión se pensó en medios masivos: el libro impreso, la radio o la lectura en un medio académico como el ciclo “Claves para el conocimiento del hombre de Chile”, en la Universidad de Concepción. Por estas razones, disiento del parecer de Paula Miranda, quien sostiene que la autobiografía concibe: “un público que primero escucha y que sólo después lee”,¹¹⁸ sin considerar la naturaleza originaria arriba expuesta.

Así, una vez perfilado el interlocutor, la autobiografía entabla con él lo que Philippe Lejeune llama “pacto autobiográfico”. En este sentido, es preciso recordar que la autobiografía no sólo se sitúa en una dimensión retórico-argumentativa, sino también apelativa, tal como se ha venido señalando: “En todo hecho retórico hay un tú que fundamenta la forma persuasiva del discurso. La retórica es también una apelación y [...] a la autobiografía le es inherente esta dimensión retórica de justificación frente al otro, de juicio sobre sí, claro, pero dirigido al otro”.¹¹⁹

Para entablar este pacto, la poeta ofrece su nombre y su genealogía, lo cual le permite asegurar la referencialidad de su narración y autentificar que lo que contará es su vida:

Primero, pido licencia
pa’ “transportar” la guitarra;
después, digo que fue Parra
quien me donó l’existencia [p. 32].

y p’a salvar el sentí’o
volví a tomar la guitarra;
con fuerza Violeta Parra
al hombro con dos chiquillos
se fue a Maintencillo
a cortarse las amarras [p. 148].

¹¹⁸ Paula Miranda, *Autobiografía y uso de la tradición discursiva...*, *op. cit.*, s.n.p.

¹¹⁹ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 64.

Por otro lado, mediante el recurso de sinceridad, la autobiógrafa solicita la confianza del lector y da a entender que su narración se coloca en el terreno de lo verdadero: “así les relataré / sin “coilas” y sin engaños” [p. 32]; valor que ratifica al hacer uso de la súplica, del ruego y de la plegaria: “Juro por Santa Teresa / que lo que digo es verdad” [p. 81]. El rasgo de sinceridad cobra mucha importancia en los textos testimoniales latinoamericanos, cuando, como en el caso de Parra, se busca establecer entre el lector y el autor una red de objetivos compartidos que tenga incidencia en la realidad material, pues como menciona Doris Sommer: “Dudar de la referencialidad de los testimonios sería un lujo irresponsable dada la urgencia de la llamada a la acción”,¹²⁰ por lo que, continúa: “aquellas que testimonian no pueden permitirse el lujo de [un] malentendido, o pueden incluso no sobrevivirlo”.¹²¹ La credibilidad que solicita Parra manobra en la misma línea aunque ella invoque a figuras espirituales: “A Dios pongo por testigo / que no me deje mentir” [p. 40],¹²² pues su escritura está en función tanto de intereses personales, como de un grupo al que quiere proyectar en el escenario nacional chileno, como se verá en el análisis de las motivaciones autobiográficas.

Finalmente, ambas estrategias, apelación y sinceridad, tienen como finalidad lograr persuadir al lector sobre la veracidad de la narración, aunque en último término, lo que entra en juego es la verosimilitud; es decir, la lógica interna del texto que no concederá que la narración se ponga en duda, pues para que la autobiografía funcione como tal debe asegurar su credibilidad. Es en este punto en el que ambas dimensiones de la autobiografía se tocan: la retórica y la apelativa, pues como asegura Pozuelo Yvancos, existe una

¹²⁰ Doris Sommer, “«Más que una mera historia personal»: los *testimonios* de mujeres y el sujeto plural”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío*, p. 314.

¹²¹ *Ibid.*, p. 329.

¹²² Esta religiosidad también funciona como línea de contacto con las poblaciones rurales, ya que en las tradiciones campesinas el catolicismo forma parte de los conocimientos que se transmiten oralmente: “A nadie le falta Dios / le oyí decir a mi maire” [Violeta Parra, *op. cit.*, p. 164], y está arraigado en tradiciones como la Cruz de Mayo y el “velorio del angelito”.

compatibilidad entre el carácter ficcional de la escritura autobiográfica y su lectura como texto no ficticio que, como ya se vio, el escritor solicita mediante estrategias narrativas.

4. Los silencios de Violeta Parra

Ya se ha dicho que la distancia temporal es inherente a la reflexión de los acontecimientos vividos, pues es el proceso mediante el que se identifican los núcleos de significación, o hitos, que dotarán de sentido a la narración, y por medio de los que se configura la identidad textual. Por lo tanto, hablar de distancia temporal no se reduce sólo a un lapso de tiempo que debe mediar entre lo vivido y lo escrito; sino de una articulación de la conciencia a través de la dualidad proyecto de identidad-correlato de vida, porque, retomando lo argumentado por Gusdorf:

[...] la narración *le da sentido* al acontecimiento [...]. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de la inteligibilidad preconcebida. Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material resultado del azar; por el contrario, provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal.¹²³

Una vez convenido que estructurar el relato de vida mediante núcleos de significación, como lo hace Violeta Parra, implica un esfuerzo de discriminación entre aquellos sucesos que apoyan la identidad textual y aquellos que no lo hacen, también es necesario comprender que en el terreno autobiográfico las omisiones mantienen una relación dialógica con la narración, ya que importa tanto lo que se dice como lo que se calla. En el caso de *Décimas*, los hitos se marcan a partir de la dicotomía campo-ciudad, lugar de tensión, como ya se vio anteriormente. Así, para que la poeta pueda investirse con los rasgos de marginalidad, es necesario que silencie aspectos que la colocan en un lugar de

¹²³ George Gusdorf, *op. cit.*, p. 15.

predomino en la esfera urbana. De esta forma, Parra privilegia los eventos que la ligan con el campo y la tradición de la payada, minimizando los reconocimientos que obtiene por parte de la cultura hegemónica, omisiones que, sin embargo, también apoyan la autoconfiguración.

Así, una de las eluciones más importantes en *Décimas* es el trabajo de investigación folklórica que la poeta ya realizaba en muchas poblaciones del agro chileno por el año en que escribió su autobiografía (1958). Parra no menciona los viajes por el campo para la recopilación de cantos, ni siquiera esboza los nombres de sus informantes; sólo hay una mínima declaración de este trabajo al inicio de la autobiografía. Entonces, la pregunta es obligatoria: ¿por qué la autobiógrafa no menciona nada sobre ese trabajo que fue, en su vida real, punta de lanza de toda su labor, tanto de difusión como de creación? La razón más evidente, sin duda, la encontramos en la siguiente décima que corresponde al período de su infancia y, por lo tanto, de su formación en el campo; en la que la poeta busca encarnarse como una representante innata del folklore; es decir, como alguien que se encuentra vinculada de manera natural con éste y no a través del estudio externo:

Semana sobre semana
transcurre mi edad primera.
Mejor ni hablar de la escuela;
la odié con todas mis ganas,
del libro hasta la campana,
del lápiz al pizarrón,
del banco hast' el profesor.
Y empiezo 'amar la guitarra
y adonde siento una farra
allí aprendo una canción [p. 74].

Recuérdese que la autobiógrafa pasó su infancia en el campo, sin embargo, a partir de la adolescencia su vida estuvo marcada por el desplazamiento: migró hacia Santiago en 1932, después de casada vivió en Valparaíso y en Llay-Llay, luego en Concepción, en Francia, en Suiza, y otros lugares. Este distanciamiento geográfico originó que se alejara poco a poco del folklore. Aunque se interesara de manera legítima por la tradición y ella misma, guitarra

en mano, compartiera las canciones aprendidas e intentara volverse a vincular con ese mundo tradicional, ello le resultó problemático, pues algunos de sus informantes, cantores criados en el campo, le tuvieron desconfianza y la consideraron una extraña, como es el caso de don Gabriel Soto, cantor de la zona de Puente Alto:

Muchas reuniones de cantores se efectuaron en casa de don Isaías, sin embargo hubo un cantor que rechazó todas nuestras invitaciones. ¿Por qué?

–Vamos a preguntárselo, le propuse a don Isaías.

–Enrabiado voy a ir Violetita, pero le diré “unas buenas”.

Don Gabriel nos recibió con mucho cariño, a pesar de la cara de enojo del “Profeta”, quien en vez de recibir la mano que le alargaba don Gabriel, le hizo la siguiente reprimenda.

–¿Que le parece mal que la Violetita los defienda “por el arradio”? ¿Que se va a llevar los versos p’al cementerio?... De aquí p’ailante, ya no es mi amigo.¹²⁴

Como se deduce, esta desconfianza de los cantores a su persona no apoya la construcción de identidad de Parra, por lo que ésta opta por silenciarla y encarnarse como heredera directa de la poesía tradicional, con un saber propio y forjado a lo largo de los años, como si el alejamiento nunca la hubiera desvinculado del campo chileno.

Otro de los silencios gira en torno a los reconocimientos que las instituciones culturales, tanto nacionales como internacionales, le otorgaron a su obra. Entre estos galardones se encuentra el premio Caupolicán que, en 1955, se le concedió por su labor de recopilación folklórica; la exposición plástica que realizó, en 1964, en el Museo del Louvre, que fue de importancia mayor por ser la primera exposición, a nivel individual, de un artista latinoamericano en este renombrado museo, y la invitación que recibió, también en 1955, para el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en Polonia. De los dos primeros acontecimientos, Parra no dedica una sola palabra, principalmente, porque se tratan de reconocimientos a nivel individual, que la colocan como una artista desligada de la tradición folklórica, pero su viaje al festival en Polonia sí lo relata, ante todo porque éste le otorga a su figura la proyección como vocera internacional, sobre todo en los términos en

¹²⁴ Violeta Parra, *Cantos folklóricos chilenos*, pp. 21-22.

los que ella desea; es decir, como una oportunidad que le llega sin buscarla, para dar a conocer, no a su persona, sino a la canción chilena en el viejo continente:

bajo la lluvia invernal,
camino sin gran apuro;
me detienen en el muro
del convento franciscano;
me tomaron de la mano,
me pasaron par'el frente,
me dicen galantemente:
Al festival la invitamos [p. 183].

Como se ve, la distancia temporal es fundamental para ordenar el relato de vida en relación directa con el modelo que adopta la autobiógrafa, pues le permite elegir la manera en que irá construyendo su imagen como vocera, según el modo en que quiere ser percibida en el presente de la escritura, y recordada a posteriori. Dice Beatriz Sarlo que: “Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro”,¹²⁵ lo que se significa que la escritura autobiográfica es un *continuum* que implica una concepción de lo social, en la que se busca una dialéctica entre los tres tiempos, para transmitir un mensaje, por ello su creación reclama la visión retrospectiva que permite que el autobiógrafo se contextualice en su momento de escritura para elegir los episodios, la manera de narrar y la construcción identitaria que más se acerque al mensaje que quiere enviar y que, sobre todo, quiere dejar como legado.

¹²⁵ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y tiempo subjetivo. Una discusión*, p. 13.

