



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas



**Presencias hacia el umbral sublime de una poética
alquímico-teatral, en obras de Violeta Parra Sandoval**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

MARÍA MARGARITA SAN CRISTÓBAL GAJARDO
CONCEPCIÓN-CHILE
2014

Profesor Guía: Dra. Patricia Henríquez Puentes
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción



“Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e

incorporar a mi alma.”



Violeta Parra Sandoval
(Citada en Parra, 1985, p.9)

ÍNDICE

Presentación	5
Planteamiento del problema: hipótesis y objetivos	8
Marco teórico	
I. La alquimia teatral y su juego <i>sublime</i> entre presencias	
○ Lo sublime	10
○ La alquimia	12
○ Algunas lecturas alquímicas en obras de literatura chilena	15
○ Lo teatral	17
○ La alquimia teatral	23
II. La poesía popular como antecedente a la obra de Parra	26
III. Intervención de Violeta Parra Sandoval en el contexto urbano de mediados del siglo xx	32
○ Investigación etnográfica y programa radial <i>Canta Violeta Parra (1954)</i>	33
○ Pacto narrativo y el discurso poético-musical de Violeta Parra Sandoval	37
IV. Identidad de otras propuestas experimentales latinoamericanas: poesía experimental y narración oral escénica	48
○ Poesía experimental y arte relacional	50
○ Gestualidad en la palabra: narración oral escénica	52
Análisis literario:	
<i>Presencias hacia el umbral sublime de una poética alquímico-teatral</i>	56
1. Discurso Narrativo	57
“ <i>Casamiento de negros</i> ” (1953)	58
“ <i>Parabienes al revés</i> ” (1954)	63
“ <i>Arauco tiene una pena</i> ” (1960)	68
“ <i>El Nguillatún</i> ” (1964)	76
“ <i>Pupila de águila</i> ” (1966)	86
2. Discurso escénico	92
Consideraciones finales	104
Referencias bibliográficas	106

PRESENTACIÓN

Desde un punto de vista semiológico, las obras poético-musicales (Bahamonde, 2006, p.56) se valen del uso de signos literarios, sonoros y escénicos para su concreción. Los estudios al respecto, sin embargo, han prestado escasa atención a estos últimos, especialmente a aquellos vinculados a la dinámica *relacional* (Bourriaud, 2008) que este tipo de obras generan (cuando se concretan en vivo), como parte fundamental del funcionamiento de una estética.

En el desarrollo de este trabajo de tesis, me propongo analizar cinco obras poético-musicales de Violeta Parra Sandoval: *Casamiento de negros* (1953), *Parabienes al revés* (1954), *Arauco tiene una pena* (1960), *El guillatún* (1964) y *Pupila de águila* (1966). Estas composiciones recrean mundos ficcionales en vivo, sin cuerpos que actúen y frente a un público que se reconoce como tal¹. Por lo tanto, la presencia de personajes, lugares y acciones, se concreta en escena en el momento de la enunciación lingüístico-musicalizada del texto poético de cada una de las obras escogidas. Dicho de otro modo, al momento de ser cantadas.

Estas composiciones que funden texto poético, composición musical e interacción de los participantes reales involucrados (público y performer), al momento de ser presentadas sobre el escenario, pueden “transportarnos y/o crear un *mundo otro*” (Spang, 1996, p.115), gracias a su narratividad y al proceso de recreación de mundos ficcionales en vivo y a la presencia de personajes, espacios y acciones al momento de la enunciación de la obra.

¹ Para Villegas (2000) este es uno de los requisitos esenciales de la teatralidad: “(...) la condición fundamental de la teatralidad social, según Burns, radica en el hecho de que lo que sucede llega a ser percibido por alguien como *teatral*, y que requiere de un espectador que se comporta como tal, es decir como espectador. La presencia de un espectador, consciente de ser espectador transforma una situación en *teatral*”. (p.58)

El objetivo de este trabajo es ampliar la interpretación y valoración de las obras poético-musicales de Violeta Parra hacia un análisis que considere la dinámica relacional que su propuesta generó y genera hasta el día de hoy.

El estudio crítico de las obras poético-musicales de Violeta Parra Sandoval ha sido considerado hasta el momento desde dos perspectivas. La primera (y más tradicional), cataloga esta obra como “música folclórica” (Oviedo, 1990, p.59), mientras que la segunda, señala que es insuficiente no considerar su valor estético, como se ha hecho hasta el momento (López, 2010).

Si bien Violeta ha sido considerada “folclorista y compositora, todavía se le escamotea el reconocimiento de poeta” (ídem, p.134) lo cual, explica López, ha ocurrido debido al “aura de santidad y endiosamiento que la rodean” (p. 147). Propongo entonces, explorar en una lectura escénica de su propuesta poético-musical.

Las experiencias escénicas, destacan por su carácter interdisciplinario y liminal (Diéguez, 2005). Representan además, un momento de encuentro e interacción entre las energías de quienes participan. De este modo, son reconocidas como eventos conviviales (Dubatti, 2010), cuya principal característica es propiciar la socialización de cuerpos en vivo en un lugar y momento determinados. En tanto experiencia conciente, una experiencia escénica podría ser además, interpretada como un momento de transformación para quienes se disponen a atenderla.

Desde esta perspectiva, intentaremos descubrir los elementos que contribuyeron a que las obras poético-musicales seleccionadas para este trabajo activaran (en su tiempo), un discurso performático que representa opción y estrategia transmutadora para la época. Para ello analizaremos las obras según las etapas de un *imaginario alquímico*, el cual entenderemos como un viaje iniciático y transformador.

Por medio del ánimo y esfuerzo individuales (de quien decide emprender este viaje iniciático), se tiene como resultado la evolución del propio ser. Esto ocurre gracias a la disolución y calcinación de la materia prima inicial, dispuesta a sacrificar (Cirlot, 1992). Por otro lado, consideraremos nuestra lectura de una poética alquímica, como un evento que se presenta en estrecha relación con la noción de una experiencia ceremonial, de índole *sublime* (García, 2007).

Al concretar las obras escogidas (*praxis* y texto), Violeta potencia la existencia de un umbral sublime, gracias al poder transformador de una poética que despliega sus sentidos entorno a la realización de una experiencia alquímica. Este umbral convoca la presencia y energía de múltiples participantes, para finalmente dar lugar a la creación conjunta de una obra de arte única y relacional. Al disolver las identidades personales, dicho umbral configura un sujeto colectivo e impersonal. Este último se nutre de las fuerzas centrípetas (Lehman, 2010) que le dan vida para habitar un espacio fronterizo, siempre liminal.

Comenzaremos entonces, con un marco teórico que aborda, en primer lugar, las bases conceptuales relacionadas con un imaginario sublime y con una poética alquímica. Luego, indagaremos en torno al campo de la investigación teatral contemporánea y de la poesía popular. Consideraremos además, que la propuesta artística de Violeta Parra Sandoval sugiere, una

innovación en la escena local de su época que dialoga con otras prácticas de la escena artística latinoamericana, desarrolladas durante el siglo XX, en países como Argentina, Uruguay y Venezuela.

Finalmente, abordaremos el análisis planteado de las obras escogidas, en dos capítulos. Primero, interpretando el discurso narrativo y poético de las obras, guiados por la poética de una lectura alquímica y, segundo, considerando su implicancia en tanto discurso teatral.

Hipótesis

La poesía de Violeta Parra Sandoval despliega sus sentidos en el marco de una ceremonia de carácter sublime que funciona en base a la ejecución de una poética alquímico-teatral. Esto es una poética que potencia la creación conjunta de una obra de arte relacional que sólo toma forma al momento de su ejecución.

Objetivos

Objetivo general

Analizar la poética alquímico-teatral en cinco obras de Violeta Parra Sandoval: *Casamiento de negros (1953)*, *Parabienes al revés (1954)*, *Arauco tiene una pena (1960)*, *El nguillatún (1964)* y *Pupila de águila (1966)*.

Objetivos específicos

- Identificar las ceremonias de carácter sublime implicadas en las cinco obras en estudio.
- Examinar los procedimientos de la poética alquímica presentes en las obras de Violeta Parra Sandoval.

- Analizar la propuesta poético musical de Violeta Parra S. a la luz de la poesía experimental y de la narración oral escénica.
- Analizar el contexto de producción de la obra de Violeta Parra S.



I. La alquimia teatral y su juego *sublime* entre presencias

- Lo sublime

De acuerdo a la RAE, el adjetivo sublime denota una situación “excelsa, eminente y/o de elevación extraordinaria”; aplicable en especial para describir las “concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y sencillez admirables”.

Por un lado, tenemos que la idea de algo sublime se relaciona con un movimiento de ascensión. Este movimiento posiciona un *algo* en lo alto (o *sobre* lo alto). Sabemos que históricamente, las concepciones relacionadas con lo ceremonial y sagrado, han sido relacionadas a un posicionamiento en las alturas; lugar en donde residen las divinidades.

Pilar García nos detalla a continuación la especificidad ya introducida acerca del concepto sublime, utilizando como referencia las consideraciones que se tenían de ello durante el siglo I²:

El uso del adjetivo «sublime» responde a un establecimiento histórico del término y a su uso figurado: «en los aires, en lo alto» (It. sublimé) o «suspendido en el aire, alto, elevado» (It. sublimis). Considerando que el término griego original remite a «altura» y luego al verbo «elevar, exaltar», el título literal del tratado en español debiera ser «Sobre lo alto».

(García, 2007, s/n)

Al mismo tiempo, lo sublime puede ser además considerado como una potencialidad del lenguaje poético, dado su carácter transformador.

² García trabaja en base a la publicación *Pseudo-Longino, De lo sublime. Traducción de* Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: Metales pesados, 2007.

Esta potencialidad moviliza, a quienes participan de una experiencia literaria, a ser parte de una experiencia transformadora porque esta hace que el lector “disponga su alma a la grandeza después de leído el pasaje y que deje a su pensamiento meditando en algo más allá de lo dicho”. Como consecuencia, se da lugar a la creación de un lenguaje que *supera lo humano y conduce hacia lo divino*. (García, 2007, s/n). Veamos la cita que nos explica esto en detalle:

Lo sublime busca que el lector (u oyente) disponga su alma a la grandeza después de leído el pasaje y que deje a su pensamiento meditando en algo más allá de lo dicho. En este sentido, el anónimo desarrolla y propone una teoría del efecto en la medida que se ocupa de la aprobación y permanencia de éste en el receptor, y busca en él tanto una participación efectiva, como un estado de conmoción. (...) con el objetivo de producir un lenguaje que supere lo humano, de este modo, lo sublime conduce a lo divino. (Ídem)

En base a lo anterior, podemos reconocer que el concepto sublime denota una característica que demanda la participación efectiva, por parte del lector, a fin de que la creación literaria sea posible. Al mismo tiempo, podemos inferir además que la mencionada “participación efectiva del lector” depende directamente de su esfuerzo, ánimo y/o voluntad personales para ello.

Por otro lado, García (2007) también nos dice que algo sublime se relaciona con la “capacidad de elegir siempre los elementos más importantes y reunirlos en un solo cuerpo” (2007, s/n). De acuerdo a lo anterior, podemos además entender el concepto *sublime* como una cualidad que se relaciona con un carácter heterogéneo, puesto que congrega la agrupación de distintos elementos en torno a la unicidad de un solo cuerpo.

- La alquimia

El concepto *Alquimia* describe un conjunto de experiencias, generalmente de carácter esotérico, que se refiere a las transmutaciones de la materia. Tales transformaciones, se vuelven posibles gracias a la acción de una piedra filosofal que ejerce sus funciones sobre la materia prima dispuesta para su transmutación.

Según la leyenda alquímica, la acción que la piedra filosofal habría de ejercer sobre metales pesados (como el plomo), los convertiría en oro. Por lo tanto, es entendible que durante la edad media el desarrollo del estudio alquímico haya tenido como principal objetivo, la búsqueda de esta *piedra filosofal*, así como también la búsqueda de una *panacea universal* que curaría todos los males de la humanidad³.

Tales antecedentes históricos dieron posterior origen al desarrollo que tuvo la ciencia química. Sin embargo, el concepto *alquimia* es además, un recurso alegórico que poetas y estudiosos literarios han sabido aprovechar. De hecho, Cirlot (1992) nos explica que:

La alquimia tuvo sus verdaderos comienzos en los siglos III y IV después de Jesucristo, con obras como la *Chryso Poeia* o “libro de Cleopatra”, siendo cultivada por griegos alejandrinos y luego por los árabes. Más tarde se incluyeron elementos de diversas tradiciones, entre ellas de la mística cristiana. (p. 64)

Si bien un evento alquímico sirve para explicar las diversas transformaciones químicas que sufre una materia prima en particular que ha sido dispuesta para ello (por ejemplo, el metal

³ “Alquimia”. (2014). Diccionario de la lengua española [versión electrónica]. Madrid: Real Academia Española, Recuperado de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

plomo para ser transformado en oro), el desarrollo de un evento alquímico puede ser también considerado desde una perspectiva simbólica. En este sentido, Cirlot (1992), nos relata que:

Sustancialmente, era un proceso simbólico, en el que se buscaba la producción de oro, como símbolo de la iluminación y salvación. Las fases iniciales se señalaban por cuatro colores, tomados por la “materia prima” (símbolo del alma en su estado original): negro (culpa, origen, fuerzas latentes); blanco (magisterio menor, primera transformación, mercurio), rojo (azufre, pasión), a las que sucedía la aparición del oro. Piobb analiza el sentido simbólico de las diferentes operaciones. La primera o *calcinación*, era equivalente a la muerte del profano, es decir, de interés por la manifestación y por la vida; la segunda, *putrefacción*, consecuencia del anterior, es la separación de los restos destruidos; la *solución* expresaba la purificación de la materia; la *destilación*, la lluvia de la materia purificada, es decir, de los factores de salvación separados por las operaciones anteriores; la *conjunción* simboliza la *coincidentia oppositorum* (identificada por Jung con la íntima unión interna, en el hombre, del principio masculino de la conciencia y del femenino del inconsciente); la *sublimación* simboliza el sufrimiento derivado de la escisión mística del mundo y por la entrega a la empresa (...) La *tradizione Ermetica* transcribe: ‘nuestra obra es la conversión y el cambio de un ser en otro ser, de una cosa en otra cosa, de la debilidad en fuerza, de la corporeidad en espiritualidad’. (pp. 64-65)

De este modo, vemos la manera en que un evento alquímico se relaciona con imaginarios distintos del material y/o químico, pues en la cita anterior este evento está asociado con un imaginario de índole espiritual. Precisamente, la profesora Cecilia Rubio (2002) ha utilizado simbolismos asociados con un imaginario *alquímico* para interpretar obras de vanguardia chilena. Desde esta perspectiva, Rubio (2002) concluye que para que un evento alquímico ocurra

es necesario sacrificar el estado anterior e inicial del *ser*, puesto que: “se debe matar parte de la vieja personalidad. Este requerimiento de la transformación iniciática no se concibe como un suicidio (...) sino como un sacrificio” (p.7).

Desde una dimensión similar, Cirlot (1992) nos dice que un evento alquímico se resume con la fórmula *Solve et coagula*: “**analiza** todo lo que eres, **disuelve** todo lo inferior que hay en ti, aunque te rompas al hacerlo; **coagúlate** luego con la fuerza adquirida en la operación anterior” (p. 65). Gracias al registro imperativo de la cita anterior (en negrito), podemos concluir que para que alguien pueda concretar el desarrollo de una transformación alquímica (desde una perspectiva espiritual), cada individuo depende del valor de su propio esfuerzo, ánimo y/o voluntad con tal de lograr la mencionada transformación; ya que los pasos a seguir son “analiza, disuelve y coagúlate” (ídem).

Ya hemos mencionado los colores negro, blanco, rojo y dorado representan las distintas etapas de un evento alquímico. Veamos a continuación, la interpretación simbólica para cada una de ellas:

La materia prima así compuesta debe ser enterrada y sometida a los cuatro elementos para que se produzca la necesaria putrefacción o Nigredo, caracterizada por el color **negro** (...) debe purificarse mediante la separación de las partículas impuras de las puras, en lo que se conoce como etapa de sublimación o Albedo, caracterizada por el color **blanco**. Alegóricamente, el proceso se completa cuando la dualidad arquetípica básica, el rey y la reina, fructifican en el andrógino o Rebis, cual fénix que renace de las cenizas de su propia descomposición, en la etapa de Rubedo u obra en **rojo**. (Rubio, 2002, pp. 3-5)

Paralelamente, las fases de un evento alquímico se relacionan con otros simbolismos. Por ejemplo, la primera etapa puede ser entendida como la *muerte* de la materia prima y del interés por la vida, dando lugar a la *calcinación y disolución* del estado original del alma. Esta fase está representada por el color negro.

Luego tenemos la segunda etapa (representada por el color blanco), en donde se da paso a la *purificación y destilación* de la materia. Le sigue la reunificación íntima (de carácter pasional), de la dualidad interna (en el hombre), del principio masculino de la conciencia y del femenino del inconsciente. Esta etapa, también denominada *conjunción*, está caracterizada por el color rojo.

Finalmente, se logra la ascensión del *ser* a través de la etapa *sublimación*, la cual está representada por el color dorado; o sea, el color del metal perseguido por los antiguos alquimistas: el oro. Similarmente, las etapas de un evento alquímico han sido también asociadas a los pasos “viaje, preparación, espera y desdoblamiento” (Rubio, 2002, p.7).

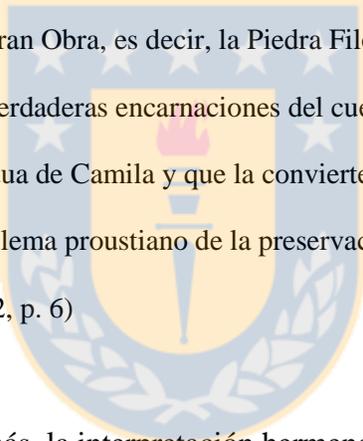
- Algunas lecturas alquímicas en obras de literatura chilena

Un evento alquímico involucra la acción de una piedra filosofal. La acción que esta piedra ejerce sobre la materia prima dispuesta, transmuta los metales pesados en oro. Paralelamente, podríamos considerar que el estado anímico y/o espiritual que un individuo evidencia en cierto momento determinado, representa alegóricamente al metal pesado que se busca transformar con la realización de un evento alquímico. Siguiendo esta última línea, Cecilia Rubio (2002) interpreta el cuento *El Unicornio*⁴, del chileno vanguardista Juan Emar. Rubio posiciona el

⁴ Emar, J. (2006). “El Unicornio”, en *Diez*. Santiago de Chile: Tajamar Ediciones. 1937.

simbolismo que representa la piedra filosofal, en paralelo a las funciones que cumplen “la ostia y el vino” en la celebración de una misa católica.

