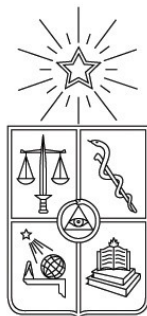


Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado



**DE LOS CANTOS FOLKLÓRICOS CHILENOS
A LAS DÉCIMAS.
Trayectoria de una utopía en Violeta Parra**

Tesis para optar al grado de Magister en literatura
Mención Literatura Hispanoamericana y Chilena

ALUMNO: Reiner Canales Cabezas

PROFESOR PATROCINANTE: CRISTIAN MONTES C.

Santiago de Chile 2005

INTRODUCCION.

¹Esta tesis tiene por objeto de estudio dos libros, póstumos ambos, de Violeta Parra: *Cantos Folkloricos Chilenos* ^{Note1.} y *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* . ^{Note2.} Los hemos escogido por varias razones. Son los dos libros de Violeta publicados en Chile y dirigidos a un lector/oyente chileno. ^{Note3.} Existe entre ellos una relación marcada, en primer lugar, por una implicación lógica que sus enunciados revelan, aunque las fechas de edición indiquen otra cosa: en las *Décimas* Violeta dice “ando de arriba p’abajo/desentierrando folklor” ^{Note4.} que es justamente el “trabajo de investigación”, como ella lo llama, publicado en *Cantos Folkloricos Chilenos*. En segundo lugar, por la contemporaneidad (si no simultaneidad) en que fueron pensados y escritos; y finalmente, porque logran reflejar la mudanza y recreación que Violeta Parra efectúa desde la tradición poética folclórica y popular chilena.

²Por medio de los conceptos de **carnaval** y **utopía** intentaremos demostrar el carácter de esta mudanza y recreación. Ambos conceptos han sido aplicados a la obra de Violeta Parra. Susana Münnich, en un ensayo reciente, identificó la presencia de la risa carnalesca en las *Décimas* ^{Note5.}, en tanto que Cristián Montes ha indicado el potencial utópico que este mismo libro promueve en la experiencia del lector. ^{Note6.} Por nuestra parte, creemos que tanto en los *Cantos Folkloricos Chilenos* como en las *Décimas* existen muchos otros elementos de literatura carnavalizada aparte de la risa (géneros, categorías, procedimientos, imágenes) que son articulados de modo tal que configuran ante la vista del lector una trayectoria y un horizonte utópico. Es la dimensión ideológica-religiosa de estos libros la que mejor expresa esta trayectoria y este horizonte, y en ella nos concentraremos.

³Poco se sabe de las condiciones en que fueron editados los *Cantos Folkloricos Chilenos* y las *Décimas*. Por un comentario de Violeta ^{Note7.} y por lo que conocemos de su biografía ^{Note8.}, sabemos que estos trabajos de investigación se realizaron a contar de los años 1952-53. ^{Note9.} Las *Décimas* corresponderían a 1958. ^{Note10.}

⁴El marco histórico de ambos libros no es otro que el proceso de modernización que vivió Chile durante el siglo XX y que significó una profunda transformación y anulación del desarrollo histórico y vigencia de la cultura tradicional campesina. No se puede entender la vida ni la obra de Violeta Parra sin este marco. La pertinencia y productividad de este enfoque ya han sido asentadas por Leonidas Morales. ^{Note11.}

⁵Con el proceso modernizador e industrializador, el campo es sacado del ritmo vital que traía prácticamente desde la Colonia. La supervivencia de géneros discursivos, modos y costumbres llegados entonces con los españoles, y modificados luego en el contacto entre lo peninsular, lo mestizo y lo indígena ^{Note12.}, cuando Violeta realiza sus primeras investigaciones, demuestra la estabilidad de la cultura tradicional; decimos estabilidad, no inmovilismo, ya que la cultura oral (y la cultura tradicional campesina es, en esencia, oral) está sujeta a modificaciones producidas por la lenta incorporación de nuevos objetos y valores. ^{Note13.} Ella acude a una “tradición de cantores populares que viene desde la época colonial cuando los más avezados de esos artistas ambulantes se reunían a pagar en contrapuntos de preguntas y respuestas.” ^{Note14.} El riesgo de desaparición de esta cultura era tan evidente, que alentó una serie de esfuerzos para registrarla y

rescatarla y así evitar su pérdida definitiva. El mismo hecho del rescate demuestra el decaimiento que aquejaba a la cultura tradicional.

6Sin embargo, es posible observar en los *Cantos Folkloricos Chilenos* y en las *Décimas* un proceso más radical de transformación de los elementos recogidos en la cultura tradicional, una recreación llevada a cabo por Violeta, que asume las nuevas circunstancias históricas y culturales integrándolas a su obra. En otras palabras, la cultura tradicional es reencontrada, recogida y transformada desde la experiencia urbana de Violeta: la ciudad y la modernidad son el espacio y el tiempo que le permiten a ella notar el grado de peligro de la cultura tradicional, que fue la cultura de su infancia. [Note15.](#)

7El aspecto que mejor refleja esta transformación es el carnavalesco. La dimensión carnavalesca de la cultura tradicional, en Violeta Parra, se reordena y adquiere posiciones que la llevan a una crítica aguda de las instituciones (Estado, Iglesia, Fuerzas Armadas) y que renuevan las dimensiones crítica y utópica ya presentes en la tradición. De las tres instituciones nombradas, la que mejor sintetiza, a su vez, esta reformulación crítica es la Iglesia: Violeta critica la institución eclesiástica (es decir, los representantes de “Dios” en la Tierra) desde la misma ideología cristiana (crítica interna) y desde ideas que participan del universo socialista en tanto que movimiento opuesto a la institución eclesiástica y al orden burgués (crítica externa). Violeta da cuenta del estado de las clases campesina y obrera, sus frustraciones y deseos ante un orden social y cultural (político y religioso) que ya no puede dar solución a sus problemas, y que, al contrario, parece ser –a través de sus instituciones- el origen de los mismos.

8En síntesis, entre los *Cantos Folkloricos Chilenos* y las *Décimas* podemos establecer la trayectoria de una imagen utópica y de procedimientos de transformación (carnavalización) que van desde la cultura tradicional (cifrada en los *Cantos Folkloricos Chilenos*) hasta las *Décimas* (la experiencia y deseo de Violeta como sujeto perteneciente a un orden que se cierra y que es capaz de vislumbrar, definir y proyectar la imagen - utópica- de otro orden). Las *Décimas* desarrollan y radicalizan los aspectos críticos y utópicos ya presentes en la cultura tradicional.

I.1. Sobre las ediciones utilizadas

9Antes de proseguir, es necesario detenerse en las ediciones de estos libros.

10Sólo un libro de Violeta fue editado en vida, todos los otros son póstumos. *Poésie populaire des Andes* fue editado por François Maspero en París, en 1965. [Note16.](#) Violeta incluye recopilaciones del canto a lo poeta (canto a lo divino y canto a lo humano), tonadas, parabienes, esquinzos, cuecas, y canciones de su autoría. También hay cuatro semblanzas de sus informantes: Alberto Cruz, Rosa Lorca, Guillermo Reyes (en realidad, se trata de Juan de Dios Leiva) y Francisca Martínez. De este libro sólo existe la primera edición francesa.

11Los otros dos libros de Violeta han tenido dispar fortuna. Las *Décimas* cuentan con varias ediciones [Note17.](#), siendo la primera la que nosotros utilizaremos aquí por tres razones:

1. Rescatamos el valor de trabajar con una primera edición, más aún en el caso de un libro póstumo, en el que la autora no dejó un plan cerrado de edición, sino que fueron terceros quienes decidieron este orden. (En ninguna

de las ediciones de las Décimas se indica quién ha sido la persona que asumió esta tarea.)

2. No se divide el libro en Autobiografía en verso y Composiciones varias, considerando en la primera sección desde la décima En lo que sigue, entenderemos por “décima” al conjunto de estrofas y no a éstas por separado. Recordemos que en la poesía popular una “poesía” está formada por una cuarteta (tema), cuatro “pies” (estrofas en décimas que glosan la cuarteta) más un quinto pie final o de despedida. Cada pie consta de diez “palabras” (versos). I a la LXXXIII, y en la segunda las restantes, como pasa en las otras ediciones. En nuestra lectura es posible integrar casi todas las décimas de Composiciones varias y restituirle su sentido autobiográfico, tanto por lo que las mismas décimas cuentan, como por antecedentes externos, a saber, que un par de décimas, La muerte con anteojos y No tengo la culpa, ingrato, están dedicadas a Julio Escámez y Gastón Soubllette, respectivamente. Datos entregados por Gastón Soubllette al autor, en conversación del 25 de octubre de 2005.
3. Una razón casi “sentimental” es el año de edición: 1970. No queremos ver las Décimas como una obra ajena, sin parte, en el rumbo social que culminaba en la elección de Salvador Allende como Presidente de la República. Veremos que los sujetos que aparecen en los Cantos Folklóricos Chilenos y en las Décimas son los mismos que tuvieron la más dulce primavera en septiembre de 1970.

¹²Por los antecedentes biográficos que se han publicado y por lo que las *Décimas* delatan en el plano de la enunciación, no hay mayores dudas sobre la época en que fueron compuestas, hacia finales de la década del 50.

¹³En cambio, la fecha de escritura de los *Cantos Folklóricos Chilenos* es incierta. El libro – en su única edición hasta el momento– contiene cantos recopilados por Violeta, semblanzas de los informantes, fotos de Sergio Larraín y las transcripciones musicales de Gastón Soubllette. Nada más. No hay introducción o prólogo alguno ni nota editorial aclaratoria. Según deducimos de los datos entregados por Carmen Oviedo, Soubllette llegaba, entre 1956 y 1957, hasta la casa de Violeta en calle Madrigal “durante los casi seis meses que duró la preparación del libro *Cantos Folklóricos Chilenos*.” ^{Note20}. En 1970, la revista *Atenea*, de la Universidad de Concepción, publicó extractos de este “libro inédito.” ^{Note21}. No obstante, la edición “fue postergándose y sólo se publicó en 1979, gracias a que Ángel Parra lo encontró allá por el año 1968 revuelto entre otros papeles dejados por su madre en una vasija de greda.” ^{Note22}. En la cronología incluida en *El Libro Mayor de Violeta Parra* se da como fecha de escritura el año 1959.

¹⁴Gastón Soubllette divide su trabajo junto a Violeta en tres etapas:

1. Recopilación de cantos en Salamanca, Barrancas, Pirque, Puente Alto. El contenido de Cantos Folklóricos Chilenos corresponde en su mayoría a esta etapa, anterior a su viaje a Concepción (fines de 1957).
2. Recopilación de cantos (especialmente cuecas) en Concepción. Violeta logra que la Universidad de Concepción lo contrate para ayudarla en las mismas tareas que ya realizaban en Santiago. En otra conversación con Gastón Soubllette, sostenida el 20 de octubre de 2005, me confirmó que las transcripciones musicales correspondientes a los Cantos son anteriores al viaje de Violeta a Concepción. Además, cfr. Subercaseaux, op. cit., p. 47.

3. Recopilación de cantos en Chiloé. Conversación con Gastón Soubllette sostenida el 25 de octubre de 2005.

¹⁵En uno de los pocos artículos “académicos” que se publicó en vida sobre Violeta, se nos informa que existen dos libros prontos a publicarse dentro de la segunda mitad de 1958:

1. Recopilación de 100 cantos (letras y transcripciones musicales): canto a lo divino, canto a lo humano, parabienes y tonadas. Esta sería la primera recopilación de carácter musical, ya que antes se recopilaban sólo las letras.
2. Música y poesía folklórica, recopilada entre noviembre de 1957 y enero 1958, “contiene las cincuenta mejores cuecas inéditas recopiladas en la zona de esa ciudad.” Vicuña, Magdalena, “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, Revista Musical Chilena, año XII, n° 60, jul.-ago. 1958, pp. 71-77. También se nos informa que Violeta reside desde el 9 de noviembre de 1957 en Concepción, a cargo del Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Concepción. Este artículo incluye fotos de Sergio Larraín, alguna de las cuales aparecen también en Cantos Folklóricos Chilenos. Ya diremos algo sobre estas fotografías, una de ellas particularmente significativa.

¹⁶El primero de los libros mencionados correspondería a *Cantos Folklóricos Chilenos*. En un programa de enero de 1960 de la Radio de la Universidad de Concepción, Mario Céspedes entrevista a Violeta; ella toca algunas de sus *Anticuecas*, *El Gavilán*, y lee parte de sus décimas autobiográficas y de las semblanzas de *Cantos Folklóricos Chilenos*. ¡Tesoros vivos, frescos, sin fijación aún! Céspedes le pregunta a Violeta por su participación en el ciclo *Claves para el conocimiento del hombre de Chile* de la 6ª Escuela Internacional de Verano. Cuenta Violeta:

Es tan poco lo que sé como para estar integrando este grupo tan valioso (...) Sin embargo, me puse a trabajar de cabeza una semana y me ha salido el primer trabajo de esta forma. Yo tomé a los cantores populares para dar a conocer su alma, su pensamiento, tal como los he conocido, tal como los he oído hablar. Pero relatar esto era para mí un problema, era un rompecabezas, porque yo no soy escritora. Sin embargo, como estoy tan segura de lo que he aprendido de ellos... ahí me puse con el lapicito y el papelito y salió. Yo podría leerte brevemente el encabezamiento, para que así la gente se forme una idea de este mi primer trabajo, en este ciclo para el conocimiento de Chile: Cantores a lo divino y a lo humano (Nicanor también le puso otro título a este trabajo que sería “Los maestros cantores de Puente Alto”)...

¹⁷¿Y qué lee Violeta? Cuatro semblanzas de cantores: Alberto Cruz (la misma de *Poésie Populaire*, pp. 18-19), Juan de Dios Leiva (la misma de *Cantos Folklóricos Chilenos*, pp. 9-10, y en *Poésie Populaire*, pp. 38-39, pero en vez de “Juan de Dios Leiva” aparece “Guillermo Reyes”, ¿?), Antonio Suárez (la misma de *Cantos Folklóricos Chilenos*, pp. 13-14) y Agustín Rebolledo (la misma de *Cantos Folklóricos Chilenos*, pp. 29-30). Y continúa Violeta:

Todo el material que yo he oído de ellos, oye, lo he puesto en esta pequeña charla, tratando de darle una visión lo más clara posible, lo más sencilla, del alma y del pensamiento de nuestros cantores auténticos.

¹⁸Hace poco, el sitio web de la Radio de la Universidad de Concepción, incluyó en su archivo sonoro la conferencia que Violeta dictó para “Claves para el conocimiento del hombre de Chile” y que está formada por:

1. Semblanza de Alberto Cruz, más amplia que la aparecida en *Poésie Populaire*.
2. Semblanza de Juan de Dios Leiva, con algunas diferencias de la aparecida en *Cantos Folklóricos Chilenos*.
3. Semblanza de Rosa Lorca, comadre de Juan de Dios Leiva.

4. Semblanza de Antonio Tocornal, más larga que la de Cantos Folklóricos Chilenos; cuenta un encuentro de don Antonio con el diablo.
5. Semblanza de Agustín Rebolledo, como la de Cantos Folklóricos Chilenos.
6. Semblanza de Emilio Lobos, como la de Cantos Folklóricos Chilenos.
7. Semblanza de Gabriel Soto, como la de Cantos Folklóricos Chilenos, pero con un final distinto. Radio Universidad de Concepción:
<<http://www2.udec.cl/radio/>> [consulta: 13 de noviembre de 2005].

¹⁹Esta conferencia, a la que Violeta se refiere como “conversación” mientras lee el texto en el Auditorium de la Escuela de Educación, se realizó el martes 5 de enero de 1960, segundo día de la Escuela Internacional de Verano. El diario *Crónica* informa al día siguiente que “Violeta Parra realizó un detenido repaso anecdótico de sus investigaciones sobre el ‘canto a lo sagrado’, ilustrado con la lectura de algunas creaciones populares y la interpretación de canciones recogidas en sus viajes. (...) Reprodujo creaciones de Alberto Cruces (sic), Juan Leiva, Rosa Lorca y otros. Reviviendo los diálogos, Violeta Parra trajo al auditorium el auténtico decir de la gente de diversos puntos del país, la espontaneidad de su gracia y su psicología.” ^{Note27}. El diario *El Sur*, por su parte, informa que Violeta “hizo una relación de la labor que estaba desempeñando en coleccionar composiciones musicales populares que se han transmitido de generación en generación.” ^{Note28}.

²⁰Nos conviene decir algunas palabras sobre esta Escuela de Verano, que, en realidad, fue un conjunto de actividades simultáneas que llenaron de vida aquel enero penquista. Un repaso por los nombres de los concurrentes nos deja boquiabiertos: Margot Loyola y el Cuncumén realizan talleres de danzas y presentaciones (en el Cuncumén participa un actor “recién egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile”: Víctor Jara), se anuncia un taller de folklore argentino a cargo de ¡Atahualpa Yupanqui!, que no se habría realizado, ya que, al menos, la prensa escrita no menciona nada al respecto; Juan Gómez Millas, Braulio Arenas, Joaquín Edwards Bello, Nicanor Parra (“Génesis de la Mecánica de Newton” y “¿Quién es don Javier de la Rosa?”), Pablo de Rokha (“El problema social del arte”), Carlos de Rokha, Nicomedes Guzmán, Luis Oyarzún, Manuel Dannemann, Oreste Plath, Alejandro Lipschutz (“Los últimos indios fueguinos”) y el Dr. Salvador Allende (“El futuro de la medicina social en Chile”), figuran entre los participantes de la primera quincena. Durante la quincena siguiente, se realiza el Primer Encuentro Americano de Escritores con Enrique Anderson Imbert, Ernesto Sabato, Germán Arciniegas, Fernando Alegría, Braulio Arenas, Volodia Teitelboim, Nicanor Parra, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y el organizador Gonzalo Rojas. No sabemos si Violeta se quedó todo enero en Concepción o si fue al resto de las charlas. Lo innegable es el contacto directo e intenso en estos años de su vida con notables integrantes del mundo académico, y el nivel de consciencia que ella tenía de los distintos públicos a los que podía llegar.

²¹Con estos antecedentes, podemos fijar la fecha de escritura de *Cantos Folklóricos Chilenos* entre 1957 (las transcripciones musicales) y 1959-60 (las semblanzas).

²²Ahora, ¿por qué no se publicaron estos proyectos de libros? Nadie dice nada. El hecho es que *Cantos Folklóricos Chilenos* sólo tiene 58 recopilaciones. ¿Qué pasó con las 42 restantes? Silencio.

²³Las interrogantes se refuerzan cuando agregamos otro antecedente. En la Colección Eugenio Pereira Salas, del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, se encuentran partituras y letras de canciones, manuscritas y mecanografiadas, que corresponden en parte a lo publicado por Editorial Nascimento en 1979. Se trata de 91 cantos recopilados por Violeta y 8 cantos con indicación de su autoría. Aunque coincide

lo encontrado con la descripción general de lo que quiso ser ese libro publicado póstumamente, no podemos afirmar que sea “la” versión original de dicho libro. Faltan textos fundamentales como las semblanzas que Violeta escribió sobre cada uno de sus informantes. Sí encontramos un texto introductorio de 9 hojas escrito por Gastón Soublette, que curiosamente no aparece en la versión editada por Nascimento (¿?). [Note29](#). Por el inmenso valor de estos documentos, publicamos un listado de los cantos aquí reunidos (anexo n° 2).

²⁴Soublette afirma en la primera hoja de su introducción que la “recopilación que damos ahora a la publicidad contiene ochenta y dos cantos en los que están representadas las más importantes formas musicales y poéticas populares y regionales del país. En cada grupo de cantos van incluidos también, como decíamos, algunos ejemplares originales de Violeta Parra, porque siendo ella una auténtica figura del folklore nacional, sus propias composiciones forman parte del valioso material recogido en sus investigaciones.” Las preguntas se multiplican: ¿por qué hay más cantos de los publicados?, ¿por qué en la edición de Nascimento no se incluyeron las composiciones de Violeta, como sí se hizo en *Poésie populaire des Andes*?, ¿por qué en *Poésie populaire des Andes* aparece un informante, Alberto Cruz, que no está en *Cantos Folkloricos Chilenos*?

²⁵Una respuesta que nos podemos dar es imaginarnos a Violeta llena de ideas, pájaros volando dentro y fuera de su cabeza, Violeta caminando con una carpeta atiborrada de papeles manuscritos y mecanografiados con canciones, semblanzas, recopilaciones, cartas, décimas, etc. Y las puertas cerrándose y las gentes mal hablando y restándose. Y ella avanzando, contra todo y contra todos, insistiendo, aprovechando cada oportunidad para dar a conocer su trabajo y sus sueños. *Cantos Folkloricos Chilenos*, en su versión “original” y la publicada, y *Poésie populaire des Andes* son, tal vez, un solo libro, un solo cuaderno, ese que el pueblo chileno, el olvidado, el negado, el perseguido, el pobre y explotado, le entregara algún día de 195...

²⁶Sólo nos queda agregar la razón por la que trabajamos con la versión de *Cantos* de Nascimento. Es la que contiene más semblanzas de informantes escritas por Violeta, textos vitales en el marco de nuestro trabajo, y porque incluye los géneros del canto a lo poeta que nos interesan: canto a lo divino y el canto por travesura.

II. MARCO TEORICO.

¹Nuestro marco teórico tiene como elementos principales los conceptos de **carnaval** y de **utopía**. Un tercer elemento a considerar es el **contexto histórico** específico de la cultura tradicional-campesina chilena en los siglos XIX y XX, es decir, las condiciones de existencia, la ideología y las prácticas culturales del bajo pueblo. Estos conceptos nos permitirán definir los géneros, imágenes, procedimientos y sentido de los libros de Violeta Parra.

II.1. Carnaval

²Primero, definiremos el carnaval en tanto fenómeno histórico, que incluso tuvo existencia en nuestro “circunspecto” país. Luego, abordaremos la conceptualización que Mijaíl Bajtín hizo del carnaval para explicar el alcance e influencia de este fenómeno en la literatura. Por último, describiremos los rasgos más pertinentes para nuestro trabajo de los géneros carnavalescos que han pervivido en la cultura tradicional chilena y que fueron recogidos y recreados por Violeta Parra.