Capítulo IV: Movimientos de autoconfiguración en *Décimas*

Como se mostró en el capítulo anterior, en la medida en que Parra elige representarse bajo el modelo de la “pueta”, se configura en un lugar de enunciación marginal, la rueda de cantores, para, de esta forma, tejer identificaciones con el mundo campesino y mostrar su voluntad por inscribirse a patrones estéticos que corresponden a la tradición folklórica chilena y que la alejan del mundo letrado. Sin embargo, esta identificación necesita, además de la voluntad de la poeta, de dos movimientos de autoconfiguración, despojo e investidura, que, por un lado, terminen de delinear este perfil marginal, y, por otro lado, la doten de los rasgos de carácter (beligerancia y solidaridad), que le permitan acceder a la imagen de la vocera, en la medida en que la destaquen como un miembro representativo del grupo. Es por ello que en este último capítulo se analizarán esos dos movimientos de configuración autobiográfica, mediante la noción de *autobiologemas*; es decir, se analizarán los hitos que el sujeto autobiográfico resalta en su relato de vida.¹²⁶

1.- El despojo

El primer movimiento de autoconfiguración al que se referirá el presente estudio es el de despojo; mediante éste, la poeta asimila su imagen a la de la comunidad campesina, sobre todo en las formas de opresión y de injusticia que sufre, mismas que encarna en su figura de sujeto marginal. A través de elementos como el desarraigo, la enfermedad, la pérdida de los bienes materiales y, finalmente, la muerte, la poeta traza un itinerario del dolor, que le asegura la pertenencia al grupo minoritario que se propone representar. Así, incorpora este dolor a un espacio social bien definido, con personajes que tienen nombre propio y apellidos, es decir, concretiza el sufrimiento de la comunidad y lo evidencia en un caso

¹²⁶ Cf. Magdalena Maíz, *(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna mexicana*, pp. 20-21.

preciso, que es el suyo; pero sin dejar de seguir la línea que une el destino propio con el de la colectividad. Este elemento, como se verá, le permite apropiarse de rasgos inherentes a la cultura tradicional, como el sentido de comunión, aunque su texto autobiográfico se inscriba en una práctica que, desde sus orígenes, ha estado marcada por la individualidad.

a) Desplazamientos

Los desplazamientos espaciales constituyen uno de los núcleos de significado, o autobiologemas, relacionados con la pérdida o el despojo, más importantes en el relato de vida parriano, y se realizan unas veces forzados y otras por voluntad propia. Los viajes impuestos implican una descomposición de la familia y del orden social y pueden devenir en desarraigo, en el alejamiento de la comunidad a la que se pertenece, para habitar territorios desconocidos, donde los sistemas de valores son diferentes y el sujeto deberá integrar nuevos rasgos a su persona. Sobre lo anterior, Alexandra Hadzelek comenta que la escritura autobiográfica supone una forma de defensa ante el desarraigo y “una manera de establecer la continuación con la vida anterior”.¹²⁷ Por su parte, Sylvia Molloy puntualiza que en un contexto de este tipo: “El pasado sólo puede ser integrado al presente mediante la práctica de la nostalgia”,¹²⁸ que en el texto parriano será una constante y marcará una clara línea entre la infancia en el campo y la experiencia urbana.

En *Décimas*, la experiencia del desplazamiento forzado queda simbolizada en el viaje que emprende la familia Parra de la ciudad al campo. Recuérdese que el padre trabajaba como maestro de primaria, cuando fue enviado de Santiago, la capital, a Lautaro. Este primer viaje es fundamental en la configuración de la identidad de Violeta, principalmente por dos razones; la primera, porque prefigura el destino de la poeta en su

¹²⁷ Alexandra Hadzelek, “¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida”, en *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, p. 312.

¹²⁸ Sylvia Molloy, *op. cit.*, pp. 119-120.

calidad de migrante; se convierte en el símbolo de su constante desarraigo, una condición que permea todas las *Décimas*, y porque motivará la imposibilidad de poder situarse en un punto de equilibrio. En el relato, la instauración de esa condición de desarraigo queda significada en el traslado en tren que realiza con su familia, el cual no sólo los arranca de la ciudad, sino que los coloca en una situación de desequilibrio y sacudimiento interior:

La alegre nos duró poco
porque la casa decente
menió toítita la gente
dando chilli'os de loco.
Mi taita poquito a poco
fue engañándonos muy bien
qu'estábamos en un tren
y no hay porque tener susto,
dejándonos muy a gusto
nos arrimamos a él [p. 45].

El temor y la emoción ante la expectativa del viaje, que se describe en la décima anterior, se transformará a lo largo del traslado en violencia y pérdida; principalmente porque el tren, que ha sido considerado como sinónimo de progreso y modernidad, no conduce a la familia Parra hacia un estado de avance. Contrariamente, y como reflejo de la situación económica por la que atraviesa el país, el tren los conduce a un empobrecimiento que les arrebató su estatus social, al dejar de ser ciudadanos de la urbe, y les quita la ilusión del progreso. Jean Chevalier también define el símbolo del tren como la imagen “del destino que nos lleva [...] que nos arrastra hacia una nueva vida”,¹²⁹ que en el caso de la familia Parra, estará signada por un cambio abrupto y por nuevas calamidades. Un ejemplo de ello es la enfermedad que la poeta contrae durante ese viaje, y que le deja marcas en el cuerpo, que se convertirán, como se verá posteriormente, en símbolos de fealdad. Por estas razones, Violeta describe el término del viaje de forma negativa:

En este estado tan cruel

¹²⁹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 1014.

termina la deligencia.
Salimos de la presencia
fatal del maldito tren [p. 47].

La segunda razón de importancia de este viaje es que significa el nacimiento de su identidad campesina; por ello, los recuerdos personales comienzan a partir de esta salida del ámbito urbano y la llegada al rural. Antes de este recuerdo de infancia, el relato había sido ocupado por breves semblanzas de sus abuelos. La poeta, como se observa, le otorga un sentido valioso a este primer contacto con el campo, pues la pérdida de la ciudad se transforma en un descubrimiento primordial:

Saliendo de la ciudad,
fue la primera sorpresa
que me dejó la cabeza
un tanto destartal'a';
mi taita con majestad
dijo: Es el campo, niños [p. 45].

A partir de este momento, el espacio rural se convierte en núcleo simbólico, que inviste a Parra de los elementos necesarios para su posterior trabajo creativo. La poeta construye la narración de manera que este lugar se convierta en prefiguración de su vocación como artista, principalmente al mostrar el interés profundo por las formas de convivencia y las expresiones artísticas del agro chileno, de los que extraerá el conocimiento que la legitime, posteriormente, como representante de esa cultura. Así pues, la poeta narra las faenas que aprende en el campo, como se ejemplifica en la siguiente décima, en la que detalla las actividades campesinas que realiza: el arado de la tierra (mancera), la comida típica del campo (arrope, zanco, gloriado), y los encajes y pasamanerías (tejer a bolillo):

Con estas niñas aprendo
lo qu'es mancera y arado,
arrope, zanco y gloriado,
y bolillo que está tejiendo [p. 122].

Sobre la manera en que la autobiografía configura los espacios, en este caso el rural, Paula Miranda afirma que: “Violeta privilegia siempre un lugar habitado por personas, un lugar en uso social [...]. Se presenta así una poética del habitar que privilegia lugares concretos”.¹³⁰ Este valor se manifiesta en la narración del detalle minucioso de las formas de vida y de la cotidianidad, lo que también le garantiza una innegable pertenencia a la comunidad. La poeta se inserta dentro de esta dinámica social, forma parte de ella; por esa razón, combina la crónica de las fiestas y de la vida comunitaria con su testimonio de vida personal:

El día de San Francisco,
nos vamos para el trigal;
habremos de celebrar
la linda cruz de los trigos.
Le dice: Yo te bendigo
con este vino sagrado,
y has de cuidar el sembrado
con tus valiosos poderes;
y vengan los parabienes
a lo divino y lo humano [p. 125].

Finalmente, el primer viaje, que se viene refiriendo, se presenta como la marcha hacia un destino que se cumple en la figura de Violeta Parra: el encuentro con el campo le proporciona las enseñanzas que necesitará después para volver a la ciudad y fungir como vocera de la cultura tradicional.

Este movimiento de autoconfiguración muestra a un sujeto femenino en tensión entre lo urbano y lo rural, polaridad que se manifiesta en su misma genealogía (su padre nacido en la urbe; su madre, en el campo):

Mi taita fue muy letrado:
pa' profesor estudió,
y a las escuelas llegó
a enseñar su diccionario.
Mi mama como un canario

¹³⁰ Paula Miranda, *Identidad nacional y políticas identitarias...*, *op. cit.*, s.n.p.

nació en un campo flori'o;
como zorzal entumi'o
creció entre candelillas;
conoce lo qu' es la trilla
la molienda y l'amasijo [p. 44].

El segundo desplazamiento espacial, su viaje del campo a Santiago, invierte este proceso que siguió durante su llegada al ámbito rural, el cual, si bien comienza con una pérdida, se convierte en aprendizaje y en un proceso de formación. La ida a la ciudad, en cambio, provoca que su identidad se fragmente mientras se dirige a la capital chilena. Es importante entender cuáles fueron las causas de este viaje, para desentrañar el significado que tiene en el relato de vida de Parra. A primera vista salta una bastante evidente: la invitación, por parte de su hermano Nicanor Parra, para que la poeta realizara estudios académicos en Santiago: “me vine a la capital / por orden de Nicanor” [p. 157]. Sin embargo, es necesario ir más allá de lo explícito para comprender una segunda causa que motivó la salida y que está relacionada con la figura paterna y la pérdida del patrimonio familiar, ya que existe una vinculación entre la degradación paterna, la crisis de la vida de la familia Parra y su desarraigo a la tierra campesina. Estos hechos son las causas que van expulsando a la poeta de la comunidad, pues, simbólicamente, la figura paterna está vinculada con el afianzamiento a la tierra, por ello, en la medida en que el padre cae en el alcoholismo, derrocha los bienes de la familia y, finalmente muere; en la poeta se observa una paulatina desvinculación con el campo, que deviene en ruptura en el momento del deceso del progenitor. Entonces, ella sale hacia la capital como si ya nada la atara al campo, pese a que su madre y sus hermanos permanecen en él: “no me detiene el permiso / que mi mamita negara” [p. 155].

También puede considerarse que este traslado hacia la ciudad expresa, como afirma Jean Chevalier al hablar del simbolismo del viaje: “un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local”.¹³¹ La

¹³¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 1067.

decisión de salir de la esfera rural, como ya vimos, no sólo es voluntaria, sino hasta cierto punto anhelada, por lo que la expectativa del viaje se muestra cubierta por una “nube de ensueño”:

Mi hermano: Vente, decía,
pensando en tiempo futuro,
l’entiendo mal, me apresuro
partiendo sobre la misma;
si no me saqué la crisma
en viaje de tanto empeño,
fue por la nube d’ensueño
que no me deja un instante,
entre asustá’ y delirante
salí del profundo sueño [p. 158].

Este viaje, que inicia con una expectativa positiva, pronto se convierte en un proceso de fragmentación de la identidad. El pasaje más importante que da cuenta de este hecho es la décima titulada “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
saludan en Pelequén,
mi falda en Perquilauquén
recoge unos pececillos [p. 159].

Esta décima es muestra del paulatino desarraigo que la poeta sufre: si la llegada al campo le dio la oportunidad de forjar una identidad acorde a la comunidad tradicional, su salida la deja en una situación de no pertenencia que se traduce en el desmembramiento del cuerpo que queda repartido por todo el agro chileno, lo que significa poner en conflicto las características con las que, desde el campo, se venía invistiendo y, en consecuencia, la identidad que la constituía hasta ese momento:

mi riñonada en Cabrero
destruye una caminata,
y en una calle de Itata
se me rompió el instrumento [p. 160].