En su análisis, Rubio nos explica que la ostia y el vino son los elementos responsables de catalizar y transmutar la estatua de un personaje del cuento mencionado (Camila). Como consecuencia, la estatua adquiere características divinas y de belleza inmaculada. Metafóricamente hablando, el personaje en cuestión se convierte en oro. Veamos la cita que nos explica esto en detalle:



El resultado de la Gran Obra, es decir, la Piedra Filosofal, representada en este modelo por la ostia y el vino, verdaderas encarnaciones del cuerpo de Cristo, tiene su paralelo en la pátina que baña la estatua de Camila y que la convierte en una obra de arte incorruptible que da solución al problema proustiano de la preservación inmaculada de la belleza femenina. (Rubio, 2002, p. 6)

Rubio (2002, p.3) sugiere además, la interpretación hermenéutica de otro motivo alegórico relacionado con la lectura de un evento alquímico: la *boda química*. Esta boda representa la unión de dos principios opuestos y equivalentes, la cual se hace posible gracias a la unión consagrada o “cópula sublime” que se logra entre las energías involucradas. Veamos una cita que detalla la consagración de esta unión: “(...) la boda química, también conocida como el matrimonio del rey y la reina, vale decir, la cópula entre los dos principios, opuestos y equivalentes, como lo son el masculino o azufre y el femenino o mercurio.” (Rubio, 2002, p.3)

Finalmente, en relación al funcionamiento de una poética alquímica, tenemos que el efecto transformador que una piedra filosofal potencia, está además relacionado con la labor creativa ejercida por un poeta y por su obra. Yenny Ariz (2013) reflexiona a este respecto, en base a la textualidad del poema “Cobre”⁵; concluyendo que existen similitudes entre los oficios del artesano y del poeta. Para Ariz, tanto la obra poética creada, así como el proceso creativo en sí, son símbolos referenciales de transformación y purificación; pues ella interpreta “(...) el poema “Cobre” de *Poema de Chile* como un metatexto referido al proceso de purificación de la obra y del artista” (s/n).

- Lo teatral

Una de las características fundamentales, a la hora de identificar una práctica teatral como tal, es que esta última potencia la construcción de un mundo ficcional. Juan Villegas (2000), nos explica que la construcción del mundo ficcional mencionado es posible, por un lado, gracias a los signos visuales, sonoros y lingüísticos que se activan en escena con la práctica teatral.

El estudioso sintetiza esta cualidad a través del concepto teatralidad; refiriéndose a este último como “un sistema de códigos en que se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos” (Villegas, 2000, p.50).

Quienes participan de una experiencia teatral (tanto público como actores), experimentan una especie de *viaje* hacia el mundo ficcional potenciado en escena (Villegas, 2000)⁶. En síntesis, y

⁵ Mistral, G. (1967). “Cobre”, en *Poema de Chile*. Barcelona, España: Editorial Pomaire. pp. 19-20

⁶ Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Ed. Gestos.

en palabras de Dubatti, la función primordial del teatro radica en su funcionalidad ontológica; esto es: “poner un mundo a existir” (2011, p. 79)⁷.

La capacidad y disposición imaginativas (de quienes participan de una experiencia teatral), son recursos fundamentales para lograr la construcción, viaje y experimentación del mundo ficcional ya descrito. El dramaturgo argentino Osvaldo Dragún nos lo ejemplifica a través de la cita que tendremos más adelante. Primero contextualizaremos, el desarrollo de su trabajo a continuación.

Dragún comenzó su labor teatral durante la década de 1950. Dos de sus obras fueron montadas por el elenco de Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), en 1961 y 1968⁸ respectivamente. Esto ocurrió dentro de una búsqueda que apuntaba al desarrollo de “poéticas del espacio escénico purista en el sentido más teatral posible del concepto (...), a través de las cuales se plantea en la escena el tema del tiempo, la mutabilidad de las cosas humanas y a la vez su permanencia, con un subtexto que apunta al memento mori, enlazado al carpe diem” (Contreras, 2003, p.39).

Veamos ahora la cita ya introducida, la cual clarifica la relevancia del potencial imaginativo en el desarrollo de una experiencia teatral:

(...) aprendimos a usar la imaginación porque no teníamos dinero y tuvimos que hacerlo todo sin nada Entonces, no tuvimos más remedio. Como no había dinero para escenografía, que dejar el escenario vacío. Entonces, en vez de usar muebles, los actores hacían de muebles. Como no podíamos comprar animales, los actores hacían de animales. Como no

⁷ A este respecto, Dubatti (2011) nos dice: “La función primaria de la *poiesis* no es la comunicación ni la generación semiótica de sentidos, ni la simbolización cultural, sino la instauración ontológica: poner un mundo a existir (...) Llamamos a esta capacidad de *poiesis* –en tanto generación de acontecimientos y entes poiéticos- función ontológica.” (p.79)

⁸ “En 1961 el TUC pone en escena Historias para ser contadas y en 1968, Milagro en el mercado viejo.” (Contreras, 2003, p. 39)

teníamos para sonidos, los actores hacían el viento. Como no teníamos para orquesta, los actores hacían la música. Y aprendimos que todo era eso y que no había lugar más libre que un escenario vacío. (Dragún, Osvaldo; citado en Contreras, 2003, p. 40)

Otra característica de la práctica teatral (además de la teatralidad), es su carácter social. En este sentido Jorge Dubatti (2010) reconoce que el teatro produce un *encuentro* entre sus participantes, el cual reivindica tradiciones humanas de origen ancestral, puesto que la interacción física entre las presencias involucradas carga con una “subjetividad ancestral de unidad” (Dubatti, 2011, p.37). En consecuencia, Dubatti (2010) describe la práctica teatral como una “socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria *in vivo*” (ídem, s/n).

El teórico sintetiza esta característica bajo el concepto convivio. Es en base a este último, es que el investigador nos ofrece una definición de lo que hoy en día se entiende por *teatro*.

Veamos a continuación una cita de Dubatti que nos detalla lo descrito:

(...) puede haber poésis sin convivio, y sin expectación, por ejemplo, en el trabajo de un actor que se haya en soledad: no es teatro. Puede haber convivio y expectación (sin distancia ontológica) sin poésis, por ejemplo, en una ceremonia o ritual, en el fútbol: no es teatro. Puede haber poésis y expectación sin convivio, por ejemplo, en el cine: no es teatro... (...)

El teatro es un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y expectan acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales).

El teatro consiste en un acontecimiento poiético-corporal (físico y físico-verbal) producido y expectado en convivio.

El teatro consiste en la expectación de acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio. (Dubatti, 2011, pp.43-44)

Al cobrar vida en vivo, cada acontecimiento teatral y/o performático es, por lo tanto, único. Erika Fischer-Lichte (2010) destaca esta cualidad, explorando además el carácter dinámico entorno a las experiencias teatrales. En base a esto, Fischer-Lichte (ídem) concluye que la realización escénica es un proceso similar a una fiesta o juego; de constelación única e irrepetible. Veamos la cita textual en detalle:

Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores, (...) acontece entre espectadores y actores, es creada por ambos conjuntamente. (p. 65)

(...) una “fiesta” como “juego” (...) materialidad específica efímera, como un proceso dinámico y no un artefacto. (...) La realización escénica tal y como la entiende Herrmann, da lugar a una constelación única, irrepetible, sobre la que la mayoría de las veces sólo se puede ejercer una influencia y un control limitado, y en la cual ocurre algo que solo puede acontecer de esa manera una vez- como no puede ser de otro modo- tratándose del encuentro de un grupo de actores con cierto número de espectadores de temperamentos, estados de ánimo, deseos, ideas y conocimientos distintos, en un determinado momento y en un determinado lugar. (pp. 72-73)

En relación a los *cuerpos* que operan en escena con tal de potenciar la producción de un acontecimiento poético teatral, Dubatti (2010) reconoce que el cuerpo del artista carga con una

doble dimensión. Por un lado, el estudioso distingue una **dimensión performática** (cuerpo tangible y/o físico que ejecuta la acción), reconociendo por otro lado una dimensión **performática-poética** (cuerpo poético referencial):

(...) la pura dimensión performática del artista que opera en escena para la producción del acontecimiento poético; y la dimensión performática-poética, del cuerpo del performer, que se desvía en acontecimiento del lenguaje y es en sí acontecimiento poético ya sea como puro lenguaje (écart), o como construcción referencial de mundos imaginarios (ficción, principio representacional). (Ídem, s/n)

Patrice Pavis (1998, p.170) aborda la noción de “espacio teatral”; distinguiendo por un lado al “espacio dramático” en contraste al “espacio escénico”. El primero es presentado como un lugar que depende enteramente del texto dramático (sus marcas lingüísticas) y de “nuestro esfuerzo de imaginación” (ídem); siendo por lo tanto el espacio dramático el lugar *ficcional* por excelencia. Paralelamente, el espacio escénico es aquel determinado por el “espectáculo”. Este espacio se relaciona estrechamente con el lugar físico real donde el evento teatral se realiza.

No obstante las distinciones mencionadas, la distancia entre los espacios y cuerpos involucrados en una experiencia teatral, se acortan y entrecruzan al momento de su realización. Ileana Diéguez (2005, s/n) identifica este fenómeno bajo el concepto “liminal”. De acuerdo a Diéguez (2005), cuando presenciamos la ocurrencia de un evento teatral, somos testigos de la configuración de un espacio teatral cuya principal característica radica en su *liminalidad* (s/n). Pavis (1998) nos clarifica, a continuación, el modo en que este entrecruzamiento espacial opera:

(...) el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos. (Pavis, 1998, pp. 170-71)

Por su parte, Josette Ferral (2004) también distingue un espacio real de otro que se le superpone en las experiencias teatrales. Veamos la cita:

a lo que asiste el espectador en esta experiencia teatral, es a la yuxtaposición de dos formas de percepción del espacio: La primera surge del reconocimiento de un espacio euclidiano (...) percibido dentro de su forma, su volumen y sus líneas de fuga así también como dentro de su materialidad. La segunda, se refiere a la percepción de un espacio Segundo que se superpone al primero (...) es el de vidrio, que separa y une todo al mismo tiempo, a los actores y a los espectadores. Es allí donde se inscriben las redes. (p.190)

Finalmente, y al igual que Fisher-Lichte (2010), Ferral (2004) reconoce que la temporalidad efímera tan característica de la práctica teatral, hace que en esta práctica destaque por sobre todo el tiempo *presente*:

(...) el espectador es confrontado a una realidad que se presenta como juego, cada acción borrando a la precedente en una instantaneidad donde solo importa la acción presente. (Ferral, 2004, p.191)

- La alquimia teatral

Tanto Dubatti, como Ferral, Fisher-Lichte, Villegas, Lehman, Pellieteri y Trastoy, concluyen que el estudio del *acontecimiento teatral* debe abordarse desde una perspectiva integradora⁹, puesto que un discurso teatral “implica la integración entre discurso verbal y discurso espectacular/gestual” (Villegas, 2000, pp. 51-52). Al mismo tiempo, el lugar en donde se integra el discurso teatral es un espacio de encuentro comunitario que deviene en sagrado¹⁰.

Un evento y/o discurso teatral puede ser entendido entonces, como un encuentro *sinérgico*, de carácter sagrado y sublime; en donde las *presencias* involucradas que se relacionan entre sí lo hacen de manera centrípeta, co-creando de este modo una experiencia artística única, la cual toma forma entorno a la unicidad de un solo cuerpo.

A este respecto, Lehman (2006) nos explica que el espacio teatral es “a space of a tense centripetal dynamic develops, in which theatre becomes a moment of shared energies instead of transmitted signs” (p.150).¹¹

El teórico sugiere además, considerar al espacio teatral como una *presencia*, la cual presenta ánimo propio. Esto se entiende en base a la función que cumple el espacio teatral, que es comunicar: “the site corresponds well to a certain text but because it is made to ‘speak’” (Lehman, 2006, p. 152).¹²

⁹ En este sentido, Pavis (1998) nos dice: “Buscar la especificidad teatral es una operación un tanto metafísica desde el momento en que se pretende aislar una sustancia capaz de poseer todas las propiedades de todos los teatros (...) **Se interroga sobre la esencia del teatro en términos de funcionamiento de los sistemas significantes**”. (Pavis, 1998, p.176)

¹⁰ Pavis especifica: “A partir del momento en que los actores toman posesión físicamente de su espacio, éste deviene *sagrado*, dado que simboliza un lugar representado.” (Pavis, 1998, p.169)

¹¹ “un espacio en donde una dinámica tensa y centrípeta se desarrolla, en donde el teatro se transforma en un momento de energías compartidas en vez de la transmisión de señales”

¹² “el sitio se corresponde bien con un tipo de texto porque está hecho para ‘hablar’”.

Por otro lado, Marta Contreras (2003) utiliza el concepto *alquimia teatral* para describir la naturaleza de la dinámica integradora que configura a un discurso teatral. Argumenta además, que el “misterio de la alquimia teatral” moviliza al público a “un lugar que es el mismo en el cual está, pero es otro” (p.42). Veamos la cita en detalle:

El carácter espacial del teatro incide en la forma como esta forma artística se produce, se expone, e interfiere con las circulaciones habituales de la ciudad. Un grupo de personas se concentra en poner una escena ensayándola y preparándola por un periodo de tiempo que esconde el misterio de la alquimia teatral, para llevarla ante los ojos del público que asiste a un espectáculo hecho ya, terminado, pero haciéndose frente a sus ojos y que lo deleita en el juego de luces, gestos, máscaras, vestuarios, discursos, música, a la vez que lo lleva a un lugar que es el mismo en el cual está, pero es otro. (Contreras, 2003, p. 42)

Podemos resumir entonces que en la realización de una experiencia teatral, sus participantes se congregan entorno a un espacio que deviene sagrado; configurando así la existencia de un cuerpo comunitario o colectivo, pues este espacio/cuerpo carga con la energía de una *presencia*.

La *presencia impersonal* del espacio colectivo descrito, podrá ser entendida (más adelante) como la representación de un sujeto que, nutriéndose de la energía de todos los participantes, integra y enuncia el discurso que caracteriza la creación y práctica teatral (discurso teatral).

Con esta integración, se potencia finalmente la construcción de un mundo ficcional; potencialidad que hemos identificado anteriormente bajo el concepto de *teatralidad*. Como consecuencia, los participantes que forman parte de una experiencia teatral se pueden trasladar hacia ese mundo ficcional construido para experimentarlo de manera única y *sublime*.

Sin embargo, la realización de este *viaje* depende del ánimo individual de los participantes de un evento teatral, dado que ello está superditado a su capacidad y/o disposición imaginativas.

Llamaremos entonces, **alquimia teatral** a la dinámica interactiva, que acontece entre los participantes de una experiencia teatral y que tiene como resultado, la producción del discurso teatral.

Alegóricamente, el *ánimo* de los participantes de una experiencia como la descrita, puede ser situado en paralelo a la función transformadora que una piedra filosofal ejerce en la realización de un evento alquímico; puesto que esta disposición personal es requisito esencial para que los participantes de un evento teatral disuelvan sus individualidades y se *coagulen* con la esencia del sujeto colectivo impersonal, creador final del discurso teatral. Para finalizar, veremos el modo en que Jorge Dubatti (2011) entiende la dinámica descrita; la cual en palabras del teórico, da luz a una **poética teatral**.

Esta última se nutre, precisamente, gracias a la interacción convivial que la sustenta:

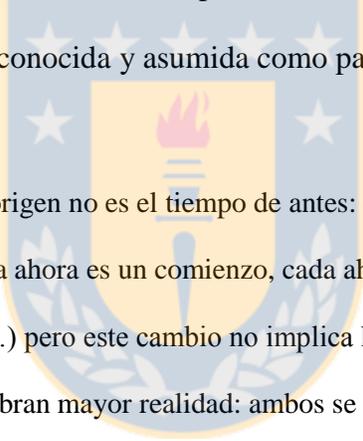
El origen y el medio de la poiesis teatral es la acción corporal in vivo del actor, generador del acontecimiento poético en el convivio. La poiesis es contemplada, atestiguada y luego co-creada por el espectador y multiplicada en la zona de experiencia del convivio. Una dinámica que instala un espesor singular de acciones y resonancias. (2011, p.59)

II. La poesía popular como antecedente a la obra de Parra

La obra de Violeta Parra Sandoval se enmarca dentro de un contexto histórico de transición entre el periodo moderno y posmoderno, de mediados del siglo xx.

El tiempo moderno destaca como el de la ruptura. Octavio Paz (1998) lo describe como un periodo que critica no sólo al pasado, sino que también a sí mismo: “este es el tiempo de la crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no solo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (Paz, 1998, pp.19-20).

Por otro lado, el periodo posmoderno es descrito -por el mismo autor- como uno *reconciliador*: la *presencia* de algo *anterior* es reconocida y asumida como parte del presente:



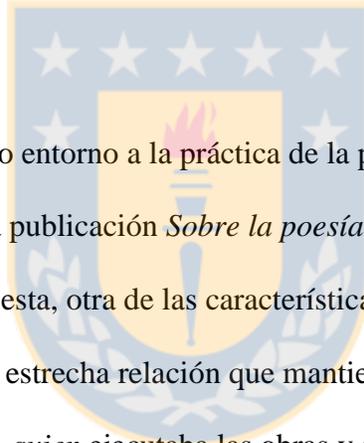
El tiempo del origen no es el tiempo de antes: es el de ahora. Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente (...) pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están presentes en el ahora. (Paz, 1998, p. 220)

Según lo anterior, tenemos que el periodo de transición cultural de mediados del siglo XX muestra características ambivalentes, pues por un lado, en este periodo surge la necesidad de romper con los estados anteriores para soltar y olvidar la carga del pasado; pero al mismo tiempo, las prácticas culturales vinculadas a la tradición, son reconsideradas y reformuladas por los artistas latinoamericanos de la época, como en el caso de Violeta Parra Sandoval.

Violeta configura su propuesta artística desde el contexto ya descrito, utilizando como base algunas herramientas que la práctica tradicional de la *poesía popular* le ofrece.

Coincidentemente, una de las características primordiales de la poesía popular es que, históricamente, su evolución involucró el desarrollo de constantes reformulaciones. Marisol Facuse (2011) nos lo detalla a continuación:

La poesía arabo-andaluza, el romancero español, el arte de los juglares y trovadores medievales, la religiosidad popular, entre muchas otras fuentes, han dado la materia a esta particular forma artística, que ha sido cultivada en nuestro continente desde la época colonial. (...) la poesía popular ha sido objeto de múltiples reappropriaciones, transformándose de acuerdo a la diversidad de las culturas musicales de nuestro continente” (p. 41).



El primer estudio formal hecho entorno a la práctica de la poesía popular chilena, se realizó a finales del siglo xix, a través de la publicación *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile* (Lenz, 1894). De acuerdo a esta, otra de las características reconocibles entorno a la práctica de la poesía popular es la estrecha relación que mantiene con los lenguajes escénicos. Por ejemplo, en la poesía popular, *quien* ejecutaba las obras y el *modo*, en que lo hacía caracterizaba esta práctica de manera rotunda. A este respecto, Lenz nos señala:

Es un rasgo muy característico de la poesía popular chilena el que se divide rigurosamente en una rama masculina i una femenina. Cada una tiene sus argumentos, su métrica, su canto i sus instrumentos particulares y propios (...) ya solamente el canto femenino con sus poesías livianas (tonadas) i acompañamientos musicales (cuecas), es verdaderamente popular. (1894, pp. 521-522)

Otro recurso discursivo escénico de la poesía popular era su acompañamiento musical (por ejemplo, la cueca). Además, en la evolución de la poesía popular, el *canto* se volvió más popular que la creación textual. De acuerdo a Lenz (1894), el “cantor” pasó a ser un agente de mayor aprecio¹³. La distinción entre las funciones que cumplía el “cantor”, en contraste a la figura del “pueta”, fue evidente con el paso del tiempo. El primero era quien redactaba la textualidad poética de las obras, mientras que el segundo cumplía la función de lo que hoy en día llamaríamos un *performer*; o sea, quien presentaba las obras poético-musicales en escena.