II.1.1 Carnaval como fenómeno histórico

³El carnaval es una fiesta popular que parece suspenderse en el tiempo, que es ella misma un tiempo sin tiempo. [Note30.](#) “Carnaval”, etimológicamente, deriva del italiano “carnevale”, haplología del antiguo “carnelevare” (“quitar la carne”, de *carne*, carne, y *levare*, quitar). [Note31.](#) En específico, se refiere a los tres días que preceden al miércoles de ceniza (Cuaresma) y, por extensión, a la “fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos.” [Note32.](#) El carnaval se enfrenta a la Cuaresma, tiempo donde hay que observar la continencia en el comer, en el beber y en la práctica sexual. [Note33.](#)

⁴Miguel de Ferdinandy menciona, en su enlace entre carnaval y revolución, los “*periods of licence*” que han existido como fenómeno en diversas y sucesivas culturas occidentales como las Saturnales romanas, el carnaval propiamente tal y el tiempo de Jul (tradicción germánica), todas fiestas que se realizaban en pleno invierno en el hemisferio norte. En la cultura tradicional popular europea la fiesta, la celebración abierta y pública ocupaba un lugar central. [Note34.](#)

⁵En estas celebraciones la “ley se ha abolido; lo prohibido se permite, casi se fomenta. El orden de la sociedad se invierte: los esclavos comen junto con sus señores, reciben regalos de ellos, no es raro que sean servidos y obedecidos e incluso se les permite reprimir a sus amos.” [Note35.](#)

⁶Según Bajtín, estas fiestas a las que no se *asiste*, sino que son *vividas* por el pueblo, siempre han estado ligadas con periodos de crisis para el ser humano y su relación con el entorno natural y social. La crisis activa un movimiento de riesgo y renovación real o prefigurada. La fiesta se constituía, entonces, en el cascabel liberado de un ruido que durante el resto del año permanecía escamoteado, oculto, reprimido. Era la *segunda vida* del pueblo. Una segunda vida que no eran capaces de encarnar las fiestas oficiales de la

Edad Media, con la Iglesia y el Estado Feudal en el poder. [Note36.](#) El carnaval lograba que el pueblo penetrara temporalmente “en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.” [Note37.](#) Históricamente, Bajtín sitúa la decadencia del carnaval hacia la segunda mitad del siglo XVII, cuando “asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivos de las formas de los ritos y espectáculos carnavalescos populares. Por una parte se produce una *estatización* de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala; y por otra se introduce a la fiesta en lo *cotidiano*, es decir que queda relegada a la vida privada, doméstica y familiar.” [Note38.](#) Así, el carnaval deja de ser la fuente inmediata de la carnavalización, siendo reemplazado por la literatura ya carnavalizada previamente.

II.1.2. Carnaval en Chile

⁷Estas palabras se escriben en Santiago de Chile, capital de la República, a pocos años de descorchado el siglo XXI. Si miramos por la ventana, ¿qué nos podría indicar que en nuestro país hubo carnavales y que el ánimo del pueblo era festivo? ¿Acaso la plástica algarabía de fin de año? ¿La proliferación de grupos de tamborileros (léase “batucadas”)? Y, sin embargo, así fue. [Note39.](#)

⁸Pedro Ruiz Aldea (1830?-1870), notable cronista y articulista de costumbres del siglo XIX, nos describe el carnaval *chilensis* como una “baraúnda de músicas, repiques, cañonazos, comilonas y peleas. En lugar de ejercicios útiles, de concursos literarios, de espectáculos grandiosos, nuestras fiestas son un verdadero trasunto de las *Dionisiacas*, de las *Bacanales* y de las *Saturnales*.” [Note40.](#)

⁹Maximiliano Salinas ha estudiado con encomiable perseverancia el sentido del humor en el pueblo chileno, su relación con la risa y la celebración, y la saña con que han sido perseguidas sus alegrías. En su ensayo “‘¡En tiempo de chaya nadie se enoja!’: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910” [Note41.](#) y en el libro “El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX” [Note42.](#), expone con detalle la confrontación entre la pretensión de seriedad y circunspección de la oligarquía y el clero (pretensión de ser los “ingleses de América”) y la vivacidad y festejo rebosante del pueblo. Informa que los “registros que se disponen del folklore chileno del siglo XIX nos dan invariablemente la imagen de una cultura cómica popular con grandes rasgos imaginativos y burlescos.” [Note43.](#)

¹⁰Durante el siglo XIX, el pueblo sufrió consecutivas prohibiciones que afectaban directamente sus formas de expresión. En 1836, el presidente Joaquín Prieto prohibió las ramadas “en todos los pueblos de la República” por el modo escandaloso y perjudicial en que el pueblo celebraba las pascuas, fiestas de santos y el Corpus Christi. [Note44.](#) En 1843 se prohibió “celebrar la Navidad con pitos, cuernos, matracas, cencerros y demás instrumentos tradicionales populares”; en 1869, la Intendencia de Valparaíso prohibió todas las expresiones artísticas que dan sentido y color a los velorios de angelitos [Note45.](#); en 1876 se prohibieron las “chayas carnavalescas”; en 1885, los obispos católicos proscribieron de las liturgias cualquier tipo de música profana, como “himnos nacionales, cantos populares, amorosos o bufones, romanzas”. [Note46.](#)

¹¹Salinas sintetiza en seis palabras las festividades populares: comer, beber, cantar, bailar, jugar y enamorar. Existieron, pues, manifestaciones carnavalescas ampliamente extendidas y que fueron perseguidas por las instituciones dominantes. Pero estas manifestaciones no sólo traían alegría: traían consigo el perfil de un otro mundo, un mundo distinto al cotidiano, oprimido éste en la embrutecedora obtención del pan. El “mundo al revés” del carnaval dejaba entrever una imagen utópica para el pueblo.

II.1.3. Conceptualización del carnaval en Bajtín

¹²Reiteremos que para Bajtín el carnaval es “un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la *vida carnavalesca*. Ésta es una vida desviada de su curso *normal*; es, en cierta medida, la ‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’ (*monde à l’envers*).” [Note47](#). Todas las oposiciones que es posible hallar en la vida cotidiana son rejerarquizadas y el polo débil es puesto en un nuevo lugar, muchas veces de dominio: el tonto reina, la palabra prohibida vuelve a las bocas, el hambriento come y bebe, la rutina del cuerpo sale a bailar, la distancia es anulada por el roce, la plaza se vuelve casa, el rey es destronado.

¹³Este autor propone también una serie de categorías carnavalescas que asomarán luego en los géneros carnavalizados:

- Contacto libre y familiar entre la gente,
- Excentricidad (expresión de aspectos subliminales reprimidos),
- Disparidades carnavalescas (se une lo que estaba separado),
- Profanaciones (rebajamientos, menguas, obscenidades).

¹⁴A Bajtín le interesó el fenómeno histórico del carnaval sobre todo por la marca genética que dejó en algunos géneros literarios y llama *carnavalización literaria* “a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura” [Note48](#), y es *literatura carnavalizada* la que “haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclor carnavalesco (antiguo o medieval).” [Note49](#).

¹⁵Los rasgos característicos de los géneros cómico-serios, asociados al carnaval, son:

- Una nueva actitud hacia la realidad, su punto de partida es la realidad viva y cotidiana.
- Se fundamentan en la experiencia y en la libre invención. No se apoyan en la tradición.
- Heterogeneidad de estilos y de voces, negación de la unidad de estilo. [Note50](#).

¹⁶Una de las particularidades de la sátira menipea, raíz central de la literatura carnavalizada, es una fantasía cuyo objeto es provocar *situaciones excepcionales* que pongan a prueba una idea, una verdad. Situaciones excepcionales son sueños o viajes a países desconocidos que adquieren la fisonomía de una *utopía social*.

II.1.4. Géneros carnavalescos en la poesía tradicional y popular chilena

¹⁷Dentro del canto a lo poeta, donde conviven el canto a lo divino y el canto a lo humano, expresión máxima del canto y la poesía tradicional chilena, está el *canto por travesura*. Los cantores suelen reunirse en *bureos* o *wireos* por entretenimiento o “por travesura”. Los “fundamentos” o temas que utilizan en estas ocasiones son: versos “por ponderación” (o exageración), “verso por el mundo al revés”, “versos autorizados” (los cantores se ponen de acuerdo para molestarse entre sí), y “versos a lo amor” (cantos amorosos). [Note51](#).

¹⁸Tanto los versos por ponderación como los del mundo al revés, son carnalescos. En Chile, el verso por ponderación está asociado al tópicu de la Tierra de Jauja. Un ejemplo:

Vamos al planeta Marte,
hay aquellas maravillas,
las casas de bizcochuelo,
las tejas de sopaipillas. [Note52.](#)

¹⁹La imaginación popular echa a correr sus duendes para enfrentar con humor y risa las cíclicas épocas de escasez o fatalidad. En un país como el nuestro, tan visitado por desastres, no tomarse las cosas con humor nos condenaría a una vida oscura, infectada con el resentimiento y el desánimo.

²⁰Pero el género carnalesco por antonomasia es el canto por el mundo al revés. Uno de los ejemplos que Miguel Jordá entrega de este verso a lo humano es:

Yo vi una mujer arando
y a su marido cosiendo
y a un pavo lo vi poniendo
y a un buey lo vide volando
un sacerdote vi hachando. [Note53.](#)

²¹Y otro ejemplo, ahora recogido por Juan Uribe Echevarría:

Qué pintor tan primoroso
Que pintó el mundo al revés,
La niña enamora al mozo
Y el ladrón detrás del juez. [Note54.](#)

²²Este tipo de canto está hondamente arraigado en un viejísimo tópicu medieval del mismo nombre, que se sitúa como crítica o desconcierto frente al tiempo presente. La hipertensión, el desorden provocado por la crisis con su revoltijo de elementos y nuevas relaciones, hace que las posibilidades que hasta ayer estaban clausuradas o no eran visibles, adquieran posibilidad y figura. Ernst Curtius explica que el despliegue cultural del siglo XII “crea en los hombres una nueva conciencia de sí mismos. Surge una nueva y vigorosa crítica del tiempo presente, que la emprende contra la decadencia de la Iglesia (alusiones a San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno) y del monacato (San Benito; la contemplación de María en contraste con la vida activa simbolizada en Marta), y zahiere también a los campesinos. El marco del antiguo *adynaton* [enumeración de imposibles] sirve entonces para censurar y lamentar las costumbres de la época; de la enumeración de *impossibilia* surge el tópicu del ‘mundo al revés’.” [Note55.](#)

II.1.5. Carnaval en Violeta Parra

²³Susana Münnich es la única persona que hasta ahora ha aplicado al aparato teórico de Bajtín en torno al carnaval, a Violeta Parra. Ella ha analizado la risa en las *Décimas* detectando que se “alternan los versos de dolor y los de risa, para imponerse casi siempre el temple chacotero, que hace burla de la tragedia personal.” [Note56.](#) Violeta seguiría fiel al temple popular de convertir sus desgracias en risas para poder enfrentarlas y superarlas. Münnich añade que “el que ríe pone entre paréntesis la legalidad oficial, se coloca por encima de ella, cuestionándola, para luego recuperarla, reconociendo que no hay más remedio que aceptar la realidad tal cual es”, postura cercanísima a la de Umberto Eco respecto al carnaval. El semiólogo italiano critica el carácter delimitado –por la clase dominante– del carnaval, castrando así su poder transgresor, al contrario, reforzarían la ley. En cambio, el humor “funciona como una forma de crítica social. (...) Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico. (...) El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. (...) No busca una libertad imposible, pero es un verdadero

movimiento de libertad. El humor no nos promete la liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer.” [Note57.](#) Lo que considera Eco es el carnaval, no la literatura carnavalizada y sus géneros, que han asumido el humor y la risa como un valor propio. En la literatura carnavalizada está siempre el horizonte de la felicidad como meta de la existencia humana. Por lo demás, “es muy posible que aquellos que estaban excluidos del poder viesen al carnaval como una oportunidad de presentar sus propias ideas y así lograr algún cambio.” [Note58.](#)

²⁴Nuestra intención es extender el análisis carnavalesco considerando otro libro más, *Cantos Folkloricos Chilenos*, su relación con las *Décimas*, y distinguiendo, donde se presenten, géneros, categorías, procedimientos e imágenes carnavalescas.

II.2. Utopía

²⁵Como hicimos con el concepto de carnaval, veremos en primer lugar el concepto general de utopía y luego sus relaciones con el carnaval, la historia, América y Violeta Parra.

II.2.1. Concepto general de utopía

²⁶En 1516 el inglés Tomás Moro figuró una isla. “Utopía” la llamó. [Note59.](#) El libro primero de *Utopía* es una visión crítica e irónica de Inglaterra: Moro asienta su proyecto utópico en las distopías que resultan ser Inglaterra y los otros reinos de Europa [Note60.](#) Por tanto, “*Utopía* (u-topos) evoca la idea de un objeto cuya realidad se niega: no lugar. Lugar en ninguna parte, o el país imposible de localizar.” [Note61.](#)

²⁷La etimología de “utopía” guarda cierta ambigüedad, ambigüedad que no escapaba al ojo de Moro. “Utopía” puede conducirnos a dos significados:

- *ou-topía*: en ningún lugar (del griego *ou*=ningún)
- *eu-topía*: el país donde todo está bien (del griego *eu*=bien), el Estado Perfecto. [Note62.](#)

²⁸Beatriz Fernández nos explica que la utopía tiene dos dimensiones: una mítica (asociada al Paraíso Perdido y el deseo de recuperarlo) y una histórica (cuando atraviesa el círculo de la ilusión y pasa a formar parte de las categorías antropológicas e históricas del ser humano). Por otro lado, las utopías se despliegan en el espacio y en el tiempo. La dimensión temporal les da posibilidad de sitio en el pasado o en el futuro. Si la utopía se dirige al pasado, reactiva la imagen del Paraíso Perdido y, según Fernández, no puede ser considerada en propiedad una utopía, porque “éstas, en cuanto motor histórico, han de mirar al futuro, y la recuperación del Paraíso ha de tener, entonces, un carácter dialéctico, de superación.” [Note63.](#) En tanto, el “espacio utópico” es aquél que aglutina condiciones de solaz y prosperidad. Justamente el tópico de la Tierra de Jauja, en la cultura tradicional, expresa este espacio utópico. Maximiliano Salinas sostiene que la “fiesta celebra la utopía de la vida abundante para todos los pueblos de la tierra.” [Note64.](#) El pueblo en tiempos de fiesta va en busca del excedente de salud, de comida y de amor, esos “más” que apuntan a un estado de cosas que no es el cotidiano.

²⁹Martin Buber enfatiza el cariz crítico de la utopía. La imagen utópica proyecta un anhelo de ser que no se está cumpliendo, que las condiciones históricas no permiten. Por tanto, la “visión de lo que debe ser, por independiente que a veces aparezca de la voluntad personal, no puede separarse empero de una actitud crítica ante el modo de ser actual del mundo humano.” [Note65.](#)

II.2.2. Utopía y carnaval

³⁰Carnaval y utopía son dos términos que están relacionados con intimidad. El carnaval tiene elementos fuertemente utópicos, incluso podríamos decir que hace *posible*, en un espacio y tiempo delimitados, aquel lugar sin lugar ni horas.

³¹Decíamos que la fiesta carnavalesca en el régimen feudal era como la *segunda vida* del pueblo. Bajtín menciona el grado de influencia ejercido por el carnaval y por el *realismo grotesco* (cultura cómica popular) derivado de éste, en la configuración de las utopías renacentistas y cómo su concepto del mundo asumía muchos de sus símbolos.

³²La utopía y el carnaval son dos términos que, de algún modo, se necesitan: no es concebible una utopía que no traiga consigo una mejora general en la situación del ser humano, es decir, que promueva un estado de cosas tal que haga posible la felicidad. El carnaval, por su parte, puede entenderse como el destello, el germen de estados utópicos.

³³Maximiliano Salinas ha ensayado la contraposición de la utopía de la fiesta (carnavalesca) y la antifiesta. La fiesta es la utopía del derecho universal a la vida (salud, comida, amor), en tanto que la anti-fiesta anula el derecho a la vida y establece el poderío de la muerte (guerra, acumulación y objetivación). ^{Note66}. El carnaval desencadena el cronotopo de la abundancia, el despilfarro, el no-cálculo, la experiencia comunitaria, igualitaria, alegre, libre y fraterna. Al apagarse, el fuego carnavalesco seguirá siendo esperado hasta el próximo año, pero resurgirá en cada celebración del pueblo.

³⁴La utopía y el carnaval nos revelan las tramas que la historia parece anular u ocultar. Los sueños y deseos del pueblo que no son permitidos por las condiciones históricas, son incluidos en la utopía y son puestos en práctica durante el carnaval.

II.2.3. Utopía e historia

³⁵La utopía tiene dos caras: la denuncia (carácter retrospectivo) y el anuncio (carácter prospectivo). La faz denunciante entorna el rostro hacia el orden existente y observa las taras de un hoy sin satisfacción ni plenitud. Y la faz anunciante escruta el futuro, encendiendo el dínamo de la historia y llevándola hacia un otro lugar.

³⁶Entre la denuncia y el anuncio está el tiempo de la construcción, la praxis histórica, la acción en el presente. Así lo afirma Fredy Parra: “Las utopías surgen con renovada energía en momentos de transición y de crisis, cuando la etapa en que se halla la ciencia llega a límites en su explicación de la realidad social y cuando se abren nuevas sendas a la praxis histórica.” ^{Note67}.

³⁷Hace no mucho se le preguntó al historiador Alfredo Jocelyn-Holt por una referencia que hacía en uno de sus libros a una canción de Violeta:

P. ¿Por qué esa alusión a Violeta?

A. J-H. Confío muchísimo en los poetas, por su capacidad de aproximación intuitiva al conocimiento. (...) Mucho del pasado está siempre en el presente, por lo tanto, el presente está cargado de historia. Por eso me parece que la historia tiene íntimos vínculos con la utopía. ^{Note68}.

³⁸Karl Mannheim va más lejos aún. Para él las utopías merecen el nombre de tales cuando sus orientaciones “al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época.” ^{Note69}. Del mismo modo en que las fiestas oficiales del orden medieval no lograban encarnar la segunda vida del pueblo, la imagen utópica del paraíso promocionada por el clero no lograba movilizar el destino de ese pueblo; al contrario, adquiría un carácter profundamente conservador al situarse en el *más allá*; sólo “hasta que ciertos grupos

sociales dieron cuerpo a esas imágenes de anhelo en su conducta real, y trataron de realizarlas, esas ideologías se volvieron utópicas.” [Note70.](#)

II.2.4. Utopía y América

39Para el mundo occidental, América se presentó desde su descubrimiento como el lugar donde se podría realizar la utopía, una suerte de segunda oportunidad, un terreno virgen, una naturaleza dispuesta a recibir otra vez al hombre. El pequeño detalle es que ya había gente aquí.

40Esta imagen de Europa no sólo existió en tiempos de conquista, sino que se mantuvo por largos siglos y no podemos afirmar que haya sido desterrada por completo. Ante el agotamiento del tiempo europeo y los “finés de la historia”, se mira a América como a un lugar donde los dados seguirían girando.

41Fernando Aínsa asevera que “apenas publicada en 1516, *Utopía* dejó de ser título de una obra para convertirse en un género literario.” [Note71.](#) La dimensión imaginativa de lo utópico se emparenta, entonces, con lo literario. El género utópico “supone la representación de un mundo organizado, específico, previsto en todos sus detalles” y “contra lo que se afirma en general, la utopía no constituye un género de literatura de evasión. Por el contrario, la mayoría de las utopías estimulan la reflexión sobre una determinada época y han orientado la imaginación hacia lo que podría ser, ‘deber ser’ concebido siempre en función de los valores imperantes en la sociedad del autor.” [Note72.](#)

42Aínsa descubre la paradoja que entraña el hablar mucho de utopía en Hispanoamérica y el escaso desarrollo del género utópico en nuestra literatura. La hipótesis de Aínsa es que “América ha tenido desde su origen, primero a los ojos de sus descubridores y luego de sus habitantes, los ingredientes básicos de la utopía, espacio y tiempo, es decir, territorio donde fundarse y un pasado a recuperar o un futuro donde proyectarse con facilidad.” [Note73.](#) América ingresa a Occidente bajo el signo de la utopía, ya que “ninguna otra región del mundo al ser descubierta o ‘encontrada’ ha sido bautizada Nuevo Mundo.” [Note74.](#)

43Quien ha estudiado a fondo la América utópica es Beatriz Fernández, en obra ya citada. De su estudio nos interesa en especial la atención que pone en los procesos transculturadores americanos, que implican no sólo el comercio entre lo indígena y lo español; además incluye “los nuevos sistemas de valores en el campo de conocimiento de la naturaleza, la religión, la economía, la política y las relaciones sociales que comienzan a asentarse en la Europa renacentista.” [Note75.](#)

44El elemento religioso no escapa a este cuadro. La actividad misionera y evangelizadora, con sus luces y sombras, despliega su práctica con un “marcado carácter utópico”, especialmente en el dibujo de un nuevo horizonte para la condición humana del indio. [Note76.](#)

II.2.5. Utopía y Violeta Parra

45Todas estas definiciones no tendrían sentido sin su pertinencia y acomodo en la cultura tradicional chilena y en la obra de Violeta Parra. Hasta ahora el único que ha aplicado y desarrollado el concepto de utopía en Violeta Parra es Cristián Montes. [Note77.](#) Según Montes, en las *Décimas*, lejos el texto más estudiado de ella, hay “un proyecto transformador del hombre moderno, una Utopía que intenta que los valores de la tradición no sólo supervivan sino que sean elementos de transformación de la realidad social.” [Note78.](#) Montes plantea tres momentos en las *Décimas*:

1. la Realidad rechazada,
2. la Superrealidad o proyecto Utópico comunitario, y
3. la Ironización de la realidad.

⁴⁶El tercer momento es el de la negación concreta de la esperanza utópica. En la segunda parte de su análisis, Montes rescata y sitúa la configuración de la utopía en la experiencia de la lectura de las *Décimas*; de algún modo, continúa la idea Barthes de la utopía del lenguaje, un lenguaje sin afuera ni límites, pero capaz de crear “espacios de utopía donde los deseos pueden constituir nuevas formas de subjetividad y nuevas formas de identidad.” ^{Note79.} Nosotros replantearemos los tres momentos de las *Décimas* como un sólo momento que abre un intersticio para la excepción carnavalesca.

II.3. Antecedentes sobre la cultura popular chilena

⁴⁷Para cerrar este marco teórico abordaremos el contexto histórico en el cual se desarrolló la cultura tradicional chilena en los siglos XIX y XX, y sus rasgos ideológicos.

II.3.1. Contexto histórico

⁴⁸Gabriel Salazar y otros historiadores han opuesto desde hace ya algunas décadas una nueva metodología histórica a aquella consagrada a los avatares de la clase dominante como si ésta fuera la esencia y cuerpo por donde transita la historia de una nación. Salazar ha promovido una historia desde abajo y desde dentro, título de uno de sus últimos libros. ^{Note80.} Esta nueva perspectiva se centra en el pueblo, término de múltiples resonancias, pero que “sugiere de inmediato un colectivo social de cara al futuro, dueño de un caudal histórico vivo, y con el potencial necesario para transformar específicamente las situaciones dadas, o heredadas del pasado.” ^{Note81.} Violeta Parra también estudió la cultura popular desde dentro. Ella misma es parte de esa cultura, ella es un sujeto popular que comienza a estudiarse a sí y para sí. Ilustra como nada este punto una de las fotos más bellas de Violeta, la que fue publicada en 1958 en la entrevista que le hiciera Magdalena Vicuña. ^{Note82.} Es la fotografía en la que aparece acompañada por dos cantores: don Emilio Lobos y don Isaías Angulo. ^{Note83.} Hombres humildes vemos: don Emilio con su “delantar” de silletero, el pelo duro y rebelde, y la imponente figura de don Isaías, cantor popular aún recordado por sus pares. Y Violeta en medio de ellos dos, risueña, alegre, y, sobre todo, orgullosa, cierta del tesoro que estos cantores guardaban y que estaban compartiendo. La luz del sol parece ya buscar el poniente, será entonces una tarde, hora de cebar un mate y sentir los últimos ruidos del día. Una foto bellísima que nos recuerda aquellas otras de ese gran peruano, Martín Chambi, que retrató al Perú hondo, indígena, mestizo, soberbio por la sangre de los abuelos incas llenándoles las venas. (Y el mismo Perú de José María Arguedas, que tantos lazos tiene con Violeta, por cierto.)