“Destruir una caminata” y que se le rompa su instrumento son los indicadores de las pérdidas que va teniendo durante su traslado a la ciudad. El estado de pérdida total se da al final de la décima, cuando la poeta se encuentra totalmente despojada de lo que la constituía; es decir, del arte, manifiesto en las cuerdas de la guitarra. Aunado a ello, en las siguientes décimas aparece otro símbolo, el colihue, planta tradicional de las zonas campesinas, la cual se encuentra deshojada. En este sentido, Chevalier puntualiza que los árboles o plantas sin hojas: “evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y recubren”.¹³² En el caso de la poeta chilena, también marca el fin de una etapa:

Desembarcando en Riñihue
se vio la Violeta Parra,
sin cuerdas en la guitarra,
sin hojas en el colihue [p. 160].

Además de lo anterior, el sentido negativo de estas décimas salta a la vista si se comparan con las del poeta popular Jesús Abraham Brito, quien también elabora algunas composiciones con esta misma temática. La diferencia es notoria, pues mientras Violeta Parra enfatiza constantemente el desmembramiento de su cuerpo (“dejé”), Jesús Abraham Brito utiliza la expresión “tengo”, para dar a entender que su cuerpo es el medio que lo vincula e identifica con los espacios rurales:

En Antofagasta tengo
la mitad de la cabeza,
la otra tengo en Marquesa
y una oreja tengo en Rengo;
la otra tengo en Perquenco,
la frente tengo en Colchagua,
los ojos en Aconcagua,

¹³² Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 118.

las narices en Temuco,
los dientes en Calbuco
y las pestañas en Llagua.¹³³

Abarcando la topografía rural, el cuerpo se convierte en el lazo de unión entre el poeta y el espacio. Por esta razón, estar dentro significará el arraigo corporal e ideológico con el campo, como es el caso de Brito; mientras que salir, como lo manifiesta Parra, significará el desprendimiento y la disolución de dicho vínculo.

Pese a ello, la autobiografía mantendrá un lazo de unión con la tradición lírica campesina, expresado en el uso del tópico de la ausencia de la tierra. Para ello adopta una fórmula, el errar del “huaso”, personaje principal de la tradición chilena, que le sirve para expresar la nostalgia por el terruño y la imposibilidad de arraigarse a algún lugar. Al respecto, los estudios de la lírica popular han señalado: “Son estos rasgos [el espíritu vagabundo y el desasosiego] los que no le permiten echar raíces por mucho tiempo en un mismo lugar y le impulsan a marcharse, al mismo tiempo que a cortar los lazos afectivos que le hacen menos libre”.¹³⁴

Parra utiliza este tópico reforzando, nuevamente, el carácter irrevocable de su salida: “Salí de mi casa un día / p’a nunca retroceder” [p. 157]. Esta certeza la lleva, paradójicamente, a reafirmar los valores adquiridos en el ámbito campesino, que en la autobiografía se traducen en la recreación de la oralidad y el uso de fórmulas tradicionales. Ello, porque, como señala Sánchez Zapatero, en el desarraigo: “el ser humano se encuentra en su estado más puro, sin el manto protector de su comunidad, por lo que necesita afirmar su personalidad a través de la palabra”;¹³⁵ sin embargo, la misma determinación (“para nunca retroceder”), deja ver que el destino de Parra será la llegada a la urbe.

¹³³ Jesús Abraham Brito *apud* Mario Cespedes, “Brito, poeta popular”, en *Pluma y Pincel*, núm. 44 (octubre 1988), p. 16.

¹³⁴ Inés Dölz Blackburn, *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*, p. 130.

¹³⁵ Javier Sánchez Zapatero, “La predisposición al testimonio en la literatura del exilio”, en http://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-22-literatura_exilio.htm [Fecha de consulta: 31 de agosto de 2013].

Finalmente, el tercer movimiento de migración es su salida al extranjero; ésta también es una decisión consciente, pues la poeta asume esta oportunidad como el cumplimiento de la misión que ha asumido: ser vocera de la tradición folklórica. Este viaje también puede ser visto, según Jean Chevalier, como “una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual”.¹³⁶ Para Violeta Parra, el objetivo de esta salida es dar a conocer la tradición chilena, así como demostrar su voluntad y disposición para el trabajo artístico, como afirma en la siguiente décima:

Allí fueron quince días
de trabajar como en sueños,
con una fuerza y un empeño
de chillaneja sufrí'a,
cantaba de amanecí'a
como gallina poniendo,
lo que me fue distinguiendo
en esa gran multitud
que me donó la virtud
d'elegirme entre doscientos [p. 197].

Cabe destacar, también, que este viaje forma parte de una empresa que la entusiasma, puesto que durante el festival la utopía parriana (establecer una hermandad y una unión entre sus compañeros, en nombre del arte) se ve cumplida. En la autobiografía será el momento de mayor realización para la poeta, de tal forma que ella se describe a sí misma de la siguiente manera:

Vamos entrando en Varsovia,
soy la feliz cenicienta
que va cayendo en la cuenta
que estoy como que de novia [p. 195].

Sin embargo, una vez que este momento idílico pasa, se describe nuevamente como una mujer que sufre por el hecho de estar alejada totalmente de su país. Un ejemplo de ello son

¹³⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 1067.

los siguientes versos, en los que narra su situación después de que termina el festival y la invitan a viajar a Praga. Una vez que llega a la embajada para tramitar su viaje, se da cuenta de que el propio embajador no sabe nada, como cometa Fernán Meza: “Fue a presentarse donde el embajador chileno en Viena para que la ayudara. Le dijo: –¡No sé si usted sabrá que yo gané el Caupolicán!”¹³⁷ Finalmente es enviada a París, donde nuevamente sufre y se conmociona:

Camino por un momento
las calles a la sin rumbo,
veo qu'estoy en el mundo
sin más qu'el alma en el cuerpo.
[...]
A quién volverle la vista
en esa extraña ciudad,
sin plata, sin amistad,
sin la palabra bendita [p. 200].

Este sentimiento de no pertenecer se agrava en su retorno a Chile, después de dos años de ausencia. Parra se encuentra, a la vuelta, con el “montón de escombros”, en el que su vida se ha convertido, pues durante su estancia en Europa, se suscita la muerte de su hija Rosa Clara, de nueve meses de edad. Así, la poeta narra:

Cuando regreso al país,
el alto montón d'escombros
que cae sobre los hombros
d'esta cantora infeliz;
no encuentro ni la raíz
de un árbol que yo dejara [p. 213].

El árbol que ella dejará plantado, y que ya ha desaparecido, si bien simboliza la pérdida de su raíz como sujeto, también alude a una necesidad de renovación y regeneración de la vida, como lo expone Jean Chevalier: “[El árbol] símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hasta el cielo, [...] sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la

¹³⁷ Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, *op. cit.*, p. 86.

evolución cósmica: muerte y regeneración”.¹³⁸ En este sentido, cuando la poeta regresa a su patria es: “para comprobar que nada es como recordaba y que todo aquello que simbolizaba la vuelta con la que tanto ha ansiado ha desaparecido o se ha modificado de forma tan intensa que resulta irreconocible”;¹³⁹ por tanto, ante sus ojos se abre la perspectiva de un nuevo inicio. La propia poeta, en el discurso, enuncia la voluntad de renovación mediante el canto:

Total, con calma y salud
voy enfrentando la vida,
no debo estar afligida,
lejos veo mi ataúd;
algo tendré de virtud
como no ardo en maldiciones,
de nuevo con mis canciones
voy a juntar centavitos,
y plantaré otro arbolito
que me dé sombra y amores [p. 214].

Sin embargo, esta voluntad no se realiza en la autobiografía, pues la poeta, como se verá, no puede sobreponerse a la pérdida de su hija. Sintomáticamente, el relato termina abruptamente en este punto. Cabe mencionar que en la vida tampoco logró esta renovación, pues después de emprender algunos proyectos más, se suicida.

En conjunto, las migraciones, forzadas o impulsadas por la voluntad propia, configuran la imagen de una mujer marginal, que vive una suerte de exilio interior en su propia nación; una poeta que no puede pertenecer a ningún sitio, pues ha ido dejando algo de sí en cada espacio que transita; esta imposibilidad de la reconstrucción es el punto final del relato de vida.

¹³⁸ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁹ Javier Sánchez Zapatero, *op. cit.*, s.n.p.

b) Enfermedad

El segundo autobiologema que implica despojo es la enfermedad; motivo que constituirá un elemento decisivo para la construcción de una identidad alejada del modelo femenino de la época. Debe recordarse que de niña, Violeta Parra viaja con su familia de Santiago hacia Lautaro, y que en el tren contrae la viruela, enfermedad que la pone en peligro de muerte y que, posteriormente, se convierte en una epidemia. Tras vencer el padecimiento, la consecuencia directa para la conformación de la identidad de Parra es la pérdida de la belleza, episodio que narra en un contexto de sufrimiento:

La niña que al tren subió
de cinta blanca en el pelo,
abrigo de terciopelo,
sandalitas de charol,
gentiles, con una flor
la acompañaron por bella.
[...]
Más el destino traidor,
le arrebató sin piedad
por puro gusto no más,
su bonitura y candor [p. 51].

La hermosura de la niña será sustituida por la deformación de sus rasgos, en un nivel superlativo, que hace que se describa a sí misma como “un costrón inhumano” [p. 50]. Esta transformación no se produce sin un dolor profundo, tanto a nivel físico como moral, a tal grado que marca sus primeros años bajo la tónica de la tristeza y la discriminación. Las consecuencias que provoca la pérdida de la belleza son importantes, como ya dijimos, para la construcción de la identidad marginal, pues marcan su diferencia del resto de las niñas, quienes sí se rigen por los cánones estéticos, como es el caso de sus compañeras de educación primaria:

Aquí principian mis penas,
lo digo con gran tristeza,
me sobrenombran “maleza”

porque parezco un espanto.
Si me acercaba yo un tanto,
miraban como centellas,
diciendo que no soy bella
ni pa' remedio un poquito [p. 53].

La pérdida de la belleza, aunque en principio es una experiencia negativa, en el relato se convierte en una forma en que la autobiógrafa marcará su diferencia, incluso a nivel físico, con los prototipos de las mujeres de la época, de las que se distanciará al adquirir otros valores que suplan la falta de atractivo físico. En este aspecto, la poeta construye, con base en sus experiencias en la urbe, una consciencia crítica sobre la vulnerabilidad que, en ámbitos marginales, supone el estereotipo de la belleza femenina, pues se reduce a la mujer a un simple objeto. Ejemplo de ello es la descripción que Parra hace de un concurso de música, en el que las jóvenes son sometidas a abusos, para que puedan obtener un lugar destacado:

Niñitas que son primores
se pierden en los pasillos,
si cantan los pajarillos
delante del transmisor,
es que el sabio locutor
le hizo aflojar los tornillos [p. 182].

La falta de belleza posibilita a Violeta Parra para mostrarse como una mujer cuyo centro de acción no es lo doméstico, ni su principal virtud, el cultivo de la belleza; sino el compromiso con el arte y las tradiciones campesinas, lo cual la proveerá de conocimientos y habilidades para ser la representante de esas tradiciones, como más adelante se observará.

c) Pérdidas materiales

Como tercer núcleo de significado que contribuye a la representación marginal de la autobiógrafa, se encuentra la pérdida de los bienes materiales durante la infancia, que,

como se anticipó, va en incremento progresivo a partir del cese de la actividad económica del padre. Se debe recordar que la familia Parra vivía en el campo cuando el gobierno de Carlos Ibáñez envió un documento para suspender las actividades, como maestro, del padre de la poeta; lo que obligó a la familia a trasladarse a Chillán, para que éste exigiera su herencia, la cual despilfarró, finalmente, en alcohol.