Sumado a esto, Lenz destaca en su estudio que el anonimato del “pueta” solía ser la regla general. Sin embargo, la práctica de la poesía popular no apuntaba solamente a presentar obras poético-musicales en escena para que fueran *recibidas* por el público. Al contrario, la práctica de la poesía popular tradicional se desarrollaba en el marco de la *fiesta popular*. Por lo tanto, se trataba de una propuesta cuya estética operaba sobre una base convivial, en donde el encuentro de la comunidad era protagonista:

Los puetas se encontraban en todas las fiestas campestres, ya fuesen caseras, trillas o rodeos, siempre que hubiese fonda, mística y trago; buscando con quien pagar, cantar de dos razones, o de contrapunto, a lo divino, a lo humano, o improvisando décimas a destajo sobre los más variados temas y generalmente con pie forzado.

(Lizama, 1912, p.9)

13 “Hai que distinguir entre el autor de los versos, el poeta (en pronunciación vulgar pueta), también llamado *poeta popular*, o solamente *el popular* i también *el versero*, i la persona que presenta los versos al público cantándolos con acompañamientos del guitarrón, el cantor o músico. A diferencia de lo que sucedía entre los provenzales de los cuales indirectamente se deriva toda esta producción artística, i que apreciaban más al trovador que hacía los versos, que al juglar que los cantaba, i tocaba el instrumento, en Chile goza de mayor aprecio el *cantor*”. (Lenz, 1894, p. 577)

En relación a la temática que las obras presentaban (a través de su textualidad poética), Lizama (1912) identifica la amplitud de tópicos a los que se hacía referencia con la práctica de la poesía popular. Por ejemplo, el *Canto a lo humano* ofrecía cantos que hablaban desde guerras, hasta historias personales, involucrando en esto elementos pertenecientes a la cotidianidad y simpleza de la vida común. A continuación, tenemos el ejemplo de un Canto a lo Humano anónimo que evidencia esto:

Cuando se murió mi padre
Dejó dicho al albacea
Que me diese una batea
Y un guitarrón de esos grandes;
También le dijo a mi madre
Que me entregase una sierra;
Yo también toqué una perra
Parida con treinta perros;
También cobraba un cencerro
Cuando salí de mi tierra.

(Anónimo – citado en Lizama, 1912, p.20)

Lizama (1912) reconoce además, que durante los encuentros y rondas entre “puetas”, el momento de mayor atención, por parte del público, así como el de mayor tensión entre payadores, era precisamente cuando el canto a lo humano se ejecutaba¹⁴.

El desarrollo de la poesía popular representaba además, la práctica de un discurso escénico que activaba elementos europeos y latinoamericanos; configurándose así como una práctica de carácter mestizo, la cual conjugaba la influencia española del juglar romancero junto con la

¹⁴ “En este momento la concurrencia se estrecha más y el interés es mayor. Los versos a lo divino son más monótonos, el tema es obligado y por lo tanto no despierta el entusiasmo y atención que atrae la variedad del canto a lo humano” (Lizama, 1912, p.17). Lizama, D. (1912). *Cómo se canta la poesía popular en Chile*. Santiago de Chile: Revista de folclore chileno tomo IV, entregas I y II.

influencia campesina rural propia de la idiosincrasia local chilena¹⁵. Facuse (2011) destaca las *ruedas al Canto a lo Divino*, como la transmisión de una textualidad de narrativa bíblica, pero que fue reelaborada por la sociedad local (chilena), por medio de la tradición oral, que es propia del mundo aborígen. Veamos el detalle de la cita:

(...) basados en el texto bíblico que son recolectados, memorizados y transmitidos de unos cantores a otros. Las ruedas de Canto a lo Divino tienen lugar en el contexto de vigiliias organizadas en diferentes localidades de la zona central. Muchas de ellas se organizan en torno a fechas relacionadas con los santos patronos (Facuse, 2011, p. 47).

Para finalizar nuestra inmersión entorno a las características de la poesía popular, tenemos que esta tuvo su apogeo en Chile sólo hasta finales del siglo XIX. Ya a comienzos del siglo XX, se hacía evidente que esta práctica de corte tradicional perdía fuerzas.

Desiderio Lizama (1912) nos explica a continuación que, precisamente, las exigencias de la vida moderna dificultaron la práctica y permanencia de la poesía popular:

No es que haya decaído el ingenio, no, sino que, a la verdad, se ha perdido el gusto por estas cosas. Ya no se presentan las oportunidades que a cada paso encontraba el poeta de talento para lucir sus dotes. La vida moderna con todas sus exigencias y dificultades,

¹⁵ En este sentido, Ariz (2013, s/n) identifica que los discursos comprometidos con una **función social y comunitaria** mantienen una estrecha relación con la imagen del mundo campesino y rural chileno. Veamos la cita que detalla esto a continuación: “El imaginario campesino se complementa con el sentido comunitario de la vida, ejemplificado en el grupo familiar en que las artes se traspasan de generación en generación, y una visión cíclica del tiempo”. Ariz, Y. (2013). *Gabriela Mistral, Violeta Parra, Cecilia vicuña y Soledad Fariña: poéticas de las artes integradas*. Tesis para optar al grado de Doctor en literatura latinoamericana. Universidad de Concepción, Concepción.

absorbe todos los momentos, y apenas queda tiempo para evocar recuerdos de un venturoso pasado. (p. 55)



III. Intervención de Violeta Parra Sandoval en el contexto urbano de mediados del siglo XX

Es indiscutible que el trabajo de Violeta Parra Sandoval se enmarca dentro de un contexto popular y tradicional. Su obra es considerada un “documento importante para el rescate y difusión” (Uribe, 2002, p.8) del patrimonio cultural chileno, y la instancia “más importante de recopilación y difusión de la poesía y canto folclórico” (Morales, 2004, p.6).

Es entendible entonces, la extensa revisión, análisis y discusión crítica que se ha hecho entorno a la obra de Violeta. Sin embargo, hoy en día persiste la demanda por un acercamiento hacia la “voluntad estética” (López, 2010, p.134) de la obra de Violeta. Esto ocurre porque, según Iraída López (2010), ello ha sido descuidado por al “aura de santidad y endiosamiento que la rodean” (p.147). López especifica que si bien Violeta ha sido considerada “folclorista y compositora, todavía se le escamotea el reconocimiento de poeta” (p.134).

En este sentido, Cristián Uribe (2002) sugiere que la obra de Violeta “no se acerca a ninguno de los esquemas hasta ahora conocidos” (p. 10). López (2010) propone que se trata de una obra que maneja “registros lingüísticos y elementos formales que (...) la separan del espacio constreñido del folclore” (2010, p. 146). Similarmente, Morales (2004) considera que el arte de Violeta es “un arte distinto, nacido del folclore como materia” (p.7).

Es pertinente cuestionarnos entonces, en qué sentido el arte de Violeta Parra Sandoval se distancia de lo folclórico tradicional. Tenemos por ejemplo, que una de las características del arte popular es su anonimato, pues en el mundo popular “muchas veces no existe un sujeto histórico, autor, creador de la obra” (Uribe, 2002, p. 12). Por otro lado, veremos en el desarrollo de este capítulo, que la propuesta poético-musical de Violeta puede ser entendida además, como una

propuesta escénica de carácter irruptivo para el contexto en el cual se desarrolló. Esto es, dentro de una escena urbana de mediados del siglo xx.

Esta propuesta se caracteriza además, por ser de carácter sinérgico y heterogéneo; pues conjuga elementos pertenecientes a distintos lenguajes (como lo son los signos textuales, musicales y escénicos que utiliza) para la producción y presentación de sus obras poético-musicales.

Veamos entonces, aquellas características de la obra poético-musical de Violeta que la separan de ese *espacio constreñido del folclore*, como López (2010) mencionaba anteriormente.

- Investigación etnográfica y Programa radial *Canta Violeta Parra (1954)*

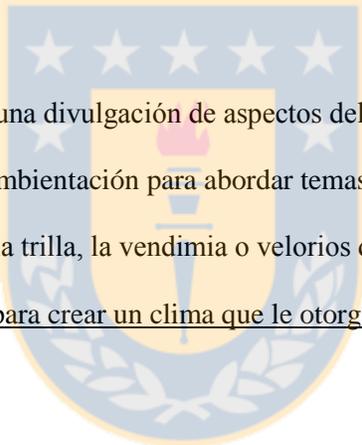
El resultado concreto de la investigación etnográfica que Violeta realizó *in situ*, a comienzos de la década del cincuenta, se tradujo en el registro escrito, sonoro y pictórico, de ciertas prácticas culturales pertenecientes al mundo popular; tanto del orden urbano como campesino. De acuerdo a Fernando Sáez (1999), esto le permitió a Violeta conocer por dentro el “quehacer campesino, así como sus gestos” (p. 56). Sin embargo, su investigación sirvió además, de plataforma para que la artista pudiera vincular, más adelante, la ciudad y el mundo rural a través de su obra.

Violeta utilizó la información recopilada en su investigación etnográfica para elaborar una propuesta artística individual y única; con lo cual *lo popular* fue revalorado y convertido en poesía. En este sentido, la propuesta escénica de Violeta puede ser entendida, hoy en día, como una obra que reconfiguró la escena artística local de mediados del siglo XX. Una de las primeras

intervenciones artísticas de Violeta se manifestó en el programa radial *Canta Violeta Parra* (1954), en donde la artista (re)presentaba escenas correspondientes al mundo popular.

Las escenas representadas eran recreadas en vivo y con la clara intención de que la audiencia las escuchara atentamente; a fin de que pudieran experimentarlas tal como si en realidad fueran parte de ellas. De este modo, el programa radial potenció un efecto teatral, a través de la construcción de un mundo ficcional al que tanto audiencia como locutores se pudieron transportar para experimentar.

Veamos a continuación una descripción de esto, en palabras del autor biográfico de Violeta, Fernando Sáez (1999):



Cada programa era una divulgación de aspectos del folclore (...) como novedad incorporaba toda una ambientación para abordar temas referidos a costumbres campesinas, diversas fiestas, como la trilla, la vendimia o velorios de angelitos (...) se realizaba con todos estos elementos para crear un clima que le otorgara verosimilitud y autenticidad al salir al aire. (p. 67)

A continuación, tenemos el testimonio del co-animador radial del programa, Ricardo García, el cual corrobora una vez más lo descrito anteriormente:

Reuníamos a la gente en la calle, los chiquillos comenzaban a gritar las cosas que les pedíamos, surgía un teatro espontáneo y se recogía así todo el sabor de la cosa viva, con ladridos de perro, ruidos del ambiente, de una zona de las afueras de la ciudad. (Citado En Parra, 1985, p.42)

Una de las principales características de estas recreaciones radiales era el especial cuidado que se tenía de “lo real” en los recursos utilizados, lo cual contrastaba con “aquello que el mundo de la ciudad falsifica o caricaturiza” (Sáez, 1999, p.61). Esta labor era especialmente custodiada por Violeta. De hecho, existen registros que dan cuenta de su rechazo con respecto a aquellas referencias folclóricas que la artista entendía y describía como representaciones de “tarjetas postales” (Violeta Parra Sandoval, citada en Correa, 1988, p.33)¹⁶.

Además de la propuesta ofrecida con el programa radial ya descrito, la información que Violeta obtuvo a través de su investigación etnográfica, sirvió además para que compusiera parte de su repertorio poético-musical. Vemos entonces el modo en que Violeta Parra Sandoval concretó la reescritura de una tradición (poesía popular), pero a modo de una propuesta artística *diferente*. Esto es, utilizando medios y escenarios que activaban lo tradicional, pero en un contexto urbano de mediados del siglo XX.

Para ello Violeta utilizó recursos populares tanto del mundo rural como del urbano, pertenecientes a la tradición y a la modernidad. En este sentido, Pinochet (2007), reconoce que la obra de Violeta establece una relación ambivalente entre los distintos componentes que utiliza:

Violeta Parra habita con propiedad la incipiente cultura de masas del Chile de mediados del siglo XX, estableciendo una relación ambivalente con la industria cultural de la época: así como utiliza los medios tecnológicos que ésta le ofrece para incorporar al imaginario nacional a las parcialidades más postergadas de la sociedad, de la misma forma crítica y se resiste a las artificiosas demandas de ésta por productos más comerciales y desechables en el mundo de la música. Es gracias

¹⁶ Violeta Parra “acusaría de impostor a cuanto folclorista de boite surgía. A los Huasos Quincheros los llamaría los *huasitos del Club de Golf, de las tarjetas postales*.” (citada en Correa, 1988, p.33). Correa, Magdalena. (1988, septiembre). Violeta Parra en crudo. *Paula*, (215). pp.31-35.

a la cobertura que le proporcionan los medios masivos que la folclorista puede promover un nuevo imaginario para las clases populares, dotado de diversidad y especificidad y capaz de incorporar las narrativas oficiales a los sectores invisibilizados por la historia. (Pinochet, 2007, p.18)

De este modo, Violeta compuso una propuesta artística que puede ser entendida hoy en día como una intervención cultural que fue irruptiva para su época. Veremos más adelante (en el próximo capítulo), que esta propuesta se desarrolló en diálogo con otras iniciativas artísticas latinoamericanas, las cuales se desarrollaron precisamente a partir de mediados del siglo XX.

Veremos además, el modo en que la propuesta poético-musical convivial de Violeta puede ser también entendida como la configuración de un *discurso literario* particular.



- Pacto narrativo y discurso poético-musical de Violeta Parra Sandoval¹⁷

José María Pozuelo explica que el pacto narrativo “-presente en todo discurso narrativo- es el que define el objeto –la novela, el cuento, etc.- como verdad” (2009, pp. 230-240).

Cuando “alguien le cuenta una historia a alguien” (Pozuelo, 2009, p.230), dentro de un contexto literario, se da lugar a la activación de un discurso narrativo que funciona sobre la base del mencionado pacto, según el cual el lector asume enfrentar la historia ficcional que está siendo narrada como parte de una “organización convencional que se propone como verdadera” (Pozuelo, 2009, p.233).

En consecuencia, una experiencia literaria “desencadena una mágica y prodigiosa **transmutación**” (ídem) en la noción de realidad del lector. Veamos la cita que nos explica el funcionamiento de esta dinámica en mayor detalle:

W. Booth dijo en su importante libro “La retórica de la ficción” que el autor de narraciones (...) solamente le es dado elegir la clase de retórica que empleará. En

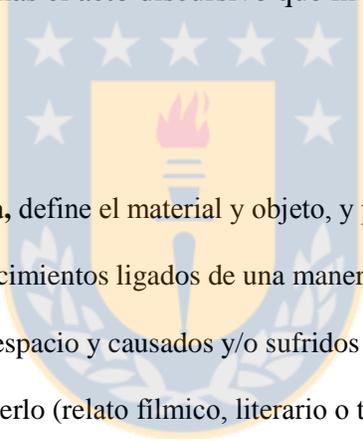
¹⁷Nos adentraremos a continuación en el estudio de las características que destacan una creación de orden narrativo, principalmente en base al concepto ofrecido por José María Pozuelo (2009): *Pacto narrativo*. Como veremos, asociaremos estas características a la propuesta de Violeta Parra Sandoval en estudio, la que hemos identificado hasta el momento como una *poético-musical*. Por un lado, hemos asociado su propuesta con el uso de una dimensión *poética*. Por otro lado, veremos que también es posible considerar la apertura de una dimensión *narrativa*. Podríamos pensar entonces en utilizar conceptos como *prosa poética* o *hablante lírico*, para dar paso al análisis estético y de funcionamiento de las obras. Sin embargo, estos conceptos no describen a cabalidad el funcionamiento de las obras en estudio.

Como sabemos, la *prosa poética* opera sobre parámetros estéticos que destacan por ser *más libres*; caso contrario de las obras de Violeta Parra S. que hemos escogido para el desarrollo de esta tesis, pues las obras funcionan en base a una métrica y rima particulares. Su estructura versada se presenta en estrecha relación con la de la poesía popular tradicional del siglo XIX. Sumado a esto, reconoceremos además el funcionamiento una dimensión *teatral* en estas obras.

La dinámica descrita resume precisamente la propuesta de análisis de esta tesis: las obras se inscriben en una problemática que funda un **campo de acción liminal**. Es decir, la concreción de las obras posibilita la existencia de un umbral experimental cuya acción sinérgica convoca la presencia de diversos elementos (poéticos, narrativos y teatrales). Utilizar conceptos como *poesía/poesía popular* y/o *prosa poética*, para definir el modo en que operan estas obras, puede conducirnos a conclusiones un tanto herméticas. Pienso que una de las principales características de las obras (y que también se refleja en la propuesta artística de Violeta Parra S. en términos generales), es que ellas permiten una suerte de *porosidad conceptual*, dado su carácter heterogéneo. Conforme avancemos en nuestra investigación, comprenderemos con mayor detalle el funcionamiento de esta dinámica ya descrita como *liminal*.

efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción (...) permanecen en suspenso las condiciones de “verdad” referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro- desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad. Esto se ha dicho mucho y se ha comparado ese instante y sus consecuencias con el instante en que Alicia cruza el espejo. (Pozuelo, 2009, p. 233)

Tenemos entonces que la configuración de un discurso literario involucra el funcionamiento de una *historia contada*, pero además el acto discursivo que involucra contar una historia. En palabras de Pozuelo (2009):



(...) **la historia**, define el material y objeto, y podemos definirla (...) como una serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores. La actividad de contar, el modo de hacerlo (relato filmico, literario o teatral) (...) pertenecen al **Discurso**. (Pozuelo, 2009, p.230)

Haciendo uso de las palabras de E. Benveniste (1966, pág.26), Pozuelo destaca que ambas instancias pueden ser consideradas como acontecimientos que representan experiencias para el lector. Por lo tanto, la noción con que carga el concepto *discurso* carga con una doble funcionalidad:

La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla

hace renacer por su discurso el acontecimiento y experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento producido. Así, la situación inherente al ejercicio del lenguaje, que es la del intercambio y del diálogo, confiere al acto del discurso una función doble: para el locutor representa la realidad; para el oyente recrea esa realidad. (citado en Pozuelo, 2009, p.227)

A continuación, tenemos un diagrama¹⁸ que ilustra el funcionamiento de la dinámica descrita:

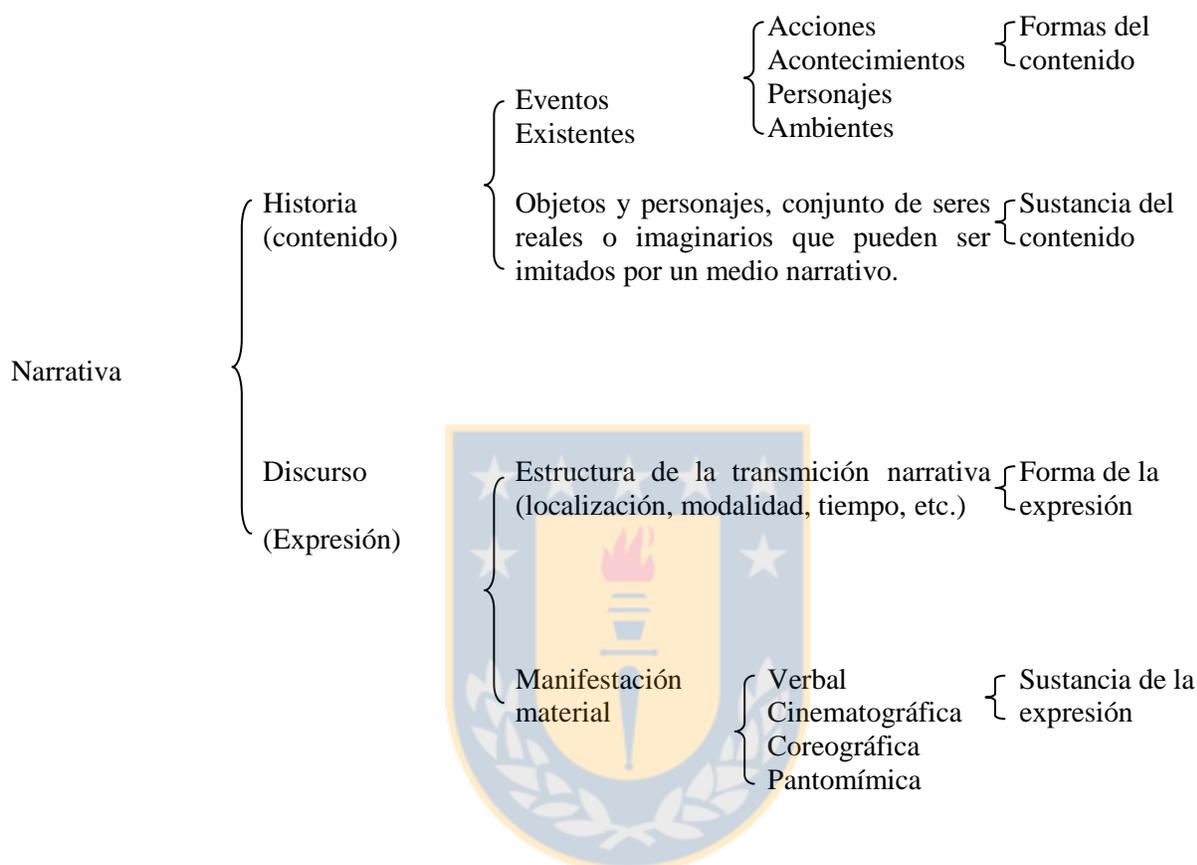
Discurso				
Alguien Narrador	Cuenta	a alguien Receptor		
	Aspectualidad Modalidad Voz Temporalidad		Historia	Acontecimientos o funciones Lógica causal Espacio Personajes

Pozuelo (2009) nos ofrece este diagrama, como precedente para comprender más adelante las “estructuras semióticas que caracterizan el campo de la narrativa” (p.231).¹⁹ Tales estructuras operan sobre la base de una “tríada conceptual” entre la historia contada, el relato y la narración. Pozuelo nos explica que la *historia* es “el conjunto de acontecimientos contados, el *relato* es “el discurso u objeto, oral o escrito que los cuenta” y la *narración* es “el acto de contar, la actividad que produce el discurso o relato”. Luego agrega: “en base a estas especificaciones, podemos hoy

¹⁸ Pozuelo, M.J. (2009). “Discurso”, en *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra Ediciones. p. 230.