⁴⁹El bajo pueblo había permanecido en la penumbra, en la sombra anónima y muda de esa otra historia cargada de opeles, piochas y banderas. La labor historiográfica de Salazar ha puesto frente a nuestros ojos sus modos de existencia y de resistencia. En este bajo pueblo hay un sector que es de especial interés: las mujeres. Nos detendremos en las mujeres proletarias y campesinas, porque fueron ellas las que hicieron posible la sobrevivencia de prácticas domésticas, culturales y artísticas que reflejaban lo mejor de ese mundo popular, el que buscó con tanto afán Violeta.

⁵⁰Salazar ha expuesto la marcada diferencia que hay entre la “mujer patricia” y la “mujer de pueblo”; la primera influenciada por las pautas mercantil-cosmopolitas que arribaban

desde los polos de desarrollo del mundo cristiano-occidental. En oposición, la mujer de pueblo se mantuvo al margen de esta expansión desarrollista (porque no tenía los medios ni los conductos para acceder a ella), pero soterradamente siguieron y mantuvieron con fidelidad la tradición cultural criolla e incluso promovieron formas nuevas de sociabilidad popular y de expresión cultural. [Note84.](#) Salazar logra establecer las condiciones materiales que determinaban a la mujer de pueblo y que en más de algún punto la ponía en fricción con la moral cristiana del patriciado. Las mujeres de pueblo debieron combinar “la vida familiar con el amancebamiento transitorio, la independencia empresarial con la servidumbre personal, la producción artesanal con la prostitución, el sedentarismo con el nomadismo, la crianza de grandes familias con el infanticidio, el comercio legal con el ilegal, la resignación mendicante con el desacato y la agresión, y la humillación con la delincuencia subversiva.” [Note85.](#) Respecto a la vida cotidiana de las mujeres, en particular las de clases bajas, Henri Lefebvre escribe: “La cotidianidad pesa, y con todo su peso, sobre cada mujer aisladamente y sobre el conjunto de mujeres. Ellas experimentan lo más cargante, agobiante, gris y reiterativo de la vida cotidiana (...). En casi todas las categorías y clases sociales, la mujer soporta esta carga (salvo en la gran burguesía y en la aristocracia, aunque habría que matizar esta apreciación).” [Note86.](#) Fue esta mujer la que recibió a veces por partida doble los efectos de la modernización de Chile; doble, porque si no afectaba a su esposo o pareja, la afectaba directamente a ella en las labores que le permitían cuidar de su familia.

⁵¹Modernidad y modernización. Distingámoslas. Fue la revolución inglesa el espejo en el cual la modernidad se reconoció por vez primera, donde despegó su figura del pasado. La modernidad inaugura el espacio y el tiempo de la Razón como centro. Necesita “fundar un pasado” para darlo por concluido. [Note87.](#) Para Jorge Larraín, la modernidad “trae un nuevo concepto de tiempo y se vuelve hacia el futuro.” [Note88.](#) La modernización, en cambio, “se trata del proceso que busca concretar e implementar los valores y promesas de la modernidad” [Note89.](#), las promesas del progreso ilustrado.

⁵²En el paso del siglo XIX al XX, la cultura tradicional, campesina, recibió el asedio creciente y constante de la modernidad y de su cifra central: la urbe. Se inicia un proceso migratorio desde el campo a la ciudad, aflojando con esto los músculos de la vida rural y cambiando el rostro de las arterias urbanas. La ciudad se rodea de poblaciones que no han logrado ocupar el centro. En ese mundo de rechazo y margen, quienes habían pertenecido a la cultura tradicional reconstituirán sus prácticas con los elementos inmediatos que le acercaba la urbe moderna.

⁵³Huelga decir que las expresiones artístico-culturales sufrieron los efectos de la modernización tanto en el campo como en la ciudad. En Chile se asienta una industria cultural, que en el caso de la música, recibirá la influencia casi hegemónica de las grandes potencias “particularmente debido a la expansión sistemática y omnipresente de los Estados Unidos en países como México, Argentina y Chile.” [Note90.](#)

⁵⁴Desde la década del 30, el cine, la industria discográfica y la radio, guardando entre sí íntimos vínculos, acercaron al chileno una cultura que no era ya la que estaba tras la cerca del patio ni la que era posible recrear en casa. Por tanto, la música popular de raíz folclórica, que era la predominante en los años inmediatamente anteriores, debe compartir su audiencia con otras expresiones culturales, ligadas de por sí a la modernidad. Esta “música popular de raíz folclórica”, que Juan Pablo González precisa como “Música Típica”, se caracterizaba porque sus “intérpretes más destacados están ligados al medio social patronal, lo que se aprecia en el refinamiento de sus voces, su rica vestimenta, los teatros donde actúan, su fácil acceso a los medios de comunicación, su educación, profesión y cultura, sus bromas y caricaturas del campesino, sus creencias e ideales.” [Note91.](#) El mismo sujeto que en la hacienda imponía su orden sobre el

campesino, hegemonizaba en la ciudad la expresiones culturales de ese mismo mundo. Esta “Música Típica” es lírica, romántica y patriótica, y por medio de ella “el inmigrante urbano que evoca su pasado en el campo, exaltando la naturaleza con cierta nostalgia por el paraíso perdido.” [Note92.](#)

⁵⁵En forma contemporánea a este proceso, se creaban en Chile una serie de instituciones dispuestas a intervenir el ámbito cultural desde una perspectiva nacional, como el Instituto de Extensión Musical (1940), la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), el Teatro Experimental y el Teatro Ensayo de la Universidad Católica (1941), la Editorial Universitaria (1943), Chile Films (1942), el Coro Universitario y el Ballet Nacional (1945). [Note93.](#) A esto hay que sumar el considerable aumento de las concesiones radiales, presentándose un cuadro que Christian Spencer sintetiza en: a) la permeabilización de la cultura chilena frente a los estímulos foráneos asociados al nuevo modelo económico-social adoptado por Chile, y la existencia de medios de comunicación (radio, cine) facilitadores de esta infiltración; y b) la consolidación de una institucionalidad cultural situada en las ciudades con mayor población.

⁵⁶No obstante, estos mismos medios de comunicación sirvieron en los años 50 para que el canto tradicional recuperara terreno y presencia en la urbe, constituyéndose en un “factor de insospechada eficacia en la renovación de los relatos identitarios” [Note94.](#), enriqueciendo el diálogo o la fricción, según sea el caso, de las diversas expresiones de la cultura popular.

II.3.2. Rasgos ideológicos de la cultura tradicional

⁵⁷Jorge Larraín y Maximiliano Salinas han estudiado los rasgos identitarios e ideológicos (dentro de los cuales nos interesan los religiosos), respectivamente, de la cultura popular chilena. Según Larraín, todas las identidades individuales están arraigadas en contextos colectivos culturalmente determinados, es decir, en identidades culturales. La modernidad ha afectado por igual a las identidades culturales y a las individuales, sociedades y sujetos. Dentro de las identidades culturales, las identidades de clase y las identidades nacionales son las que han tenido mayor influencia en la formación de las identidades personales durante la modernidad. [Note95.](#) Para algunos autores como Cristián Parker, la cultura popular de contenido religioso conformaría una especie de contracultura respecto a la modernidad. [Note96.](#) En el esfuerzo por tratar de definir la identidad chilena, se han presentado diversas versiones. Una de ellas sustenta la identidad chilena en esta cultura popular, ya que “es la única que tiene características de imaginación creativa y de autonomía.” [Note97.](#) Los intelectuales asociados a esta versión, con sus diferencias, son Gabriel Salazar y Maximiliano Salinas: “Así como Salazar plantea una historia nueva desde el pueblo, Salinas plantea también una historia de la Iglesia desde el pueblo, en la cual se muestra cómo el catolicismo tradicional de cristiandad oprimió a las clases subalternas y cómo éstas desarrollaron formas religiosas alternativas de resistencia.” [Note98.](#)

⁵⁸La cultura popular recibió sin duda el influjo de la religiosidad cristiana que trajeron los españoles [Note99.](#), pero el modo en que se arraigó y creció en el pueblo tuvo roces constantes con la oficialidad del clero. El pueblo vio en la institución eclesiástica una prolongación de la Oligarquía a la que estaba asociada y, en consecuencia, tomó distancia del clero. La Iglesia “atribuyó este distanciamiento a la obra conjunta de agentes internos y externos a la cultura popular como la ‘superstición’ y el ‘laicismo’ (a través del socialismo), sin advertir en ningún momento la responsabilidad propia en el asunto.” [Note100.](#) Ya vemos en esta cita cómo elementos ideológicos seculares (socialismo)

van impregnando la ideología del pueblo, al menos, a vista de la clase dominante. Profundizaremos este asunto cuando analicemos los libros de Violeta Parra.

II.4. Conclusiones parciales

⁵⁹Una vez definido nuestro marco teórico, podemos concluir que:

⁶⁰El carnaval ha sido tradicionalmente una fiesta popular en la que el orden cotidiano se trastoca en forma radical, poniendo ante los ojos de todos un horizonte de carácter utópico.

⁶¹El carnaval, como fenómeno histórico con las características precisadas, existió en Chile hasta comienzos del siglo XX, cuando la persecución de que fue objeto lo debilitó y marginó. Desde entonces han pervivido manifestaciones carnavalescas, pero sin el peso ni extensión del carnaval o chaya.

⁶²Mijaíl Bajtín ha conceptualizado el carnaval de tal modo que sea aplicable a la literatura (literatura carnavalizada). El carnaval y el mundo al revés que produce, da pie a las categorías carnavalescas (familiaridad, excentricidad, disparidades carnavalescas, profanaciones) y rasgos característicos propios de los géneros cómico-serios.

⁶³En la poesía tradicional y popular chilena existen géneros carnavalescos como el canto por el mundo al revés y los cantos por ponderación.

⁶⁴Sólo Susana Münnich ha aplicado la noción bajtiniana de risa carnavalesca a las *Décimas*, de Violeta Parra. Nosotros profundizamos esta aplicación y la hacemos extensiva a los *Cantos Folklóricos Chilenos*, arraigándola en éstos.

⁶⁵Consideramos el concepto de utopía desde su doble y ambigua etimología: como un lugar que no existe y como un lugar donde las cosas son mucho mejores.

⁶⁶El carnaval *encarna* el espíritu festivo y opuesto a la vida cotidiana, de la utopía. El carnaval es el tiempo sin tiempo, el lugar que puede ser todos los lugares.

⁶⁷La utopía puede entenderse como puntos de fuga hacia los cuales la praxis histórica mira: hacia el pasado para denunciar lo que fue y hacia el futuro para anunciar lo que puede ser.

⁶⁸Cristián Montes ha aplicado el concepto de utopía a las *Décimas* de Violeta Parra, en particular en la experiencia de lectura.

⁶⁹Violeta Parra proviene de una cultura –la cultura tradicional chilena– que fue asediada durante los siglos XIX y XX por el proceso modernizador que experimentó Chile. En este proceso, la ciudad cobra una relevancia y un grado de influencia sobre el campo, que afecta gravemente su sistema cultural, el mismo que Violeta pretende rescatar y recrear.

⁷⁰La cultura tradicional no ha estado ajena a la configuración de una identidad (cultural) chilena. Y en la cultura tradicional, la dimensión religiosa tiene un sitio de referencia, pero que no es asimilable por completo a la ideología cristiana, sino que es más bien una mixtura de elementos espirituales (indígenas, españoles, etc.) entre los que también debemos incluir elementos ideológicos seculares relativos al socialismo.

III.- LOS CANTOS FOLKLÓRICOS CHILENOS Y LAS DÉCIMAS

¹En este capítulo, haremos un análisis de los *Cantos Folklóricos Chilenos* y las *Décimas* por separado, y trataremos de demostrar la presencia de elementos carnavalescos que construyen un puente que va del uno al otro libro, y por el cual cruza un horizonte utópico.

III.1. Cantos Folklóricos Chilenos

²En el libro biográfico de Carmen Oviedo se habla de 3.000 canciones recopiladas por Violeta. [Note101](#). Es una cifra gorda, que cuesta aceptar de buenas a primeras, pero que se la habría entregado una fuente respetable: Gabriela Pizarro. [Note102](#).

³La parte más conocida de las recopilaciones de Violeta está en los discos que grabó y que fueron publicados en vida:

- Violeta Parra, guitare et chant: Chants et danses du Chili (1956, Francia, Le Chant du Monde LD-S-4271).
- Violeta Parra, Canto y guitarra. El Folklore de Chile (1956, Chile, Odeon LDC-36019).
- Violeta Parra, acompañada de guitarra. El Folklore de Chile, Vol. II (1956, Chile, Odeon, LDC-36025).
- La cueca presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile, Vol. III (1957, Chile, Odeon LDC-36038).
- La tonada presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile, Vol. IV (1957, Chile, Odeon LDC-36054).

⁴Si vemos las fechas, nos daremos cuenta de que en dos años Violeta grabó 5 discos fundamentales del folclor chileno. El disco siguiente, *Toda Violeta Parra* [Note103](#), es de 1960, y sólo contiene creaciones propias, algunas de un marcado radicalismo político (*Hace falta un guerrillero*, *Yo canto a la diferencia*, y *El Pueblo* con texto de Pablo Neruda). Es decir, entre su último disco de recopilaciones y su primer disco de composiciones propias median los años en que fueron escritos los dos libros que estamos analizando. Sin embargo, la vinculación de Violeta con la izquierda no era nueva. Eduardo Contreras afirma que en “1946 funcionó en casa de Violeta una secretaria del comando de la campaña de González Videla y dirigió además ese año un Comité de Dueñas de Casa, participando luego en el Frente Nacional de Mujeres.” [Note104](#). Pudo haber influido en esta adhesión la postura cercana que el propio Nicanor tenía en esa época con el Partido Comunista.

⁵Recordemos lo dicho varios párrafos arriba. *Cantos Folklóricos Chilenos* es un libro publicado por Editorial Nascimento en 1979 (134 páginas). Sin embargo, su gestación se remontaría al año 1957, cuando Gastón Soubllette comienza a colaborar con Violeta Parra en la transcripción musical de las recopilaciones que ella venía realizando desde 1953, en tanto que las semblanzas serían de 1959-1960.

⁶La crítica académica no ha dispensado mayor atención a este libro, que es visto sólo como el de las recopilaciones de Violeta. Marjorie Agosin, Inés Dölz-Blackburn y Paula

Miranda, son quienes han visto un “algo” más en estos *Cantos Folkloricos Chilenos*. [Note105](#). Se ha destacado la vivacidad y nitidez de las semblanzas que Violeta hace de sus informantes, y la relación de la tradición recopilada en estos cantos con su obra creativa. Pensamos que uno y otro tema siguen siendo fecundos, en especial a la luz del concepto de carnaval.

III.1.1. Estructura y contenido

⁷Comparecen ante nosotros 15 informantes que Violeta ha conocido en sus viajes por los caminos de Chile y de quienes nos brinda sus respectivas semblanzas. Se trata de presentaciones escritas retrospectivamente: al escribir sobre Berta Gajardo nos informa que cuando ocurrió el encuentro, “ella (Berta) tenía 46 años y fue en el año 1952.” [Note106](#).

⁸Son 6 hombres y 9 mujeres, entre éstas su madre, Clarisa Sandoval. Son 58 los cantos reunidos en el libro: cantos a lo poeta, tonadas, cuecas, esquinazos, parabienes, refalosas, chapecaos.

III.1.2. Carnaval y Utopía en *Cantos Folkloricos Chilenos*

⁹Lo primero que salta a los ojos es la íntima relación que Violeta crea y mantiene con los informantes, “sus” cantores y cantoras. El primer informante, don Guillermo Reyes (como dijimos, se trata de Juan de Dios Leiva), ha hecho una promesa de no volver a cantar desde que “Dios me llevó a mi nietecita regalona”. Pero es tanto el respeto y confianza que genera Violeta que le dice: “Por usted lo voy a hacer Violetita, que es la única que transmite ‘a lo pueta’.” (p. 9) ¡Cómo brilla ese “Violetita”!

¹⁰Para tener referentes de otras relaciones entre investigador e informante, vale la pena citar un párrafo de Julio Vicuña Cifuentes: “Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazada de vergüenza y encogimiento, nunca permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada estúpida, una excusa majadera, echaron á perder el cilindro. (...) pobres campesinas, gente huraña y dengosa, capaz de desesperar al más paciente con sus enfadosos remilgos.” [Note107](#). Junto a este comentario general sobre los informantes, Vicuña Cifuentes agrega cuando es el caso otros datos: “Recitadora: D. L. de L., de sesenta y seis años; lo aprendió en Santiago, donde reside.” (p. 1); “Recitadora: Eloísa Orellana, de veintitrés años; lo aprendió en Coronel, provincia de Concepción; reside en Santiago.” (p. 27); “Recitador: Domingo García, de cuarenta años; lo aprendió en Santiago, donde reside.” (p. 59)

¹¹Distintas son las semblanzas de Rodolfo Lenz: “Gran parte de la noticias en que fundo mi esposición las debo a un cantor santiaguino *Aniceto Pozo*, otros al poeta popular ciego *Hipólito Cordero*. Don Aniceto es de oficio carpintero, un joven bien parecido, de treinta años apenas. La mayor parte de la semana la dedica al trabajo; pero el Sábado por la tarde suele aceptar la invitación de algún conocido o propietario de fonda rústica en los alrededores de Santiago, donde permanece hasta el lunes.” [Note108](#).

¹²Violeta en las semblanzas construye un espacio/tiempo de diálogo, trae esa “otra” voz al presente de la enunciación, la misma que la historia “oficial” enmudecía. Cuando Violeta, en el programa de radio con Mario Céspedes, lee la semblanza de Alberto Cruz, interrumpe su lectura y comenta: “Este sería el tono de la relatora, Mario, en esta charla, pero en seguida yo te pongo a hablar a los cantores.” Los hace *hablar*, nos trae a los cantores para que nos *hablen* de sí mismos. Esa voz es la que Violeta llevará a los programas de radio, a los discos, a los libros.

III.1.2.1. La oposición principal: hombre/mujer

¹³El carnaval pone el mundo al revés; las diversas oposiciones que ordenan el universo son dadas vuelta, subvertidas. [Note109](#). Violeta hace esto a cada momento en sus textos. La oposición principal enfrentada e invertida por Violeta en *Cantos* es la del hombre y la mujer. Violeta no excluye al hombre, pues lo reconoce en su importancia de cantor y en su integridad como persona popular. Sin embargo, crea un espacio en el que la mujer adquiere una voz más clara.

¹⁴La presentación al comienzo del libro es elocuente: “Violeta Parra: cantora de guitarra y guitarrón”. El guitarrón era un instrumento camino a desaparecer (como la cultura que le había dado sentido); ya no se construía y quienes lo tocaban eran muy viejos y estaban a dos pasos de la muerte. Y era un instrumento tocado sólo por hombres. Rodolfo Lenz sitúa en el siglo XVIII “la época en que aparecen con toda claridad las dos ramas características de la poesía popular cantada. La rama femenina, a cargo de las cantoras que pulsán el arpa y la guitarra. La rama masculina del payador, que se acompaña con el rabel o el guitarrón.” [Note110](#). La cantora da respuesta a la emoción *colectiva*. Consolida la importancia y presencia de lo colectivo en el canto popular. El canto de uno es el canto de todos. [Note111](#).

¹⁵Violeta recupera un instrumento “masculino”, porque su tarea de rescate va más allá del género: se trata de un orden del que participan hombres y mujeres.

¹⁶El libro comienza con los seis informantes varones. A través del diálogo con ellos, nos enteramos del respeto que ya se le tenía; del lugar secundario que ocupaba el canto en la vida de los informantes, pues sus oficios “oficiales” eran otros; del pacto implícito que se establece entre informante e investigador; de la riqueza del mundo cultural campesino (promesas de silencio por la muerte de una nieta, buscadores de minas a quienes sólo les gusta encontrarlas, no explotarlas, etc.).

¹⁷Sin embargo, este segmento palidece frente al que le sigue, el de las mujeres. (Es una significativa coincidencia que el último informante varón, Agustín Rebolledo, le entregue unos versos transcritos ¡por la hija de Rebolledo!, pues él no sabía escribir y, por tanto, se los dictaba a su hija.)

¹⁸La tonada es el género folclórico propio de la mujer y en este libro se recogen muchas tonadas (alrededor de veintidós), en las que la cantora expresa un hecho amoroso, de enamoramiento o desengaño. Se suceden en los versos: aves, flores, noches y amaneceres, idas y vueltas, cosas que se cierran y se abren, penas, castigos, muertes de amor, deseos de muerte, madres consejeras, olvidos y recuerdos.

¹⁹El lenguaje se vuelve más figurado, imaginativo, nos encontramos con arregladoras de angelitos muertos y vivos, mujeres que conocieron a “parientes del diablo”, en fin, desfila ante nosotros un sinnúmero de elementos que sería demoroso describir.

²⁰Hemos decidido centrarnos en dos informantes: Francisca Martínez y Clarisa Sandoval, convencidos de la ejemplaridad de sus testimonios.

²¹ *Francisca Martínez*. Es cantora y tiene 106 años. Al promediar el diálogo con Violeta recuerda un canto a lo humano y la denominación que le da es sorprendente: “verso largo con voz de hombre”. Luego de idas y vueltas de la memoria, logra recordar íntegro el contrapunto de la vista con el pensamiento, donde se enfrenta un sentido (la vista, a través del cual el sujeto puede aprehender la realidad/naturaleza que tiene ante sí) y el intelecto (cultura). A lo largo de las décimas, la vista es asociada con los sentimientos y sus figuras: el mundo y sus engaños (ver para creer), la sombra del deseo (sombra

donde la vista descansa), prados, flores, portentos, el firmamento, la luna, el sol, el goce de ver las formas y la excelencia de las cosas en salutación. Podemos advertir que son los mismos recursos de las tonadas campesinas chilenas. En cambio, el pensamiento es asociado a: el ser, la elocuencia, la conciencia, la gloria, la salvación, la historia sagrada, la idea de que es más completa la verdad abstracta y las cosas en contradicción. El pensamiento representa un orden, una historia establecida, una verdad, una jerarquía en la que el hombre está por sobre la mujer. Hasta aquí sería una muestra más de la confrontación entre dos modos, el femenino y el masculino, en una expresión artística.