Por esta razón, en la autobiografía Parra traza un itinerario de la decadencia económica que sufre su familia. Las pérdidas son graduales; inician con la venta de los terrenos que reciben por herencia en Perquillauquén y concluyen con la muerte del padre sumido en la miseria, lo cual se traduce como una pérdida irreparable, no sólo en el sentido material, sino también espiritual, que, como se dijo, obliga a la poeta a salir hacia la ciudad. De esta situación, también se deriva un gesto de diferenciación, pues la autobiografía da a entender que posee un sistema de valores que no se rige por el valor económico de lo perdido, sino por su carácter simbólico:

Comprende aquel testamento
lo alegre del vecindario,
el canto de los canarios,
par' adornar este cuento,
el lamentar de los vientos,
la sombra del higuierón [p. 88].

Parra no se conduele por la pérdida de la casa y de los demás bienes materiales, sino por la privación de los elementos naturales que ésta conlleva; privación que la artista vive como una mutilación. Sin embargo, las pérdidas de esas posesiones y ese espacio, evocadas en ocasiones como un paraíso irrecuperable, representan la fuerza que impulsa a la poeta a salir rumbo a la ciudad, y a cumplir con su destino:

Celebro que fuer' así,
porque de un' otra manera,
yo hubiera sido ternera
sin leche que dar aquí.
Si es cierto que sufrí,
eso me fue encañonando,

más tarde me fue emplumando
como zorzala cantora.
Hoy pájara voladora
que no la para ni el diablo [p. 90].

El simbolismo de la “pájara voladora”, empata, en este caso, con la idea del ave como “la ligereza, la liberación de la pesadez terrenal”,¹⁴⁰ propuesta por Jean Chevalier, que constituye un signo positivo que remite a un ansia de libertad, un ir de aquí para allá que la autobiógrafa emprende para romper sus amarras. En este mismo sentido, Parra ha comentado en otras obras, que la creación es un espacio de libertad; es decir, que es como: “un pájaro sin plan de vuelo, que jamás volará en línea recta, [que] ama los remolinos y odia las matemáticas”.¹⁴¹ Por esta razón, en la autobiografía hay un interés por transformar la pérdida (de la tierra, del hogar y de los bienes materiales), en un movimiento de liberación, que la impele a migrar, a aventurarse, a atravesar fronteras, aunque finalmente no pueda pertenecer a ningún sitio.

Además, este proceso de pérdida le sirve para establecer una correspondencia entre su historia de vida y la del campo chileno; es decir, la paulatina pobreza que padecen ella y su familia es representativa de las circunstancias de miseria y abusos que sufre la población campesina en el centro de Chile. Un episodio en el que ejemplifica lo anterior es en el que narra la manera en que ella y su familia son despojados de su casa, proceso en el que sólo recibe ayuda de don Andrés Bobadilla, personaje adinerado. Éste observa la injusticia y se aflige al observar cómo se repite una y otra vez la misma situación con diversas familias:

Pa’ hacer aquel acarreo,
pedimos la carretilla
a don Andrés Bobadilla,
prestándola con deseos.
Su corazón de poleo
conduélese d’esta gente,

¹⁴⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴¹ Violeta Parra *apud* Juan Andrés Piña, “Violeta Parra: la flor y el fruto”, en http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0016.pdf [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2013].

la trae responsablemente
rabiando de la herejía
que ostenta la perra vida
con estos pobres vivientes [p. 101].

Hay que señalar que la autora al incluirse, e incluir a su familia, como parte de “los pobres vivientes”, se liga nuevamente a la comunidad que representa. Esta estrategia está también en estrecha correspondencia con el uso de recursos patéticos, que subrayan el carácter comunicativo del discurso y que pretenden incidir afectivamente en el destinatario. La apelación a la emoción es constante en la autobiografía parriana, lo que denota una búsqueda de empatía. La poeta se muestra como protagonista de escenas con una fuerte carga emocional, como en el episodio en el que se describe ayudando a su madre en la costura hasta altas horas de la noche:

Con el chonchón encendido
detrás de la maquinita,
le alumbro yo a mi mamita
la ropa que ella ha cosido
El sueño me ha entristecido,
principian los cabeceos;
mi mama me da recreo,
se me ha quemado un mechón,
desparramando un olor
que me provoca mareo [p. 102].

Estas escenas de contenido emocional dan paso, posteriormente, a décimas en las que se hace una denuncia social. En éstas, la autobiógrafa asegura que la degradación en la que se ha sumido su padre, arrastrando a su familia, es imputable al gobierno:

Hoy el instante aprovecho
para tomar mi revancho;
del árbol salió este gancho
pa’ repetirlo tan fuerte,
que si mi taita en la muerte
procura encontrar reposo,
fue por aquel fastidioso
Ibáñez, el presidente [p. 115].

La denuncia de la situación de injusticia vivida también puede ser considerada como un quiebre entre las experiencias placenteras de su infancia y los acontecimientos posteriores en los que el sentimiento de plenitud se desvanece, sobre todo cuando llega al ámbito urbano. Cabe recalcar, además, que la acusación que hace, en *Décimas*, contra el gobierno de Carlos Ibáñez precede a la narración de la muerte del padre; esto es, las acciones gubernamentales ejercidas contra el pueblo se establecen como la causa directa de la caída del padre, y de la familia Parra; es por ello que el relato se impregna de rencor en este punto: “Con esta pluma en la mano / lo acuso con mucha inquina” [p. 116].

Las pérdidas materiales pueden interpretarse como el inicio de la actitud contestataria y de denuncia que la autobiografía adquiere, la cual se intensifica en su estancia en la ciudad. Este hecho impregna el relato de negatividad, así, vemos que a partir de su salida a la urbe, la poeta no describe otro momento de gozo (salvo el breve instante del festival en Polonia), sobre todo porque aquello que le parecía valioso –la tierra y los elementos naturales– se ha quedado atrás; en un pasado que, como se dijo, sólo puede ser recobrado mediante la práctica de la nostalgia y, en este caso, de la escritura autobiográfica.

d) Muerte

La muerte supone otra pérdida que, en el conjunto global de la obra, se torna recurrente desde las primeras décimas. Primero, se presenta acechando a Violeta cuando enferma de pequeña, lo que, como ya se vio, representa un cambio fundamental en su identidad. Más tarde, con la vivencia del fallecimiento de su hermano Polito, la poeta transforma la negatividad de esta experiencia y gesta un sentimiento de empatía que la dota de la capacidad para comprender el dolor ajeno y convertirlo en sensación de comunidad. El deceso del padre, a su vez, le otorga a Parra la capacidad de crítica y denuncia. Y la muerte de su ahijado Vicente, el hijo de Acario y Peta, la inviste con rasgos de líder de la comunidad, pues asume tareas que significan un desafío a los roles tradicionales dentro del

ámbito campesino; ya que canta en la ceremonia del “velorio del angelito”, actividad que, como explica Rodolfo Lenz, no es propia de las mujeres:

Una de las ocasiones oficiales en que el poeta i cantor puede lucir sus dotes es el velorio del anjelito, con que se solemniza la muerte de una criatura, una huahua o un niño de pocos años [...]. El músico con el guitarrón [...] se sienta al lado del «anjelito» i preside la ceremonia [...]. Las mujeres normalmente no cantan, sino que rezan.¹⁴²

La muerte, en *Décimas*, se prefigura como símbolo de cambio, ya que después de su experiencia, la poeta no puede permanecer impasible; es necesario que se geste una transformación que la dote de elementos para suplir lo que le fue arrebatado. Sin embargo, hay un deceso que sí tiene el carácter de despojo definitivo, tras el que no existe cambio posible; éste es el de su hija Rosa Clara, el cual acontece durante su viaje a Europa.

La forma en que se enuncia la pérdida de Rosa Clara es trágica; el tono, lúgubre y, discursivamente, marca un cambio entre el tratamiento de la muerte en el “velorio del angelito” y su propia composición:

Llorando de noche y día
Se terminarán mis horas,
Perdóname, gran Señora
Digo a la Virgen María [p. 218].

A diferencia del trato que le da Parra a la muerte de su ahijado, en el que se ciñe mucho más a las convenciones del género; en el caso de su hija no sigue la fórmula, más bien la innova, pues busca una forma personal para representar el dolor que le causa su muerte. Tampoco tienen la misma finalidad, ya que el “velorio del angelito”, como fiesta funeraria donde participa la colectividad, se acompaña de música, comida y baile, mientras se entonan versos que pretenden dar consuelo a los padres del “angelito”, pues se entiende que es un honor que la criatura entre al paraíso por no tener pecados. En las décimas dedicadas

¹⁴² Rodolfo Lenz, *op. cit.*, pp. 562-563.

a Rosa Clara, Parra contrariamente, busca manifestar su desazón ante la pérdida de la criatura, como se ejemplifica en los siguientes versos: “Ahora no tengo consuelo, / vivo en pecado mortal / y amargas como la sal mis noches son un desvelo” [p. 218]. Este hecho es significativo si se observa que la poeta suprime, a lo largo de la autobiografía, su rol materno (no habla del nacimiento de sus hijos, por ejemplo), y cuando finalmente lo explicita es para culparse por no cumplir con el mismo; lo que denota que la feminidad será también una causa de tensión en su identidad, pues existe una ambivalencia entre su rol como artista y como madre.

Aunado a lo anterior, la muerte de la hija impacta en la narración de su regreso a Chile, pues, como se vio, si bien retorna con la voluntad por reconstituirse, el reencuentro con su vida pasada le produce un desgarramiento, además de culpabilidad, por no cumplir su deber materno. Al respecto, Carla Pinochet Cobos menciona: “Aquellas transgresiones dialogan constantemente con el ‘deber ser’ de la época, bajo la forma de tensiones, frustraciones y culpas”;¹⁴³ sentimientos que en las *Décimas* se acentúan por la introducción de la moral religiosa, a la que Parra alude constantemente y que es la que la obliga a pedir un justo castigo: “el mundo será testigo / que he de pagar esta falta” [p. 217].

Tras estas condenas, la poeta pone fin a su relato autobiográfico. Este silencio denota que la muerte de la hija es una “experiencia sobre la que no es posible reconstruir nada”,¹⁴⁴ porque se produce una fractura que determina la identidad del sujeto, lo que podría relacionarse con la noción de *shock* que propone Beatriz Sarlo: “El *shock* habría liquidado la experiencia transmisible [...]. [Sería] la llegada de algo que no se esperaba, una especie de maligna potencia de redención inversa, que terminó con lo anterior, destruyéndolo radicalmente, sin posibilidad de que sus restos se incorporarán a ningún porvenir”.¹⁴⁵ Esta potencia maligna se hará presente en la autobiografía parriana como el

¹⁴³ Carla Pinochet Cobos, “Violeta Parra: tensiones y transgresiones”, en *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁴ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

silencio absoluto, que estará marcado textualmente por el punto final. Después de la muerte de la hija, ya no es posible reconstruir nada porque no existe una comprensión del acontecimiento. La autobiografía termina, entonces, con la narración de un suceso que difícilmente puede ser verbalizado, que se escabulle al esfuerzo de rememoración; cuestión que la misma autobiógrafa declara: “La memoria anda ausente / en las alturas del cielo” [p. 214].