¹⁹ Las especificaciones que tendremos a continuación, están hechas en relación a las estructuras semióticas que caracterizan al campo de la narrativa, las cuales son presentadas por Pozuelo (2009), en base a dos referencias bibliográficas: Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*, París: Seuil; y Chatman, S. (1978). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel/romanzo en el film*, Parma: Pratiche Editrice, 1981.

en día hablar en narrativa de una expresión y de un contenido y de una sustancia y de una forma” (2009, p.231). Veamos ahora, el detalle esquemático de las estructuras descritas²⁰:

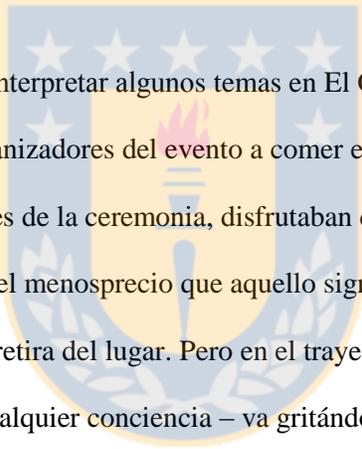


Las obras poético-musicales en estudio cuentan, por un lado, una historia. Tanto la *forma* como la *sustancia* de su contenido narrativo, ofrecen características particulares, las que analizaremos más adelante en el capítulo dedicado al discurso narrativo de las obras. Por otro lado, tanto en su *forma*, como en su *sustancia* evidencian otras particularidades que funcionan solo al momento de su ejecución escénica. Es decir, que funcionaron a mediados del siglo XX. Por ejemplo, una de estas particularidades fue la dificultad que tuvo Violeta para presentar las obras en escena:

²⁰ Pozuelo, M.J. (2009). “Narrativa”, en *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra Ediciones. p. 231.

Las primeras presentaciones de este nuevo estilo de cantar de Violeta fueron un fiasco. La gente rechazaba todo lo que la apartaba de los ritmos populares de moda. Los sellos grabadores encontraban que esta línea de canto no era comercial. Pero ella se obstinaba. Había vislumbrado su ruta artística. (Oviedo, 1990, p. 46)

De hecho, una de las escenas de la película biográfica *Violeta se fue a los cielos* (2011) que recrea una presentación que Violeta realiza en el club de la Unión, en Santiago de Chile, deja esto en evidencia. El periodista José Ignacio Núñez lo detalla:



(...) luego de interpretar algunos temas en El Club de la Unión, es convidada por uno de los organizadores del evento a comer en la cocina, mientras los participantes de la ceremonia, disfrutaban de un generoso cóctel en los salones del club. Ante el menosprecio que aquello significaba para ella y su obra, ella, enfurecida, se retira del lugar. Pero en el trayecto hacia la salida - con una mirada que fulmina cualquier conciencia – va gritándole a cada uno de los asistentes ¡Sordo!, ¡Sordo!

Registro fotográfico de la presentación de Violeta Parra en el Culb La Unión de Santiago.





Violeta poetizó el canto para transformarlo en metáfora²¹ (Ariz, 2013). Durante el último periodo de la labor artística de Violeta (1965-67), la carpa que funcionó en la comuna de La Reina en Santiago de Chile fue una sede artístico-cultural que albergó tanto sus presentaciones, como la de muchos otros artistas nacionales e internacionales. Es posible suponer que en estas escenas funcionó sistemáticamente una poética *alquímico-teatral* basada en un discurso poético-musical.

Lo colectivo y comunitario se materializó en una retórica de la unión y la recuperación (Alonso 2011)

(...) un acontecimiento de enunciación profundamente político al tiempo que íntimo y desolado. La artífice de la nueva canción chilena y gran poeta abandona toda retórica grandilocuente, todo exceso verbal y se sumerge en las voces colectivas que recuperan un exquisito y potente espacio de comunicación y presencia. (Alonso 2011)

La obra de Violeta Parra Sandoval ha sido destacada como una *poética de las artes integradas* (Ariz, 2013, s/n). Esta idea se refiere a la “concepción del quehacer poético como una actividad artesanal, y también a la imbricación de la poesía con otros dominios artísticos”. De ahí que la propuesta de Violeta esté relacionada con el concepto *Arte global*. Veamos el detalle de la cita que describe este último concepto:

Tanto en las escenas de campo como en las de ciudad es común el imperativo de la pobreza, que da lugar a la “cultura de la precariedad” (...) Es en este contexto

²¹ A este respecto, Ariz agrega: “La poetización del canto como metáfora de la escritura poética conlleva una atención privilegiada a los sonidos, a las voces y a ciertos discursos de actualización “oral”; la hablante se muestra sensible al encantamiento de la voz, así como también manifiesta su desprecio por el habla pomposa”

precario donde se desarrolla el fenómeno que he denominado arte global. En la obra de Parra, la escritura, el canto y la costura se entrelazan para dar cuenta de una obra singular e híbrida.

La escritura poética se integra a una totalidad artística mayor, donde los oficios del canto y de la costura implican funciones equivalentes a la poesía (...) La figura de la hablante como cantora, mujer que se caracteriza por hacer de todo (partera, rezadora, componedora de huesos, entre otros menesteres) resulta una fiel imagen del *arte global*. (Ariz, 2013, s/n)

Con respecto a la producción y ejecución de las obras poético-musicales seleccionadas, podemos reconocer que Violeta Parra Sandoval cumplía una doble función: compositora y presentadora de las mismas en escena. A fin de reconocer la configuración discursiva literaria de la ejecución de estas obras, haremos uso de las herramientas que nos ofrece el funcionamiento del *pacto narrativo*. Según ello, la distinción entre el rol que cumple un autor (real-implícito), contrasta con la voz que narra una historia. Pozuelo (2009) nos explica:

Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación Enunciación-Recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela. En la primera la retórica discursiva distingue entre Narrador y Autor y entre Autor implícito y Autor real. Ello es posible en virtud de unos signos de la narración, inmanentes al texto, por los cuales es necesario separar y no confundir a Narrador (quien enuncia la historia) con autor (quien da el libro). (p. 234)

Más adelante agrega:

(...) –quien escribe no es quien existe, decía R. Barthes-, acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí mismos, incluso pueden ser animales. (...) La frase imaginaria, la literatura, significa inmanentemente su propia situación comunicativa y por ello no es en ningún caso el “autor” ni el lector real los seres que la situación comunicativa-literaria pone en juego. (...) Tanto el autor real como el lector real no son identificables en ningún caso con el Narrador y el Narratario que son quienes en el relato actúan respectivamente de emisor-receptor y cuya identidad textual no es extrapolable a su identidad real-vital. (pp. 234-35).

Ya descrita como “compleja, fascinante y entrañable” (Alonso, 2011, online, s/n), la obra poético-musical de Violeta activó una retórica que apelaba directamente al receptor; potenciando así un momento de conexión profunda para quienes la experimentaron en su momento. Veamos el detalle de la cita mencionada anteriormente:

(...) compleja, fascinante y entrañable creación. Pone su musicalidad, su habilidad manual, su competencia lingüística a ese fin. Así, su escritura trabaja con una retórica que fundamentalmente produce una conexión profunda y apela al otro: lector o auditor. (Alonso, 2011, online)

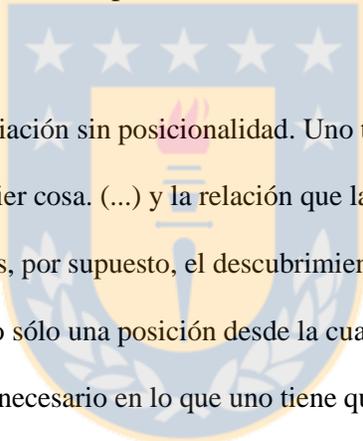
Para Leonidas Morales, la problemática en torno a la obra de Violeta se enmarca dentro de un contexto latinoamericano de características similares:

(...) muestra correspondencias, en aspectos fundamentales, con la de otras creaciones latinoamericanas. Pienso sobre todo en la obra narrativa de Rulfo, en México, y la de José María Arguedas, en el Perú. (...) todas tienen en común la utilización de una cultura tradicional, campesina o indígena, como materia de una recreación con procedimientos propios del arte o la literatura urbanos, logrando una fusión y un producto nuevos. (2004, pp.11-12)

En base a lo expuesto en este capítulo, veremos más adelante en qué medida la propuesta poético-musical de Violeta Parra Sandoval se aleja del espacio folclórico tradicional. Para ello, analizaremos las características discursivas de su propuesta, lo cual nos permitirá reconocerla como una intervención *diferente e irruptiva* para la época en que se desarrolló. Nacida del folclore como materia, la propuesta poético-musical de Violeta de mediados del siglo xx, involucra la producción de un discurso literario que dialoga con el contexto histórico, artístico y social que le rodea. Ejemplo de ello son las propuestas artísticas de corte experimental, desarrolladas en Latinoamérica: Poesía experimental y la Narración oral escénica.

IV. Identidad de otras propuestas experimentales latinoamericanas: poesía experimental y narración oral escénica

En su estudio sobre identidad y etnicidad, Stuart Hall (2010) nos señala que el habla se configura "dentro de las relaciones de la lengua" (p. 341); explicando además, que siempre podremos encontrar rastros del pasado (o "de algo anterior") en nuestros discursos. Por lo tanto, el *discurso* es una práctica que carga al mismo tiempo con las raíces que condicionan nuestra identidad. Para Hall, cada vez que producimos un discurso nuestra identidad se posiciona porque nos relacionamos con las raíces de nuestro pasado:



(...) no hay enunciación sin posicionalidad. Uno tiene que posicionarse en algún lugar en aras de decir cualquier cosa. (...) y la relación que las personas del mundo ahora tienen con su propio pasado es, por supuesto, el descubrimiento de su propia etnicidad. (...) en ese sentido, el pasado es no sólo una posición desde la cual hablar, sino que es también un recurso absolutamente necesario en lo que uno tiene que decir. (2010, p.347)

De acuerdo a la teoría de la enunciación desarrollada por Emile Benveniste (1958), el hombre se posiciona como sujeto y crea su realidad gracias a la redacción de su lenguaje que: "It is in and through language that man constitutes himself as a subject, because language alone establishes the concept of "ego" in reality, in its reality which is that of the being"(p.224)²².

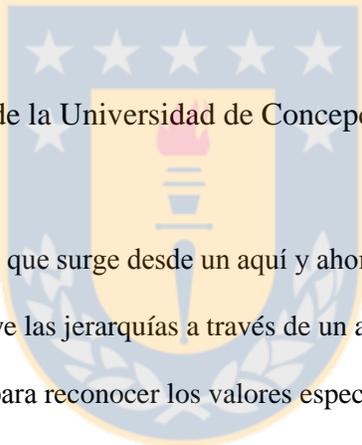
Sin embargo, y de acuerdo a Stuart Hall (2010), para poder crear y decir algo original, es necesario enfrentar lo que nos condiciona con antelación. En palabras del estudioso, es necesario

22 "Es en y a través del lenguaje que el hombre se constituye a si mismo como sujeto, porque el lenguaje en sí establece el concepto de ego en la realidad, en su realidad la cual es aquella del ser." (Benveniste, 1958, p.224)

"desplazar todas las viejas cosas que las palabras significan, hay que disputar un sistema entero de significados" (p. 341).

Nacida a mediados del siglo XX, la obra de Violeta Parra Sandoval significó una contribución importante para el desarrollo del arte de la época, en especial para aquel arte relacionado con la práctica escénica. Al mismo tiempo, a partir de los años cincuenta, el teatro latinoamericano muestra una presencia importante en ciudades como Santiago, Buenos Aires y México. Se trata de un teatro que busca potenciar la identidad artística local “con lenguajes propios que no necesariamente hacen homenaje a los grandes modelos del teatro clásico contemporáneo europeo o norteamericano, sino que andan en busca de una dramaturgia y una escena propias” (Contreras, 2003, p.40).

El trabajo realizado por el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, fue ejemplo de ello:



(...) haciendo un teatro que surge desde un aquí y ahora locales. Lo local como categoría estética que redistribuye las jerarquías a través de un acto creativo y de apropiación del cuerpo del actor (...), para reconocer los valores espectaculares propios de las culturas locales como la oralidad, la música, el baile, etc. Las narrativas orales se incorporan al teatro y se confunden con los recursos que Bertold Brecht propone para el teatro épico. (Contreras, 2003, p.40)

Revisaremos ahora, el desarrollo de dos prácticas artísticas latinoamericanas que utilizaron la práctica convivial para generar sus propuestas, una a finales de los años '60 y otra, a comienzos de la década del '80.

En primer lugar, estudiaremos la llamada *poesía experimental* y luego veremos el desarrollo de la *narración oral escénica*.

- Poesía experimental y arte relacional

El concepto *poesía experimental* fue propuesto a mediados del siglo XX, para hacer referencia a la práctica artística realizada por los poetas Clemente Padín (Uruguayo), Wladimir Dias-Pino (Brasileño) y Edgardo Antonio Vigo (Argentino) durante las décadas del '60 y '70.

De acuerdo a Padín (2011), la poesía experimental representa una evolución en la concepción clásica -o concreta- de poesía. Con ella, se “abandona la palabra como único y exclusivo medio de expresión” (s/n, online) y se utiliza la acción como soporte esencial para la concreción de la obra poética.

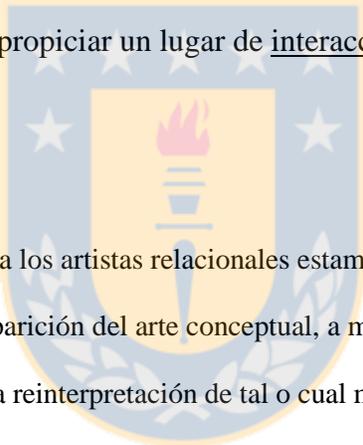
En este sentido, Clemente Padín (ídem) menciona, por ejemplo, la práctica del canto popular, el teatro callejero, la radio clandestina, el video alternativo, la performance, las exposiciones sui generis, etc. En todas estas prácticas, la participación conjunta del público es fundamental a la hora de identificar las particularidades de una obra artística que se realiza.

Padín manifiesta:

Mi interés con el arte de la acción nace a mediados de los 60s, cuando, a través de la poesía experimental, intentaba, junto a otros poetas, hacer participar directamente al público en el acto creativo. (...) Así propuse la poesía inobjetal, tendencia artística y/o poética que intentaba valerse exclusivamente del lenguaje de la acción como agente expresivo. Por un lado, siguiendo el modelo de Ferdinand Saussure, la acción en sí misma, como “significante” y, por otro, la “significación” que el acto podría sugerir a lo público. Fue así que realicé en el hall de la Universidad de la República, el 30 de setiembre de 1970, mi primer acción poética (o performance) a la cual llamé La Poesía Debe Ser Hecha por Todos. (Padín, 2011, online)

A pesar de que la poesía experimental fue desarrollada a mediados del siglo XX, sus particularidades conceptuales y estéticas siguen estando vigentes en la actualidad, sobre todo en lo que respecta al convivio que suscita. De ahí que para esta investigación sea necesario establecer conexiones entre la estética relacional que estudia las interacciones convivenciales humanas como signos estéticos determinantes de ciertas poéticas particulares (Bourriaud, 2008) con la poesía experimental.

Una obra de arte *relacional* es aquella que genera un espacio-tiempo entre sus participantes sin ningún otro objetivo que el de propiciar un lugar de interacción humana para dar luz a la producción artística.



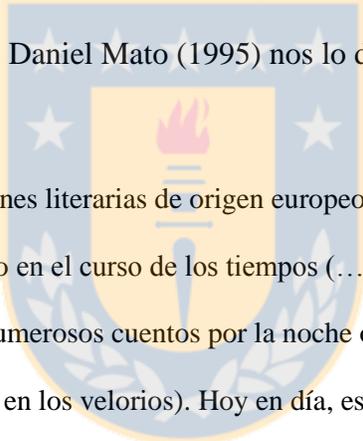
En lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el “renacimiento” de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte- no tiene ejemplos en la historia del arte (...) esta generación de artistas no considera lo intersubjetivo y lo interactivo como juegos teóricos de moda (...) los toma como punto de partida y como resultado, como los informantes principales de su actividad. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción (...) las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas. (Bourriaud, 2008, p.53).

- Gestualidad en la palabra: narración oral escénica

Dado su carácter convivial, el uso de *la palabra oral* supone la activación de un discurso que carga con la identidad del ritual y de la ceremonia; incorporando de este modo un metasignificado que reside en su **gestualidad**.

La práctica de la narración oral escénica activa precisamente esta gestualidad. Pelletieri (1996) nos explica que de la unión de las artes de narrar con las artes de la conversación (el de decir y el de leer en voz alta), surge la gestualidad de la *narración oral escénica*.