²²Sin embargo, hay tres factores que hacen de este canto algo excepcional y que intervienen en: 1) la asociación informante/investigadora, 2) el informante mismo, y 3) el texto. Estos factores superan la fundamental separación (para el orden patriarcal) de naturaleza y cultura. En primer lugar, está el hecho de que sean mujeres (Francisca y Violeta) quienes transmiten y reciben este canto, compartiendo un artefacto cultural, sobreponiéndose al contenido de éste, aceptándolo, incluyéndolo en el horizonte que ellas tienen ante sí. En segundo lugar, la fuente (Francisca) es ciega, por tanto, su *interpretación* del contenido (texto) del canto está doblemente mediada por su condición genérica (mujer) y por su contacto con el mundo a través de una representación *abstracta* de la dimensión visual de los objetos, por lo que el contrapunto vista/pensamiento está superado en ella con la recuperación de la vista mediante el pensamiento en conjunción con los otros sentidos. [Note112.](#) En otras palabras, el horizonte de esta mujer crece por medio de la suma y solidaridad de los sentidos, no por la exclusión y mutua beligerancia. Por último, el contrapunto termina con los siguientes versos: “la vista y el pensamiento/están en cuestión pendiente”. Podemos interpretar estos versos como signos del carácter *histórico* de la controversia, es decir, que el predominio de uno sobre otro depende de las condiciones históricas en las cuales se desarrolla y relata la disputa. [Note113.](#)

²³Contemplado desde esta perspectiva, el contrapunto de la vista y el pensamiento es un interesante caso de lo que Elaine Showalter denomina “discurso a dos voces” (“double-voiced discourse”), es decir, un discurso que encarna “la herencia social, literaria y cultural del silenciado y el dominante”, ya que, según Showalter, “no puede haber escritura o crítica totalmente afuera de la estructura dominante.” [Note114.](#)

²⁴ *Clarisa Sandoval*. Si en Francisca Martínez observábamos la relación mujer/cultura, en Clarisa Sandoval observamos la relación madre/hija, que, de algún modo, es la relación de la mujer consigo misma. En un parabienes entregado por Eduviges Candia, *Los padres saben sentir*, se dice a propósito de la partida de la hija: “y la madre se dilata/ ya que en ella se retrata” (p. 95). La hija es el retrato y extensión de la madre, como si en el cuerpo se heredara junto al género, un destino.

²⁵Ya hemos dicho algunas palabras sobre Violeta y su madre. [Note115.](#) La relación madre/hija está presente en los cantos de la cultura tradicional y este libro recoge unos cuantos. En las *Décimas* se reitera dicha presencia y en los *Cantos Folkloricos Chilenos* la madre vuelve a aparecer, acentuando el carácter autobiográfico de los “trabajos de investigación”: para ella, rescatar y recrear la cultura tradicional (y en ésta a su madre) es rescatarse y recrearse. Violeta Parra aprende y aplica una forma de influencia (creativa) basada no en una lucha edípica, tal como ha sido definida por Harold Bloom, sino en la transmisión solidaria de saberes y sentires. [Note116.](#)

²⁶En la semblanza de su madre, incluye valiosos datos sobre su propia formación musical:

Los primeros cantos que llegaron a mis oídos fueron los que cantaba mi madre nacida y criada en el campo, Malloa, cerca de Chillán, y los que cantaba mi padre, hombre de ciudad, profesor de primeras letras y de música. El repertorio de mi padre estaba formado por habaneras, valeses, tonadas y canciones pueblerinas,

cantos de salón, románticos, característica esencial que distinguía los cantos urbanos de fines de siglo con los folklóricos de la misma época. (p. 64)

27Lo significativo es que Violeta elija y registre los cantos que aprendió de su madre, apartados de la ciudad y sus urgencias. También recuerda y transcribe algunos “dícere” de su madre, muchos de ellos enunciados por un sujeto femenino que opina, aconseja y critica a amantes, hijos y sociedad. Un ejemplo: “A Uds. les enfada el bien, cuando les falte la madre, entonces van a ver bueno.” (p. 63) Más claras son las marcas de la situación de enunciación en que son pertinentes estos decires, marcas que señalan el *discurso* que quiere rescatar. Algunos ejemplos:

- “Este anda buscando por donde hallar.” (p. 63. Cursivas nuestras)
- “-Si ya me dio, mamita. -Más que nunca, niño.” (p.64)

28Estos decires, nuevamente, superan la oposición naturaleza/cultura al hacer de la mujer el portavoz de experiencias y sabiduría. En y para Violeta, la mujer *siempre* está asociada a la cultura.

29Los testimonios de Francisca Martínez y Clarisa Sandoval, en particular, nos permiten profundizar el conocimiento de la faceta feminista de Violeta y determinar algunas de sus características.

30Violeta hace visible el rostro y el cuerpo, y audible la voz, de esas mujeres campesinas, pobres y viejas, que la modernidad estuvo a punto de borrar por completo. Estas mujeres despliegan ante nosotros un mundo maravilloso y real (en su realidad yace la maravilla), una sensibilidad y una sabiduría que no son las de los tiempos modernos.

31Pero estas mujeres nunca aparecen aisladas, sino en contacto con los hombres. El libro mismo las y los junta, y los cantos (sus textos) replican la compleja interrelación de los géneros en la cultura tradicional. Esta perspectiva se mantiene en las *Décimas*; Violeta, dice María Ester Martínez, “se retrata a sí misma y, por ende, a la mujer, en directa relación con el hombre”. [Note117](#). Ella no separa el problema del género de los problemas de clase, porque tanto los géneros como las clases “están en cuestión pendiente”. Lo que sí hace es rejerarquizar la posición de la mujer en relación con la del hombre: le da mayor espacio y resonancia a su voz, la de ellas, la de ella.

III.1.2.2. Lo carnavalesco en *Cantos Folklóricos Chilenos*

32Javier Huerta Calvo destaca que “algunos de los textos más carnavalizados del siglo XX refieran a un tiempo atrasado, de naturaleza rural la mayoría de las veces o procedente de la tradición folklórica.” [Note118](#).

33En una carta en verso a Nicanor, Violeta recuerda a quien le enseñó el canto por el mundo al revés: “Don Reyes entregó su alma, al medio de Pudahuel/ a pan y agua estuvo meses hasta que un día se fue/ lo voy llorando lo mismo que se hubiera muerto ayer/ a él se deben las décimas del mundo... al revés.” [Note119](#). Al conocimiento de este tipo de canto, que Violeta recreó en *El diablo en el paraíso* [Note120](#)-, podemos agregar que “Violeta parece tener una peculiar manera de sentir y ver, y tiene tendencia a percibir la realidad en una perspectiva doble, opuesta y simultánea.” [Note121](#). Justamente, el carnaval “era la encarnación del ‘mundo al revés’, uno de los temas favoritos de la cultura popular en la Europa Moderna”. [Note122](#). Esta peculiar manera de sentir y ver salpicada de humor e irreverencia, nos vendría a los chilenos desde muy antes. Maximiliano Salinas afirma que “[u]no de los rasgos más importantes del pueblo chileno es su visión cómica del mundo expresada en un lenguaje festivo forjado a través de siglos. Las herencias espirituales y milenarias de los indígenas y de los españoles se aunaron para dar forma a un mestizaje

pletórico de formas de sabio humorismo.” [Note123.](#) A continuación, veremos cómo aparece lo propiamente carnavalesco en este libro.

III.1.2.3. Géneros, imágenes y situaciones carnavalescas ▲

³⁴En la semblanza de Antonio Suárez, se refiere una reunión con Isaías Angulo, en la cual Suárez canta un verso por el mundo al revés, cuya cuarteta dice:

El mundo al revés pintado
yo lo vi en una pintura
de penitente vi un cura
y el demonio confesado. (p. 15)

³⁵Es una pena, pero las décimas de este canto no se incluyen en el libro. Sí aparecen en el extracto publicado por la revista *Atenea* y en *Poésie populaire des Andes* [Note124.](#):

Vi a un hombre andar de cabeza
y a un toro morder a un perro,
sobre una montaña un cerro
y un fraile que nunca reza,
también vide una princesa
desnuda y a pie pela'o,
a un santo lo vi cura'o,
las estrellas por el suelo
y en las alturas del cielo
EL MUNDO AL REVES PINTA'O.

Yo vide a un moro rezando
y de monja una chusquiza,
al altar diciendo misa
y vi al trono predicando,
al fuego lo vi apagando,
al agua con su luz pura,
al mar lo vi sin hondura,
p'atestiguar el ejemplo
que lo profundo de un templo
YO LO VI EN UNA PINTURA.

Yo vi un jinete ensilla'o
y arriba d'él el caballo
y haciéndole huevo al gallo
las gallinas se han pilla'o,
a un juez lo vi condena'o
en una prisión muy dura,
el reo mucho se apura
en su código leyendo,
un ciego que estaba viendo,
DE PENITENTE VI UN CURA.

Vi a un hombre que estaba arando
con su arado a la cintura
y en aquella agricultura
los bueyes lo iban picando,
la mujer iba sembrando
por el aire los sembrados
y en su ser desajera'o
en Chile estaba la Grecia
y en la puerta de la Iglesia
VI EL DEMONIO CONFESA'O.

36 **Despedida**

Por fin un recién nacido
a su madre la cargaba,
vide un pato que nadaba
sin gota de agua en el río,

después vide que un tullido
governaba tres naciones,
un sordo oyendo canciones
y un muerto tiró un balazo,
dos guapos vide sin brazos
peleándose a bofetones.

37Vemos cómo la institución eclesiástica y sus representantes son tratados en forma burlesca y sus poderes “terrenales” son invertidos, es decir, carnavalizados.

38También don Antonio Suárez le entrega a Violeta un canto por ponderación, *La ciudad deleitosa*:

Hay una ciudad muy lejos
allá los pobres se van
las murallas son de pan
y los pilares de queso. (p. 18)

39Lo mismo hace Elena Saavedra, quien ofrece la tonada por ponderación *Una chacra que sembré*:

Una chacra que sembré
se dio el maíz en tal estado
que de una caña saqué
cinco punta y un arado. (p. 120)

40Ya decíamos que la Tierra de Jauja, la tierra del abundante deleite, pertenece a los géneros carnavalescos, imágenes imposibles se agolpan una tras otra, invirtiendo con humor la miseria real que se sufre [Note125.](#) e intensificando “profundamente las imágenes de la realidad material local”. [Note126.](#) Por ejemplo, en la tonada *Salí de las azucenas* llueven guindas del cielo y “tres quedaron en el cielo” (p. 78).

41Doña Clarisa Sandoval entrega una cueca, *En Santiago cantó un gallo* (p. 71), que acude a un tópico emparentado al del cuerpo repartido, presente en la poesía popular chilena [Note127.](#), y con raíz en la literatura carnavalizada, en la que el cuerpo y la dimensión sensible de las cosas, con sus bellezas, goces y monstruosidades, tienen una presencia central.

42Don Emilio Lobos le entrega a Violeta una versión del canto del Rey Asuero, donde el pueblo celebra junto a su rey, tema que por lo “inusual”, se prestaba para cautivar la memoria de las personas.

43Agustín Rebolledo le entrega un verso de “contrarresto” encuartetado por la “sagrada escritura” (*De Génesis precipiaron*, uno de los preferidos de Violeta, según consta en la entrevista de Céspedes [Note128.](#)). En una de sus estrofas se nos recuerda el poder curador de Jesús de Nazaret: convierte el agua en vino, hace andar a los tullidos, ver a los ciegos, resucita a los muertos... Son actos claramente carnavalescos. Maximiliano Salinas sostiene que la “práctica de Jesús es transformar el mundo (subvertirlo, invertirlo), para convertir el terror y la crueldad de su tiempo en un universo gozoso, especialmente para los pobres y la multitud del pueblo.” [Note129.](#)

44Esta oposición, la del Diablo y Dios/Jesús, se sobreimprime en otras: Infierno-Cielo, ricos-pobres (muchas veces el rico, el terrateniente, el poderoso, es visto como obrando con la fuerza del demonio), ciudad-campo, jardín-flor/desierto.

45Una de las categorías carnavalescas es la familiarización, la horizontalidad y cercanía del trato, apreciable en varios de estos cantos. [Note130.](#) Rosa Lorca entrega el canto *Dios se entregó a padecer*, cuya cuarteta es:

No quiero prenda con dueño
que me la quiten mañana
quiero prenda que me dure
hasta que me dé la gana.

46 Veamos cómo es glosada:

Dios se entregó a padecer
sin tener culpa ninguna
atado a una columna
humilde por su querer
ahí en la cruz llegó a ver
trabájenla con empeño
amistoso y alagueño
la mira y la deja así
si no ha de ser para mí
NO QUIERO PRENDA CON DUEÑO. (p. 38)

47 ¡Con qué familiaridad se trata un tema tan serio para el orden eclesiástico como es el padecimiento de Jesús de Nazaret! ¡Cómo incluso la cuarteta tiene un carácter derechamente amoroso! [Note131](#). Lo mismo sucede en el verso por el Juicio Final *El primer día el Señor* (pp. 10-12).

48 Francisca Martínez, hemos dicho, es ciega y semi-tullida, casi como las gentes que curaba Jesús, según escribieron los apóstoles. De nuevo el diálogo que tiene con Violeta es de una vivacidad única y remitimos al lector al libro, pues ninguna cita le haría justicia. Citaremos, en cambio, una tonada que ella recuerda, *Escucha vidita mía*, porque anticipa un tema fundamental en Violeta que persistirá hasta sus últimas canciones: el poder subversivo del amor. Dice la tonada:

Escucha vidita mía
mis suspiros y lamentos
que yo por quererte a ti
olvidé los mandamientos. (p. 53)

49 El amor es capaz de violar el orden divino e imponer su propia legislatura. [Note132](#). El amor vence los imposibles que se declaran en la tonada ofrecida por Elena Saavedra *Muy imposible ha de ser*:

Muy imposible ha de ser
parar al sol su carrera,
más imposible será
hacer que yo te quiera. (p. 126)

50 Otra imagen de índole carnavalesca es la que expresan los cantores cuando hablan de la dificultad de ciertas entonaciones, tan arduas que hacen ver burros negros (p. 55) o vacas rosillas (p. 25).

51 Violeta invierte la figura del hombre investigador (académico) por la de la mujer aprendiz. Y, a su vez, el hombre y mujer de campo son tratados como valiosas fuentes de sabiduría y no como gente “mentecata” y “encogida”. El cantor popular no se entiende sin el contexto social que le da sentido. No es un canto solitario, sino que participa de las celebraciones y ritos de una comunidad. El cantor brilla en las *reuniones* de personas. [Note133](#). Violeta nos cuenta que “muchas reuniones de cantores se efectuaron en casa de don Isaías.” (p. 21) Las semblanzas están colmadas de diálogos, es decir, la palabra en acto, en acción, cumpliéndose, viviéndose:

-¿Que le parece mal que la Violetita los defienda “por el arradio”? ¿Qué se va a llevar los verso p’al cementerio?... de aquí p’ailante, ya no es mi amigo. (...)

-No lo rete don Isaías... le rogué... cantemos nosotros, le dedicamos la despedida, y de a poquito lo vamos conquistando.

-Qué va a entender cabez’e piedra, si no ha querí’o cantar más de que se casó. (p. 22)

⁵²Don Gabriel le había prometido a su novia dejar los bureos. Observamos que el canto, en especial el canto por travesura, traía sus riesgos para el orden matrimonial, pero Violeta logra convencer a la señora de don Gabriel y éste le entrega sus cantos.

III.1.3. Conclusiones parciales

⁵³Una vez analizado *Cantos Folklóricos Chilenos*, podemos concluir que:

1. La oposición principal que es subvertida por Violeta en este libro es la que enfrenta a hombre y mujer. Ella logra rescatar el discurso femenino en las muestras de la cultura tradicional que va recopilando y lo expone con igual, e incluso mayor, lucimiento respecto al discurso masculino. La mujer, no obstante, no aparece separada del hombre, sino en convivencia con él.
2. Existen géneros y categorías carnavalescas en el canto tradicional que Violeta recopila. Entre los géneros tenemos el canto por el mundo al revés y el canto por ponderación. Entre las categorías carnavalescas, la familiarización es la que más destaca.

III.2. Las Décimas

⁵⁴Las *Décimas* fueron escritas hacia 1958. Mario Céspedes, en el programa de la Radio de la Universidad de Concepción, describe las décimas (y las centésimas) como piezas de la imaginación de Violeta “que en estos instantes ella está escribiendo” y son, por tanto, “verdaderas primicias”. Dice Céspedes:

Las décimas y centésimas de Violeta Parra están recién siendo conocidas por el público. Nos decía hace unos instantes que la centésima es una forma nueva de poesía popular que ella comienza a cultivar.

⁵⁵Luego añade Violeta:

Mi hermano fue quien me sugirió esta idea de escribir mi vida en décimas populares (...) Esta va a ser la ocasión mía de lanzar mi queja y mi sufrimiento a través de esta labor folklórica que he realizado, tú sabes, prácticamente sola. Fuera de la ayuda que me prestó la Universidad de Concepción hace dos años y de uno que otro recital que he dado en la Universidad de Chile, yo no he tenido ninguna otra ayuda al respecto.

⁵⁶(Un detalle: mientras Violeta lee y contextualiza algunas de las décimas, se puede escuchar el roce de las cuartillas u hojas. Es decir, eran lo que es todo libro antes de ser impreso: hojas sueltas.) Interesa la explicación que Violeta da de las centésimas porque ilustra su procedimiento creativo general y confirma la vital importancia de Nicanor Parra en la trayectoria de la artista:

En el folclor yo he encontrado unas décimas que hablaban del 1 al 10, de ahí la idea que me dio a mí de hacer del 1 al 100 o al 1000, porque después voy a seguir con las milésimas. Entonces, hasta el 10 teníamos que existe en el folclor, pero esto de la centésima es totalmente mío, pero a insinuación de Nicanor, que no se le va ninguna a este matemático.

III.2.1. Estructura y contenido

⁵⁷La primera edición de las *Décimas* está formada por 92 “décimas”, es decir, por 92 conjuntos de estrofas en décimas, cuyo número varía de cinco a seis, sin cuarteta ni despedida, en la mayoría de los casos. Hay un prólogo de Cristián Santa María, Director del Departamento Editorial de la Universidad Católica de Chile, donde explica que los originales le fueron entregados por los hijos de Violeta, Isabel y Ángel. También dice algunas palabras sobre los tres textos que introducen las *Décimas*: “Defensa de Violeta Parra”, de Nicanor Parra (1960, texto de oscuras premoniciones fúnebres), “Violeta y su

guitarra”, de Pablo de Rokha (1964, París), y “Elegía para cantar”, de Pablo Neruda (1970). Finalmente, se incluye un glosario.

⁵⁸La *Defensa* debe ser uno de los textos más emotivos que se han escrito sobre Violeta, junto, diría yo, al canto de despedida que le hiciera Héctor Pavez, *Adiós, Querida Violeta*.

⁵⁹Pero es el texto de Pablo de Rokha, el que nos da la sorpresa grande:

Por debajo, en el total denominador común humano, su folklore, no snob, se entronca, a la Picaresca española, construida con la entraña popular, en la entraña popular, interfiriéndolo; un catolicismo, más pagano que cristiano, llora, sonríe, brama en el subsuelo; aquel humor feliz de sentirse desventurado de coraje que dramatiza la guitarra y de tan ingenuo es macabro, como la gárgola de la Catedral Gótica, como Rabelais o como el Aduanero Henri Julien Rousseau, o Bosch, el fraile terrible. (pp. 21-22)

⁶⁰Es significativo que este haya sido un texto conservado por Violeta entre los originales de las *Décimas*. El gesto nos da a entender la reciprocidad del afecto y también la trágica cercanía y similitud de sus muertes (De Rokha se suicida con un disparo de revólver un año después de que lo hiciera Violeta). Una segunda fotografía que podemos destacar de la iconografía parriana es la que felizmente rescató Fernando Sáez y en la que aparecen sentados, Violeta apoyando su cabeza en el hombro de De Rokha. [Note134](#). Extraordinario acierto de Julio Escámez, que pertenece a la misma época en que ella escribió los dos libros que estamos analizando.

⁶¹El texto de De Rokha es una perfecta síntesis de lo que queremos demostrar: la adscripción de Violeta a una concepción carnavalesca de la vida y la esperanza, en donde está presente el elemento religioso, pero transformado por la condición creativa e irónica del pueblo, que le adhiere, por su parte, las partículas ideológicas que mejor responden a su situación y anhelo.

⁶²El contenido del libro está dado por el relato autobiográfico de Violeta:

- Décimas I-LVI. Peripetias de su infancia, intercalando, por cierto, la presentación de rigor (donde acude al tópico de la falsa modestia, arraigado en la tradición poética chilena y en la poesía medieval), el recuerdo y semblanza de algunos parientes y la descripción de faenas campesinas.
- LVII-LXVIII. La salida de su casa y su nueva vida en Santiago (estudios, primeros trabajos).
- LXIX-LXXX. El primer viaje de Violeta a Europa, para participar en el Festival de la Juventud, en Varsovia.
- LXXXI-LXXXIX. Décimas que corresponden al regreso a Chile y a un tiempo contemporáneo al de la escritura-enunciación.
- Las últimas dos décimas, en efecto, no tienen un contenido autobiográfico evidente y pueden denominarse “composiciones varias”.

⁶³Son, al menos, tres los puntos que es menester destacar: 1) la cantidad de décimas dedicadas a la infancia y al relato genealógico; 2) la ausencia de referencias directas a los cantores que ella ya había conocido y estaba conociendo en su labor recopiladora; sólo están presentes algunos de los géneros poéticos que ha descubierto; 3) la ausencia de su labor discográfica.

⁶⁴Otro aspecto es la forma en que Violeta utiliza la décima. Deja de lado la cuarteta que es glosada en las décimas que componen el verso. Recordemos que el “repertorio primitivo que venía en la memoria de ese puñado de conquistadores se fue ampliando con los aportes originales de la imaginación de los copleros. La forma más usual fue la décima glosada, de versos octosílabos, compuesta por cuatro décimas y una despedida final.” [Note135](#).

65La décima encuartetada se ciñe a un plan preestablecido –cifrado en la cuarteta- que debe cumplir; al eliminar la cuarteta, el conjunto de décimas recupera la fluidez narrativa del romance (podríamos decir que este relato está compuesto por sucesivos romances-episodios *endecimados*). Así, el relato está cómodo, deteniéndose o apurándose donde lo crea necesario. Esto explica también la cantidad variable de estrofas (5 ó 6). Como dice Miguel Angel Garrido, la “genialidad no supone crear de la nada sino forzar al código a nuevos mensajes no previstos hasta el momento, lo que, como he dicho, será sentido en el receptor como una desviación con respecto a la institución que él esperaba, aunque posteriormente pueda revelarse como la eclosión histórica de un género distinto.” [Note136](#). Violeta fuerza la décima y la hace ir más allá de sí misma, dejándola a las puertas de un nuevo género: la autobiografía en versos... chilenos. [Note137](#).