2.- La investidura

Este segundo movimiento de autoconfiguración, como se ha dicho, actúa de manera dialéctica con las operaciones de despojo, puesto que ante cada pérdida, la autobiógrafa desarrolla rasgos de carácter que, en conjunto, configuran su identidad. Dichos rasgos de carácter, con los que paulatinamente se inviste, son los que la legitiman como un miembro de la comunidad de la que, desde la infancia, se perfila como su defensora y representante. Debe recordarse que Parra, desde el inicio de las *Décimas*, se sitúa en la rueda de cantores, asumiéndose como “pueta” y, en consecuencia, como parte de ese mundo tradicional. En este segundo movimiento de autoconfiguración, se amplía esta imagen mediante la adquisición de dos rasgos de carácter: la beligerancia y la solidaridad.

a) Beligerancia

Este rasgo de personalidad se presenta desde el inicio de las *Décimas* y tiene una importancia fundamental pues está asociado con el carácter propio de los cantores populares, para quienes el contrapunto significa un duelo y una ocasión para demostrar su superioridad. En este contexto, si bien en el inicio de las *Décimas* la poeta adopta el tópico de la falsa modestia, a lo largo de la obra se representa como una cantora altiva que afrenta al oponente; rasgo que se ilustra en una décima en la que narra su estancia en la ciudad,

cuando se ve obligada a laborar en lugares peligrosos, no “propios” para la mujer, y en los que convierte el canto en un arma:

Con intención de farrear
llegaron como colmenas
hombres de caras morenas
al pérfido restaurán,
se ponen a conversar
como podrido estropajo
de la cintura p’abajo
historias al por mayor,
los cubro con mi canción
ahogando sus desparpajos [p. 180].

Es preciso puntualizar que el carácter beligerante de la poeta se presenta como herencia de la madre que, como ya se había dicho, toma el mando de la casa cuando el padre se vuelve alcohólico. En este sentido, si Parra se muestra en el movimiento de despojo como un sujeto desposeído a causa de la caída del padre y de la pérdida de la tierra; en el movimiento de investidura se personifica como la sucesora de la mujer fuerte, que se arma de sus propios recursos para solventar la crisis económica. Así, nos entrega la imagen de una madre trabajadora y combativa, pese a la aflicción que le provoca el trabajo:

Diez bocas siempre pidiendo
lleva mi maire el problema,
vestidos, botas y medias,
panes al mes son seiscientos.
Pa’ no andar con lamentos
remienda noches enteras,
cosiéndole a Valenzuela
y al dueño ‘e la propiedad [p. 54].

Parra misma se asocia, desde sus primeros años, con este modelo femenino combativo y se presenta como aprendiz del trabajo de la madre:

Fue descubriendo mis mañas
con su saber mi mamita,
con su paciencia infinita
m’enseña “pata de araña”.

Era bonita l'hazaña,
poder escandelillar
com' una profesional
sobre la seda chinesca.
La clientela se enfiesta
de verme así costurear [p. 66].

Por herencia de la madre, Violeta aprende a enfrentar las situaciones adversas y a rebelarse contra lo que cree injusto. La autobiografía demuestra, desde pequeña, la formación de este carácter combativo, que es ejemplificado claramente en el episodio de “El jardín de la Totito”, en el que se narra cómo Parra, junto con sus hermanos, destrozan un jardín bellamente cuidado, propiedad de la patrona de su madre. La destrucción del jardín es una reacción ante la imposibilidad de tener acceso a él, lo que, a ojos de la narradora, es una injusticia. Este comportamiento, si bien parece radical, es la expresión de una beligerancia que llega al límite.

Sobre este pasaje, la mayoría de las investigaciones parecen coincidir en que el jardín simboliza, para la concepción parriana, el paraíso terrenal, a manera de *locus amoenus*, del que la poeta se verá desterrada a lo largo, no sólo de las *Décimas*, sino de toda la poética que constituyen sus canciones, epístolas y escritos personales. Siguiendo esta línea, señala Selena Millares: “En esa imagen recurrente del jardín se pueden percibir resonancias bíblicas [...]. La imagen del edén como reino de la inocencia”,¹⁴⁶ y Reiner Canales Cabezas: “El relato autobiográfico de Violeta oscila entre dos polos: la felicidad festiva, simbolizada en la imagen del jardín, y la penuria, simbolizada en el infierno”.¹⁴⁷ En este sentido, coincidimos en que el jardín representa la felicidad, lo que le es placentero a la poeta, pero que también le es arrebatado. El pasaje, además, expresa una crítica ante la propiedad privada que estará en oposición a la visión comunitaria que Parra defiende:

dijo el señor a María;

¹⁴⁶ Selena Millares, “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”, en *Anales de Literatura Chilena*, año 1, núm. 1 (diciembre 2000), pp. 173-174.

¹⁴⁷ Reiner Canales Cabezas, *op. cit.*, s.n.p.

son para todos las flores,
los montes, los arreboles.
¿Por qué el pudiente se olvida? [p. 63].

Es por este “olvido” del terrateniente, justamente, por el que la poeta destroza el jardín; pues aunque éste sea símbolo de lo placentero: “jardín, el más celestial” [p. 61]; también encarna una diferencia de clases injusta, que impide que los niños puedan acercarse a las posesiones de las familias adineradas, y que sólo puedan observarlas “por un hoyito” y “por permisión de los cielos” [p. 62]. Por ello, la poeta busca restituir un daño mediante una acción directa y concreta, aunque radical. En la siguiente décima se aprecia la rabia con la que la poeta actúa, así como la conciencia que tiene de la diferencia que existe entre los ricos latifundistas y las familias campesinas:

De rabia esconden las flores,
los meten en calabozos,
privando al pobre roto
de sus radiantes colores [p. 63].

Después me subí a un castaño
gateando valientemente,
le sacudí los pendientes
que luce una vez por año,
cayeron como rebaños;
y siento en el corazón
pinchándome un agujón
al ver mi sitio pela'o
brillando como un pesca'o
sin ni siquiera una flor [p. 62].

Como se ve, Parra busca resolver la injusticia, apropiándose de forma violenta de lo que cree que es un bien común, lo cual es una forma de defenderse de los abusos infringidos sistemáticamente por los poderosos a los desposeídos. Como mujer de acción, Parra desde pequeña manifiesta el deseo de ejercer un cambio a nivel social: “Me amarga la situación / ¡cómo cambiarla quisiera!” [p. 103]. En este sentido, el pasaje del jardín alude a una situación insostenible para la poeta, pues, como se vio, simboliza el despojo que sufren los pobres de la tierra, única riqueza y fuente de bienestar, que se torna más afrentoso porque

es ocasionada por la avaricia de los poderosos. Cuestión que también está relacionada con las prefiguraciones de la infancia, es decir, la autobiografía hará hincapié en estos pasajes para revelar su futura vocación, como ya ha comentado Sylvia Molloy: “cuando aparecen referencias sobre la infancia [...] se las trata prolépticamente para prefigurar los logros del adulto”.¹⁴⁸

La misma actitud se observa en el pasaje en el que Violeta y sus hermanos roban las coronas de flores del entierro de un rico, para prepararse con los pétalos agua de colonia. En la décima “Fingiendo pena y criterio”, se vuelve a mostrar que la poeta tiende a restaurar el perjuicio a través de acciones directas. En esta ocasión, también ejerce una crítica al derroche y la ostentación con que se manejan los ricos, mientras que las familias pobres pasan hambres y enfermedades:

Peleando con la riqueza
de aquellas tumbas flamantes,
cubríamos delirantes
de las mayores pobreza.
Dice una vieja que reza:
Está enojado el Señor
de ver la comprobación
del vicio y la vanidad,
cuando la muerte en verdad
no pide pompa ni honor [p. 96].

A través de estas acciones, la poeta demuestra desde la infancia el carácter beligerante y la actitud de mando que se convertirán, posteriormente, en herramientas para desarrollar su vocación como vocera de la tradición folklórica. Estas características trascienden las *Décimas* y se ejemplifican en las cartas personales que le escribió a Gilbert Favre, durante su estancia en Argentina. En éstas, Parra declara su voluntad y su determinación por difundir la cultura tradicional chilena: “Sí, Gilberto, soy de fierro muy duro y de voluntad

¹⁴⁸ Sylvi Molloy, *op. cit.*, p. 18.

inquebrantable. Estoy sufriendo por irme, pero así resistiré hasta que este país se ablande y sepa y sienta que yo ando por aquí".¹⁴⁹

Finalmente, en la narración de su matrimonio con Luis Cereceda y en el tratamiento del tema amoroso en general, la autobiografía termina de delinear este perfil beligerante. En este punto, hay que señalar que la relación que Parra entabla con el amor siempre es compleja; unas veces está marcada por el dolor y la decepción, como sucede en los primeros momentos de su matrimonio con Cereceda, cuando se entera que el hombre es un farsante:

Yo le pregunto contrita
que me dijera su oficio,
él me responde malicio'
que él es un gran maquinista;
le creo a primera vista,
l'entrego mi corazón
y me ha mentí'o el bribón
según más tarde un amigo
diciéndome: tu mari'o
es un vulgar limpia'or [p. 172].

En otras décimas, el tema del amor es visto desde la óptica de la congoja, por lo que la misma poeta asegura que el enamoramiento es una de las causas que le han hecho perder la felicidad y, por tanto, se muestra en una actitud de derrota ante este sentir:

Se me perdió l'alegría
sin saber cómo ni cuándo,
aquí me ve usted llorando
con la mirada en el suelo [p. 231].

El amor en las *Décimas* puede evolucionar hacia un sentimiento de culpa, sobre todo cuando este sentimiento interfiere con el desarrollo del proyecto artístico y con la tarea de reivindicación que asume la poeta, puesto que lo considera una emoción personal y de

¹⁴⁹ Isabel Parra, *op. cit.*, p. 77.

menor importancia respecto a las injusticias sociales que padecen los pobres. Así, en algunas décimas se observa que la culpa surge en el momento en que olvida que su objetivo primario trasciende su propia persona:

Nadie se ha muerto de amor
ni por cariño fingido,
ni por vivir sin marido,
ni por supuesta traición;
el mundo es una estación
con trenes de sinsabores,
con faltas muy superiores;
su pleito no es una queja,
gran pleito es quien despelleja
sin lástima a nuestros pobres [p. 226].

Consecuente con esta entrega a la causa social, que se exige a sí misma, en la décima titulada “El médico en juramento”, Parra denuncia a los individuos que, teniendo una responsabilidad social, no ponen su compromiso a favor de la comunidad, sino que se tornan egoístas y sólo miran el provecho personal:

El médico en juramento
de servir l’humanidad,
con gran religiosidad
recibe un documento;
olvid’el primer momento,
le da por matrimoniarse,
en auto quiere pasearse,
ya no le incumb’el paciente,
si no es un rico pudiente;
el pobre vaya a enterarse [p. 225].