Esta práctica, que tuvo mayor presencia durante los años ochenta en Argentina y Venezuela, destacó por sus intentos de rescatar una tradición oral que se veía en peligro de desaparecer, a través de la *reescritura* discursiva. Daniel Mato (1995) nos lo detalla a continuación:



Las tradiciones literarias de origen europeo, africano e indígena se han ido entremezclando en el curso de los tiempos (...) en Venezuela, los campesinos solían narrar numerosos cuentos por la noche o con ocasión de las celebraciones populares (p.e. en los velorios). Hoy en día, esas tradiciones se van perdiendo porque los jóvenes tienen otros pasatiempos (...) con el éxodo rural, la industrialización, las nuevas vías de penetración rural, y la fundación de escuelas, los campesinos encuentran nuevas distracciones (...) cuando se les pide que cuenten historias tradicionales, lo que los guajiros, hombres y mujeres, proponen más gustosos son sus canciones. (pp. 44-48)

La narrativa oral escénica venezolana de los años ochenta irrumpió en la escena artística de la época como una propuesta innovadora, la cual trasladó el discurso oral del mundo rural y popular hacia un escenario urbano. Veamos el detalle de esto en la siguiente cita:

El desconcierto inicial que provocó este tipo de espectáculos entre el público en general e, inclusive, en cierto sector de la crítica especializada se encuentra actualmente superado. A casi veinte años de sus primeras apariciones en salas teatrales, en bares, en escuelas, y en distintas instituciones oficiales y privadas, los narradores orales han logrado consolidar una sólida corriente de receptores, capaces de reconocer las convenciones en las que se apoyan los procedimientos específicos del género y de participar intelectual y emocionalmente del fuerte y eficaz vínculo comunicativo propuesto desde el escenario. (Trastoy, 2006, p. 32)

A pesar de su carácter innovador, la narración oral escénica buscó de todos modos mantener, dentro del contexto descrito, la gestualidad estética del ejercicio de la palabra oral; la cual residía en su carácter íntimo y ceremonial. Sin embargo, y de modo similar al que Violeta tuvo que enfrentar, los narradores orales escénicos debieron custodiar que esta característica estética se mantuviera en su propuesta discursiva:

(...) el equilibrio entre la intimidad y la espectacularidad es, por consiguiente, el gran desafío que debe enfrentar todo narrador oral, pues si contar para un público reducido supone recurrir a las formas escénicas menos escénicas y más íntimas de la conversación, un auditorio numeroso obligará a amplificar el trabajo con la voz, el gesto y los movimientos corporales para lograr un mayor efecto de espectacularidad sin perder el clima de intimidad”. (p. 289)

A juicio de la estudiosa Beatriz Trastoy (citada por Pellieteri, 1996), en esta práctica se reivindican “la palabra y la voz como materias expresivas y comunicativas fundamentales” (p.288). Paralelamente, con la práctica de la narración oral escénica se activa la

desjerarquización de elementos literarios, orales, tradicionales y contemporáneos; a través de su conjugación sinérgica y heterogénea.

En cuanto a su funcionamiento, el investigador cubano Francisco Garzón Céspedes nos explica que: “donde el actor crea imágenes en un espacio distinto del público, el narrador oral lo que hace es compartir el mismo espacio con el público (...) y sugerir imágenes para que el público cree en su imaginación las de cada quien” (citado en Pellieteri, 1996, p.289).

En la narración oral escénica, el cuerpo del performer es descrito como un sujeto/objeto, el cual deviene al mismo tiempo en discurso y posicionamiento:

(...) a diferencia del más tradicional teatro de “representación” que «re»- produce en escena personas y acciones, remitiendo a otra cosa diferente de sí, el teatro de “presentación” —del que los espectáculos de narración oral son algunas de sus muchas variantes, ya que en ellos no se ven cosas, ni acciones ni personajes, sino sólo el cuerpo del narrador en el que se inscriben los gestos, la voz los ritmos, los silencios— privilegia el cuerpo del artista convertido en sujeto/objeto (ya no en personaje), cuyo trabajo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo reales y, por lo tanto, acentúa la autorreferencialidad, es decir, el aspecto vinculado a su propia producción. (Trastoy, 2009, p. 238)

Es importante destacar que en la narración oral escénica, el narrador suele enmarcar su relato en tercera persona y, como consecuencia, la figura protagonista que plasma la imagen en la escena convivial es, en realidad, la voz que narra²³:

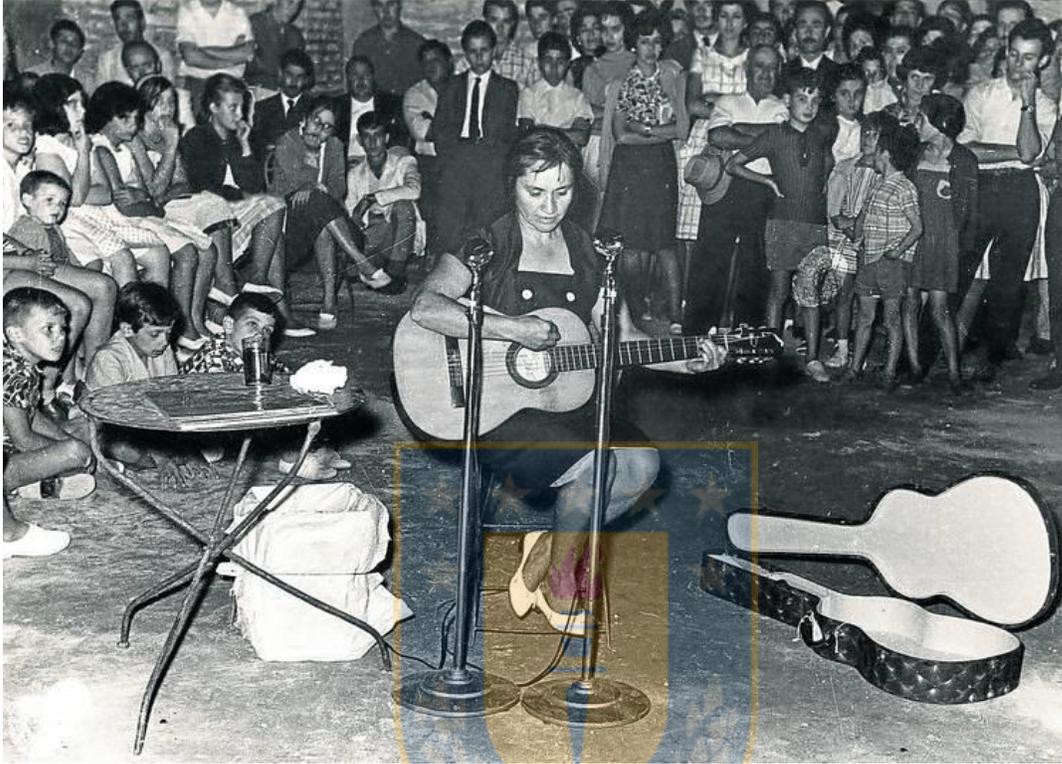
²³ Entenderé voz en este caso como el enunciado lingüístico de un discurso determinado.

La práctica de la narración como forma escénica supone la articulación de ciertos procedimientos propios del teatro, de la declamación, de la literatura, de la música y aún de la danza, con las técnicas que hacen a la especificidad del género centradas básicamente en lo verbal y lo paraverbal. (...) La voz construye personajes (...) distinguiéndolos del narrador real, que suele enmarcar el relato en tercera persona. (Trastoy, B. & Zayas de Lima, P., 2006, p. 32)

Para finalizar el desarrollo de nuestro marco teórico, destacaremos que la irrupción innovadora que supuso la práctica *narrativa oral escénica* puede ser entendida además desde una perspectiva alquímico-teatral. Esto porque por medio de su ejecución, esta práctica propició la construcción de mundos a los que sus participantes se trasladaron para experimentar de manera efímera y única; tal como acontece con las prácticas teatrales y conviviales que deslindan una poética ficcional.

A continuación, tenemos el desarrollo de nuestro análisis literario en torno al discurso poético-musical que Violeta Parra Sandoval propuso a mediados del siglo XX, el cual estudiaremos en dos secciones: analizando en primer lugar las implicancias de su discurso narrativo (en base a la textualidad de las cinco obras a analizar), para luego detallar el funcionamiento de su forma discursiva escénica, lo cual haremos a la luz de una poética alquímico-teatral. Destacaremos esta última como una poética que despliega sus sentidos dentro del marco de un imaginario que destaca por ser de carácter sublime.

PRESENCIAS HACIA EL UMBRAL SUBLIME DE UNA POÉTICA ALQUÍMICO-TEATRAL



Recital en la pampa argentina, 1961

Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni hacer tapicería, ni pintura ni poesía así suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma (Parra Sandoval, V. citada en Parra, 1985, p.9)

Violeta le otorga gran relevancia a los aspectos fónicos del lenguaje, a la palabra en tanto acción (verbos performativos e imperativos) y a la dimensión humana y afectiva de éste. Por ello, el lenguaje es, en su visión de mundo, vehículo de la verdad y de la claridad. (Ariz, 2013, s/n)

1. Discurso Narrativo

En este trabajo de tesis analizaremos, tal como fue anunciado anteriormente, el discurso narrativo, en tanto “*historia* contada, sustancia y forma del contenido narrativo” (Pozuelo, 2009, p.231) en cinco obras poético musicales de Violeta Parra

Por un lado, identificaremos (en la narratividad textual de cada obra) las distintas etapas del desarrollo de un evento alquímico. Esto nos permitirá reconocer en las obras aquellos eventos que interpretamos como ceremonias de carácter sublime. Entenderemos estas últimas como momentos de encuentro sagrado que transforman la presencia de los participantes por medio de la realización de una experiencia que demanda una cuota autosacrificial por parte de ellos, lo que les conduce finalmente, a la creación de un nuevo estado de la materia, sitúandolos *en lo alto o sobre ello*.

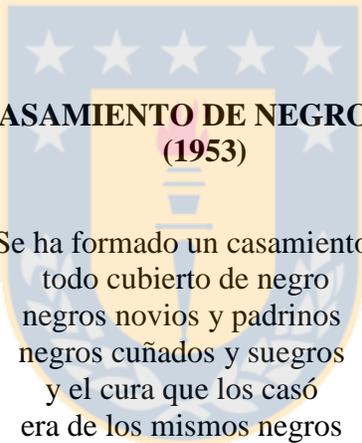
Las obras a analizar son: *Casamiento de negros*, *Parabienes al revés*, *Arauco tiene una pena*, *El guillatún* y *Pupila de águila*.

Desde una interpretación simbólica, quien decide emprender un viaje alquímico puede lograr la transformación e iluminación de su alma gracias a la acción de la piedra filosofal. En base a las consideraciones estudiadas en el primer capítulo teórico de esta tesis, entenderemos como interpretación de la imagen de esta piedra filosofal, al *ánimo*, *voluntad* y *esfuerzos* de quienes se prestan a formar parte de una experiencia alquímica.

El desarrollo de un evento alquímico evoluciona a lo largo de distintas etapas, las cuales se asocian con los distintos “colores que toma el alma” (Cirlot, 1992, p.65). Estas etapas son:

muerte (color negro), purificación y destilación de la materia (color blanco), conjunción íntima y pasional (color rojo) y, finalmente, *sublimación y unicidad en un solo cuerpo (color dorado)*.

Paralelamente, utilizaremos además otros simbolismos descritos anteriormente en el marco teórico de esta tesis; por ejemplo: “viaje, preparación, espera y desdoblamiento” (Rubio, 2002, p.7), y/o los pasos “analiza, disuelve, coagúlte” (Cirlot, 1992, p.65). Todo lo anterior, para interpretar el modo en que la poética alquímica funciona en las obras de Violeta Parra Sandoval, lo que analizaremos en detalle gracias a las marcas textuales que las mencionadas obras nos ofrecen.



CASAMIENTO DE NEGROS (1953)

Se ha formado un casamiento
todo cubierto de negro
negros novios y padrinos
negros cuñados y suegros
y el cura que los casó
era de los mismos negros

Cuando empezaron la fiesta
pusieron un mantel negro
luego llegaron al postre
se sirvieron higos secos
y se fueron a acostar
debajo de un cielo negro

Y allí están las dos cabezas
de la negra con el negro
amanecieron con frío
tuvieron que prender fuego,
carbón trajo la negrita
carbón que también es negro

Algo le duele a la negra
vino el médico del pueblo

recetó emplasto de barro
pero del barro más negro
que le dieran a la negra
zumo de maqui del cerro

Ya se murió la negrita
que pena pal' pobre negro
la echó dentro de un cajón
cajón pintado de negro
no prendieron ni una vela
ay, que velorio más negro.

Históricamente, la celebración de esta ceremonia ha representado la ocurrencia de un evento de carácter sagrado. Desde una perspectiva alquímica, cuando un casamiento se celebra, somos testigos de la disolución personal de los novios que buscan congregarse en torno a la unicidad de un solo cuerpo. Esto, a través de la creación de un nuevo estado de la materia: la familia.

En el caso de “Casamiento de negros”, también somos testigos de la celebración de un casamiento. Sin embargo, veremos que en el caso de esta obra, la celebración de la ceremonia descrita no activa un imaginario sublime, puesto que la obra carga con una inmanencia negra durante todo su desarrollo, el cual relacionaremos con la realización de la primera etapa en el desarrollo de un evento alquímico: la muerte.

Esta etapa tiñe de color negro a los personajes y acciones descritos en la obra durante todo momento. Por lo tanto, la transformación alquímica no se produce y por consecuencia, el imaginario sublime no se activa. Esto, debido a que la imagen de la piedra filosofal, necesaria para activar tal transformación, no está presente en la obra. Veamos entonces, el detalle del análisis descrito:

Desde el inicio de la narración, la atmósfera negra de la obra tiñe de luto a sus participantes, a través de una ceremonia matrimonial que celebra la *muerte y disolución del estado anterior* de

los novios. Si bien conforme avanzamos en la obra, aparecerán marcas textuales que pudieran ser relacionadas con el desarrollo de las otras etapas de un evento alquímico, veremos que todas estas referencias se verán teñidas insistentemente por el color negro, por parte del narrador, luego de cada descripción.

Por ejemplo, tenemos la figura del médico del pueblo, la cual podría estar asociada al color blanco dada su función curativa, lo que sería representativo de la segunda fase de una transformación alquímica también conocida como *destilación* o *purificación de la materia*. Más adelante, la narratividad de la obra contiene referencias a la tercera etapa en el desarrollo de un evento alquímico que está asociada al color rojo, símbolo de pasión por excelencia.

Esta *pasión* concreta su presencia en la obra a través de la referencia que se hace a distintos momentos: la *fiesta* que celebra la *ceremonia* acontecida, la degustación del *postre*, la descripción del *lecho nupcial* y el *fuego* que los protagonistas deben encender a la mañana siguiente de su boda. Sin embargo, como ya habíamos mencionado, el narrador insiste en teñir de negro la atmósfera a lo largo de toda la obra. Veamos el detalle textual de esto:

Tras mencionar la fiesta, el narrador enfatiza el color del mantel:

*Cuando empezaron la fiesta
pusieron un mantel negro*

Cuando habla del postre, subraya el color del fruto:

*luego llegaron al postre
se sirvieron higos secos*

Tras mencionar el lecho nupcial, el narrador prefiere destacar la negrura del cielo:

*y se fueron a acostar
debajo de un cielo negro*

Y cuando la pareja prende fuego porque amaneció con frío, la atención se centra en el color del carbón:

*tuvieron que prender fuego,
carbón trajo la negrita
carbón que también es negro*

Por un lado, la realización de una boda podría relacionarse con la obtención del objetivo final que se pretende lograr en un evento alquímico (metal oro y/o iluminación del alma), en el sentido de que esta ceremonia consagra la unión *sublime* de una pareja que decide voluntariamente formar una familia y disolver sus individualidades personales para congregarse en torno a la unicidad de un solo cuerpo. Sin embargo, tenemos que en “Casamiento de negros” no se concreta la transformación alquímica porque los eventos no avanzan el desarrollo de la primera etapa alquímica.

Cuando la última etapa de un evento alquímico (llamada *sublimación*) se activa, somos testigos de la “entrega sublime que se hace en favor de una empresa” (Cirlot 1992, p.65) y de la transmutación, activada por la piedra filosofal.

En el caso de “Casamiento de negros”, esto no ocurre dado que la acción de la piedra filosofal, necesaria para realizar la transmutación, no aparece en la obra, para ejercer su acción. Recordemos que estamos considerando la imagen de la piedra filosofal desde una perspectiva simbólica; esto es, entendiéndola como el *ánimo, voluntad y esfuerzo* de quienes se prestan a formar parte de una experiencia y/o transformación alquímica. En “Casamiento de negros” ninguno de los personajes principales (“negrito” ni “negrita”), deja de lado sus individualidades

en favor de otra empresa y, en consecuencia, no se avanza en el desarrollo de las etapas alquímicas.

Esto es evidente, por ejemplo, cuando se hace referencia a los novios de manera individual, a lo largo de toda la obra, puesto que son “dos cabezas (...) debajo del cielo negro”.

La protagonista de “Casamiento de negros” lucha por cambiar la escena *negra y fría* que le rodea, cuando se dispone a traer el *carbón* necesario para encender *fuego*. Sin embargo, no es posible dejar atrás el estado inicial de la escena descrita, sino que por el contrario: la intensidad de la negrura descrita se vuelve inmanente porque ésta toma forma cada vez que el adjetivo “negro” se verbaliza, al estar presente al final de cada verso.

Más adelante, la descripción de esta negrura toma ribetes viscosos, cuando el narrador describe la humedad que se moviliza desde las entrañas de la negrita y se esparce a través de toda su forma física. Somos testigos entonces del *enfriamiento* que la protagonista sufre, el cual le enferma gravemente y le ocasiona la muerte.

En todas estas escenas, se hace latente el aislamiento de la protagonista; quien no logra disolver su individualidad *en favor de la consagración de otra empresa*. Ejemplos de ello son los remedios sugeridos por el “médico del pueblo”, los que sólo añaden más humedad y negrura al cuerpo de la enferma; pues ella es cubierta con “emplasto de barro” y tratada con “zumo de maqui del cerro

Si bien “Casamiento de negros” presenta referencias textuales que pueden ser comparadas al desarrollo de las tres primeras etapas de un evento alquímico, no encontramos en esta obra marcas que nos conduzcan al desarrollo de la última etapa. En consecuencia, la transformación alquímica no se ha realizado. Esto ocurre porque la acción de la piedra filosofal identificada

como la *voluntad, ánimo y esfuerzo* de los participantes de un evento alquímico, no existe. Por el contrario. El narrador de la obra insiste en convocar la presencia de la palabra *negro*.

Al reiterar esta palabra de manera tan repetitiva, el narrador no disuelve el efecto de la negrura mencionada, para poder transformarla y dejarla atrás. Por lo tanto, todos los otros elementos mencionados en la obra (representantes del color blanco y rojo), carecen de relevancia e incluso se invisibilizan.

Finalmente, la ceremonia celebrada al principio de la obra (el casamiento) no activa un imaginario *sublime*.



A las once del reloj
entraron los novios del brazo
se les llenaron de arroz
el sombrero y los zapatos
el sombrero y los zapatos
se les llenaron de arroz
entran los dos del brazo
a las once del reloj

Cuando estaban de rodillas
en el oído el sacristán
le tocó la campanilla
al novio talán-talán
al novio talán-talán

Cuando estaban de rodillas
en el oído el sacristán
le tocó la campanilla

El cura le dijo adiós
a la familia completa
después que un perro lairó
él mismo cerró la puerta
él mismo cerró la puerta
después que un perro lairó
a la familia completa
el cura le dijo adiós

En la carreta enflorá'
ya se marcha la familia
al doblar una quebrá
se perdió la comitiva
se perdió la comitiva
al doblar una quebrá
ya se marcha la familia
en la carreta enflorá'

De acuerdo a las distinciones que Rubio (2002) identifica como pasos de un evento alquímico, los que son “viaje, preparación, espera y desdoblamiento” (p.7), veremos que la lectura de un imaginario sublime se cumple en la obra “Parabienes a los novios”. Esto ocurre porque podremos reconocer en la textualidad de la obra, la realización de una transformación alquímica.