66 *En cuanto al uso que hace del género autobiográfico [Note138](#), cumple con algunas de sus características esenciales, pero otras las altera. Según Estelle Jelinek, “ las autobiografías de mujeres pocas veces reflejan la historia del sistema de su época. Ellas les dan menos importancia a los aspectos públicos de sus vidas, los asuntos del mundo o incluso sus carreras, y se concentran, en cambio, en sus vidas personales: detalles caseros, problemas familiares, amigos íntimos y en especial las personas que las influyeron .” [Note139](#). Notamos que en las Décimas estas condiciones se cumplen, pero con variantes: Violeta incluye aspectos públicos (como la dictadura de Ibáñez, su viaje a Europa, su éxito musical), aunque siempre mediados por la forma en que afectaron su propia existencia, y junto con esto, incluye aspectos que no son biográficos, sino sociales (como la pobreza, el alcoholismo, la explotación infantil, el abuso sexual, etc.). Lo que sí cumple es la reseña de personas que la han marcado y a quienes recuerda con nombre y apellido.*

67Jelinek agrega que “la confesión de intensos sentimientos de odio, amor y miedo, la revelación de encuentros sexuales explícitos o el detalle de experiencias psicológicas dolorosas, son asuntos sobre los cuales las autobiógrafas, por lo general, no se pronuncian.” [Note140](#). Aquí no hay dudas: Violeta tiene un coraje único al relatar las desgracias de su vida, incluso aquellas que afectan un aspecto tan sensible para las mujeres como es la belleza y su pérdida.

68Celia Fernández establece una relación entre la autobiografía femenina y los géneros discursivos abiertos. Según ella, estas formas híbridas “predominan en la escritura autobiográfica femenina, que se encuentra más cómoda en estructuras discontinuas, de formatos breves y trabajados en un estilo que evoca la oralidad, en las que se combinan cartas, diarios, conversaciones, apuntes... etc.” [Note141](#). La reapropiación discursiva de las décimas puede ser entendida desde este enunciado, ya que la décima sin cuarteta que glosar, permite un relato más o menos breve, que puede tener o no solución de continuidad con el siguiente o el anterior. Esta independencia la obtiene de su autosuficiencia narrativa al permitir relatar pequeños episodios autobiográficos en sus 5 ó 6 estrofas. Si volvemos a la síntesis de los temas tratados, nos daremos cuenta de que hay un orden cronológico, pero también hay grandes saltos de tiempo, omisiones importantes y minuciosidad en la etapa infantil.

69En otras palabras, su experiencia de la modernidad es *apropiada y re-elaborada* por Violeta Parra a través de las formas expresivas de la tradición, en un proceso que no sólo utilizaron genios individuales, ya que “la *tradición* constituye un factor impulsador de la *modernización cultural del pueblo*, constituyéndose en el fundamento de un discurso aglutinador del mismo, en el marco de su desarraigo urbano y capitalista.” [Note142](#).

III.2.2. Carnaval y Utopía en las *Décimas*

⁷⁰Hemos citado palabras de Violeta definiendo la intención que la lleva a escribir su autobiografía: “Esta va a ser la ocasión mía de lanzar mi queja y mi sufrimiento a través de esta labor folklórica que he realizado.” Justamente el carnaval ofrecía “el momento para poder decir, al menos una vez y con relativa impunidad, lo que a menudo se pensaba.” [Note143.](#) Las *Décimas* son el espacio textual para expresar su descontento, para dar el grito de alarma, un espacio, reiteramos, marcado por el signo de lo público. [Note144.](#) Lo público y lo privado trastocan puestos aquí: lo propio se ve en lo otro, lo otro se ve en lo de uno.

⁷¹En las *Décimas* se decantan aquellos rasgos carnavalescos y utópicos que Violeta Parra ha recogido en el canto tradicional chileno, y cristalizan de un modo cargado de nuevas significaciones históricas.

III.2.2.1. Oposiciones desjerarquizadas: “las noches las hago días”

⁷²El gesto principal de la carnavalización es la inversión de las oposiciones jerárquicas. [Note145.](#) 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**. En el texto se configura un anhelo constante por ingresar y permanecer en el jardín, pero es expulsada una y otra vez. El estado común es el “estar fuera” del jardín, el mirar detrás de un cerco que impone el límite de la propiedad.

⁷³La imagen del jardín y la fiesta que alberga es casi obsesiva, otorgándole una jerarquía y una visibilidad utópica:

- La disolución del festín (VII, 35) [Note146.](#) da paso a la imagen de la expulsión del “paraíso” y aparece un rasgo reiterado en las *Décimas*: la culpa de esta expulsión es la propiedad que tiene algunos (los ricos) sobre el jardín. En esta expulsión los elementos sufren una inversión negativa: el vino se vuelve tinta, la piel paño, lo cierto engaño, las leyes espanto, el seno plástico, la leche animal se vuelve vegetal. Salinas habla de la anti-utopía de la anti-fiesta [Note147.](#), este último un estado de convergencia de tres procesos: guerra, acumulación y racionalismo. [Note148.](#) La expulsión del jardín es posible porque hay alguien –el dueño- que ha acumulado el poder suficiente como para tutelar ese territorio imponiendo un límite, un adentro y un afuera, un *dentro de la fiesta* y un *fuera de la fiesta*.
- El jardín de la Totito: “jardín, el más celestial/ nos estrujó la conciencia” (XVII, 55), “porque las veces que vieron/ el jardín de la Totito/ sería por un hoyito/ por permisión de los cielos” (XVII, 55). Logra ver el jardín de las delicias, pero es de otro y privado, y desde ahí, desde esa alegría momentánea ve la privación real en la que vive. Este tipo de contraste se reitera en el Festival de Varsovia, con la diferencia entre el carácter retrospectivo del jardín de la infancia y el carácter prospectivo del Festival. [Note149.](#) El carnaval, la escena carnavalesca no enajena, permite ver su situación verdadera y lo mejor que podría estar. En la décima XVIII esta impresión personal se extiende al resto del mundo, hay un orden (cristiano) que el rico ha invertido: “era un festín tan divino/ el naufragar en las olas/ que hacían las amapolas”, los niños son castigados, “chiquillos de los Demonios” (XVIII, 58). La calificación de “endemoniado” es variable, dependiendo de quien la imponga.
- Pascualita es parte del jardín, “es fragancia/ de flores en Primavera” (XXI, 63).

- Los hijos son vistos como flores (XXII, 65) y el maqui es un “fruto endiablado” (XXIII, 67).
- En verano “el monte se halla enfiestado/ de la mañana a la noche” (XXII, 66).
- Con la decadencia del padre, “creció la maleza/ en casa del profesor” (XVII, 75) y en la escuela llaman “maleza” -lo que daña o perturba el jardín- a Violeta (XIV, 49).
- El cementerio es “el jardín del silencio” (XLVI, 114) y el cantor es un pájaro en el jardín de las fiestas humanas.

⁷⁴Violeta recurre a la metáfora espacial para situar lo bueno en lo alto (en lo celestial) y lo perverso en las profundidades. Pero esta metáfora no es absoluta. Ella anda “desentierrando” folclor “de arriba p’bajo” (II, 25) y, ciertamente, la situación del campesino no es de altura en relación con la cultura citadina. Por otro lado, cuando llega a Santiago y deja el campo y su posibilidad de jardín, la reciben perros, puertas de fierro, ruidos, una “zalagarda infernal” (LX, 141). Y trabajará en bares y restaurantes de los “bajos fondos” (nótese el pleonasma).

⁷⁵La vinculación con la religiosidad popular es obvia en esta oposición jardín/infierno. Otras referencias dan cuenta de la dimensión religiosa del sujeto de las *Décimas*:

- Referencia a la Fiesta de San José (IV, 30).
- La Cruz de Mayo es un “festín de luz y de plata” (XXXV, 91).
- Su papá es “diablo como culebra/ pa’ responder a sus culpas” (XXIV, 69).
- El padre pierde todo en fiestas, “no lo para ni el diablo” (XXXI, 83).
- El jardín celestial tiene sus propios jardineros: “los serafines/ que cuidan de los jardines/ del Dios de tu preferencia” (LII, 125).

⁷⁶La desgracia del padre es explicada desde esta lógica, la de un orden que necesita ser revisado, cuestionado e invertido:

El Diablo en la cristiandad,
el Ángel entra al infierno,
un loco está en el proscenio,
anuncian ya la función.
Se impone la sinrazón,
en este teatro moderno. (XXVII, 76)

⁷⁷Notemos que el despilfarro fuera de lugar, es decir, fuera del carnaval que lo legitima, [Note150](#) es criticado por Violeta porque trae consigo un desorden aun mayor de la vida cotidiana, agudizando las penurias ya existentes.

⁷⁸Se pregunta Violeta: “¿Quién trajo tanto veneno?”, tanta cizaña que infecta ese jardín que no lo dejan ser y la respuesta es el mundo moderno y burgués: “el burgués se pit’al pobre verdejo” (VII, 35). A lo largo del libro, ella hace todo lo posible por conseguir un estado edénico, pero este afán se frustra constantemente por la propiedad terrenal (muchas veces el jardín aparece al cuidado de los hombres y no de un dios) y porque se da cuenta de que su felicidad individual está sujeta (sujeto y sujeción) a la clase a cual pertenece:

No pierdo las esperanzas
de qu’ esto tenga su arreglo,
un día este pobre pueblo
teng’ una feliz mudanza.
(...)
cuando se dé la tortilla
la vuelta que tanto anhelo. (LXII, 146)

⁷⁹En la octava décima se revela, por fin, el poder carnavalesco de Violeta: “las noches las hago días” (VIII, 38).

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
si pa’ vos es disparate
pa’ mí no, pues, Secundino.

80 Hay un orden con el que no está conforme:

de qué sirven los templos,
de qué el sol y el aire puro
cuando el sol tuyo es oscuro
y vai caminando a tienta. (LXV, 151)

81 Los que aplican la ley de este orden pueden exhibir diversos títulos:

conserva’or o vicario,
alcalde o taita de grupo,
terratendiente macuco,
industrial o comisario. (LXVI, 154)

82 Violeta deriva de esto una sentencia doble: lo que para otros es disparate, para ella es oro [Note151.](#), y la dimensión culta de la música la trastoca por “un concierto pililo/ que alegra mi corazón.”

83 Violeta no protesta por ella (VII, 36), sino porque nadie atiende a las penas del pueblo: “p’a publicar la verdad/ que and’a la sombra en la tierra” (LXVIII, 158). En unas décimas muy interesantes (LXVI y LXVII), Violeta cuenta situaciones que ve mientras canta en algún lugar de mala muerte. Ve robos, violaciones, [Note152.](#) asesinatos, alcoholismo, explotación infantil. Por lo que sabemos de su biografía, en este periodo cantaba la música “comercial” del momento: corridos, rancheras, música española, boleros. En estas décimas se hace evidente el contraste entre la temática de las canciones que participan de estos géneros comerciales y las situaciones del pueblo chileno que ella veía suceder frente a sus ojos. En consecuencia, pronto Violeta buscará, alentada por Nicanor, una música más auténtica, la campesina, y luego en sus propias composiciones dará cuenta de los males y esperanzas del pueblo chileno que conoció como pocos.

III.2.2.2. Categorías carnavalescas

84 Una de las primeras categorías carnavalescas que aparece en las *Décimas* es el destronamiento de Violeta producto de las enfermedades que malograron su belleza. [Note153.](#) La hija más “donosita” de doña Clarisa es expulsada de su trono de belleza y es rebajada a “costrón”, a cosa de la que huye el resto por su apariencia grotesca. Cuando se enferma, la flor “se convirtió en escombra” (XIII, 47). La otra cara de la moneda se muestra durante el Festival de Varsovia, cuando luego de haber sido menospreciada por viajeros de otra alcurnia, ella logra cautivar la mirada del público, sobresaliendo inmediatamente entre la delegación chilena. La “reina” vuelve por sus fueros.

85 Sin duda, la categoría que vemos con mayor frecuencia es la familiarización, consecuencia de la inversión de las oposiciones jerárquicas. [Note154.](#) Las cosas en el nuevo estado conviven horizontalmente y el trato se vuelve familiar, cercano, humanamente cercano. Algunos ejemplos:

- Violeta describe a su abuelo materno como un “Gemelo de Juan Bautista”, (V, 31).
- Se toma vino de misa en un festín familiar (VI, 33).
- La casa “más hermosa/ que la capilla del fraile.” (IX, 40).

- La muerte, la “Flaca” (XI, 44). La muerte tiene un poder igualador. En otra décima, desvalijan las coronas de flores de un entierro burgués: “¡Qué maravilla/ de muerte más regalona!” (XXXIII, 89).

86 La familiaridad con que el pueblo se refiere a la institución y prácticas eclesásticas ya se aprecia en el latín paródico presente en el folclor chileno:

-Dominus vobisco

-En el potto te doi un pellizco. [Note155.](#)

87 En estas imágenes, “el texto estudiado está dentro de una tradición textual en la que la imaginería bíblica es reformulada y cobra un sentido cómico. A la vez que se arraiga en un momento histórico muy alejado del mundo paradisíaco.” [Note156.](#)

III.2.2.3. Imágenes carnavalescas

88 Como en toda la obra escrita de Violeta, incluidas sus canciones y cartas, la presencia de imágenes de raigambre carnavalesca es copiosa:

- Violeta con sus hermanos al llegar a la casa nueva están “contentos como payasos” (IX, 40).
- La madre los viste con ropa hecha de retazos (como los trajes de saltimbanquis). (XVI, 53).
- El tren es descrito como una casa que se menea (X, 41).
- Violeta enferma: “su cuerpo es una pezuña/ sólo un costrón inhumano” (XII, 46).
- Le sacude los “pendientes” a un castaño, anticipando una imagen de *Volver a los 17* (“al cielo le puso aretes”) y hace “llover” con una manguera (XVII, 56).
- Francisco Isaías “vuelve las horas segundos” y es gracioso como Chaplín (XXV, 72).
- El testamento de un abuelo les concede terrenos paradisíacos que activan el tópico de la Tierra de Jauja (XXX, 81).
- La labor de costurera de su madre: “ya ven que la clientela/ parece de carnaval” (XXXVIII, 98).
- La décima LVIII recurre al tópico del cuerpo repartido: “Un ojo dejé en Los Lagos”.

89 Otra imagen carnavalesca corresponde al velorio del angelito, del que ya hemos dicho algo sobre cómo era percibido en el siglo pasado. [Note157.](#) No sólo era mal visto, sino que la “dimensión orgiástica del velorio del Angelito fue combatida con acritud y horror por las élites nacionales de la segunda mitad del ’800”. [Note158.](#) Y la verdad es que las fotografías que nos han llegado de este ritual impactan sobre todo por la radical diferencia en la expresión de la fe, tan insólita que llega a ser un inverso de la triste y callada forma que asume la muerte en la cultura moderna. [Note159.](#)

III.2.2.4. Aspectos ideológicos en las Décimas

90 Ha llegado el momento de detenernos en los aspectos ideológicos (religiosos y políticos) de las *Décimas* y cómo participan en la configuración de una utopía.

91 El cúmulo de expresiones y alusiones cristianas presentes en este libro sumadas a todas las imágenes ya citadas, indican sin asomo de duda la dimensión religiosa de Violeta Parra:

- Válgame Dios (II, 25; III, 27).
- Dios mío (V, 31).
- A Dios pongo por testigo (VII, 36).
- Ricardo Sandoval, “cristiano entre los cristianos” (V, 31).
- La madre ante la suerte de su hijo Polito, “a Dios le dice leseras” (XXVIII, 77).

- Alusiones a santos (Pedro, Pablo).

⁹²Para Fernando Alegría, el catolicismo de Violeta “cree en toda fuerza sobrenatural que se ajusta a los percances de una vida primitiva e irracional. Dios, ángeles, santos y demonios son activos participantes en la rutina diaria de los mortales, se mezclan con ellos, discuten y razonan, cantan y bailan, o se duelen y lloran, y se pelean.” [Note160](#).

⁹³Empero, dos autores han situado la religiosidad de Violeta en el sentido que a nosotros nos interesa. Uno, muy famoso y cuyo ensayo parriano es ya obra de referencia: Patricio Manns. Dice que Violeta puede “desenmascarar muchas de las actitudes de la iglesia, con versos virulentos, pero puede escribir también sobrecogedoras canciones que semejan un salmo o una plegaria profunda; puede tratar al sacerdote como un truhán y puede reír a carcajadas colocando a todos los santos en situaciones irreverentes. Pero la alusión religiosa permanece.” [Note161](#). En efecto, la “alusión religiosa” se mantendrá hasta el final, aunque los grados de importancia ideológica llegarán muy debilitados a 1967. Piénsese en esas dos monumentales piezas que son *Gracias a la vida* y *Maldigo del alto cielo*: en una, el tópico de la gratitud al dios cristiano ha sido reemplazado por la gratitud a la posibilidad histórica de haber vivido, y en la otra el título ahorra comentarios.

⁹⁴Manns sugiere que el sentimiento religioso de Violeta tiene dos estratificaciones: “la visión campesina de una corte celestial, paradisíaca, y los representantes terrenos de tal corte, a los cuales ella juzga por sus actitudes políticas al servicio de las clases dominantes.” [Note162](#). Esta postura del cantor campesino coincide plenamente con la descripción que Adolfo Valderrama hiciera del payador a mediados del siglo XIX:

el *pallador chileno* es un libre pensador (...) Un niño de un año muere; el *pallador chileno* es la fiesta; es preciso celebrar la muerte del *anjelito*, i él le canta i le habla del cielo i le hace mil manifestaciones de respeto; sin embargo, nuestro bardo es incrédulo, va a la celebración porque la vida es corta i es preciso no desperdiciar la ocasion de divertirse i de lucir su habilidad. Nuestros bardos populares tienen una fisonomía singular; van a oír misa, pero eso no quita que le hagan una décima burlesca al cura que la dice; son una mezcla estraña de credulidad i de escepticismo, que se esplica sin embargo. Nuestros *rotos* agricultores son amigos de las fórmulas, pero en el fondo se rien de todo, aun de lo mas santo; tiene un *pirronismo* desesperante. [Note163](#).

⁹⁵El otro autor es Ricardo Salas, que escribió en 1996 un profundo ensayo, desde la hermenéutica, sobre la religiosidad de Violeta y que nos extraña no haya recibido mención alguna en los estudios parrianos. Salas hace una distinción más precisa que la de Manns cuando evidencia “el profundo equívoco de confundir el discurso clerical y el mensaje bíblico, puesto que este último anuncia y promete el quiebre del des-orden actual y la irrupción de un nuevo orden que establecerá la igualdad, mientras que el primero no es más que la utilización retórica del mensaje divino en la esfera de lo público.” [Note164](#). En efecto, el texto presenta la Biblia y su promesa de justicia, que “en sus palabras auxilia/ al triste y al perseguido” y que castigará a quien tenga “malas maneras” (XLI, 103).

⁹⁶Sin embargo, son los escepticismos de Violeta los que complican el panorama ideológico de su poesía. La duda se presenta con todas sus letras: “Sepa Dios qué paraíso/ le destinarán al alma” (XLVIII, 117), anticipando una postura que tendrá expresión decisiva en una de sus últimas canciones, *Rin del anjelito*: “Cuando se muere la carne/ el alma se queda a oscuras”, muestra del grado de recreación de los géneros y tópicos del canto tradicional, en este caso del velorio del angelito.

⁹⁷El proselitismo religioso durante la Colonia, y no sólo en Chile, sumó varios factores, a saber:

- La ideología religiosa en cuestión.
- El idioma de la comunidad (indígena) a la cual se quería convertir a la fe, idioma al que se recurría para recreaciones poéticas del evangelio.

- La utilización de la música en actos populares y públicos para “seducir” al auditorio.

⁹⁸Con el canto -verbo y música- se llevaba a Dios a los indios. Violeta hace el movimiento *inverso* al llevar la historia del campesinado y proletariado a un público campesino y urbano, en obras en que el dios de los cristianos es interpelado y cuestionado por la situación del proletariado y del campesinado. Es innegable que esta tarea parece en ocasiones un sacrificio, un “apostolado”. [Note165.](#)

⁹⁹La inclusión y presencia de elementos seculares en el canto tradicional y en la poesía popular no son fenómenos recientes. Para el orden eclesiástico de fines del siglo XIX y comienzos del XX, cualquier distancia que se tomara respecto a ella, “era sinónimo de caer en el socialismo, visto como el principio de desquiciamiento, de disolución, de los fundamentos teológicos del orden oligárquico.” [Note166.](#)

¹⁰⁰Salinas menciona al cantor a lo divino Juan Bautista Peralta, quien publicó entre 1905 y 1914, un periódico de gran difusión llamado *El José Arnero*. Aquí Peralta recurría, combinándolos, a la cultura folklórica-rural y al ideal socialista. Esta mixtura de folclor y socialismo “propugnaba una inversión carnavalesca de la sociedad chilena.” [Note167.](#) Sin ir más lejos, el canto a lo divino tendría su fuente de alimento en la tradición juglaresca medieval y en la cultura popular carnavalesca, sumadas a un cristianismo franciscano, que en conjunto formaban un frente opuesto a las religiosidades del poder. Incluso esta “contraposición carnavalesca entre Cristo (el principio del Amor) y la Oligarquía (el principio de la Muerte) llevó a expresar en un poema popular publicado en 1899 que el Mesías era ‘socialista’ (evidentemente tampoco en un sentido científico o racionalista, que era el dominante en la época).” [Note168.](#)

¹⁰¹Avanza el siglo XX y avanza también el contacto entre la religiosidad popular o de vocación popular y las ideas de izquierda. Una muestra del grado de peligro que se vio en este “comercio”, es *El marxismo invade la Iglesia*, de Miguel Podarowski. [Note169.](#) Según Podarowski, en casi “todos estos trabajos [los de la “nueva teología”] se nota el mismo método, a saber, se pretende identificar el ‘socialismo’ con el ‘Reino de Dios’ en la tierra. Se esfuerza por convencer a los cristianos de que ellos y los marxistas buscan lo mismo, pues unos y otros tienen la misma finalidad: construir una nueva sociedad ideal del futuro, una sociedad basada sobre la igualdad, justicia, fraternidad y solidaridad.” [Note170.](#) En definitiva, la diferencia era entre una teología tradicional y teocéntrica y una nueva teología (antropocéntrica), es decir, preocupada por los problemas de las personas en la historia, en su existencia históricamente condicionada.

¹⁰²Lo que hace Violeta es justamente eso, incorpora a la tradición (en rigor, a las composiciones o textos propios que recrean la tradición) y a la religiosidad popular (de la que participa) la situación histórica del sujeto popular, la misma que hemos descrito en nuestro marco teórico. [Note171.](#) Juan Armando Epple opina que la “relación de Violeta Parra con la poesía popular chilena y con el folklore tiene así un doble valor: ella no sólo rescatará las formas tradicionales de un arte relegado al ámbito campesino o a las regiones apartadas de los Andes y las islas australes, sino que al actualizar esas formas con contenidos nuevos, que expresan la percepción de la realidad inmediata, les devolverá su un tanto olvidado sentido social. Y éste será justamente el legado que le dejará a la nueva canción chilena.” [Note172.](#)

III.2.2.5. Síntesis utópica: El festival/carnaval

¹⁰³El Festival de Varsovia es cuando mejor se expresa esta amalgama de elementos ideológicos, a saber, elementos pertenecientes a la cultura tradicional chilena (en especial, de su dimensión religiosa) y elementos ideológicos pertenecientes al socialismo. Violeta integra a su mundo textual un lugar singularísimo, pero real: Polonia y

su régimen socialista en donde la cultura, en la circunstancia del Festival, llena todos los poros de la vida comunitaria. Ella no puede dejar de apreciar el inmenso logro que significa que la música chilena que ha buscado con tanto sacrificio, reine en medio de otras músicas bellas y diversas. Es su triunfo, el de una mujer pobre, trabajadora, una mujer de pueblo que se hace entender con su voz y su instrumento, que pone a hablar corazones con corazones. Sus ojos se maravillan con esa asamblea de razas, colores, tonos, conviviendo, unificándose en los cantos de la celebración de la vida. Ahí fue, ahí vio esa imagen utópica tan esquiva, tan efímera.