La visión del tema amoroso, como una emoción inferior al compromiso social, nuevamente acerca la ideología parriana a la de las autoras de testimonios latinoamericanos, quienes buscan la representatividad de su grupo, al ser mujeres: “que privilegian a la comunidad sobre el individuo [...]. La narradora a menudo se debate entre afirmar su singularidad y negarla a favor de la primera persona del plural. «Yo» es la parte que representa a

«nosotros»”.¹⁵⁰ Un ejemplo de lo anterior es el episodio del texto testimonial de Domitila Barrios, líder obrera boliviana, en el que una compañera de celda la increpa: “Algo de bueno ha debido ver su gente en usted para darle el cargo que tiene, pues. Usted no debe pensar solamente como madre, usted tiene que pensar como dirigente”.¹⁵¹ En esta frase, está contenida la visión de la mujer como promotora de cambios sociales, cuestión que en *Décimas* también se observa, sobre todo en el momento en que la propia Parra se reprende y se exige someter el sufrimiento amoroso, y dar sólo voz a la denuncia social:

Señora, yo la condeno
a l’alto de una patagua,
cinco días a pan y agua
durante todas sus horas;
las lágrimas que me llora
no tienen explicación,
denuncie con su furor
la farsa politicante,
no los suspiros galantes
ni las razones de amor [p. 226].

Por lo anterior, se puede decir que en las *Décimas*, el amor y los roles tradicionalmente adjudicados a la mujer, quedan supeditados al compromiso con el sufrimiento y la denuncia de las injusticias que sufre la comunidad. Por esta razón, la autobiógrafa, posteriormente, abandona el tema amoroso y se dedica a ejemplificar los abusos sociales, como los fraudes y las arbitrariedades de los políticos, de forma que su padecimiento individual queda disminuido a favor de la atención al desconsuelo de los demás: “que sufre toda la gente / l’olvidaba por egoísmo” [p. 221]. Cabe señalar que en los momentos en los que se deja arrebatar por la emoción individual, se siente culpable y pide castigo: “y al señor juez yo le ruego: / senténcieme con premura” [p. 231]. Esta manera de curarse la culpa, invistiéndose de vocera, es una estrategia con la que la poeta se exime a sí misma.

¹⁵⁰ Doris Sommer, *op. cit.*, p. 318.

¹⁵¹ Domitila Barrios, “*Si se me permite hablar...*”; *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, p. 137.

Finalmente, se observa que la decepción y el sufrimiento causados por el amor no hacen sino confirmar la vocación de la poeta como vocera de la tradición folklórica, que apostará siempre al arte para realizarse, tal como lo hizo en su vida real, como se muestra en el siguiente fragmento de una epístola dirigida a Gilbert Favré, compañero sentimental de Violeta en los últimos años de su vida: “Yo siento que quiero a un hombre, pero mi trabajo me aplana. Dolorosamente tomo un tren que me aleja de ti, pero lo tomo, sin melodramas, sin debilidad, sin dudarle ningún momento”.¹⁵² La preeminencia que Parra le da a su trabajo artístico también se observa en la narración que hace de su matrimonio con Luis Cereceda, a quien abandona para retomar su actividad artística. En este caso, la separación es vista como un acto para cortarse las amarras, lo que denota que su plenitud radica en su labor cultural:

A los diez años cumplí'os
por fin se corta la güincha,
tres vueltas daba la cincha
al pobre esqueleto mío,
y p'a salvar el sentí'io
volví a tomar la guitarra;
con fuerza Violeta Parra
y al hombro con dos chiquillos
se fue para Maitencillo
a cortarse las amarras [p. 172].

El tema amoroso presenta, como se vio, a un sujeto en tensión que no encuentra una realización plena en los roles típicos de la mujer (madre y esposa). La autobiógrafa primero se presenta como una mujer derrotada ante la emoción y el sufrimiento por el amor; después como un sujeto que reflexiona y se rebela ante el hecho de enamorarse, pues comprende que tiene una misión que trasciende su dolor personal: “Vergüenza tengo, lectorio, / delante de mis pecados” [p. 236]. Ambas actitudes revelan a una mujer que lucha

¹⁵² Violeta Parra *apud* Isabel Parra, *op. cit.*, p. 96.

contra el sometimiento al “otro” masculino, y se entrega a una empresa de mayor envergadura social, en la que se encuentra su realización.

b) Solidaridad

El segundo rasgo de personalidad fundamental para la configuración del sujeto autobiográfico, es la solidaridad, característica que según Robert Redfield, es inherente al ámbito rural, junto a otras como el apego al suelo nativo, la disposición hacia los modos ancestrales y la estimación de la familia y de la comunidad: “una sociedad campesina [...] existe en virtud de la solidaridad moral tradicional [...] y en la cual las relaciones de parentesco tienen todavía primerísima importancia”.¹⁵³ La solidaridad en la autobiografía parriana se entiende como un hecho social que supone una participación directa con el otro, un apoyo tanto a nivel moral como en las faenas propias del campo, lo que deviene en la formación de relaciones primarias con fuerte carga familiar, que constituyen una importante identificación entre cada uno de los miembros de la comunidad. Por ello, la poeta se configura en un ámbito colectivo, como parte de un grupo con el que establece un compromiso. Así lo han entendido diversos investigadores que han evidenciado esta característica en Violeta Parra. Por ejemplo, Alfonso Letelier, describe la actitud de la poeta como: “una forma de expresión, profundamente humana y chilena, que cobra en ella los contornos de una ‘suma’. No de otro modo puede definirse esa entrega suya, total, espontánea, y múltiple, al cultivo de aquello que surge sencilla, pero inevitablemente del fondo del alma popular”.¹⁵⁴

Este rasgo de carácter se manifiesta desde las primeras décimas, en las que la autora declara que las motivaciones que impulsan su autobiografía no sólo son individuales, sino

¹⁵³ Ana Bella Pérez Castro, *et. al.*, *Antropología sin fronteras, Robert Redfield, I. Antología*, p. 169.

¹⁵⁴ Alfonso Letelier, “In memoriam Violeta Parra”, en *Revista Musical Chilena*, vol. XXI, núm. 100 (abril-junio 1967), p. 109. El subrayado es mío.

que están también en función del deseo de justicia social, por lo que se hace necesario evidenciar, a través de su escritura, una realidad oculta a los ojos de otros sectores:

Yo no protesto por migo,
porque soy muy poca cosa,
reclamo porque a la fosa
van las penas del mendigo.
A Dios pongo por testigo
que no me deje mentir,
no me hace falta salir
un metro fuera 'e la casa
pa' ver lo que aquí nos pasa
y el dolor que es el vivir [p. 40].

Parra cumple con este objetivo de denuncia, como refiere Carla Pinochet Cobos, mediante la palabra: “El acto de hacer visible lo oculto tiene como pilar fundamental el gesto de nombrar. [...] Violeta organiza la palabra en torno a recorridos minuciosos que describen y recuerdan los sujetos múltiples que se reproducen detrás de las categorías abstractas”.¹⁵⁵ Esto quiere decir que la poeta presenta de manera más cercana y humana al campesino, al identificarse con él y al entablar una relación más directa. Esta solidaridad y cercanía con la gente se traduce, en el relato, en la presencia de personajes que, como el matrimonio Bobadilla, apoyaron a la familia Parra en el mayor momento de carestía económica:

Declaro la estimación
qu'en mucha gente encontramos,
perfume son de retamos;
el sentido y la unión
se siente en el corazón
cuando nos brindan la mano [p. 54].

Los Bobadilla en mi cuento
personas son importantes;
buen corazón y galantes,
los llevo en mi pensamiento [p. 91].

¹⁵⁵ Carla Pinochet Cobos, *Violeta Parra: hacia un imaginario...*, op. cit., p. 114.

La solidaridad, en la autobiografía parriana, se convierte en un sentimiento de pertenencia y de arraigo al pueblo, que será lo que la legitime como su vocera.

Otra forma mediante la que Parra evidencia su carácter solidario es a través de la empatía con el dolor ajeno, que se declara abiertamente en el episodio de la muerte de su hermano menor, Polito, quien fallece en el trance en el que el padre es cesado y la familia comienza a empobrecerse. En este pasaje, desde la perspectiva de la mirada infantil, Parra describe la evolución que sufre su pensamiento, ya que de no comprender lo que está sucediendo: “Yo miro sin comprender / la magnitud del problema” [p. 84], se produce un sentimiento de unidad, en este caso con su madre: “procuro entrar en su pena / para poderla entender” [*Ibid.*], que finalmente devendrá en la comprensión del dolor ajeno:

No tan ausente el criterio
me anuncia muy pequeñita,
qu'en libertad mi mamita,
vive en un cruel cautiverio [p. 84].

Pero además, estos elementos se convertirán en la base para que, posteriormente, la poeta exija a otros el mismo compromiso solidario, en un ámbito mayor. Por ejemplo, en el relato de su viaje a Europa, la autobiógrafa denuncia, inicialmente, los individualismos que median entre los artistas invitados al Festival de la Juventud, el cual suponía un encuentro fraternal:

Con tanta ida y venida
se pierd'el compañerismo,
cada cual tiende su abismo
como lo estima y conviene,
ya juntos no s'entretienen,
florecen los egoísmos [p. 191].

En ese espacio ajeno, la poeta contrapone los valores de los grupos letrados con los suyos, de origen campesino; lo que le sirve para formar consciencia de que la solidaridad significa una comunicación profunda con el otro, y que su objetivo es trascender la individualidad e

integrarse a lo colectivo, e incluso, a lo universal. En este sentido Pamela Chávez Aguilar puntualiza que la solidaridad representa, en el caso de la poeta chilena, un “ser con otro”,¹⁵⁶ cuestión que la propia Parra explica en un programa de radio, a propósito de una fiesta, de origen mapuche, denominada “mingaco”, la cual es una modalidad de trabajo comunitario y de ayuda mutua entre los integrantes del grupo social. En la festividad, mientras los hombres realizan faenas de trabajo agrícola, las mujeres preparan los alimentos, lo que constituye, al final, una celebración de compañerismo y unidad:

[...] me convencí una vez más que un hombre solo no vale nada. Y que cuando los hombres se unen, llevados por un impulso generoso, llevados por un deseo de paz y amistad, por un deseo de realizar cualquier cosa, pero de realizar algo, sólo entonces tienen el derecho de llamarse hombres.¹⁵⁷

Este “ser con otro” se traduce como un sentimiento de pertenencia y de amor al prójimo, que, como ya se dijo, está relacionado con el apego a la tierra y a la comunidad, pero que también se traslada a otros ámbitos, pues se extiende “desde los lazos familiares y amistosos al sentimiento de unión universal entre los pueblos”.¹⁵⁸ Asimismo, el sentido de unidad representa, para Parra, la única esperanza para que se forje un cambio verdadero de los problemas sociales, tal como lo declara en el episodio en el que narra su participación en el festival en Polonia:

América allí presente
con sus hermanos del África,
empieza la fiesta mágica
de corazones ardientes
se abrazan los continentes
por este momento cumbre
[...]
Todo está allí en armonía,
el pan con el instrumento,
el beso y el pensamiento,

¹⁵⁶ Cf. Pamela Chávez Aguilar, “Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra”, en *Mapocho*, núm. 49 (2011), pp. 235-248.

¹⁵⁷ Violeta Parra *apud* Isabel Parra, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁸ Pamela Chávez Aguilar, *op. cit.*, p. 240.

la pena con l'alegría;
la música se desliza
como cariño de maire,
que s'embelesan los aires
desparramando esperanzas;
el pueblo tendrá mudanza
me digo con gran donaire [p. 194].