Reconoceremos la realización de todas las etapas mencionadas por Rubio (2002), junto con la acción de la piedra filosofal que, simbólicamente, entendemos como la *voluntad, ánimo y esfuerzo* de los participantes. Veamos ahora, el detalle de esta interpretación:

La obra comienza con la *presencia* de una carreta. Al ser un medio de transporte (característico en el traslado de novios que se disponían a celebrar una ceremonia matrimonial, durante el siglo XIX), este objeto es símbolo representativo de un traslado y/o viaje.

Desde una perspectiva alquímica, podemos considerar la presencia de la “carreta enflorá”, como significante de dos momentos alquímicos, los que son *viaje* y *preparación*, puesto que sabemos la carreta ha sido *preparada* con la antelación y dedicación que se requieren para decorar (con flores), un medio de transporte de tales dimensiones.

Luego tenemos la narración de la primera acción de la obra: “*Una carreta enflorá/ se detiene en la capilla*”, con lo que somos testigos del tercer momento alquímico descrito por Rubio (ídem), pues los novios se han dirigido a la capilla en una carreta que “se detiene” para *esperar*. Hasta ahora, la textualidad de solo dos versos nos dan cuenta de la realización casi completa de una transformación alquímica, cuya acción transformadora resuena en la voz de un sacerdote que exclama: “-*¡qué maravilla!*”. Sin embargo, veamos si el resto de la obra valida o no nuestra propuesta interpretativa.

A diferencia de “Casamiento de negros”, en donde se destacaba la dualidad de las presencias femenina y masculina (por sobre su unificación), ahora es *la familia*, concebida como una unidad, la que protagoniza el relato. La representación de la divinidad en la tierra, personificada en el cuerpo del sacerdote, se regocija ante la *disposición, esfuerzos* y *ánimos* demostrados a través de la *preparación, viaje* y *espera* de los novios. Por lo tanto, podemos identificar la función catalizadora de una piedra filosofal en el desarrollo de estos eventos.

La *voluntad* de los novios moviliza también a sus familias a sumarse a esta celebración; desencadenando así un encuentro centrípeto entre las energías involucradas. Este encuentro cuenta además, con características alquímicas que transforman la individualidad de los presentes. Veamos ahora el modo en que las etapas alquímicas toman forma en la textualidad de la obra, a través de la representación de sus colores negro (primera etapa) y blanco (segunda etapa).

Negro:

La obra nos dice que “*A las once del reloj entran los novios del brazo*”. Esta imagen sugiere que los novios entran a la iglesia con un ánimo de disposición favorable hacia la realización de una ceremonia sacra. Podemos imaginarlos erguidos, orgullosos, tomados del brazo, con la cabeza en alto y dispuestos a dar muerte simbólica a una parte de su vieja personalidad.

Por un lado, el *ánimo* de los novios (hacia el evento alquímico), disuelve sus individualidades personales, dando lugar a la activación de la piedra filosofal necesaria para su transformación alquímica. Al mismo tiempo, este ánimo representa además una ofrenda de humildad, lo que se refleja en la posición “de rodillas” que los novios asumen durante el acontecimiento de la ceremonia.

De acuerdo a la tradición cristiana, el número once simboliza la última hora del día²⁴, en la que el ocaso antecede a la oscuridad de la noche, representando además una instancia-umbral que conecta las horas de luz-día con las de tribulación-noche.

Emprender un viaje a través de los caminos nocturnos, en la soledad de quienes optan por permanecer despiertos mientras el mundo descansa, es al mismo tiempo, un acto autosacrificial para quien se disponga a realizarlo; similar al modo de mecanismo simbólico de un evento alquímico, en donde se ofrenda una parte de sí para su posterior transformación.

Blanco:

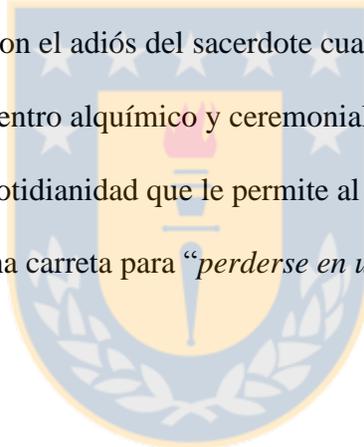
El color blanco adquiere presencia en esta obra gracias a la narración de elementos como la capilla (que es de carácter sacro) y el arroz que llueve sobre los novios luego de concretado el casamiento.

²⁴ En el Nuevo Testamento, el evangelio de Juan relata que: “Respondió Jesús: ¿no tiene el día doce horas? El que anda de día, no tropieza, porque ve la luz de este mundo; pero el que anda de noche, tropieza, porque no hay luz en él” (11: 9-10).

El arroz purificador de color blanco que les llueve desde el cielo, sobre “*el sombrero y los zapatos*”, realza el eco rimbombante de la campanilla que el sacristán hace sonar enérgicamente en el oído del novio, lo cual es símbolo de creación. De acuerdo a Cirlot (1992), el sonido de una campana es “símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo” (p.117).

En este sentido, el arroz purificador de color blanco, y el eco creador de la campana se presentan en estrecha relación con la ejecución de una acción de carácter sublime. Estos símbolos aparecen en la obra como referencias de que la transformación alquímica se ha realizado.

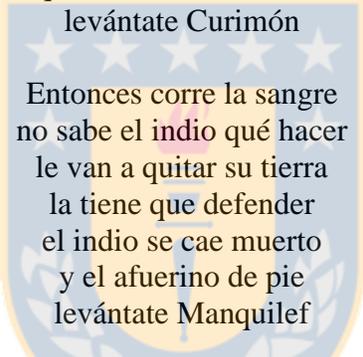
Finalmente, la obra concluye con el adiós del sacerdote cuando éste cierra las puertas del lugar sagrado que albergó el encuentro alquímico y ceremonial. Con ello, la escena final de la obra avanza de vuelta hacia una cotidianidad que le permite al perro “*lairar*” y a un gentío de invitados y familiares subirse a una carreta para “*perderse en una quebrá*”.



**ARAUCO TIENE UNA PENA
(1960)**

Arauco tiene una pena
que yo no puedo acallar
son injusticias de siglos
que todo ven aplicar
nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar
levántate Huenchullán

Un día llega de lejos
Huescufe conquistador
buscando montañas de oro
que el indio nunca buscó
al indio le basta el oro
que le relumbra del sol
levántate Curimón



Entonces corre la sangre
no sabe el indio qué hacer
le van a quitar su tierra
la tiene que defender
el indio se cae muerto
y el afuerino de pie
levántate Manquilef

Adónde se fue Lautaro
perdido en el cielo azul
y el alma de Galvarino
se la llevó el cielo azul
levántate, pues, Callfull

Del año mil cuatrocientos
que el indio afligido está
a la sombra de su ruca
lo pueden ver lloriquear
totoras de cinco siglos
nunca se habrán de secar
levántate Callupán

Arauco tiene una pena
más negra que su chamal
ya no son los españoles
los que les hacen llorar
hoy son los propios chilenos

los que les quitan su pan
levántate, pues, Pailahuán

Ya rugen las votaciones
se escuchan por no dejar
pero el quejido del indio
¿por qué no se escuchará?
aunque resuene en la tumba
la voz de Caupolicán
levántate Huenchullán

Después que la última etapa de un evento alquímico ocurre, llamada “*sublimación*”, tenemos como resultado la creación de un estado nuevo de la materia, la cual fue inicialmente dispuesta para su transformación. Esto ocurre gracias a la acción de una pedra filosofal que actúa sobre esta materia. Hasta el momento, hemos aplicado la lectura de una poética alquímica sobre las obras ya analizadas; a través del seguimiento de las distintas etapas de un evento alquímico, pero de manera lineal. Esto es, teniendo como punto de partida las etapas iniciales de *muerte* o *viaje* y, como punto de llegada, las etapas finales de *sublimación* y *desdoblamiento*.

Sin embargo, veremos que en el caso de “Arauco tiene una pena”, surge la posibilidad de que la lectura de una poética alquímica se realice de modo circular; con sus distintas etapas aconteciendo una tras otra, de manera cíclica.

Deslindaremos esta interpretación desde dos puntos de vista. Primero, porque la narratividad de la obra a analizar reactiva la ocurrencia de eventos pasados, pero utilizando en ello principalmente tiempos verbales en presente. Esta característica contrasta con la posibilidad hipotética de que el narrador hubiese formulado su propuesta textual haciendo uso de tiempos verbales pasados para narrar eventos ya ocurridos, como en el caso de esta obra.

Interpretaremos esta acción, por parte del narrador, como un intento deliberado por re-activar la presencia de los eventos narrados en tiempo presente para quien se encuentra con la

textualidad de las obras (a través de su escucha o lectura). La hipótesis de este análisis en particular, es que el narrador realiza tal acción con el objetivo de que el lector pueda experimentar los eventos narrados como si estuvieran aconteciendo al momento de su encuentro con la textualidad narrativa de la obra, lo cual resalta el tono ceremonial de un encuentro que destaca por realizarse siempre en tiempo presente. Para identificar si este encuentro ceremonial activa un carácter sublime, analizaremos si es posible identificar el funcionamiento de una transformación alquímica en su desarrollo. Veamos entonces, el detalle del análisis descrito:

Con la narración de eventos pasados, pero haciendo uso de tiempos verbales presentes, el narrador propicia un efecto de traslado temporal para el lector/oyente. Este se traslada al encuentro con los eventos narrados en tiempo presente para experimentar las escenas descritas tal como si estuviera viviéndolas en ese momento y fuera parte de ellas.

Cada vez que la textualidad de la obra se materializa, los eventos pueden ser experimentados como si estuvieran aconteciendo por primera vez. Por lo tanto, surge un efecto restauración continua de los eventos narrados. En este sentido, podemos asociar una noción de circularidad e infinitud al acontecimiento del encuentro ya identificado entre el lector/oyente y el pasado. Veamos el detalle del efecto que causan los versos descritos:

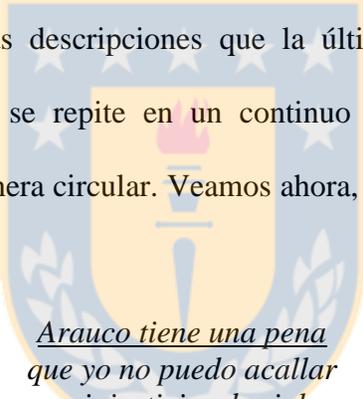
*Un día llega de lejos
Huescufo conquistador
buscando montañas de oro*

Luego tenemos:

*Entonces corre la sangre
no sabe el indio qué hacer
le van a quitar su tierra
la tiene que defender
el indio se cae muerto
y el afuerino de pie*

Desde el funcionamiento de una perspectiva alquímica, “Arauco tiene una pena” también posibilita la identificación de emblemas que remiten a lo cíclico. Esto porque por medio de su narratividad avanzamos temporalmente, desde el presente hacia el pasado y luego de vuelta al presente.

En el comienzo de la obra, se describe una atmósfera fúnebre de penumbra y tristeza para el pueblo mapuche (primera etapa alquímica de muerte). Luego, se describe la época cuando este pueblo gozaba del “oro que relumbra del sol” (última etapa alquímica de sublimación). Finalmente, volvemos nuevamente al tiempo presente, el que sabemos está teñido, una vez más, por el color negro (gracias a las descripciones que la última escena ofrece). Con esto, el desarrollo del evento alquímico se repite en un continuo cíclico, con sus distintas etapas aconteciendo una tras otra, de manera circular. Veamos ahora, el detalle del viaje tempo-espacial descrito en los versos de la obra:



*Arauco tiene una pena
que yo no puedo acallar
son injusticias de siglos
que todo ven aplicar
nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar
(...)
Un día llega de lejos
Huescufe conquistador
buscando montañas de oro
que el indio nunca buscó
al indio le basta el oro
que le relumbra del sol
(...)
el indio se cae muerto
y el afuerino de pie
(...)
Arauco tiene una pena
más negra que su chamal
ya no son los españoles*

*los que les hacen llorar
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan*

La narratividad de “Arauco tiene una pena”, cuenta la historia de un hablante que interpela directamente a los dioses mapuches, a través de los siguientes versos:

*(...)levántate Huenchullán
(...)levántate Curimón
(...)levántate Manquilef
(...)levántate, pues, Callfull
(...)levántate Callupán
(...)levántate, pues, Pailahuán
(...)levántate Huenchullán*

Esto como consecuencia de una “injusticia” a la que “nadie le ha puesto remedio” y que ya no se puede “acallar”. La obra comienza entonces con la descripción de la primera etapa alquímica, que es la muerte. Aquí se describe la agonía que el pueblo mapuche soporta en el presente, la cual comenzó a partir del “año mil cuatrocientos”.

Luego avanzamos en el viaje alquímico desde la primera etapa (de penumbra) hacia la descripción de una época dorada, ocurrida en algún momento anterior. Recordemos que en la lectura de una poética alquímica, hemos asociado la representación del color dorado con la última etapa de un evento alquímico, que es la *sublimación*. Si seguimos avanzando en la narratividad de la obra, tenemos que más adelante el pueblo mapuche sufre por los crímenes cometidos por la sociedad chilena, con lo que se vuelve a caer una vez más en la primera etapa de un evento alquímico, que es la muerte.

Más adelante avanzamos una vez más hacia la etapa de sublimación, dado que la narrativa de la obra se desarrolla ahora en los cielos o sobre ellos, pues con los versos “*Adónde se fue Lautaro/ perdido en el cielo azul /y el alma de Galvarino / se la llevó el viento sur”*”, se convoca la presencia de vientos sagrados para que renueven la atmósfera de la obra con sus poderes creadores. Recordemos que anteriormente ya habíamos relacionado la concepción de algo *sublime* con una labor de orden creativo (García, 2007, s/n).

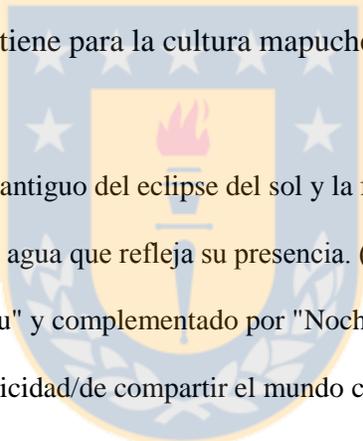
En la obra se convoca la presencia de las figuras heroicas del guerrero Lautaro, así como la de Galvarino. Ambas entidades sagradas residen en el elemental aire, situándose *en lo alto o sobre ello*. El narrador (humano) clama por estas entidades a lo largo de toda la obra, para así propiciar un cambio de la escena descrita en penumbras; tal como si las entidades mencionadas tuvieran la capacidad de actuar como entes catalizadores y de un evento alquímico, con poderes asociables a los de una piedra filosofal.

De acuerdo a esta obra, el pueblo mapuche ha visto interrumpida su relación con lo sagrado, porque el espacio físico territorial del pueblo mapuche (su tierra) está cautivo. Esta relación, entre lo superior y lo terrenal, es descrita como una tan reluciente como el *oro* y el *sol*. Simbólicamente, podemos entender que la luz, el aire, la libertad y la ligereza de vuelo están cautivos para este pueblo, porque la conexión con la tierra está interrumpida.

Para la cosmovisión mapuche, el emblema de *lo sagrado* se relaciona estrechamente con los estados de equilibrio y simetría. Veamos una cita de Hugo Carrasco (2011) que fundamenta esto: “En el ámbito de las creencias mapuches (...), la simetría recuerda la perfección. Por tanto, este procedimiento invoca la plenitud de lo sagrado sólo vinculado consigo mismo (Carrasco, y otros, 2011: s/n).

Por otro lado, el símbolo del círculo, representante de lo cíclico e infinito por excelencia, es también representante de la perfección simétrica. En este sentido, Nietzsche se refiere a la noción de *infinitud* en base a la imagen de la serpiente Ouroboros, describiéndola como un reptil que simboliza “la idea de una naturaleza capaz de renovarse a sí misma, cíclica y constantemente” (cit. en Cirlot, 1992, p. 345).

Por otro lado, tenemos que para la cultura mapuche las ideas de **infinitud** y **circularidad** se relacionan directamente con el símbolo del sol, el cual está representado por el círculo. Otra cita que Carrasco (2011) realiza, en base a la interpretación literaria que ofrece de la obra poética *Arco de interrogaciones*, de Bernardo Colipán²⁵, nos vuelve a iluminar acerca de las extensiones sagradas que la imaginería del sol tiene para la cultura mapuche:



(...) el sentido antiguo del eclipse del sol y la forma de comunicarse con él mediante una fuente de agua que refleja su presencia. (...) este relato es a su vez duplicado por el poema "Lan Antu" y complementado por "Noche de Wetripantu", en la cual "los manzanos sueñan la felicidad/de compartir el mundo con los pájaros" al reiniciarse el nuevo orden cíclico de las cosas naturales y culturales, ya que también "la memoria recupera el silencio/ anterior a la palabra" en este reinicio del ciclo cosmogónico en medio del transcurso permanente del tiempo. (Carrasco, 2011: s/n)

Por una parte, la textualidad de *Arauco tiene una pena* evidencia un intento, por parte del narrador, de activar un encuentro ceremonial entre el lector/oyente, el cual carga con emblemas sagrados para la cultura mapuche, como lo son sus dioses y la figuras cíclicas.

²⁵ Ref: Colipán, Bernardo (2005). *Arco de interrogaciones*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Gracias al encuentro sinérgico que el narrador propicia entre el lector oyente y la historia, a través del uso de emblemas que activan la presencia de lo sagrado (dioses y nociones que remiten a la circularidad), podemos finalmente reconocer que esta obra busca provocar una transformación alquímica, a través de la ejecución de una ceremonia de carácter sublime.



EL NGUILLATÚN (1964)

Millelche está triste con el temporal
los trigos se acuestan en ese barrial
los indios resuelven después de llorar
hablar con Isidro, con Dios y San Juan
con Dios y San Juan, con Dios y San Juan

Camina la machi para el nguillatún
chamal y rebozo, trarilonko y kultün
y hasta los enfermos de su machitún
aumentan las filas de aquel nguillatun
de aquel nguillatun, de aquel nguillatun

La lluvia que cae y que vuelve a caer
los indios la miran sin hallar qué hacer
se arrancan los pelos, se rompen los pies
porque las cosechas se van a perder
se van a perder, se van a perder

Se juntan los indios en un corralón
con los instrumentos rompe una canción
la machi repite la palabra sol
y el eco del campo le sube la voz
le sube la voz, le sube la voz

El rey de los cielos muy bien escuchó
remonta los vientos para otra región
deshizo las nubes, después se acostó
los indios le cubren con una oración
con una oración, con una oración

Arriba está el cielo brillante de azul
abajo la tribu al son del kultrun
le ofrecen del trigo su primer almud
por boca de un ave llamado avestruz
llamado avestruz, llamado avestruz

Se siente el perfume de carne y muday
canelo, naranjo, corteza y quillay
termina la fiesta con el aclarar
guardaron el canto, el baile y el pan
el baile y el pan, el baile y el pan

Esta obra cuenta la realización de una ceremonia mapuche llamada nguillatún. Veremos que en este caso, nos será posible activar el funcionamiento de un imaginario alquímico gracias al encuentro ceremonial que se produce en la obra, entre lo terrenal/humano y lo divino.