104 Hagamos un poco de historia. Violeta es seleccionada para participar en este Festival por su extraordinaria ejecución del repertorio folklórico. Deja en Chile a su hija Rosa Clara, de meses, y parte por tierra hasta Buenos Aires y desde ahí por barco hasta Europa. A poco andar, la camaradería inicial del viaje se demuda y cada cual toma su lugar, “el grande apabulla al chico” (LXXII, 165). No obstante, una vez llegados a destino, estas penurias ceden terreno a la alegría del festival.

105 El festival adquiere el carácter de una excepción carnalesca, es decir, de un espacio/tiempo con un alcance mayor a los que Violeta había encontrado en su infancia. El jardín es ahora un país que la recibe y la pone en contacto con personas de otros continentes, todo en el marco de un país socialista que celebra la solidaridad entre las naciones:

del tren los hacen bajar
con música al por mayor
qu' empieza mi corazón
su más lindo teclatear.
(...)
los comunista' en función
aguardan la comitiva
de América Sur, que arriba
con todos sus elementos
se anidan los sentimientos
contentos y en armonía. (LXXIII, 167)
América allí presente
con sus hermanos del África
empieza la fiesta mágica
de corazones ardientes,
se abrazan los continentes
por ese momento cumbre
que surge una perdidumbre
de lágrimas de alegría,
se baila y cant' a porfía,
se acaban las pesadumbres.
Todo está allí en armonía,
el pan con el instrumento
el beso y el pensamiento,
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. (LXXIII, 168)

106 Los opuestos se reconcilian sin perder identidad, porque han superado las jerarquías que los distanciaban. Se forma un “jardín del amor humano” (LXXIV, 170). Son dos semanas en las que el trabajo pierde su dimensión alienante y embrutecedora (“trabajar como en sueños”, LXXV, 171).

107 Pero del mismo modo que los antiguos carnales, el estado de excepción se acaba y vuelve el orden anterior a imponerse, trayendo consigo la melancolía por lo perdido, “la

serpentina entre tanto/ ya está barrida en la acera” (LXXVI, 174). En esta décima, Violeta se hace una pregunta crucial para los efectos de nuestro trabajo:

¿dónde están los comunistas
y dónde está el radical?
digo en esta hora fatal;
¿dónde están los católicos?
mis tripas sienten un cólico,
mis fuerzas no me dan más. (LXXVI, 174)

108Comunistas y católicos son buscados por Violeta, son los sujetos que juntos daban sentido a la experiencia carnavalesca y utópica que estaba viviendo. Pensemos que era un festival en el que participaban muchos países y artistas representándolos; en consecuencia, alcanzaba a formarse un grupo de personas con la facultad de ser público y artista a la vez y unirse en expresiones colectivas, por lo que el festival tuvo la cualidad esencial del carnaval, la de ser una *vivencia* antes que un espectáculo. Las muchas facetas del trabajo creativo parriano (incluyendo la participación en ferias y el proyecto de la Carpa de La Reina) dan testimonio del deseo de anular la barrera entre artista y espectador, anulando de paso la noción misma de espectáculo y reemplazándola por la de fiesta o celebración (carnaval a fin de cuentas). [Note173.](#)

109Se reestablece, entonces, el mundo normal, quedando claro que el festival fue una alteración de este orden: “Voy ordenando mi mundo” (LXXVII, 175).

110Violeta retorna a Chile y el “Diablo” y “Dios” han hecho de las suyas, el país sigue igual o peor y su hija Rosa Clara ha muerto. Violeta recrea el despedimiento del angelito.

111En la décima LXXXIII, un verso por confesión, ella pasa del drama personal al colectivo y reclama por la situación del pobre, crítica a la burocracia, al sistema educativo, a los arquitectos, abogados, médicos, comerciantes:

hay que decir la verdad
de tanta calamidad
por la que estamos pasando;
váyase, pues consolando
con tanta maricon’á. (LXXXV, 191-192) [Note174.](#)

112Sin embargo, las *Décimas* nos entregan una última imagen del jardín humano buscado (LXXXVIII):

Detrás de las alamedas
reinaban los animales,
perfuman los cereales
las trémulas sementeras,
las hojas por vez postrera
me brindan una sonrisa
y me refresca la brisa
con sus esponjas, la frente,
respiro serenamente,
ya nada me martiriza.
(...)
yo siento qu’ el mundo entero
está de canto y baile.
(...)
miré más allá del muro
que me apartaba de todo,
y veo en su claro modo
que cada ser en su abismo
habita con egoísmo
bebiendo su propio yodo. (LXXXVIII, 197-198)

113El encantamiento amoroso no cede y continúa apareciendo en la vida y obra de Violeta Parra, y así también siguen mostrándose el desengaño y la tristeza. Las *Décimas*

terminan cumpliendo la fragmentación, la apertura, la discontinuidad de las autobiografías femeninas, pero ya se ha instalado en Violeta esa visión tras el muro de la propiedad privada: sabe que está ahí esperando, latiendo. Rodrigo Torres propone que Violeta Parra instala en la sociedad chilena “un nuevo imaginario de la cultura popular tradicional. Este proceso se puede sintetizar como el desplazamiento de la noción de la tradición popular como ‘no-lugar’ de la modernidad, a su afirmación como fundamento de un arte local contemporáneo y, además, como modelo del cambio social: el sueño utópico del pueblo, del otro ‘interior’.” [Note175](#).

III.2.3. Conclusiones parciales

¹¹⁴De la lectura que hemos hecho de las *Décimas* podemos concluir que:

1. Es posible hacer una lectura “autobiográfica” que incluya la mayoría de las décimas incluidas en este libro y no sólo del primer y más numeroso grupo de composiciones.
2. Como es habitual en Violeta, ella utiliza los materiales de la poesía tradicional (folclórica) y popular de un modo nuevo. En este caso, las décimas son agrupadas y estructuradas (de 5 a 6 estrofas, sin cuarteta ni despedida) de tal forma que sirvan al discurso autobiográfico de carácter narrativo, pero embutido en una forma poética.
3. En las *Décimas* la oposición principal es la del jardín y el infierno. El jardín es una imagen que cruza el libro aludiendo a la infancia, al paraíso perdido, al campo, en definitiva, a un modo de vida en donde hombre y naturaleza no son antagonistas. El jardín es la belleza de hombres y mujeres conviviendo en comunidad y plenitud.
4. Las *Décimas* presentan categorías carnavalescas como el destronamiento y la familiarización, además de numerosas imágenes carnavalescas.
5. El jardín instala pronto la dimensión religiosa presente en la cultura tradicional, dimensión que es contrastada con el discurso clerical, el gobierno y con la propiedad privada que ponen cercas a este jardín que debiera ser de todos. El discurso clerical, el gobierno y la propiedad privada perturban el orden del jardín primitivo y esta perturbación hace necesaria la inclusión de una dimensión contemporánea: la ideología socialista, que ofrece una legitimidad discursiva desde la cual oponerse a los elementos perturbadores.
6. La parte que mejor expresa esta imbricación de elementos carnavalescos (fiesta) y utópicos (recuperar/recrear el jardín, ya no perdido, sino humano y por conseguir) es la referida al Festival de Varsovia.

IV.- DESPUES DE LOS CANTOS FOLKLÒRICOS CHILENOS Y LAS DÉCIMAS

1Hacia el año 1960, los dos libros que hemos estudiado ya han sido escritos y comienza Violeta el período de composición de la mayoría de sus canciones. En éstas persiste la temática propia de cuecas, tonadas y romances, pero aparece con una claridad absoluta, ya prevista en las *Décimas*, la dimensión ideológica asociada a la izquierda chilena. Una tras otra se suceden canciones como *Según el favor del viento*, *Arauco tiene una pena*, *Me gustan los estudiantes*, *Porque los pobres no tienen*, *Un río de sangre*, *La carta*, *Qué dirá el Santo Padre*, etc. El análisis de estas canciones hubiera excedido los límites propios de un trabajo como el nuestro, pero creemos que hemos dado los elementos suficientes para leer esas canciones desde este marco teórico y reflexión.

2El tema socio-político en Violeta Parra decae sensiblemente hacia 1964. Manuel Dannemann define este momento como un “repliegue interno”. [Note176](#). Podemos especular un cierto desánimo ante la “nueva” derrota de Salvador Allende a manos de Eduardo Frei. Recuerda Nicanor Parra en su conversación con Leonidas Morales:

L. M.: El derrotado fue Allende entonces, el 64.

N. P.: Exactamente. Fue con Allende. Y [Violeta] se transformó ¡en un energúmeno! ¡Y no dejó títere con cabeza, en una asamblea del Comité Central [del Partido Comunista] Y los epítetos que le aplicó a Volodia. ¡De a uno por uno los iba descabezando! [Note177](#).

3Nótese que la expresión de Nicanor Parra es propiamente carnavalesca, “descabezar”, destronar. Podemos suponer una desilusión con la forma de manejar la política chilena y, en especial, la forma en que comportaba la izquierda chilena (nueva relación con Pablo de Rokha, quien tuvo conflictos serios con el Partido Comunista, a pesar de ser irreductiblemente leal al Partido y a sus convicciones). Si bien, el tema político –como proposición- disminuye en presencia, lo social nunca desaparece. Y podemos observar que Violeta incorpora en forma creciente instrumentos y estilos musicales de otros países, cumpliendo en el interior de sus creaciones, el anhelo de hermandad y solidaridad entre los pueblos que vio en el Festival de Varsovia. De hecho, podemos fijar en este período el inicio de estas incorporaciones, luego de haberse decidido a recopilar el canto chileno; sólo entonces se sintió segura de integrar elementos foráneos, como el bombo legüero, el cuatro venezolano, el charango, la quena e incluso componer en otro idioma (sus dos valsés en francés).

V.- CONCLUSIONES

1Luego de haber investigado y analizado los libros *Cantos Folklóricos Chilenos* y las *Décimas* de Violeta Parra a la luz de los conceptos de **carnaval** y **utopía**, imbricados, uno siguiente del otro, pasando de libro a libro y en el marco histórico en que se gestaron dichas obras, podemos concluir que:

1. El carnaval como fenómeno histórico y como concepto literario está presente en la historia de Chile y en la poesía tradicional y popular chilena.
2. Violeta Parra recopiló esta poesía carnavalizada y la recreó de acuerdo a personales procedimientos genéricos y poéticos, y a las condiciones históricas que le tocó enfrentar a ella y a la cultura ante la cual respondía.
3. Este proceso de recreación trae consigo la configuración de una utopía, en donde elementos ideológicos ajenos a la cultura tradicional son incorporados por ofrecer mejores horizontes a la realidad de las clases populares.
4. La dimensión carnavalesca de la poesía tradicional y popular chilena (*Cantos Folklóricos Chilenos*) contiene elementos fuertemente utópicos que son mantenidos y reconfigurados por Violeta Parra (*Décimas*), de tal modo que es posible establecer una trayectoria carnavalesca/utópica que va desde la tradición hasta la obra única y genial de Violeta. En los *Cantos Folklóricos Chilenos* están los géneros, procedimientos e imágenes carnavalescas que Violeta recrea en las *Décimas*.
5. La oposición principal que es subvertida carnavalescamente por Violeta en *Cantos Folklóricos Chilenos* es la que enfrenta a hombre y mujer. Ella logra rescatar el discurso femenino en las muestras de la cultura tradicional que va recopilando, y lo sitúa con igual o mayor lucimiento respecto al discurso masculino. La mujer, no obstante, no aparece separada del hombre, sino en convivencia con él. Existen géneros y categorías carnavalescas en el canto tradicional que Violeta recopila. Entre los géneros tenemos el canto por el mundo al revés y el canto por ponderación. Entre las categorías, destaca la familiarización.
6. En las *Décimas* la oposición principal es la del jardín y el infierno. El jardín es una imagen que cruza el libro aludiendo a la infancia, al paraíso perdido, al campo, en definitiva, a un modo de vida en donde hombre y naturaleza no son antagonistas. El jardín es la belleza de hombres y mujeres conviviendo plenos y solidarios. Las *Décimas* presentan categorías carnavalescas como el destronamiento y la familiarización, además de numerosas imágenes carnavalescas.
7. El jardín instala la dimensión religiosa presente en la cultura tradicional, dimensión que es contrastada con el discurso clerical, el gobierno y con la propiedad privada que ponen divisiones a este jardín que debiera ser de todos. El discurso clerical, el gobierno y la propiedad privada perturban el

orden del jardín primitivo y esta perturbación hace necesaria la inclusión de una dimensión contemporánea: la ideología socialista, que ofrece una legitimidad discursiva desde la cual oponerse a los elementos perturbadores. La parte que mejor expresa esta imbricación de elementos carnavalescos (fiesta) y utópicos (recuperar/recrear el jardín, ya no perdido, sino humano y por conseguir) es la referida al Festival de Varsovia.

8. La composición de estos dos libros es contemporánea y se sitúa en la fase intermedia entre los primeros “trabajos de investigación” de Violeta y la composición de sus canciones de contenido ideológico más radical.
9. Creemos que este estudio puede extenderse a otras líneas de la creación parriana como las canciones, las pinturas, los tapices y las cartas.

VI.- EPILOGO

1La inquietud (desasosiego y pregunta) por el tema de esta tesis surgió hace ya varios años, cuando escuché con cuidado los últimos versos de *La Carta*, de Violeta Parra: “los nueve son comunistas/ con el favor de mi Dios.” Para comprender estos versos, o mejor dicho, para aceptarlos, es necesario que tanto el socialista como el cristiano superen la estrechez que impide legitimar la posición del otro y, por tanto, la posibilidad de la unidad en la diferencia. Con ese gesto tan íntimo, propio de la lectura, Violeta logra unir y conciliar lo distante. En sus poemas, en sus cartas, en sus canciones, en sus cuadros, en el acto de escucharla o leerla o verla, ella siempre logra ponernos juntos, nos propone un lugar en el que podamos estar juntos, aquí, en la tierra.

NOTAS:

Note 1 Nascimento, Santiago de Chile, 1979.

Note 2 Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile-Editorial Pomaire, Barcelona, 1970. De aquí en adelante nos referiremos siempre a ésta, la primera edición de las Décimas. En su momento explicaremos esta decisión.

Note 3 Si bien ambas obras son, en principio, textos, pronto notamos que su realización discursiva va más allá del libro para adentrarse al aire de lo dicho. Algunas décimas fueron grabadas por Violeta, y, como veremos, Cantos Folklóricos Chilenos es producto de una “conversación”.

Note 4 Décimas, p. 25.

Note 5 Münnich, Susana, “El dolor y la risa en las Décimas de Violeta Parra”, Anales de Literatura Chilena, año 5, diciembre 2004, n° 5, pp. 111-133.

Note 6 Montes, Cristián, “La configuración de una utopía en las Décimas de Violeta Parra”, Anuario del Magister, Escuela de Postgrado, Fac. de Fil. y Humanidades, Universidad de Chile, 1995, pp. 175-193.

Note 7 Cantos Folklóricos Chilenos, p. 76.

Note 8 Sobre la vida de Violeta: Subercaseaux, Bernardo, y otros, Violeta Parra. Testimonio, Editorial Granizo, 1982 (editado primeramente en Ed. Galerna, Buenos Aires, 1976); Manns, Patricio, Violeta Parra: la guitarra indócil, Ediciones LAR, Concepción, 1987 (editado primeramente en Ediciones Júcar, Madrid, 1978); Parra, Isabel, El libro mayor de Violeta Parra, Ediciones Michay, Madrid, 1985; Oviedo, Carmen, Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990;

Sáez, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1999.

Note 9 Por cierto, la labor investigadora de Violeta continuaría hasta los años 1966-67.

Note 10 Cfr. Morales, Leonidas, *Violeta Parra: La última canción*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2003, p. 90.

Note 11

Note 12 Cfr. Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, EE. UU., 1984; y Gina Cánepa-Hurtado, "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", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IX, n° 17, primer semestre, 1983, Lima-Perú, pp. 147-170.

Note 13 Rama, op. cit., p. 88: "A pesar del reconocido conservantismo de las culturas rurales, derivado del tempo lento de su evolución, y a pesar del apego a la lección transmitida por los mayores, derivado de su sistema educativo que concede rango superior a la sabiduría de la experiencia, esas culturas nunca estuvieron inmóviles, ni dejaron nunca de producir nuevos valores y objetos, ni se rehusaron a las novedades transformadoras, salvo que integraron todos esos elementos dentro del acervo tradicional, rearticulándolo, eligiendo y desechando sobre ese continuo cultural, combinando sus componentes de distinta manera y produciendo respuestas adecuadas a las modificaciones históricas." Véase también: Ormières, Jean-Louis, "Las fuentes orales: ¿instrumento de comprensión del pasado o de lo vivido?", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n° 20, 3ª época, 2003, Barcelona, pp. 119-132.

Note 14 Alegría, Fernando, "Violeta por todas partes", *Araucaria de Chile*, n° 38, Madrid, 1987, p. 103.

Note 15 Como en tantas otras facetas de Violeta Parra, vida y obra andan de la mano; véanse los estudios de: Arguedas, José María, en "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores", *Revista de Educación*, n° 13, Santiago de Chile, Ministerio de Educación (1968), p. 72; Miranda, Paula, "Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva". Tesis de Magister en literatura, Universidad de Chile, 2001.

Note 16 Por lo difícil de conseguir, hemos incluido un anexo (n°1) con el listado de cantos de este libro.

Note 17 Sobre las ediciones de las Décimas, Leonidas Morales ha dicho lo suficiente y no tenemos mucho que agregar al respecto. Cfr. Morales, Leonidas, "El retorno de las Décimas de Violeta Parra", en *Violeta Parra: La última canción*, pp. 53-66.

Note 20 Oviedo, op. cit., p. 68.

Note 21 Parra, Violeta, "Cantos Folklóricos", *Revista Atenea*, Universidad de Concepción, n° 423 (julio-septiembre), 1970, pp. 34-39. Incluye: las semblanzas de Gabriel Soto y Emilio Lobos, y algunos cantos que le entregaron a Violeta.

Note 22 Sáez, op. cit., p. 110.

Note 27 “Violeta Parra hizo cantar a pensadores y escritores”, diario Crónica, Concepción, miércoles 6 de enero de 1960, p. 3. Con esto, despejamos completamente la duda sobre el año de las grabaciones de la Radio de la Universidad de Concepción.

Note 28 Diario El Sur, Concepción, miércoles 6 de enero de 1960, p. 8.

Note 29 En el encuentro que el autor sostuvo con Soublette el 25 de octubre pasado, le mostré estas hojas, que no tienen señalado un autor, y las reconoció como propias por el estilo y porque recuerda haber tenido dos máquinas de escribir entonces (las dos últimas hojas están escritas en un papel diferente y en una máquina distinta).

Note 30 Como dice María Eugenia Góngora refiriéndose a la fiesta medieval de los locos, “[s]e podría suponer que estas costumbres paganas eran a su vez debidas a supervivencias de antiguos períodos intercalados en el calendario para llenar los espacios entre el año lunar y el año solar. Posiblemente eran considerados períodos ‘marginales’ y especialmente apropiados, por lo tanto, para ‘vivir el mundo al revés’.” Góngora, María Eugenia, “‘Omnia tempus habent’: la fiesta medieval de los locos”, Revista Chilena de Literatura, n° 18, noviembre 1981, p. 30.

Note 31 El vocablo castellano tradicional de “carnaval” es “carnestolendas”. Cfr. Corominas, Joan, Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Ed. Gredos, Madrid, Tercera edición, 1973, p. 134. Una exposición más detallada de la etimología de “carnaval” se puede encontrar en El carnaval, de Julio Caro Baroja, Ed. Taurus, España, 1965, pp. 30-49.

Note 32 Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, 1970, 19ª ed., p. 264.

Note 33 En la prensa satírica chilena del siglo XIX hay versos de enfrentamiento entre la Cuaresma y el “endiablado” Carnaval. Cfr. Salinas, Maximiliano, et alii, “El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX”, p. 290.

Note 34 Cfr. Burke, Peter, La cultura popular en la Europa moderna, Ed. Alianza, España, 1991, p. 257 y ss.

Note 35 Ferdinandy, Miguel de, “Carnaval y revolución”, Revista de Occidente, año III, 2ª época, n° 28, julio de 1965, Madrid, España, p. 49.

Note 36 Bajtín, Mijaíl, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Ed. Alianza, Madrid, 1987 (cuarta reimpresión 1995), pp. 12 y ss.

Note 37 Bajtín, op. cit., p. 15.

Note 38 Bajtín, op. cit., pp. 36-37. Cursivas del autor.

Note 39 Un cantautor del sur de España escribió hace tiempo una hermosa canción, “¿Quién me ha robado el mes de abril?”, abril, mes de la primavera y eclosiones en las Europas... digo, ¿quién me ha robado el Chile alegre?

Note 40 Ruiz Aldea, Pedro (1830?-1870), Tipos y costumbres de Chile, Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1947, pp. 59-60. Cursivas del autor.

Note 41 Mapocho, n° 50, 2001, segundo semestre, pp. 281-325.

Note 42 Escrito junto a Daniel Palma, Christian Báez y Marina Donoso. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2001.

Note 43 Op. cit., p. 47.

Note 44 Cfr. Salazar, Gabriel, *Labradores, Peones y Proletarios*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2000, p. 287.

Note 45 Vale la pena reproducir in extenso cómo el mismo Ruiz Aldea se refiere a esta ceremonia, que será investigada y recreada por Violeta Parra: “La fiesta del angelito es una de las bacanales más inmorales que puedan darse: 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. (...) Se difunde la noticia entre todos los habitantes a tres leguas a la redonda, y desde ese momento, con más prontitud que la que se emplea para acudir al llamamiento de un párroco o al cumplimiento de iglesia, se abandonan el arado, la poda, la azada, y corre todo el mundo a la fiesta del angelito. (...) Hay peleas y borracheras, juego y obscenidades mil, pues que todo es permitido y de cajón para celebrar el angelito. (...) Era de notar la actitud de bondad y respeto que tomaban los concurrentes al cercarse cada uno a dejar su limosna a los pies del ángel, los mismos que un minuto antes no habían excusado indecencia ni obscenidad algunas. (...) Al otro extremo de la pieza se veía la cama, el lecho nupcial convertido en entablado para tres cantoras y el sujeto que acompañaba con el rabel.” Ruiz Aldea, op. cit., pp. 203-206.

Note 46 Salinas et al., op. cit., pp. 25 y ss.