Por lo anteriormente apuntado, se puede decir que el proyecto autobiográfico parriano constituye, al mismo tiempo, una aspiración individual, al servirse de lo folklórico para autoconfigurarse, y un acto de solidarización con las problemáticas del campesinado y del mundo artístico folklórico, ya que mediante un proceso de fusión de valores aprehendidos en el espacio rural y en otros ámbitos, la poeta: “otorga valoración y legitimidad a elementos que, situados en sus contextos de origen, son objetos de discriminación e invisibilidad”.¹⁵⁹

3.- Motivaciones autobiográficas

Para concluir este capítulo, debe hacerse referencia a las motivaciones de la autobiografía parriana; si bien algunas de ellas se han adelantado en el análisis, es necesario detenerse a examinar los móviles que impulsaron la escritura parriana, pues como recuerda Georges Gusdorf, existe una distancia entre la intención confesada de la autobiografía, re-trazar la historia de una vida, y las intenciones profundas, más orientadas hacia la apología o teodicea del individuo.¹⁶⁰ En el caso de Parra, la poeta declara abiertamente dos motivaciones: una de carácter pragmático y otra más enfocada a su propia subjetividad.

La primera de ellas es la petición externa, ya que afirma escribir siguiendo la voluntad de su hermano mayor. Este elemento puede entenderse como un recurso mediante el que justifica la escritura, a la vez que se filia con la lírica tradicional, pues responde al

¹⁵⁹ Carla Pinochet Cobos, *Violeta Parra: hacia un imaginario...*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁰ Cf. Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 14.

protocolo del contrapunto –lugar de enunciación del relato autobiográfico–, pues como menciona Desiderio Lizana, uno de los requisitos para iniciar la payada es que uno de los “puetas” le haga una invitación o un reto al otro, para que éste le presente una respuesta.¹⁶¹ En este caso, la petición que Nicanor Parra le hace a su hermana puede entenderse como el inicio de ese reto. En este sentido, la crítica en torno a las *Décimas* coincide, casi en su mayoría, en que la motivación inicial fue esta petición; como afirma Paula Miranda: “La intención de escribir es provocada por una fuerza exterior: la petición de Nicanor. Aquí aparece el motivo del ‘requerimiento’, muy utilizado en la poesía popular”.¹⁶² Por su parte, Iraida López comenta: “Aunque Nicanor Parra no lo recuerde, según admite en una entrevista, se trata de un texto solicitado, si vamos a creer al hablante poético”.¹⁶³ Esta solicitud externa puede hacer pensar que la obra no tiene un motivo personal; sin embargo, como se ha visto, sí lo tiene, pues se trata de un proyecto individual, específicamente pensado para lograr una construcción identitaria.

La segunda motivación que la poeta declara explícitamente se relaciona con la función de sanación, mencionada en la tipología de Miraux, que alude a una finalidad más subjetiva, como la búsqueda de paz con un pasado en tensión. Parra asegura que fue esta necesidad de encontrar consuelo la que la hizo decidirse a escribir su autobiografía:

Pero pensándolo bien,
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel.
Luego vine a comprender
que la escritura da calma
a los tormentos del alma [p. 31].

En este pasado, el acontecimiento más relevante es la muerte de Rosa Clara, ya que, como se vio anteriormente, no sólo es el evento más cercano al momento de enunciación, sino

¹⁶¹ Cf. Desiderio Lizana, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶² Paula Miranda, *Autobiografía y uso de la tradición*, s/n.

¹⁶³ Iraida H. López, *op. cit.*, p. 135.

que es el que suspende todo el relato autobiográfico. Ello hace pensar que este acontecimiento se convierte en el motor que la lleva a hacer una revisión de su trayectoria de vida, para reevaluar tanto su trabajo artístico como su papel como vocera popular; así como para analizar el valor que les otorgó a estas vocaciones sobre su rol materno. Al respecto, Paula Miranda dice: “Lo que desencadena en parte esta recomposición autobiográfica será ese profundo dolor y el vuelco que ha sufrido su ‘identidad’ artística”,¹⁶⁴ ya que al regreso de Europa, la poeta necesita nacer de otra manera al encontrarse con la muerte de su hija. La autobiografía es, entonces, la reacción ante un despojo y una forma de aliviar la tensión que pone en conflicto la identidad parriana, que ha estado presente a lo largo del texto; tensión entre privilegiar su vocación sobre sus deberes como madre y esposa, como la misma poeta confirma en la siguiente décima, que corresponde al relato de su viaje a Europa. En ésta, pide ayuda a una divinidad para confirmar la valía de su empresa artística:

De nueve meses yo dejo
mi Rosa Clara en la cuna;
com' esta madre ninguna,
dice el marí' o perplejo;
voy repartiendo consejo
llorando cual Maudalena,
y al son que corto cadena
le solicito a Jesús
que me oscurezca la luz
si esto no vale la pena [p. 184].

Y si esto se relaciona con el hecho de que su identidad se construye, en gran medida, desde la lógica del despojo, parece confirmarse que la motivación de la escritura autobiográfica es una catarsis que ayudará a sanar el dolor de sus pérdidas, especialmente la de su hija; sanación que encontraría volcándose hacia la construcción de su proyecto artístico y de rescate cultural.

¹⁶⁴ Paula Miranda, *Autobiografía y uso de la tradición*, s.n.p.

Más allá de esto, existe otra intención menos explícita, que sólo es posible identificar en el examen global de la obra, pero que puede definirse como un movimiento para ligar la imagen de Parra con la de los campesinos del centro de Chile, como se ha venido mencionando. Este empeño por identificarse con el campo se observa en la construcción, discursivamente, de un espacio desde el cual enunciar su relato de vida, que será la rueda de cantores, en el que ella se inviste como “pueta” y mediante el que construye a un interlocutor que también participa dentro del ámbito de la payada rural; todo ello en el marco de la recreación de la oralidad, mediante la que la poeta da cuenta de fórmulas tradicionales y regionalismos. Otra forma para ligarse al campo es mediante la construcción de un sentimiento de solidaridad, que se traduce como un “ser con otro”, en este caso, con el otro campesino, lo cual le permite adoptar como suyos los valores del agro chileno. Todo ello con el fin último de constituirse como vocera de la tradición folklórica del centro de Chile. Por esa razón, como se ha venido insistiendo, la poeta debe proyectarse como un ser marginado y silenciar tanto los reconocimientos que le brindaron las instituciones, como sus logros creativos como artista moderna. Esto no quiere decir que su marginación sea fingida, al contrario, el correlato de vida habla de una mujer en constante pugna con la élite cultural; sin embargo, se reitera que la motivación que trasciende tanto la función de catarsis, como el impulso externo dado por su hermano Nicanor, es el compromiso político, de cantar lo suficiente “para dar el grito de alarma” [p. 31]. Esto es, cantar lo suficientemente fuerte para hacer visibles las injusticias que sufre la comunidad con la que se identifica. Si bien, las *Décimas* no tuvieron la resonancia que Parra esperaba, ya que no marcaron un cambio social como se pretendía, es innegable que la autobiografía denuncia sucesos de fuerte impacto, pues la lógica es que su proyecto artístico, que incluye el relato autobiográfico, sólo es útil si sobrepasa al individuo.

Conclusiones

A lo largo del análisis de *Décimas, autobiografía en versos*, se pudo mostrar, en primer lugar, que la obra es una autobiografía, pese a que está escrita en verso, no posee una estructura lineal ni sigue un orden cronológico estrictamente progresivo en la narración, como generalmente se le exige a este género. En cambio, *Décimas* se configura a partir de un relato mediante el que se desarrolla un proyecto de vida y de escritura con dos dimensiones: una textual, que se manifiesta en la adopción de un modelo –en este caso, el de la poeta marginal–, basado en un sistema de representación de carácter tropológico, que guía la obra y articula el relato mediante núcleos de significación que apoyan la autoconfiguración textual. Y otra dimensión performativa, que implica la concepción de un discurso de intervención social, de carácter apelativo, que busca ser comprendido, y aceptado como genuino, por los demás. Debe recordarse que no existe expresión del yo *per se*: la autobiografía siempre es reflejo del yo y su circunstancia, es testimonio de cómo el hombre entiende su mundo y su sociedad, pero también de cómo se refleja y se inserta en la comunidad a la que pertenece, pues es ésta, en el caso de la autobiografía parriana, la que completa la identidad del sujeto.

Una vez definida la obra como una autobiografía, el presente estudio procuró colaborar con la discusión en torno a las *Décimas* aportando un análisis desde la teoría autobiográfica, ya que los diversos estudios en torno a la obra parriana aún no habían planteado un concepto operativo del género autobiografía para este texto. En este sentido, se procuró responder a la pregunta “¿para qué escribir el relato de vida?”, pues, bajo la premisa de que todo discurso autobiográfico es una escritura motivada, se entendió que la proclamación de identidad en el texto era una declaración como individuo y como sujeto público, y que el relato de vida buscaba un impacto en ambas dimensiones.

Así, la presente investigación sustentó la hipótesis de que la poeta chilena se valió del discurso autobiográfico para construir una imagen de poeta marginal, con el fin de proyectarse como vocera de la tradición lírica folklórica del centro de Chile, en un intento por vindicar a un grupo, y una expresión artística, minoritarios. Lo anterior se concluyó identificando, en primer lugar, cuáles fueron las motivaciones que impulsaron la escritura autobiográfica; mientras que, en segundo término, se analizaron los movimientos textuales de configuración que siguió la poeta para proyectar su imagen autobiográfica.

En el análisis, se evidenciaron dos impulsos o motivaciones autobiográficos diferentes, uno, de carácter pragmático, y otro, de índole subjetivo. El primero de ellos fue la petición de su hermano Nicanor Parra, que le sirvió a la poeta como incentivo para el inicio de su escritura; mientras que la segunda estuvo sustentada en la función de sanación como búsqueda de reconciliación con un pasado en tensión y cargado de culpa por la muerte de su hija, Rosa Clara. Aunado a ello, nuestra investigación evidenció una tercera intención que trascendía tanto la función de catarsis, como el impulso externo dado por su hermano, que fue la voluntad para ligar su imagen con la de los campesinos del centro de Chile, motivo apoyado en el compromiso político de hacer visibles las injusticias de su comunidad, como constantemente lo afirmó la poeta a lo largo de la obra.

En cuanto a las estrategias discursivas para configurar la identidad, la construcción de un lugar de enunciación (la rueda de cantores) fue el primer movimiento que Parra llevó a cabo para identificarse con la figura de la “pueta” y para equipararse con la comunidad a la que representaba. A partir de este espacio codificado, se valió del carácter apelativo del discurso autobiográfico, para construir a un interlocutor que también participara en la payada, recreando, de esta forma, el ámbito de la oralidad. Todo ello, apoyado por el estilo que eligió para la narración de la obra, la décima espinela. Pero la principal estrategia que la autobiógrafa utilizó para ligarse al campo, fue la autoconfiguración a partir de dos movimientos discursivos, como se vio, el despojo y la investidura.