Veremos que este encuentro se activa en la obra gracias a la presencia de dos figuras referenciales de una noción sagrada para la cultura mapuche. Ellas son la “machi”, que representa el vínculo entre el mundo humano que habita la tierra y el mundo espiritual; y el “corralón” comunitario que se forma cuando la tribu se congrega para celebrar la ceremonia. Esta segunda figura será analizada en paralelo a las funciones que desempeña una piedra filosofal, puesto que destacaremos la realización de un encuentro comunitario como un símbolo de entrega y disposición, por parte de sus participantes, a ser partícipes de algo que sobrepasa la individualidad personal. Describiremos ahora el modo en que la transformación alquímica de esta obra acontece y el modo de realización de la ceremonia, de carácter sublime, que hemos identificado:

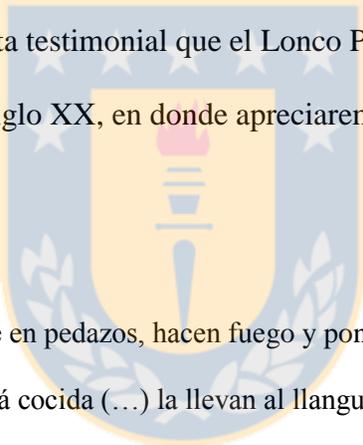
La presencia de los dos símbolos sagrados de la obra (machi y corralón), propicia como resultado la realización de un encuentro ceremonial que está simbolizado en la obra por la figura del sol. Al relacionar la figura del sol con el metal que se obtiene con una transformación alquímica (oro), podremos además identificar que este encuentro provoca la ejecución de una transformación alquímica, de carácter sublime.

Podremos relacionar la figura del sol con el metal oro en base a dos parámetros: por un lado, por su semejanza de color y, por otro lado, por su posicionamiento sublime que los sitúa *en lo alto o sobre ello*. Veamos ahora, el detalle de la interpretación descrita:

La narratividad de esta obra poético-musical restaura la ceremonia religiosa “más solemne de los mapuches” (Coña, 2010, p. 392), llamada *nguillatún*. Por un lado, esta ceremonia es un ritual de agradecimiento hacia el mundo espiritual y sagrado, por el bienestar del que una comunidad en particular ha gozado durante cierto tiempo. Por otro lado, la realización de un *nguillatún* puede representar además, una ceremonia de carácter rogativo.

La realización de un *nguillatún* se concreta a través de la disposición de ofrendas que pueden ser tangibles (como por ejemplo, una comida en particular), pero que también pueden ser inmateriales, como en el caso de acciones que evidencian una voluntad de entrega por parte de quien las ejecuta (por ejemplo, a través de la presentación de un baile o canto específicos).

A continuación tenemos una cita testimonial que el Lonco Pascual Coña (2010) dictó, para su registro escrito, a comienzos del siglo XX, en donde apreciaremos una descripción detallada de las ofrendas mencionadas:



(...) cortan la carne en pedazos, hacen fuego y ponen una olla con toda la carne al fuego. Después que está cocida (...) la llevan al *llanguillanguí* y la colocan encima. ‘¡Que despida vaho!’ dicen, ‘el dominador de la tierra se servirá de este vaho’ (...) con esto acaba. Sólo la sangre queda en el altar como alimento del Dominador de la tierra (...)

Luego bailan; suenan todos los instrumentos; la danza; se mueve alrededor del rehue; dos hombres llevan durante el baile uno la bandera blanca, el otro la negra. (ídem, pp. 412-14)

Independientemente de su funcionalidad (para agradecer o para pedir), la realización de un *nguillatún* establece un vínculo entre los integrantes de una comunidad mapuche determinada (representantes de lo humano y terrenal) y su mundo espiritual, el cual está representado por las

figuras de sus dioses. Tenemos a continuación otra cita de Pascual Coña (2010) nos ejemplifica esta estrecha relación:

‘Hagamos rogativas’, propone el donador. ‘Bueno’, contesta el otro y entrega el cordero regalado a su mozo, para que le parta el pecho. El donatario del cordero corre a arrancarle, vivo todavía, el corazón; lo mantiene en su mano, chupa de él, escupe después hacia arriba y dice: ‘¡Ooom!, aquí estas, Dominador de la tierra, Cielo azul; danos nuestros sembrados; dirás respecto de nosotros que vivan muchos años mis hijos, que tengan abundancia de animales mis corderos; no nos induzcas en desgracias, ¡Ooom!.

Ahora tú, dice al que le regaló al cordero. Ese toma el corazón y reza: ¡Ooom! Aquí estás, Padre; escucha nuestras oraciones, no nos rechaces, Rey Padre, Anciana Reina, que estás sentado en tu mesa de oro; dirige tu mirada protectora hacia nosotros, danos buen tiempo y lluvia para que encontremos nuestro sustento y te haremos nguillatunes por toda nuestra vida. Termina con un fuerte grito: ¡Ooom!

La sangre saliente (de la herida) se recoge en un vaso viejo y la vacían en la batea que queda colocada sobre el llanguillangui o altar. (ídem, pp. 411-12)

La celebración de nguillatunes en las comunidades mapuches se realiza dentro de un contexto que convoca la presencia de lo sagrado. El ánimo de los participantes es de completa *entrega y disposición* ceremoniales. Tenemos ahora otra cita testimonial, que ejemplifica esto a través de la descripción de algunas de las vestimentas e indumentarias utilizadas en la preparación de un nguillatún, a comienzos del siglo XX:

(...) se ponen en marcha, andan al son de las trompetas y flautas; es encantador su avance. Las mujeres llevan hermosas prendas, vienen la mitad en caballo propio, las otras en ancas. Los hombres montados en lindas cabalgaduras, visten sus mantas nuevas. Los caciques lucen la plata de sus ensilladuras. Los jóvenes usan caballos indómitos con colas anudadas y encintadas. Llegados ya cerca del lugar de la fiesta, algo distante, se paran. Aquí bailaremos, dice el ngenpín. (p.402)

Entonces se ponen en marcha, andan al son de las trompetas y flautas; es encantador su avance. Las mujeres llevan hermosas prendas, vienen la mitad en caballo propio, las otras en ancas. Los hombres montados en lindas cabalgaduras, visten sus mantas nuevas. Los caciques lucen la plata de sus ensilladuras. Los jóvenes usan caballos indómitos con colas anudadas y encintadas. Llegados ya cerca del lugar de la fiesta, algo distante, se paran. Aquí bailaremos, dice el ngenpín. (Coña, 2010, p.402)

La textualidad narrativa de la obra poético-musical “El Nguillatún”, de Violeta Parra Sandoval, comienza con la presentación de una escena que bien podemos relacionar a la primera etapa de un evento alquímico, puesto que el narrador describe una atmósfera húmeda, simbolizada por “la lluvia que cae y que vuelve a caer”. A ello se suma la *tristeza* de quienes son testigos de que “las cosechas se van a perder”. A medida que cae, la lluvia diluye la tierra; dando paso así a la creación de un “barrial” que cubre y tiñe el color característico del “trigo”, el cual asociamos al color del oro perseguido por los alquimistas durante la antigüedad.

Más adelante, el narrador nos dice que “los trigos se acuestan en el barrial”. Con este acto, la existencia del alimento basal y del futuro de la comunidad se ven amenazadas. Entonces, la escena descrita se tiñe del mismo color negro con que cargan las nubes llenas de agua. Es necesario realizar un nguillatún de carácter rogativo que convoque la presencia de las figuras divinas para transformar así la escena descrita.

En la narratividad de esta obra aparecen las figuras de la machi y del corralón comunitario, las cuales analizaremos como presencias que conectan con una dimensión sagrada. Este encuentro ceremonial desencadena el desarrollo de una transformación alquímica, pues gracias a la presencia de la machi y del corralón comunitario, los dioses interpelados aparecen en escena para transformar lo que en un comienzo se describió bajo una atmósfera negra y que más tarde será una atmósfera en donde el relumbre del sol se posiciona *sobre* la tribu. Veamos en detalle el funcionamiento de las figuras mencionadas:

La Machi:

Con el verso “Camina la machi para el nguillatún”, el narrador convoca a escena la presencia de la machi. Su figura ha sido identificada como una que permite el vínculo con el mundo espiritual. Esto puede acontecer a través de distintas prácticas (como por ejemplo, la interpretación de sueños), pero principalmente a través del ritual ceremonial, como en el caso de un nguillatún.

La estudiosa Claudia Rodríguez (2005) identifica, en relación al poema “Lenguas secretas”, de la poeta mapuche Adriana Paredes Pinda, que la figura de la machi permite la conexión con el mundo de lo sagrado a través de distintas modalidades. Por ejemplo, en el caso del poema mencionado, Rodríguez nos dice que “el vínculo que crea la poeta con la machi se manifiesta a partir de diversas modalidades como la identificación, el conocimiento, la toma de conciencia, la alusión a ciertas prácticas rituales, y la permanente mención a los llamamientos y a los sueños en general.” (ídem, s/n)”. La estudiosa luego agrega que “en este sentido, no sólo la machi sintetiza la mediación entre el mundo natural y el mundo sobrenatural, también sus emblemas e

instrumentos concilian lo mundano con lo sagrado (...), elementos simbólicos como el árbol de la vida (rewe), utilizado de altar, y el kultrun, tambor ritual que sirve de instrumento para acceder al estado de trance o posesional (kümün)” (Rodríguez, 2005, s/n).

Precisamente, en la obra “el nguillatún”, el narrador nos cuenta que la machi trae distintos elementos que le sirven como símbolos que evocan el vínculo con la divinidad ya descrito. Por ejemplo, el “chamal” y “rebozo” (prendas de vestir), el “trarilonko” (joya ritual que se sujeta a la cabeza, utilizada por las mujeres mapuche en ocasiones ceremoniales) y el kultrün (tambor sagrado que en la cosmovisión mapuche representa la mitad del universo o del mundo en su forma semiesférica; por medio de la que se alude a los cuatro puntos cardinales y el avance cíclico de las cuatro estaciones del año).

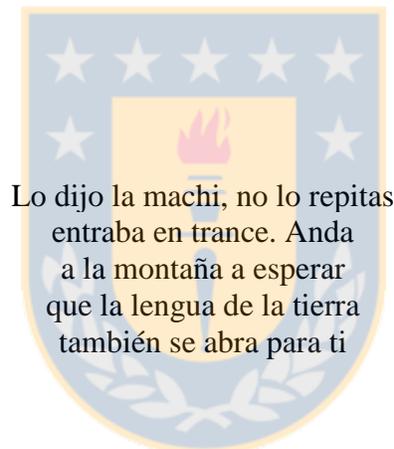
Rodríguez (2005) también nos dice que el uso de emblemas materiales, que evocan la presencia invisible de la divinidad, es una práctica de uso general utilizada en torno a la realización de ciertos rituales. Veamos la cita en detalle:

La ubicación y recurrencia de los elementos simbólicos que nos permiten generalizar en torno a ciertos rituales, confirman el grado de importancia que se les atribuye en esta escritura a los emblemas que cubren la necesidad de fabricarse recuerdos a partir de objetos materiales y de establecer un vínculo con la divinidad al sentir su presencia invisible, creando para ello símbolos que la evoquen. (Rodríguez, 2005, s/n)

Sin embargo, para el caso de la obra en análisis, junto con los emblemas materiales de los que hace uso la machi, la textualidad del “nguillatún” también nos invita a considerar que las acciones por parte de sus personajes pueden ser símbolos representativos del encuentro ceremonial entre lo humano y lo divino.

Para clarificar esta relación, tomaremos como referencia las acciones que en la obra evidencian una voluntad de *entrega* por parte de quienes las ejecutan. Estamos hablando en este caso, de un simbolismo de tipo inmaterial; una especie de ofrenda que se concreta nada más que por medio de la acción.

La conexión con el mundo espiritual, por medio de la acción en tanto emblema, ha sido un recurso simbólico ya utilizado dentro de la escritura poética mapuche, como lo veremos a continuación, en base a un extracto del poema “Lenguas secretas”, de la poeta mapuche Adriana Paredes. En este caso, el narrador cuenta el modo en que la lengua de la tierra se puede abrir para quien esté dispuesto a ofrendar un viaje hacia la montaña y simplemente ejecutar la acción de esperar:



En la en la obra “El nguillatún”, el recurso de establecer un vínculo con lo sagrado a través del uso de una ofrenda inmaterial (a través de la acción), aparece por primera vez cuando se menciona la presencia de los “enfermos” de la tribu. Esto, porque por un lado los enfermos demuestran una voluntad de esfuerzo, entrega y autosacrificio hacia la ejecución de la ceremonia descrita.

Por otro lado, el narrador sitúa la figura de los enfermos en paralelo a las figuras con que carga la machi, como si efectivamente ellos representaran un emblema simbólico que funciona de manera similar a los otros mencionados. Veamos:

*Camina la machi para el nguillatún
chamal y rebozo, trarilonko y kultiin
y hasta los enfermos de su machitún
aumentan las filas de aquel nguillatun
de aquel nguillatun, de aquel nguillatun*

El corralón:

Junto a la figura de la machi y sus emblemas, se suman además las figuras de los otros integrantes de la tribu. Todos forman un “corralón” comunitario, en donde las energías de los personajes involucrados se ven disueltas y mezcladas entre sí. Los integrantes de la comunidad adoptan una forma única, constituyendo así la forma de una única presencia.

A contar de este momento, ya no existen marcas textuales en la obra que se refieran a los integrantes de la comunidad de manera aislada, sino que ahora “los indios” o “la tribu” son referidos por el narrador de manera conjunta.

Además, las acciones que siguen en la obra, también son comunitarias. Veamos el detalle en los versos de la obra:

*Arriba está el cielo brillante de azul
abajo **la tribu** al son del kultrun
le ofrecen del trigo su primer almud
por boca de un ave llamado avestruz,
llamado avestruz, llamado avestruz*

*Se siente el perfume de carne y muday
canelo, naranjo, corteza y quillay
termina la fiesta con el aclarar
guardaron el canto, el baile y el pan
el baile y el pan, el baile y el pan*

Como consecuencia, se logra activar la presencia de la última etapa de un evento alquímico: la sublimación. Esta transforma toda materia prima anterior en oro. En el caso de esta obra, aparece la presencia del sol (símbolo de la obtención alquímica del metal oro). Su presencia se realza con la voz de la machi y el eco del campo:

*la machi repite la palabra sol
y el eco del campo le sube la voz
le sube la voz/ le sube la voz.*

Finalmente, “rey de los cielos” desvía el viento y deshace la amenaza del agua. Los mapuches le agradecen con más oraciones, las que decoran con tono sublime a la ceremonia ya descrita.

Para la tribu todo es fiesta ahora, pues se ha conseguido el acontecimiento de un milagro que deviene alquímico gracias a las ofrendas presentadas y *realizadas*. En la obra, los indios celebran en torno al fuego del “canelo, naranjo, corteza y quillay” y comparten su comida “carne” y bebida “muday”, en una celebración que se extiende durante toda la noche hasta que “el aclarar” de un nuevo día les apronta. Guardan “el canto, el baile y el pan”, vislumbrando al mismo tiempo la imagen de los primeros rayos dorados de un sol que vuelve a situarse en los cielos a diario y de manera cíclica (referencia una vez más, del carácter sagrado y sublime del acontecimiento de esta ceremonia).

PUPILA DE ÁGUILA (1966)

Un pajarillo vino a posarse bajo mi arbolito.
Era de noche, yo no podría ver su dibujito.
Se lamentaba de que una jaula lo hizo prisionero,
que las plumillas, una por una, se las arrancaron.
Quise curarlo con mi cariño, mas el pajarillo
guardó silencio como una tumba hasta que amaneció.

Llegan los claros de un bello día, el viento sacudió
todo el ramaje de mi arbolito y allí se descubrió
que el pajarillo tenía el alma más herida que yo
y por las grietas que le sangraban su vida se escapó.
En su garganta dolido trino llora su corazón.
Le abrí mi canto y en mi vihuela lo repitió el bordón.

Ya mejoraba, ya sonreía con mi medicina
cuando una tarde llegó una carta de su antigua jaula.
En mi arbolito brotaron flores negras y moradas.
Porque el correo vino a buscarlo, mis ojos lloraban.
Desaparece, me deja en prenda toda su amargura;
se lleva ufano mi flor más tierna, mi sol y mi luna.

En el momento de su partida, en mi cuello un collar
dejó olvidado y, como Aladino, yo lo empecé a frotar.
Pasan minutos, pasan las horas y toda una vida,
por el milagro de aquella joya lo he visto regresar
con más heridas, con más silencio y con garras largas:
su buenos días mi piel desgarró con ácida maldad.

Ave que llega sin procedencia y no sabe dónde vá,
es prisionera en su propio vuelo, ave mala será.
Ave maligna, siembra cizaña, bebe, calla y se va,
cierra tu fuente, cierra tu canto, tira la llave al mar.
Un pajarillo vino llorando, lo quise consolar;
toqué sus ojos con mi pañuelo: pupila de águila,
pupila de águila.

Esta obra nos relata el encuentro que se produce entre la protagonista (narradora de la obra) y un águila; personaje de quien la protagonista se enamora. Si bien este encuentro supone una

experiencia particular para la protagonista, analizaremos a continuación los motivos de por qué este encuentro no deviene alquímico.

A pesar de que no nos será posible interpretar los eventos narrados en esta obra como la ejecución de una ceremonia de carácter sublime, por medio de nuestro análisis podremos comprender en mejor medida el mecanismo de funcionamiento de una poética alquímica. Por lo tanto, analizaremos en detalle la presencia y acciones de las dos figuras que representan los personajes principales de la obra: el águila y el árbol.

Por un lado, la figura representada por el personaje del águila, sugiere ser al mismo tiempo un símbolo representativo de la *experiencia* que la protagonista debe enfrentar. Por otro lado, el árbol representa el lugar de residencia de la protagonista, pero además funciona como emblema de su estado anímico. En la obra, el árbol cambia su forma conforme las acciones que transforman la esencia de la protagonista van sucediendo.

Si bien la obra relata un encuentro, este no deviene alquímico, ceremonial ni sublime porque la acción de la piedra filosofal (entendida simbólicamente como el ánimo, disposición y voluntad de esfuerzo), no está presente por parte de uno de los participantes del encuentro. Veamos ahora el desarrollo descriptivo de nuestro análisis:

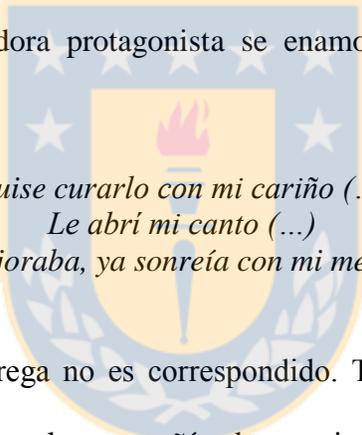
“Pupila de águila” comienza con la descripción de una escena circundada por la energía cálida que el árbol/hogar representa. La narradora nos dice que ella reside en un “arbolito”. Al escoger la forma diminutiva para referirse a su hogar, la narradora despliega sentidos que invitan a imaginar ternura y cobijo. Como en nuestro análisis estamos asociando la figura del árbol al estado anímico de la protagonista, entenderemos que al comienzo de la obra su ánimo se demuestra sereno o, desde un punto de vista alquímico, esto es símbolo de un estado de plenitud que podemos asociar con el metal oro. Sin embargo, la protagonista recibe la visita de un

“pajarillo” que le solicita refugio y que transformará por completo la esencia de su ser, lo que estará reflejado en los cambios que sufrirá la forma del árbol.