Note 47 Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979), Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 179. En el cuarto capítulo de este libro (“El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”), Bajtín expone su teoría del carnaval. Existe otra traducción de gran parte de este capítulo: Bajtín, Mijail, “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa.” En *ECO. Revista de la cultura de Occidente*, n° 129, Enero 1971, Bogotá. Traducción de Carlos Rincón.

Note 48 *Ibid.*, p. 179.

Note 49 *Ibid.*, p. 157.

Note 50 “Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana aparece ya un bilingüismo directo), aparecen diversas máscaras para el autor.” *Ibid.*, p. 159. La presencia de este rasgo en la escritura de Violeta Parra puede verse en mi ensayo “Carnaval y Utopía en las cartas de Violeta Parra”, *Anuario de Postgrado, Fac. de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile*, 2005, en imprenta.

Note 51 Cfr. Vicuña, op. cit., p. 76, y Soubllette, op. cit., hoja 5.

Note 52 Uribe Echevarría, Juan, *Flor de canto a lo humano*, Ed. Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1974, p. 76. Verso de Amoroso Allende.

Note 53 Citado en: Dözl-Blackburn, Inés, Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1984, p. 186.

Note 54 Uribe, op. cit., p. 80. Verso de Manuel Gallardo.

Note 55 Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 145.

Note 56 Münnich, Susana, “El dolor y la risa en las Décimas de Violeta Parra”, Anales de Literatura Chilena, año 5, diciembre 2004, n° 5, p. 120.

Note 57 Eco, Umberto, “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, en Eco et alii, ¡Carnaval!, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 19.

Note 58 Burke, op. cit., p. 289. Burke agrega más adelante que “muchos motines se inspiraban en los rituales del charivari y el carnaval, ya que la deposición, la destrucción y la difamación –quemar la efigie, por ejemplo-, concordaban perfectamente con el tipo de protestas que se querían realizar.” (p. 290).

Note 59 “In literature, a romance or other work describing an ideal commonwealth whose inhabitants exist under seemingly perfect conditions. The word utopia first occurred in Sir Thomas More’s book of that name, published in Latin as *Libellus... de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopia* (1516; “Concerning the highest state of the republic and the new island Utopia”). *Encyclopedia of Literature*, Merriam-Webster Inc., 1995, p. 1152.

Note 60 “Todo parte de una situación que vive Inglaterra –y en alguna medida Europa– entre los siglos XV-XVI. La soberbia, la avaricia y la falta de honradez de los dirigentes –reyes, nobles, mercaderes y clero– han pervertido el orden social y económico inglés. Aparece así la descripción de la llamada distopía que está pidiendo a gritos un orden y unas estructuras nuevos.” Pedro Rodríguez Santidrián en la introducción a *Utopía de Moro*, Tomás, Alianza Editorial, 1994, pp. 21-22.

Note 61 Nota de Rodríguez en op. cit., p. 52.

Note 62 Fernández Herrero, Beatriz, *La Utopía de América. Teoría. Leyes. Experimentos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1992, p. 14.

Note 63 Fernández, op. cit., pp. 15 y ss.

Note 64 Salinas, Maximiliano, “La fiesta: utopía, historia y derecho a la vida”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Universidad de Santiago de Chile, año VII, volumen 2, 2003, p. 81.

Note 65 Buber, Martin, *Caminos de Utopía* (1950), Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 17-18.

Note 66 Cfr. Salinas, op. cit., p. 87.

Note 67 Parra, Fredy, *Modernidad, utopía e historia en América Latina*, Ed. San Pablo, Santiago de Chile, 1995, p. 164.

Note 68 Rocinante, año VII, n 71, septiembre 2004. Entrevista a Alfredo Jocelyn-Holt: “Volver al XVII después de vivir el XX”, pp. 14-15.

Note 69 Mannheim, Karl, *Ideología y Utopía* (1936), Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 169.

Note 70 *Ibid.*, p. 170. Buber comenta la erosión que provocó la Ilustración en la utopía religiosa: “en el transcurso de diez generaciones se hizo cada vez más difícil para el hombre creer que en un momento futuro un acto divino redimirá al mundo humano, es decir, que dará sentido a lo absurdo y lo transformará de disorde en armónico.” Buber, *op. cit.*, pp. 18-19.

Note 71 Aínsa, Fernando, “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski*, Biblioteca Ayacucho, 1997, vol. IV. p. 85.

Note 72 Aínsa, *op. cit.*, p. 86.

Note 73 Aínsa, *op. cit.*, p. 96.

Note 74 Aínsa, *op. cit.*, p. 98.

Note 75 Fernández, *op. cit.*, p. 17.

Note 76 *Ibid.*, pp. 19-20.

Note 77 Montes, Cristián, “La configuración de una utopía en las Décimas de Violeta Parra”, *Anuario del Magister, Escuela de Postgrado, Fac. de Fil. y Humanidades, Universidad de Chile*, 1995, pp. 175-193.

Note 78 Montes, *op. cit.*, p. 175.

Note 79 Zavala, Iris, “Bajtín, el cuerpo político y la utopía: metalectura en clave de crítica-ficción”, en *Escuchar a Bajtín*, Ed. Montesinos, España, 1996, p. 243.

Note 80 Salazar, Gabriel, *La historia desde abajo y desde dentro*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2003.

Note 81 Salazar, Gabriel, *Labradores, Peones y Proletarios*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2000, p.13.

Note 82 Vicuña, Magdalena, “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, año XII, n° 60, jul.-ago. 1958, pp. 71-77. Curiosamente, en otras bibliografías sobre Violeta esta entrevista es atribuida a otros autores (por ejemplo, en la de la tesis de Paula Miranda, p. 159, y la de Eppele para el libro de Isabel Parra ya citado, p. 219).

Note 83 Recientemente han vuelto a ser utilizadas en el excelente trabajo de Rodrigo Torres: “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, *Revista Musical Chilena*, año LVIII, Enero-Junio, 2004, n° 201, p. 53-73.

Note 84 Salazar, *Labradores, Peones y Proletarios*, p. 260.

Note 85 Ibid., p. 262.

Note 86 “Introducción a la psicología de la vida cotidiana”, en De lo rural a lo urbano (1970), Ed. Península, p. 99.

Note 87 Cfr. Casullo, Nicolás (ed.). El debate modernidad-posmodernidad, Ed. Puntosur, Buenos Aires, 1989.

Note 88 Larraín, Jorge, Identidad chilena, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2001, p. 13.

Note 89 Ibid., p. 14.

Note 90 Spencer, Christian, “Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural”, Instituto de Historia, Universidad Católica de Chile, Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM (International Association for the Study of Popular Music), Bogotá, 2000, [en línea], <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Spencer.pdf>>, p. 2.

Note 91 Advis, Luis, y Juan Pablo González (eds.), Clásicos de la Música Popular Chilena, 1900-1960, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago de Chile, 1999, p. 20.

Note 92 Ibídem, p. 21.

Note 93 Cfr. Spencer, op. cit., pp. 3-4.

Note 94 Torres, Rodrigo, “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, Revista Musical Chilena, año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, p. 53.

Note 95 Larraín, Identidad chilena, p. 26.

Note 96 Cfr. Larraín, p. 72.

Note 97 Ibid., p. 173.

Note 98 Ibid., p. 177.

Note 99 “La vigorosa cultura carnavalesca medieval española, con su honda sensibilidad religiosa, en el marco de la tradición oral, vino con la plebe y la soldadesca, y se difundió por las culturas agrarias del campesinado iberoamericano. Es una religión popular cuyo desapego y desconfianza hacia la cultura eclesíastica es evidente y paradójico, pero cuya fe en el Creador, en la Virgen María y su Hijo Jesucristo, efusivamente cantada, rezada, peregrinada y festejada, está fuera de toda duda.” En el prólogo de Cristián Parker a: Salinas, Maximiliano, Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile, Rehue Ediciones, Santiago, 1991, p. 3.

Note 100
Salinas, Canto a lo divino..., p. 28.

Note 101
Op. cit., p. 50.

Note 102

Información entregada por Carmen Oviedo al autor en entrevista del 17 de octubre de 2005.

Note 103

El Folklore de Chile, Vol. VIII, Chile, Odeon LDC-36344.

Note 104 Contreras, Eduardo, "Violeta Parra, el origen del canto", Cuadernos Casa de Chile, n° 27, México, ¿1976?, p. 13.

Note 105 Dözl-Blackburn, Inés, y Marjorie Agosín, Violeta Parra o la expresión inefable, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1992, pp. 102-113. Miranda, op. cit., pp. 50 y ss.

Note 106 Es curiosa la fecha, porque la mayoría acepta como año de inicio de las recopilaciones, 1953.

Note 107 Vicuña Cifuentes, Julio, Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago de Chile, 1912, pp. XXII-XXIII. Paula Miranda ya hizo este contraste en op. cit., p. 57.

Note 108 Lenz, Rodolfo, "Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile", Anales de la Universidad de Chile, T. CXLIII, 1919, p. 524.

Note 109 "Todos los que se oponían al cambio en este período las caracterizaban [a las imágenes carnavalescas] –literalmente- como 'subversivas', como un intento de trastornar el mundo establecido." Burke, La cultura popular..., p. 271.

Note 110 Pereira Salas, Eugenio, "Consideraciones sobre el folklore en Chile", Revista Musical Chilena, año XIII, n° 68, nov.-dic. 1959, p. 86.

Note 111 Cfr. Chavarría, Patricia, "La mujer en la cultura tradicional campesina. Experiencia de terreno", Cultura Tradicional y Patrimonio. VI Seminario de Patrimonio Cultural, Mario Andrés Salazar y Micaela Navarrete (eds.), Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1999, pp. 119-129.

Note 112 En una parte del diálogo con Violeta, le pide: "acérquese p'a tocarla, ya que no la conozco".

Note 113 Dice el primer verso de la Despedida: "Al fin en el historiar...". Por otra parte, creemos que el espacio del "subordinado" se establece en este ejemplo por/en oposición y no en la negatividad (Spivak) o en la marginalidad (Bhabha). Podemos vislumbrar la existencia o constitución de un "discurso de la resistencia" (Said); en este acopio de tonadas, décimas y decires existe explícita o implícitamente un discurso que reelabora sus objetos y valores y los opone al discurso patriarcal. Estos cantos nos traen el runrún íntimo, casi secreto, de voces femeninas con una inteligencia y sensibilidad propias. La prensa de los últimos meses ha comunicado noticias que ratifican una y otra vez esta firme alianza femenina: el diario Página 12, Buenos Aires-Argentina, del 28 de septiembre de 2004 tiene una crónica titulada "La última palabra. Se extinguió el idioma que sólo hablaba el sexo femenino", sobre el idioma que inventaron y transmitieron las mujeres de Jiangyong. Y, curiosamente, también en China, las mujeres siguen recordando la masacre de Nanking ejecutada por los japoneses en 1937 ("El Mercurio", domingo 12 de diciembre de 2004, cuerpo D, p.25).

Note 114 Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", en Modern Criticism and Theory, de David Lodge (ed.), Longman, London y New York, 1988, p. 348. La traducción es nuestra.

Note 115 En artículo reciente, vemos cómo Violeta repitió el tipo de relación madre/hija con Isabel, su hija mayor. Cfr. “En el nombre de mi madre”, Revista El Sábado, de “El Mercurio”, Santiago de Chile, sábado 25 de diciembre de 2004, pp. 32-34. Sin embargo, hay que reconocer que la maternidad es un tema muy complicado en Violeta Parra; basta recordar la decisión que tomó de viajar a Europa dejando en Chile a una hija de meses, que al poco tiempo murió.

Note 116 Cfr. Viñuela, op. cit., pp. 33-34: “Por otro lado, las mujeres no sufren lo que Harold Bloom llama ‘ansiedad de la influencia’, es decir, la necesidad del creador masculino de asesinar metafóricamente a sus precursores para afirmar su identidad como creador individual y original. [Marcia] Citron afirma que las mujeres occidentales son socializadas hacia la conexión con otras personas y no en oposición a ellas, por lo que no sentirían esta competitividad.”

Note 117 Martínez, María Ester, “Las Décimas de Violeta Parra: del yo individual a lo universal”, Taller de Letras, Universidad Católica de Chile, Santiago, n° 25, 1997, p. 121.
Note 118 Huerta Calvo, Javier, “Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín”, en Huerta Calvo, Javier (ed.), , Madrid, Ediciones del Serbal, 1989, p. 27.

Note 119 I. Parra, op. cit., p. 106. Debe aludir a don Guillermo Reyes, quien figura en la primera de las semblanzas de Cantos Folklóricos Chilenos, pp. 9-12.

Note 120 A parte de la versión original de Violeta, hay una memorable de Daniel Viglietti con Mario Benedetti, en la que van intercalando los versos de la canción con los “refranívocos” del poeta; se encuentra en el disco A dos voces.

Note 121 Inés Dözl-Blackburn y Marjorie Agosín, Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética, p. 51.

Note 122 Burke, La cultura popular..., p. 270.

Note 123 Maximiliano Salinas, En el chileno el humor vive con uno, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 1998, p. 5. Nótese que la misma mixtura indígena-española es recalada por Nicanor Parra en su conversación sobre Violeta con Leonidas Morales (Violeta Parra: La última canción, pp. 67-68). En realidad es el signo mestizo propio de las Américas: “Como todos los países iberoamericanos, Chile posee una literatura popular –mitos, leyendas, magia, supersticiones, tradiciones- que se remonta a su pasado indígena, absorbe la influencia europea en la época colonial y continúa desarrollándose hasta nuestros días.” Juan Uribe Echevarría, Flor de canto a lo humano, p. 5.

Note 124 Rev. Atenea, n° citado, pp. 35-36 (por algún error, aparecen junto al canto entregado por don Gabriel Soto); Poésie, pp. 52-54. Hay erratas o leves diferencias entre las versiones. Seguimos aquí la de Poésie.

Note 125 “El mundo al revés también está asociado con la utopía popular de la tierra de Jauja, ‘el país de los Necios’ o ‘la tierra del Preste Juan’, donde las casas tenían tejados cubiertos de tortas, la leche corría por los arroyos...” Burke, La cultura popular..., p. 272.

Note 126 Bajtín, Mijaíl, “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)”, en Problemas literarios y estéticos, Editorial de Arte y Literatura de La Habana, Cuba, 1986, p. 343.

Note 127 Cfr. Uribe, op. cit., pp. 92 y ss.

Note 128 Violeta tenía en altísima estimación el canto a lo divino. Francisco Astorga, cantor, opina que este tipo de canto es “solemne para nosotros, pero es también una fiesta, que implica comida, bebida y conversación”. “Apostol, trovador y poeta”, entrevista de Isabel Ossa G., *El Mercurio*, E5, domingo 27 de marzo de 2005.

Note 129 Salinas, *Canto a lo divino...*, p. 53. Y también: “La demonología popular condicionó la visión del Mesías como ‘mundus inversus’ de Satanás. Si el Demonio es el principio del desconsuelo y la amargura, Cristo es inversamente el principio del desconsuelo y la dulzura.” p. 53.

Note 130 Ver supra, marco teórico, cap. II.1.3.

Note 131 María Eugenia Góngora, al analizar la poesía popular chilena, afirma que la contradicción entre los temas poéticos presentes en las hojas de la lira popular, también “está presente al interior de los mismos poemas, en el ‘juego’ que se produce entre la cuarteta y las décimas”. Góngora, “La poesía popular chilena del siglo XIX”, *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, n° 51, noviembre de 1997, p. 11.

Note 132 Esta idea, enfatizando, desarrollando aún más el tópico del mundo al revés, la tendremos de nuevo en *Volver a los 17*. Cfr. Burke, *La cultura popular...*, p. 274.

Note 133 Considérese este testimonio de la cantora Sra. Milsa Pinto, de Huampuli: “En esos años una cantora era muy apreciada y necesaria. Si no había cantora no había fiesta, ya que en ese tiempo no había radio. Si no había cantora aunque habido harta comida, no estaba bueno. Había comida, pero no una fiesta. En el año 48 más o menos, llegaron las vitrolas pero sólo podían comprarlas los ricos.” *Taller de Acción Cultural, La cantora popular, fuente de nueva vida*, Santiago de Chile, 1988, p. 43.

Note 134 Sáez, op. cit., página sin número.

Note 135 Pereira Salas, op. cit., p. 84.

Note 136 Garrido, Miguel Angel, “Bajtín y los géneros literarios”, en Romera Castillo, José et alii (eds.), *Bajtín y la Literatura*, Visor Libros, Madrid, 1995, pp. 49.

Note 137 Cfr. Advis, Luis, y Eduardo Cáceres, Fernando García, Juan Pablo González, (eds.), *Clásicos de la Música Popular Chilena, Volumen II, 1960-1973*, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago de Chile, 2000, p. 22.

Note 138 Estamos dando por sentado que las Décimas corresponden al género autobiográfico, pero hay voces autorizadas que pondrían en cuestión este asunto, como las de Philippe Lejeune, quien define la autobiografía como “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.” En “El pacto autobiográfico”, *Revista Anthropos, Serie Monografías Temáticas*, 29, diciembre, 1991, p. 48.

Note 139 “Introduction: Women’s Autobiography and the Male Tradition”, en Jelinek, Estelle C. (ed.), *Women’s Autobiography. Essays in criticism*, Indiana University Press, London, 1980, pp. 7-8. La traducción es nuestra.

Note 140 *Ibid.*, p. 13. La traducción es nuestra.

Note 141 Fernández, Celia, “De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía”, *Revista Quimera*, n° 240, febrero 2004, España, p. 19. Cfr. Jelinek, op. cit., pp. 17 y ss.

Note 142 Illanes, María Angélica, “Poesía Popular e Historia Cultural. Tradición y Modernización en América Latina”, *Cultura Tradicional y Patrimonio. VI Seminario de Patrimonio Cultural*, Mario Andrés Salazar y Micaela Navarrete (eds.), *Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares*, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1999, p. 14. Cursivas de la autora.

Note 143 Burke, *La cultura popular...*, p. 262.

Note 144 “El espacio propio de la literatura carnavalesca es la plaza pública, de manera especial en sus días de feria; lugar ideal donde las gentes del pueblo hablan, tratan de negocios, se grita, se anuncian en alta voz las mercaderías y se pregonan diversos asuntos.” Huerta Calvo, op. cit., p. 25.

Note 145 Ver supra, cap. II.1.3.

Note 146 En adelante, se indicarán entre paréntesis el número de la décima y el número de página.

Note 147 Esta imagen de la anti-fiesta se asocia con la de “contrajardín” propuesta por Selena Millares, “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”, *Anales de Literatura Chilena*, año 1, diciembre 2000, n° 1, p. 176.

Note 148 Salinas, *La fiesta...*, p. 87.

Note 149 Ver supra, cap. II.2.3.

Note 150 Cfr. Burke, *La cultura popular...*, p. 258.

Note 151 Cfr. las declaraciones de Soublette en: Subercaseaux, op. cit., pp. 46-47.

Note 152 “En los romances chilenos más arcaicos y populares, de origen hispano-medieval, aparece la denuncia del señor, del “dominus” (rey, duque, conde, etc.) que agrade diabólicamente el cuerpo de la mujer. (...) Los narradores populares a lo Humano y a lo Divino recogieron en diversas ocasiones noticias, ficticias o reales, de eclesiásticos acusados de violar a mujeres jóvenes.” Salinas, *Canto a lo divino...*, pp. 51-52.

Note 153 Ver supra, cap. II.1.3.

Note 154 Ver supra, cap. II.1.3.

Note 155 Laval, Ramón, “Del latín en el folklore chileno”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXV, julio-diciembre, 1909, p. 939.

Note 156 Zamora, Elisa C., “A propósito del dialogismo: la tradición bíblica y las claves de la ironía en la canción *El paraíso perdido* de Javier Krahe”, en Romera Castillo, op. cit., p. 436. Cursivas de la autora.

Note 157 Ver supra, cap. II.1.2.

Note 158 Salinas, *Canto a lo divino...*, p. 254.

Note 159 Cfr. Salinas, *ibid.*, p. 252.

Note 160 Alegría, Fernando, "Violeta por todas partes", *Araucaria de Chile*, n° 38, Madrid, 1987, p. 107.

Note 161 Manns, op. cit., p. 96.

Note 162 *Ibíd.*, p. 100.

Note 163 Valderrama, Adolfo, *Bosquejo histórico de la poesía chilena*, Imprenta Chilena, Santiago de Chile, 1866, pp. 147-148.

Note 164 Salas, Ricardo, "El sentido religioso en la poesía popular de Violeta Parra", *Lo sagrado y lo humano. Para una hermenéutica de los símbolos religiosos*, Ed. San Pablo, Santiago de Chile, 1996, p. 82.

Note 165 Cfr. Millares, op. cit., p. 172.

Note 166 Salinas, *Canto a lo divino...*, p. 28.

Note 167 *Ibíd.*, p. 38.

Note 168 *Ibíd.*, p. 55.

Note 169 Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

Note 170 Podarowski, op. cit., p. 15.

Note 171 Ver supra, cap. II.3.1.

Note 172 Epple, Juan Armando, "Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra", *Araucaria*, 5, Madrid, 1979, p. 196.

Note 173 Cfr. Torres, op. cit., pp. 61-62.

Note 174 Nótese la familiaridad carnavalesca en el garabato.

Note 175 Torres, op. cit., pp. 53-54.

Note 176 Dannemann, Manuel, en "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores", *Revista de Educación*, n° 13, Santiago de Chile, Ministerio de Educación (1968), p. 70.

Note 177 L. Morales, "Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta", *Violeta Parra: la última canción*, pp. 95-96.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía de Violeta Parra

1. *Poésie populaire des Andes*, Ed. François Maspero, París, 1965.
2. “Cantos Folkloricos”, *Revista Atenea*, Universidad de Concepción, n° 423 (julio-septiembre), 1970, pp. 34-39.
3. *Décimas*, Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile-Editorial Pomaire, Barcelona, 1970.
4. *Cantos Folkloricos Chilenos*, Edit. Nascimento, Santiago de Chile, 1979.
5. *Cantos Folkloricos Chilenos*, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Colección Eugenio Pereira Salas.

Bibliografía sobre Violeta Parra

1. Alegría, Fernando, “Violeta por todas partes”, *Araucaria de Chile*, n° 38, Madrid, 1987, pp. 101-112.
2. Canales, Reiner, “Carnaval y Utopía en las cartas de Violeta Parra”, *Anuario de Postgrado*, Fac. de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2005, en imprenta.
3. 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”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IX, n° 17, primer semestre, 1983, Lima-Perú, pp. 147-170.
4. Contreras, Eduardo, “Violeta Parra, el origen del canto”, *Cuadernos Casa de Chile*, n° 27, México, ¿1976?, pp. 5-19.
5. Chávez, Pamela, “Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra”, *Mapocho*, n° 49, Santiago de Chile, 2001, pp. 235-248.
6. Dözl-Blackburn, Inés, y Marjorie Agosín, *Violeta Parra o la expresión inefable*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1992.
7. *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1988.
8. Epple, Juan Armando, “Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra”, *Araucaria*, 5, Madrid, 1979, pp 187-197.
9. Manns, Patricio, *Violeta Parra: la guitarra indócil*, Ediciones LAR, Concepción, 1987 (editado primeramente en Ediciones Júcar, Madrid, 1978).
10. Martínez, María Ester, “Las *Décimas* de Violeta Parra: del yo individual a lo universal”, *Taller de Letras*, Universidad Católica de Chile, Santiago, n° 25, 1997, pp. 119-125.
11. Millares, Selena, “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”, *Anales de Literatura Chilena*, año 1, diciembre 2000, n° 1, pp. 167-179.