El primero de ellos, implicó que la poeta pusiera de relieve las pérdidas que padeció durante su infancia, con lo que establecía un fuerte lazo de empatía con el sufrimiento del pueblo. Así, los desplazamientos narrados en las *Décimas* contribuyeron a la imagen de una mujer que vivía un exilio interior, simbolizado por la pérdida de las tierras –que se asociaron a una visión del campo como paraíso perdido–, que constituyó la razón para emprender otros desplazamientos posteriores. Además de lo anterior, el autobiologema de la enfermedad fue decisivo para la construcción de una identidad alejada del modelo femenino, en el que la poeta suplió la falta de belleza con el compromiso con el arte y las tradiciones campesinas, adoptando como suyos los valores del agro chileno. Las pérdidas materiales, a su vez, constituyeron un motivo de denuncia social que Parra ejerció contra el gobierno, pues marcaron un punto de quiebre entre el bienestar en el campo y el error posterior por la urbe. Esta actitud de denuncia llevó a la poeta no sólo a establecer una analogía entre su historia personal y la de la comunidad campesina chilena, sino con la del país entero, que, a sus ojos, sufría los embates de una política injusta y arbitraria. Finalmente, la muerte de su hija Rosa Clara supuso el despojo definitivo, ya que produjo una fractura en la identidad parriana, al poner en tensión su rol como madre y como artista, e impuso en la narración un silencio absoluto; recuérdese que el fragmento en el que se refiere a ese hecho es el que clausura el relato autobiográfico.

El segundo movimiento, el de investidura, le permitió adquirir elementos nuevos que la legitimaron como representante de la comunidad con la que se identificó. Así, si en las operaciones de despojo se mostró como un sujeto desposeído, en las de investidura se personificó como una mujer con recursos propios, tales como la beligerancia y el sentimiento de solidaridad, que se convertirían en herramientas para ser abanderada del folklore y de las causas del campesino chileno.

El primer rasgo, la beligerancia, fue de capital importancia para la identidad parriana, ya que, al situarse en la rueda de cantores, la autobiografía denotó un carácter belicoso y trasgresor (recuérdese que sólo los hombres participaban en el contrapunto), a la

vez que demostró su conocimiento de la lírica popular, lo cual la legitimó para emprender su proyecto autobiográfico en décimas espinelas. Este rasgo de personalidad significó una protesta radical, sustentada en el deseo de un cambio a nivel social. Finalmente, el tema del amor simbolizó otro punto de sacudimiento interno para la identidad de la poeta, pues ésta se debatió entre el dolor y la culpa al momento de experimentar el sufrimiento amoroso, ya que éste la distraía de su labor artística y su compromiso con los demás. Debe recordarse que en la concepción de Violeta Parra, el amor significaba una emoción inferior al compromiso social, por lo que rebelarse contra este sentimiento, confirmaba su vocación como vocera y denotaba que su plenitud radicaba en la labor cultural.

El segundo rasgo de personalidad que se destacó fue el de la solidaridad, que se tradujo, utilizando el concepto de Pamela Chávez Aguilar, como un “ser con otro”, en este caso, con el otro campesino. Este sentimiento, inherente al ámbito rural, fue una de las claves para identificar a Violeta Parra con la comunidad a la que representaba. La solidaridad, por tanto, supuso un sentimiento de pertenencia y de arraigo al pueblo.

Finalmente, sólo cabe destacar que en la autobiografía parriana, la cultura popular, inserta en una dimensión artística moderna y urbana, se convirtió, a través de la palabra escrita, en un instrumento para hacerse oír. En este sentido, debe recordarse que la escritura ha estado asociada al poder desde tiempos remotos, concentrándose en la cima y perteneciendo a las minorías de la élite letrada, quienes, en un constante esfuerzo ideológico, intelectual y, sobre todo, documental, la han empleado para legitimarse. Así lo entendió Violeta Parra, quien no sólo utilizó la escritura autobiográfica para manifestar su propia subjetividad, en un deseo por alcanzar la sanación y la reconstrucción de su ser, sino que también la concibió como una manera de hacer visibles los acontecimientos sociales de su momento de enunciación, proclamar una postura ante un mundo segregante y emitir un mensaje de cambio para el lector.

Sin embargo, aunque existió el deseo y la voluntad por ejercer un cambio a nivel social, el texto parriano no tuvo el impacto que ella esperaba. *Décimas, autobiografía en*

versos, se mantuvo relegada de los círculos de la cultura letrada, pues, como se mencionó, fue publicada póstumamente, doce años después de su escritura. En la actualidad, la autobiografía parriana aún está siendo estudiada y son muchas las vetas que quedan por desentrañar. Sin embargo, un paso importante en las recientes investigaciones sobre la poeta chilena es el hecho de que se le reconozca como artista moderna, como una mujer que innovó en las artes plásticas y en la lírica popular de Chile; pues de esta forma, su obra, en este caso su autobiografía, estará acercándose al público para el que originariamente se concibió.

Bibliografía:

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

PARRA, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*, Santiago, Nascimento, 1979.
_____. *Décimas, autobiografía en versos*, Barcelona, Pomaire, 1976.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA INDIRECTA:

- AMARO CASTRO, Lorena. “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 78 (2011), pp. 5-28.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.
_____. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- BARRIOS, Domitila. “*Si se me permite hablar...*”; *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo XXI, 1984.
- BRITO PEÑA, Alejandra, *De mujer independiente a madre. De peón a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena, 1880-1930*, Concepción, Ediciones Escaparate, 2005.
- BRUSS, Elizabeth. “Actos literarios”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 62-79.
- CANALES CABEZAS, Reiner. *De los Cantos Folklóricos Chilenos a las Décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/canales_r/html/index-frames.html [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2012].
- CÁNEPA-HURTADO, Gina. “La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 17 (1983), pp. 147-171.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad seguido del espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CESPEDES, Mario. “Brito, poeta popular”, en *Pluma y Pincel*, núm. 44 (octubre 1988), p. 16.
- CHÁVEZ AGUILAR, Pamela. “Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra”, en *Mapocho*, núm. 49 (primer semestre, 2011), pp. 235-248.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

- CLARKE, Dorothy Clotelle. "Sobre la espinela", en *Revista de Filología Española*, tomo XXIII, cuaderno I (1936), pp. 293-305.
- COSSÍO, José Ma. de. "La décima antes de Espinel", en *Revista de Filología Española*, t. XXVIII, cuaderno IV (octubre-diciembre 1944), pp. 428-454.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- DÖLZ BLACKBURN, Inés. *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1979.
- FARIAS, Miguel. *Violeta Parra: A Semiotic Reading of a Popular Voice*, Washington, The Catholic University of America, 1992.
- FUNDACIÓN VIOLETA PARRA. "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Migración amorosa y musical en 'Run Run se fue pa'l norte' de Violeta Parra", en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (2006), p. 173-185.
- GONZÁLEZ BECKER, Marina. "La metanarración en la autobiografía", en *Signos*, vol. 32, núm. 45-46 (1999), pp. 11-15.
- GUSDORF, George. "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 9-18.
- HADZELEK, Alexandra. "¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida", en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, Bellaterra, Gexel, 1998, pp. 309-317.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, México, Océano, 2001.
- JIMÉNEZ DE BAÉZ, Yvette. "Tras la huellas del origen: las glosas en décimas y en controversia en México e Hispanoamérica", en FIGUEROA MARTÍNEZ, Alma Leticia (comp.). *Memoria XVIII, Coloquio de las literaturas mexicanas*, pp. 291-316.
- LAFUENTE, Silvia. "Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, núm. 5 (mayo 1990), pp. 57-74.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- LENZ, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*, Santiago, Centro Cultural de España, 2003.
- LETÉLIER, Alfonso. "In memoriam Violeta Parra", en *Revista Musical Chilena*, vol. XXI, núm. 100 (abril-junio 1967), p. 109.
- LINDSTROM, Naomi. "Las *Décimas* de Violeta Parra: versos autobiográficos y crítica cultural", en LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida (comp.). *Discurso femenino actual*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 323-338.
- LIZANA, Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1912.
- LÓPEZ, Iraida H. "Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura", en *Anales de Literatura Chilena*, año 11, núm. 13 (junio 2010), pp. 131-150.

- LOUREIRO, Ángel G. “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 2-8.
- _____. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.
- MAÍZ, Magdalena. *(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna mexicana*, Arizona, Arizona State University, 1992.
- MAY, George. *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MAN, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 113-118.
- MILLARES, Selena. “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”, en *Anales de Literatura Chilena*, año 1, núm. 1 (diciembre 2000), p. 170.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan. “Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela”, en *Hispanic Review*, vol. v, núm. 1 (1937), pp. 40-51.
- MIRANDA HERRERA, Paula. *Identidad nacional y políticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra*, http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2005/miranda_p/html/index-frames.html [Fecha de consulta: 19 de noviembre de 2012].
- _____. *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2001/miranda_p/html/index-frames.html [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2013].
- MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- MOLINA, Héctor. “Violeta chilensis. Una estética de la resistencia”, en <http://www.archivochile.com/entrada.html> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1996.
- MORALES, Leonidas. “El retorno de las décimas de Violeta Parra”, en *La Época* (28 de mayo, 1989), Suplemento, p. 1.
- _____. “Violeta Parra: la génesis de su arte”, en *Hispanamérica*, núm. 52 (1989), pp. 17-30.
- _____. *Violeta Parra: la última canción*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- NAVASAL, Marina de. “Conozca a Violeta Parra”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].
- NUSSBAUM, Felicity A. “Lugares comunes de la autobiografía de mujeres en el siglo XVIII”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 189-224.
- NEUMAN, Shirley. “Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 417-439.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

- OLNEY, James. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp.33-47.
- ORELLANA, Marcela. *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, Santiago, Universidad de Santiago de Chile, 2005.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PARRA, Gonzalo de la. “Puntos de vista. Pani frente a Vasconcelos”, en *El Universal*, año XX, t. LXXVIII, núm. 7406 (15 de mayo, 1936), p. 3.
- PARRA, Isabel. *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Madrid, Michay, 1985.
- PÉREZ CASTRO, Ana Bella, et. al. *Antropología sin fronteras, Robert Redfield, I. Antología*, México, UNAM, 2002.
- PINOCHET COBOS, Carla. *Hacia un imaginario del mundo subalterno*, Santiago, Universidad de Chile, 2007.
- _____. “Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX”, en *Revista Musical Chilena*, año LXIV, núm. 213 (enero-junio 2010), pp. 77-89.
- PIÑA, Juan Andrés. “Violeta Parra: la flor y el fruto”, en http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0016.pdf [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2013].
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- RADIO UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN. “Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*, Santiago, Tajamar, 2004.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo. “Las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra”, en Maximiano Traperó (ed.). *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 323-339.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Las confesiones*, Madrid, Alianza, 2008.
- RUIZ ALDEA, Pedro. *Tipos y costumbres de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1947.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén. “La tormenta de Vasconcelos”, en *El Universal*, año XX, tomo LXXVIII, núm. 7405 (14 de mayo, 1936), p. 3.
- SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F. “Un ejemplo de la espinela anterior a 1571”, en *Hispanic Review*, vol. VIII, núm. 4 (octubre 1940), pp. 349-351.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. “La predisposición al testimonio en la literatura del exilio”, en http://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-22-literatura_exilio.htm [Fecha de consulta: 31 de agosto de 2013].
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buena Aires, Siglo XXI, 2005.

- SMITH, Sidonie. “El sujeto (femenino) en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, pp. 35-67.
- SOMMER, Doris. “«Más que una mera historia personal»: los testimonios de mujeres y el sujeto plural”, en Ángel G. Loureiro, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 295-329.
- SPRINKER, Michael. “Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 118-128.
- SUBERCASEAUX, Bernardo y LONDOÑO, Jaime. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*, Buenos Aires, Galerna, 2ª ed. 1976.
- UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE. “Violeta Parra: análisis de un genio popular hacen artistas y escritores”, en <http://www.violetaparra.cl/> [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2012].
- WEINTRAUB, Karl Joachim. “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, núm. 29 (octubre 1991), pp. 18-33.