12. Morales, Leonidas, *Figuras literarias, rupturas culturales (modernidad e identidades culturales tradicionales)*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1993.
13. Violeta Parra: *La última canción*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2003.
14. Münnich, Susana, “Los temas de la muerte y de la pobreza en las *Décimas* de Violeta Parra”, *Mapocho*, n° 41, 1er semestre, 1997, pp. 43-53.
15. “El dolor y la risa en las *Décimas* de Violeta Parra”, *Anales de Literatura Chilena*, año 5, diciembre 2004, n° 5, pp. 111-133.
16. Oviedo, Carmen, *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990.
17. Parra, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*, Ediciones Michay, Madrid, 1985.
18. Sáez, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1999.
19. Salas, Ricardo, “El sentido religioso en la poesía popular de Violeta Parra”, *Lo sagrado y lo humano. Para una hermenéutica de los símbolos religiosos*, Ed. San Pablo, Santiago de Chile, 1996, pp. 73-92.
20. Spencer, Christian, “Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural”, Instituto de Historia, Universidad Católica de Chile, Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM (International Association for the Study of Popular Music), Bogotá 2000. [en línea], <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Spencer.pdf>>, [consulta: 29 de septiembre de 2005].
21. Subercaseaux, Bernardo, y otros, *Violeta Parra. Testimonio*, Editorial Granizo, 1982 (editado primeramente en Ed. Galerna, Buenos Aires, 1976).
22. Torres, Rodrigo, “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, *Revista Musical Chilena*, año LVIII, Enero-Junio, 2004, n° 201, pp. 53-73.
23. Vicuña, Magdalena, “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, año XII, n° 60, jul.-ago. 1958, pp. 71-77.
24. VV. AA., “Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores”, *Revista de Educación*, n° 13, Santiago de Chile, Ministerio de Educación (1968), pp. 66-76.

Bibliografía General

1. Advis, Luis, y Juan Pablo González (eds.), *Clásicos de la Música Popular Chilena, 1900-1960*, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago de Chile, 1999 (segunda edición).
2. Advis, Luis, y Eduardo Cáceres, Fernando García, Juan Pablo González (eds.), *Clásicos de la Música Popular Chilena, Volumen II, 1960-1973*, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago de Chile, 2000 (segunda edición).
3. Aínsa, Fernando, “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1997, vol. IV. 84-109.
4. Aragay, Mireia, “Feminismo y materialismo cultural: ¿enemigos o cómplices?”, en Marta Segarra y Angels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Icaria Editorial, Barcelona, 2000, pp. 43-69.

5. Bajtin, Mijail, "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa." En *ECO. Revista de la cultura de Occidente*, n° 129, Enero 1971, Bogotá. Traducción de Carlos Rincón.
6. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Ed. Alianza, Madrid, 1987 (cuarta reimpresión 1995). Trad. de Julio Forcat y César Conroy.
7. *-Problemas de la poética de Dostoievski* (1979), Fondo de Cultura Económica, México, 2003. Traducción de Tatiana Bubnova.
8. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)", en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial de Arte y Literatura de La Habana, Cuba, 1986, pp. 269-468. Traducción de Alfredo Caballero.
9. Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999. Con prólogo de María Moreno. Traducción de Juan García Puente.
10. Borràs Castanyer, Laura, "Introducción a la crítica literaria feminista", en Marta Segarra y Angels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Icaria Editorial, Barcelona, 2000, pp. 13-29.
11. Buber, Martin, *Caminos de Utopía* (1950), Fondo de Cultura Económica, México, 1991. Traducción de J. Rovira Armengol.
12. Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Ed. Alianza, España, 1991. Traducción de Antonio Feros.
13. Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Ed. Taurus, España, 1965.
14. Casullo, Nicolás (ed.). *El debate modernidad-posmodernidad*, Ed. Puntosur, Buenos Aires, 1989.
15. Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Ed. Gredos, Madrid, Tercera edición, 1973.
16. Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, 1955.
17. Chavarría, Patricia, "La mujer en la cultura tradicional campesina. Experiencia de terreno", *Cultura Tradicional y Patrimonio. VI Seminario de Patrimonio Cultural*, Mario Andrés Salazar y Micaela Navarrete (eds.), Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1999, pp. 119-129.
18. Dözl-Blackburn, Inés, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente*, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1984.
19. Eco, Umberto, V. V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989. Traducción de Mónica Mansour.
20. Ferdinandy, Miguel de, "Carnaval y revolución", *Revista de Occidente*, año III, 2ª época, n° 28, julio de 1965, Madrid, España, pp. 47-67.
21. Fernández, Celia, "De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía", *Revista Quimera*, n° 240, febrero 2004, España, pp. 18-21.
22. Fernández Herrero, Beatriz, *La Utopía de América. Teoría. Leyes. Experimentos*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1992.
23. Garrido, Miguel Angel, "Bajtín y los géneros literarios", en Romera Castillo, José et alii (eds.), *Bajtín y la Literatura*, Visor Libros, Madrid, 1995, pp. 45-52.
24. Góngora, María Eugenia, "'Omnia tempus habent': la fiesta medieval de los locos", *Revista Chilena de Literatura*, n° 18, noviembre 1981, pp. 25-33.

25. “La poesía popular chilena del siglo XIX”, *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, n° 51, noviembre 1997, pp. 5-27.
26. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. DeBolsillo, Barcelona, 2004.
27. Huerta Calvo, Javier (ed.), *Formas carnales en el arte y en la literatura*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1989.
28. Illanes, María Angélica, “Poesía Popular e Historia Cultural. Tradición y Modernización en América Latina”, *Cultura Tradicional y Patrimonio. VI Seminario de Patrimonio Cultural*, Mario Andrés Salazar y Micaela Navarrete (eds.), Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1999, pp. 9-27.
29. Jelinek, Estelle C. (ed.), *Women’s Autobiography. Essays in criticism*, Indiana University Press, London, 1980.
30. Laval, Ramón, “Del latín en el folklore chileno”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXV, julio-diciembre, 1909, pp. 931-953.
31. Lefebvre, Henri, *De lo rural a lo urbano* (1970), Ed. Península, Barcelona, 4ª ed. 1978 (1ª ed. 1971). Traducción de Javier González-Pueyo.
32. Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Revista Anthropos*, Serie Monografías Temáticas, 29, diciembre, 1991, pp. 47-61.
33. Lenz, Rodolfo, “Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, T. CXLIII, 1919, pp. 511-622.
34. Mannheim, Karl, *Ideología y Utopía* (1936), Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
35. Moore, Henrietta L., *Antropología y feminismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996. Traducción de Jerónima García Bonafé.
36. Moro, Tomás, *Utopía*, Alianza Editorial, Madrid, 1984 (1ª edición), 1994, 8ª reimpresión. Traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián.
37. Ormières, Jean-Louis, “Las fuentes orales: ¿instrumento de comprensión del pasado o de lo vivido?”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n° 20, 3ª época, 2003, Barcelona, pp. 119-132.
38. Parra, Fredy, *Modernidad, utopía e historia en América Latina*, Ed. San Pablo, Santiago de Chile, 1995.
39. Pereira Salas, Eugenio, “Consideraciones sobre el folklore en Chile”, *Revista Musical Chilena*, año XIII, n° 68, nov.-dic. 1959, pp. 83-92.
40. Podarowski, Miguel, *El marxismo invade la Iglesia*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.
41. Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, EE.UU., 1984.
42. Ruiz Aldea, Pedro (1830?-1870), *Tipos y costumbres de Chile*, Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1947.
43. Salazar, Gabriel, *La historia desde abajo y desde dentro*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2003.
44. *Labradores, Peones y Proletarios*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2000 (tercera edición).
45. Salinas, Maximiliano, y Daniel Palma, Christian Báez y Marina Donoso, *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2001.

46. Salinas, Maximiliano, *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, Rehue Ediciones, Santiago, 1991.
47. *En el chileno el humor vive con uno*, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 1998.
48. “¡En tiempo de chaya nadie se enoja!': La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910”, *Mapocho*, n° 50, 2001, segundo semestre, pp. 281-325.
49. “La fiesta: utopía, historia y derecho a la vida”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Universidad de Santiago de Chile, año VII, volumen 2, 2003, pp. 73-94.
50. Showalter, Elaine, “Feminism and Literature”, *Literary Theory Today*, de Peter Collier y Helga Geyer-Ryan (eds.), Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990, pp. 179-202.
51. “Feminist Criticism in the Wilderness”, *Modern Criticism and Theory*, de David Lodge (ed.), Longman, London y New York, 1988, pp. 331-353.
52. Taller de Acción Cultural, *La cantora popular, fuente de nueva vida*, Santiago de Chile, 1988.
53. Uribe Echevarría, Juan, *Flor de canto a lo humano*, Ed. Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1974.
54. Valderrama, Adolfo, *Bosquejo histórico de la poesía chilena*, Imprenta Chilena, Santiago de Chile, 1866.
55. Valdés, Adriana, “Mujeres y culturas en América”, *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1995, pp. 243-272.
56. Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago de Chile, 1912.
57. Viñuela, Laura, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, Ediciones KRK, Oviedo, 2003.
58. Zamora, Elisa C., “A propósito del dialogismo: la tradición bíblica y las claves de la ironía en la canción *El paraíso perdido* de Javier Krahe”, en Romera Castillo, José, y Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbayo (eds.), *Bajtín y la Literatura*, Visor Libros, Madrid, 1995, pp. 435-440.
59. Zavala, Iris, “Bajtín, el cuerpo político y la utopía: metalectura en clave de crítica-ficción”, en *Escuchar a Bajtín*, Ed. Montesinos, España, 1996, pp. 228-246.

Artículos de Prensa

1. Entrevista a Alfredo Jocelyn-Holt. “Volver al XVII después de vivir el XX”, *Rocinante*, año VII, n° 71, septiembre 2004, pp. 14-15.
2. Entrevista a Francisco Astorga. “Apostol, trovador y poeta”, *El Mercurio*, E5, domingo 27 de marzo de 2005.
3. Entrevista a Isabel Parra. “En el nombre de mi madre”, *Revista El Sábado*, de *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 25 de diciembre de 2004, pp. 32-34.
4. “Violeta Parra hizo cantar a pensadores y escritores”, diario *Crónica*, Concepción, miércoles 6 de enero de 1960, p. 3.
5. Violeta Parra en 6ª Escuela Internacional de Verano. Diario *El Sur*, Concepción, miércoles 6 de enero de 1960, p. 8.

6. “La última palabra. Se extinguió el idioma que sólo hablaba el sexo femenino”, *Página 12*, Buenos Aires-Argentina, del 28 de septiembre de 2004.
7. “Renace el horror de Nanking”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, D25, domingo 12 de diciembre de 2004.

Sitios web

1. Radio Universidad de Concepción: < <http://www2.udec.cl/radio/>> [consulta: 13 de noviembre de 2005].

ANEXO 1

1 Violeta Parra, *Poesie populaire des Andes*, Ed. François Maspero, París, 1965.

2 Canto a lo poeta

3 A lo divino

4- Semblanza Alberto Cruz, Salamanca

5- Por saludo. Saludo primeramente/ a tu dulcísimo paire.

6- Semblanza Rosa Lorca.

7- Por padecimiento. Dios se entregó a padecer.

8- Por sabiduría. El primer día el Señor.

9- Por sabiduría. Cuando el dios omnipotente.

10- Semblanza Guillermo Reyes

11- Por despedida. Madre mía me voy.

12 A lo humano

13- Por el ladrón profano. Un reo siendo variable.

14- Por el mundo al revés. Vi a un hombre andar de cabeza.

15- Por los números. Una naranja me dieron.

16- Semblanza de Panchita

17- Por filosofía. La vista dice “yo veo”.

18 Tonadas

19- Ya llegó tu medio amante

20- Cuando te vais a casar

21- Escucha, vidita mía

- 22- Amada prenda querida
- 23- Miren como corre el agua, batallando por la arena
- 24- Un hortelano de amor
- 25- Adónde vas jilguerillo

26 **Parabienes**

- 27- Viva Dios, viva la Virgen. Parabienes a los novios.
- 28- Viva la luz de don Creador

29 **Esquinazos**

- 30- Es aquí o no es aquí
- 31- A verte vengo de noche
- 32- Señores y señoritas

33 **Cuecas**

- 34- En la cumbre de los Andes
- 35- En el campo hay una yerba
- 36- En Arauco una muchacha
- 37- Yo crié un palomo, chapecao

38 **Canciones de Violeta Parra**

- 39- La jardinera
- 40- Quisiera tener cien pesos
- 41- Parabienes al revés
- 42- Levántate, Huenchullán
- 43- Santiago penando estás
- 44- Según el favor del viento
- 45- Porque los pobres no tienen
- 46- La carta
- 47- Y arriba quemando el sol
- 48- Yo canto la diferencia
- 49- Hace falta un guerrillero

50- Hasta cuándo está en la mar

51- Mire cómo sonríen

52- Ayúdame, Valentina

ANEXO 2

1 Parra, Violeta, *Cantos Folklóricos Chilenos*, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Colección Eugenio Pereira Salas.

2 La ficha del Archivo dice lo siguiente: “Ejemplares manuscritos de músicas y letras. Libro que publicara Nascimento. Comentarios según datos proporcionados por V. Parra, de Gastón Soublette. Fotografías de Sergio Larraín”.

3 Hacemos un listado de las letras incluidas en este Archivo, casi todas con transcripciones musicales de Gastón Soublette. El Archivo ha ordenado el material en carpetas si numeración y que nosotros nombramos con una letra según el orden en que estaban puestas en la caja que las reunía.

4 A. Introducción de Gastón Soublette.

5 B. Canto a lo poeta

6 B.1. Verso por despedida a Gabriela. Canto a lo humano.

7 B.2. Maire mía ya me voy. Verso por despedida. Salamanca.

8 B.3. Verso por el Rey Asuero. A lo divino. Por sabiduría.

9 B.4. Los Padres saben sentir. Verso por matrimonio. San Carlos. Eduvigis (Candia).

10 C. Canto a lo poeta

11 C.1. “Maire mía no me llore”. Verso por despedida. Letra y música: Violeta Parra.

12 C.2. “La torre de Babilonia”.

13 C.3. “Maire yo le digo a Dios”

14 C.4. “Setecientos años antes”. Verso por el Niño Dios.

15 D. Canto a lo poeta

16 D.1. “Ya me voy a separar”. Verso a lo humano. Elena Saavedra, Lautaro.

17 D.2. “Estoy cuidando una rosa”. Canto a lo humano.

18 D.3. “No tengo la culpa ingrato”. Letra y música: Violeta Parra.

19 E. Canto a lo poeta

- 20 E.1. "Dios se entregó a padecer". Rosa Lorca, Barrancas.
- 21 E.2. "Entre aquel apostolado". Verso por padecimiento. Rosa Lorca, Barrancas.
- 22 E.3. "Por cierto hemos de saber". Verso por el fin del mundo.
- 23 E.4. "El primer día el Señor". Verso por el fin del mundo. Chillán.
- 24 E.5. "Los Sabios más renombrados". Por sabiduría. Salamanca.
- 25 E.6. "39 libros son". Contrarresto.
- 26 E.7. "De Génesis principiaron". Verso por la Sagrada Escritura. Emilio Lobos, Santa Rita de Pirque.
- 27 E.8. "Saludo primeramente". Verso por saludo. Isaías Angulo, Fundo Porvenir, Puente Alto.
- 28 E.9. "El primer hombre fue Dios". Verso por sabiduría. Pedro Peralta, San Bernardo.
- 29 E.10. "En un pesebre botado". Verso por el Niño Dios. Alberto Cruz, Salamanca.
- 30 F. Cuecas
- 31 F.1. En el campo hay una yerba
- 32 F.2. Miren como corre el agua
- 33 F.3. Suspirando me amanece
- 34 F.4. En los Altos de Colombia
- 35 F.5. La Palmerita
- 36 F.6. La flor la flor la mar
- 37 F.7. Quisiera ser palomita
- 38 F.8. Cuando estaba chiquillona
- 39 F.9. En Arauco una muchacha
- 40 F.10. El gallo de mi vecino
- 41 F.11. Cuando me estarán cantando
- 42 F.12. Al bonito sé quererlo
- 43 F.13. Si querís que yo te quiera
- 44 F.14. El jardinero (¿). "Mi vida, canta el canario en la jaula..."
- 45 F.15. En la cumbre de los Andes.
- 46 F.16. Me duele el alma en Santiago

- 47 F.17. Estando mi pecho con llave
- 48 F.18. Me trajiste una rosa
- 49 F.19. La mariposa (tiene la indicación: “última cueca”)
- 50 F.20. La lechera
- 51 F.21. La golondrina
- 52 F.22. Quien tuviera cien pesos
- 53 F.23. La cueca larga del 19. Domingo Pérez (Texto original de la Cueca larga de los Meneses).
- 54 G. Nota en partitura: “Libro que publicara Nascimento. Comentarios según datos proporcionados por V. Parra, de Gastón Soublette. Fotografías de Sergio Larraín”.
- 55 H. Notas sobre canto llano. Música antigua con textos en latín. No parece estar relacionado con Violeta Parra ni su obra.
- 56 I. Como en H.
- 57 J. Canto a lo poeta
- 58 J.1. En la ciudad deleitosa. “Hay una ciudad muy lejos”. Por ponderación. Antonio Suárez, Fundo Tocornal.
- 59 J.2. “Cielo primer firmamento”. Verso por sabiduría. Salamanca.
- 60 J.3. “La una es la principiante”.
- 61 K. Varios
- 62 K.1. “Adiós corazón amante”
- 63 K.2. El hijo arrepentido. “Cuando salí de Chillán”.
- 64 K.3. De la montaña vengo
- 65 K.4. Amada prenda querida. Tonada
- 66 L. Parabienes
- 67 L.1. Viva la luz de Don Criador.
- 68 L.2. Viva Dios, Viva la Virgen.
- 69 M. Varios
- 70 M.1. Señora Doña María. “Señora Doña María/ yo vengo de Qulicura”. Laura Muñoz, Sagrada Familia, Linares.
- 71 M.2. Señora Doña María. “Señora Doña María/ yo vengo de l'Angostura”.

- 72 M.3. A lu lú. "En el portal de Belén".
- 73 N. Casamiento de negros. Primera estrofa del folklore, el resto es de Violeta Parra.
- 74 Ñ. Parabienes al revés. Violeta Parra
- 75 O. De la montaña yo vengo. Violeta Parra. Tonada
- 76 P. Adiós hermoso diamante. "Por no ver tu indiferencia". Tonada. Antuco
- 77 Q. Varios.
- 78 Q.1. La tonada del medio. "Ya llegó tu medio amante". Cancionero de Tagua-Tagua.
- 79 Q.2. La choclera. "En un pesebre botado."
- 80 R. Varios
- 81 R.1. Desgracia. "Cansados tengo los ojos".
- 82 R.2. El conejo. "A la re'i de una patagua".
- 83 R.3. Miren como corre el agua. (Sólo letra)
- 84 R.4. El pequén. Chapecao. Doña Carmen Rosa, Paradero 9, Gran Avenida.
- 85 R.5. La palomita. "Una palomita soy".
- 86 R.6. La rama verde. "Muy imposible ha de ser". Sergio....., Stago.
- 87 S. Varios.
- 88 S.1. Cuanto te vais a casar.
- 89 S.2. Las naranjas. "Tanta naranja madura". Tonada. Folklore.
- 90 T. Varios.
- 91 T.1. Las mentiras. "Una chacra que sembré". Por ponderación.
- 92 T.2. Me voy, me voy. "Si te hallas arrepentido".
- 93 T.3. Por el padecimiento de Gabriela. "Maire chilena y bendita" (partitura).
- 94 U. Varios
- 95 U.1. Me voy, me voy (partitura)
- 96 U.2. Viva Dios, viva la Virgen (partitura)
- 97 U.3. Si las flores del verano. Tonada.
- 98 U.4. Los guantes. "Muchacha trae los guantes".
- 99 U.5. En San Pedro nace el sol. Tonada a lo divino.

- 100 U.6. El Hortelano. “Un hortelano de amor”. Tonada de Coleo. Elisa Torres, Cauquenes, Maule.
- 101 U.7. Cuando entré a tu amor. Tonada.
- 102 V. Varios.
- 103 V.1. El jilguerillo. “Adonde vas jilguerillo”.
- 104 V.2. En la cumbre de los Andes.
- 105 V.3. “Malhaya la cocina/ malhaya el humo”. Tonada. Juan, de Curacautín.
- 106 W. Varios.
- 107 W.1. La interesada. “Me enamoré de una niña”.
- 108 W.2. San Juan y San Pedro. “Entre San Juan y San Pedro”
- 109 X. La ciega.
- 110 Y. Varios.
- 111 Y.1. Salí de las azucenas. Tonada
- 112 Y.2. El palomo. Chapecao. Amelia Montenegro, 69 años, Stgo. Era de Valdivia.
- 113 Z. No habiendo como la maire. “Cuando yo salí a rodar”.
- 114 A.A. “Tú eres la estrella más linda”. Tonada.
- 115 B.B. “Al pie de la sepultura”. Tonada. Mercedes Rozas, v. de Sánchez. 60 años. Barrancas, Santiago.
- 116 C.C. Varios.
- 117 C.C.1. “Aquí me pongo a cantar”
- 118 C.C.2. “Quisiera saber de cierto”.
- 119 D.D. Varios
- 120 D.D.1. C.C.1. “A verte vengo de noche”. Esquinazo.
- 121 D.D.2. Señores y señoritas. “Señores y señoritas/ vengo toda avergonzada”. Esquinazo.
- 122 D.D.3. “Vengo a verte perla hermosa”. Esquinazo.
- 123 E.E. “¿Es aquí o no es aquí?”. Una indicación: “4 esquinzaos”. Quizás se suma a los tres anteriores.
- 124 F.F. “Anoche me refalé”. Refalosa.

125 G.G. Que pena siente el alma. Vals. “Aprendido de Rita Leyton, sesenta años que, a su vez, lo aprendió de su madre, doña Florencia Durán de noventa años, viva aún. Rita vive en el fundo “Santa Rita”, Alto Jahuel, Buin.”

126 H.H. Es imposible. Tonada. Violeta Parra

127 I.I. Varios

128 I.I.1. Violetas y pensamientos.

129 I.I.2. Los mandamientos. “Escucha vidita mía”.

130 J.J. La lechera. “No porque yo sea lechera”. Música y letra Violeta Parra. Tonada.

131 En esta tesis se usaron las tipografías chilenas TCL355, de Luis A. Rojas, y ELEMENTAL, de Francisco Gálvez.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:
<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#).

© CEME web productions 2003 -2007 