Por su parte, el “pajarillo” aparenta una debilidad que entenece a la protagonista, pues se trata de una víctima que ha logrado escapar de su prisión amorosa. Esta ave (el águila) presenta mutilación de sus plumas, lo que puede ser entendido como símbolo de la castración de su libertad. Además, tiene el alma “perforada” y “agrietada”:

*(...) las plumillas, una por una, se las arrancaron
(...) tenía el alma más herida que yo/*

Como consecuencia, la narradora protagonista se enamora y se dispone a entregarle su corazón:



*Quise curarlo con mi cariño (...)
Le abrí mi canto (...)
Ya mejoraba, ya sonreía con mi medicina*

Sin embargo, este ánimo de entrega no es correspondido. Tras recibir una carta de su “otro amor”, el “águila” regresa junto a la compañía de su victimaria original y abandona a la protagonista. Para ella, todo su universo se descompone, cuando nos dice que el águila: “se lleva ufano mi flor más tierna, mi sol y mi luna”.

Las flores que decoran su árbol se tiñen de negro y morado; prueba del deterioro de su esencia. De hecho, antes de que llegara la carta mencionada, una acción en particular había presagiado este sufrimiento, cuando los versos de la obra nos decían que:

*Llegan los claros de un bello día, el viento sacudió
todo el ramaje de mi arbolito*

Los árboles, “como eje del mundo y expresión de la vida inagotable en crecimiento y propagación” (Cirlot, 1992:79), obedecen a un funcionamiento cíclico, pues están siempre sujetos a los cambios estacionales que les hacen florecer en primavera para más tarde disfrutar del sol y la abundancia veraniegas. Luego, la fuerza de sus hojas y flores se agota, transformándoles en seres que ven una parte de sí secar y morir durante otoño e invierno, lo que ocurre año tras año *ad infinitum*.

En la obra, el árbol representa el lugar que la narradora- protagonista utiliza para posicionarse y experimentar la transformación de su esencia, a través de la experiencia que la figura del águila le significa.

A pesar de que la esencia de la protagonista (reflejada en su naturaleza cíclica), se muestra dispuesta a experimentar la transformación que un encuentro de carácter sublime le pueda propiciar, no nos es posible identificar la realización de una ceremonia de tales características en esta obra, dado que la otra presencia involucrada (el águila), no se presta con la misma *entrega* hacia la experiencia descrita.

El águila es una figura que carga con significados duales que se neutralizan entre sí, lo cual contrasta con la voluntad *de entrega* –que se pueda decidir realizar- *en favor a una empresa* determinada. Simbólicamente, el águila representa la “elevación” del vuelo que realiza. En este sentido, el águila es un animal que representa además el elemento aire, dado que su hábitat se sitúa en las alturas. Sin embargo, el águila es también un ave rapaz que desciende a la tierra para capturar su alimento. Desde esta perspectiva, es un símbolo que representa la lucha entre lo que habita en los cielos (lo sublime/sagrado) y lo que habita sobre la tierra (terrenal/humano).

En la obra, la figura del águila representa por un lado, el amor para la protagonista, pero al mismo tiempo este personaje le ocasiona sufrimiento. Es por lo tanto, un personaje que actúa sin claridad de las intenciones que tiene. Después de que el águila abandona a la protagonista, más tarde vuelve a su lado, pero sin la real intención de entregar su corazón. Los versos que dejan esto en evidencia nos dicen que el águila vuelve:

*con más heridas, con más silencio y con garras largas
su buenos días mi piel desgarrar con ácida maldad.
Ave que **llega sin procedencia y no sabe dónde vá,**
es prisionera en su propio vuelo, ave mala será.*

En este sentido, las palabras de Cirlot (1992) clarifican el simbolismo dual que representa la figura del águila, cuando nos dice que representa “el dualismo de creación-destrucción, ascensión descenso, ir-volver, dar vida-matar.”(1992, p. 58).

Por su parte, la protagonista insiste en invocar la presencia del águila a través del acto de frotar la joya de su cuello (dispuesta en ese lugar por el águila). Si bien el águila regresa, el estado anímico de la protagonista no cambia, pues su árbol no deja de tener flores negras ni moradas. Entonces, la experiencia que representa el águila para la protagonista puede ser entendida como una lección que ella debe volver a experimentar, hasta que pueda concretar la ocurrencia de una transformación alquímica que restaure el ánimo de su esencia (representado por la figura del árbol). Por eso es que ella invoca y acepta la presencia del águila en su “árbol” nuevamente, a pesar de que esto le traiga como consecuencia más amargura y penas:

*En el momento de su partida, en mi cuello un collar
dejó olvidado y, como Aladino, **yo lo empecé a frotar.**
Pasan minutos, pasan las horas y toda una vida,
por el milagro de aquella joya lo he visto regresar*

Debido a la falta de decisión del águila, y a la insistencia por parte de la protagonista en encontrarse con un águila que no demuestra la voluntad necesaria para realizar un encuentro de índole ceremonial, la noción que comprende una ceremonia de carácter sublime no aplica a la interacción acontecida entre estos dos personajes. Es por esto que no hemos podido avanzar en el desarrollo de un procedimiento alquímico en la textualidad de la obra.

Sin embargo, la protagonista cambia sus intenciones hacia el final de la obra, cuando le ordena al águila: *“cierra tu fuente, cierra tu canto”*. Con ello, el escenario alquímico se vuelve a reconfigurar, pero de un modo diferente.

Con el último verso mencionado, la protagonista deja ya de insistir en que su encuentro amoroso con el águila ocurra. Su intención ahora es que suceda todo lo contrario, porque ahora ella busca que el águila *cierre su canto*.

Finalmente, la protagonista convoca la presencia de un emblema material que sella la transformación de su esencia, dando fin al episodio ocurrido sin posibilidad de que éste vuelva a ser abierto, cuando proclama el verso: *“tira la llave al mar”*.

2. Discurso escénico



Sabemos que en una obra literaria, “quien habla no es quien escribe” (Pozuelo, 2009, p.234) y que narrador, autor, autor implícito y autor real, cumplen funciones diversas en la creación de una obra literaria. También sabemos que el autor real de la propuesta poético-musical de Violeta Parra Sandoval es ella misma. A continuación nos ocuparemos del *autor implícito* en las obras, recordando que éste desarrolla su labor dentro de un contexto subjetivo y poético que contrasta con otro *real*. Nos ocuparemos también de los conceptos teóricos asociados a la alquimia teatral presentes en las obras. De acuerdo con éstos, una propuesta teatral se caracteriza por ser una **creación** que se realiza **en escena** y de manera **conjunta**, por **todos los participantes** que atienden una **experiencia teatral**. Esta interacción sinérgica destaca por acontecer de manera **única**. Lo anterior ocurre gracias al juego convivial que se produce entre las *presencias* involucradas en un evento de tales características. Entre estas últimas podemos mencionar: los cuerpos físicos del público y actores (ó performers), los cuerpos poéticos que

operan en escena (personajes), y la *presencia* de un tiempo y espacio determinados, los que también destacan por ser irrepetibles.

En base a lo expuesto, analizaremos ahora las características del discurso escénico²⁶ de las obras poético-musicales seleccionadas, para así comprobar en qué medida una poética *alquímico-teatral* se ajusta a la propuesta convivial ofrecida por Violeta Parra Sandoval, a mediados del siglo XX. Al mismo tiempo, reconoceremos algunas de las características específicas de esta propuesta discursiva escénica: carácter, heterogéneo, sublime y experimental.

Por un lado, tenemos la *presencia* de los participantes que operan en escena. Entre ellos, podemos identificar: la *performer*, quien musicalizó y verbalizó la narratividad de las obras a través del canto; los espectadores, quienes dispusieron su atención hacia la ejecución de la obra presentada en escena y los personajes, lugares y acciones narradas a través del canto (cuerpos poéticos actuantes en escena).

Lehman (2006) nos decía que, en teatro, incluso el espacio físico adquiere una *presencia*, pues está hecho para “hablar” (p.150). Por lo tanto, para una obra de arte que se realizó solo al momento de su ejecución, y en donde todas las energías involucradas se relacionaron de manera centrípeta, cabe que nos preguntemos por el autor literario (implícito) de la obra. Daremos respuesta a esta interrogante entendiendo que con las prácticas teatrales, se activa la existencia de un **autor colectivo e impersonal**; el cual se nutre de la energía de todos sus participantes, de manera centrípeta, para dar luz a la creación de una obra de arte única.

²⁶ Pozuelo señala que el término *Discurso* es “**forma y sustancia de la expresión**”. Entre los componentes del *discurso literario* está la “estructura de la transmisión narrativa (localización, modalidad y tiempo)” y la “manifestación material de la obra (verbal, cinematográfica, coreográfica, pantomímica)”. Pozuelo, M.J. (2009), en *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra Ediciones. p. 231.

Por lo tanto, el autor (implícito) de las obras poético-musicales en análisis, es un sujeto que cobró vida de manera efímera, sólo al momento de realización de las obras.

Para que la existencia del autor *colectivo e impersonal* descrito fuera posible, fue necesario que la individualidad de todos sus participantes²⁷ se *disolviera* y luego se volviera a *coagular* en el cuerpo comunitario del autor mencionado; dinámica que obedece al funcionamiento de una poética alquímica.

Esta dinámica representa al mismo tiempo, la ejecución de una práctica heterogénea y desjerarquizada, en la que el autor literario (implícito) de tales creaciones poéticas toma forma solo gracias a la acción de la experiencia colectiva.

A fin de contextualizar las implicancias que tiene el rol que desempeña el autor de una obra artística de tales características, Facuse (2011) nos explica a continuación las extensiones actuales que se tienen hoy en día en relación a la noción de autor:

La noción de autor, tributaria de la idea moderna del artista, es aquí puesta en juego para dejar de centrarse únicamente en un sujeto individual y convertirse en una palabra colectiva. Esta desmultiplicación del autor tendrá su eco también en la noción del saber de una sociedad, que ya no provendrá de un único lugar hegemónico (individual, patriarcal, colonial) sino que será el resultado de una o varias interpretaciones del mundo elaboradas colectivamente. (Facuse, 2011, p. 51)

²⁷ Entendamos como *participantes*, tanto a los individuos físicos que formaron parte de la realización de las obras en análisis (público y performer); así como también a los *personajes y espacios* (cuerpos poéticos) narrados a través del canto. Al mismo tiempo, propongo considerar además la *presencia* estética de otros elementos discursivos presentes en la ejecución de las obras, como lo son por ejemplo, el recurso oral (voz cantada) y el acompañamiento musical de influencia tradicional (poesía popular).

Al momento de su ejecución, estas obras *convocaron* la presencia de sus participantes; demandando al mismo tiempo por la *disolución* de sus individualidades, con el objetivo de *mezclar y/o coagular* sus energías en un cuerpo/sujeto comunitario que finalmente dió luz a una obra de arte única. Esta cobró vida gracias a la acción de una experiencia colectiva que cristalizó un “ritual de comunión entre cantor y público” (Torres, 2004, p. 53), con cada ejecución discursiva realizada en esena.

Todas las obras en análisis involucraron el relato de una *narratividad* determinada, la que también convocó a escena la presencia de distintos personajes y acciones. Junto con ello, se utilizaron recursos musicales y orales. **Todos los elementos mencionados potenciaron, en conjunto, la construcción de mundos ficcionales a los que la audiencia se pudo transportar para experimentar de manera única. Como resultado, el discurso escénico de cada obra poético-musical propició la configuración de una poética *alquímico-teatral*, a mediados del siglo XX.**

Rodrigo Torres Alvarado (2004) caracteriza este viaje, diciendo que el discurso escénico de Violeta Parra es un “canto para ser escuchado por un auditorio atento, en liturgias de silencio religioso” (p. 67). Similarmente, Oviedo afirma que frente a su música (de Violeta) “hasta los niños callan para escucharla” (1990, p.106).



La realización de viaje alquímico descrito, puede ser entendida además, como una ceremonia de carácter *sublime*, puesto que se requería de un protocolo determinado para su realización, el cual operó en base al silencio y *disposición de entrega*, por parte de quienes escucharon las obras, para dar luz así a la creación de la experiencia poética descrita.

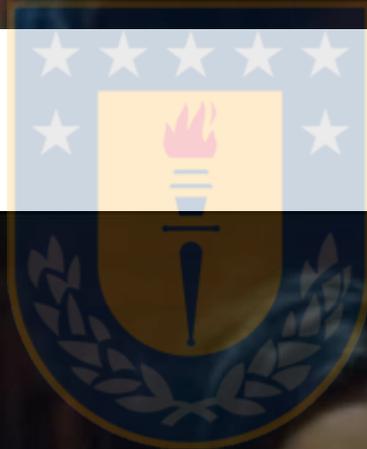
Como ejemplo de lo anterior, tenemos a continuación una de las escenas de la película biográfica “*Violeta se fue a los cielos*”(2011), en donde el personaje que representa a la autora real y performer de las obras en análisis, le llama la atención al público para solicitar el silencio y ánimo necesarios para la ejecución de su propuesta poética. En otras palabras, para que la configuración del autor literario (implícito) que hemos identificado como el sujeto colectivo e impersonal, autor de la obra (poético-musical) en escena, pudiera concretarse. Veamos las escenas descritas:

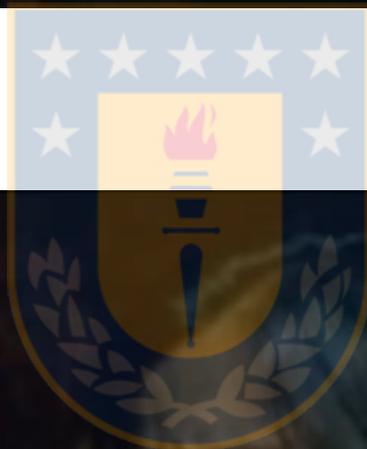


Señoras y señores,



Les digo a todos
los que no quieren escucharme





Una propuesta como la descrita, presenta similitudes con la tradición juglaresca medieval española, en donde el público debía esforzarse por visualizar lo contado. Darío Fo (1998) nos ilumina respecto a las implicancias que tiene un discurso convivial de esta índole, en contraste con otros de transmisión masificada, como por ejemplo, aquellos que la televisión transmite:

Justo como ocurre delante del televisor, donde, para evitar que te canses, te dan todos los detalles: y tú te quedas ahí, pasmado, y puedes dormirte, digerir, eructar tan a gusto (...) y al día siguiente estás listo para ir a currar, con el coco lavado y dispuesto a dejarte explotar de nuevo. Aquí, en cambio, hay que esforzarse por imaginar. (p. 58)

Por otro lado, tomar en consideración el contexto circundante a la escena artística de la época, resulta fundamental para realizar una lectura interpretativa del discurso escénico de Parra, puesto que éste se desarrolló en estrecha relación con otras propuestas similares latinoamericanas, como ocurre con el caso de la *poesía experimental* (Padín, 2011).

Desde una perspectiva relacional, resulta evidente el valor estético de una propuesta artística que se vale de la interacción humana para su concreción. En base a ello, la particularidad *convivial* de las obras en análisis, puede ser considerada hoy en día como signo estético determinante de una poética específica.

En este sentido, podemos reconocer que la propuesta de Violeta de mediados del siglo XX utilizó recursos experimentales en su realización.

En base a esto, la propuesta de Violeta puede ser entendida además, como la configuración de un discurso que re-posicionó la práctica de una tradición oral campesina, pero de manera rupturista e innovadora. Esto se explica porque el discurso escénico descrito activó la reescritura

de una poética de raíz tradicional (la poesía popular), pero en el contexto de una escena artística experimental, urbana y moderna.

En síntesis, la ejecución del discurso escénico descrito significó la re-escritura de una tradición, pero a modo de una propuesta experimental, dentro de un contexto urbano y moderno. Una de sus extensiones fue que dicha propuesta restauró la *experiencia convivial*, como emblema estético, dando luz así a la creación de obras poéticas únicas, las que contrastan con otras de corte similar, pero reproducibles y/o masificables.

Como ya hemos visto, las experiencias de corte teatral permiten efectivamente aplicar el funcionamiento de una poética alquímica, resumida en los pasos *analiza, disuélvete y coagúlate* (Cirlot, 1992, p.65).

Con la ejecución del discurso escénico en análisis, los cuerpos (personajes), espacios y acciones de las obras poético-musicales, eran cantados y musicalizados, para su posterior reconfiguración en el imaginario visual del público. El público por su parte, prestaba disposición hacia la creación de los *mundos ficcionales* narrados, para experimentarlos de manera única.

En base a esto, el discurso escénico en análisis representa el funcionamiento de una poética que consagra la unión ceremonial de sus participantes; dando como resultado la *creación* conjunta de una obra de arte única y *sublime*.

Al ser considerada como poesía digna de ser experimentada y co-creada activamente (por todos los participantes del evento convivial), las obras en análisis pueden ser consideradas además, como propuestas que se apoyaron en valores románticos para su concreción. Estos valores incluyen, por ejemplo, una exaltación de lo local y la revaloración de la expresión popular, dentro de un marco ceremonial:

(...) frente al iluminismo que veía los procesos culturales como actividades intelectuales, restringidas a las élites, los románticos exaltaron los sentimientos y las

maneras populares de expresarlos; en oposición al cosmopolitismo de la literatura clásica, se dedicaron a las situaciones particulares, subrayaron las diferencias y el valor de lo local (...). (García-Canclini, 1990, p.194)

La cultura Latinoamericana destaca por su raíz “sincrética y mestiza” (Pinochet, 2007). Lo anterior se materializa, en la obra de Violeta, en que ella utilizó múltiples lenguajes para concretar su obra. Por ejemplo, poesía, música, pintura, cerámica, tapices o arpilleras, esculturas en alambre, entre otros. En el caso de las obras en análisis, esto también se hace evidente, pues ellas se nutren de la *presencia* desjerarquizada de múltiples participantes (físicos y poéticos) para su concreción; configurando de este modo, un discurso escénico de carácter heterogéneo.

Este discurso funciona en coherencia con la raíz mestiza que caracteriza al continente americano. En base a ello, y en relación a los aportes de la obra de Violeta, Camila Pinochet (2007) nos señala que:

(...) dichos aportes permiten visualizar la experiencia popular latinoamericana como una realidad marcada por la hibridación y el mestizaje, por una parte, y por la multiplicidad de lugares de subalternidad, por otro, configurando un escenario heterogéneo donde conviven identidades múltiples y complejas. (p. 18)

Conforme a nuestro análisis en torno a la propuesta discursiva de Parra de mediados del siglo XX, podemos concluir hasta el momento que, en tanto autora real de las obras, Violeta Parra Sandoval se transformó en un agente rupturista para su época. Esto, a través de la concreción de una propuesta artística que, valiéndose de elementos tradicionales, románticos y experimentales,

fundó un umbral de acción liminal (Diéguez, 2004), a mediados del siglo XX, que propició la creación de una experiencia artística conjunta, única y transformadora, la que hoy en día podemos reconocer como una creación de carácter sublime.



CONSIDERACIONES FINALES

¿Es posible ampliar la extensión hermenéutica entorno al concepto *obra de arte* para involucrar además a los procesos, el quehacer y la actividad social que circundan la ejecución de los eventos creativos?

Al abordar un estudio literario de obras de Violeta Parra Sandoval desde una perspectiva relacional a la luz de una poética alquímico-teatral, la problemática de la obra de arte como *evento* se instala. Hemos visto en el desarrollo de esta investigación, el modo en que la realización conjunta de las obras poético-musicales analizadas, obedeció -a mediados del siglo XX- al funcionamiento de una poética que restauró el lugar del espacio comunitario como un umbral propicio para la ejecución de una experiencia artística de tono ceremonial.

De acuerdo a esta última, el encuentro sinérgico entre las presencias involucradas en una experiencia de tales características deviene sagrado. Se trata de una creación que puede ser entendida como una dinámica interactiva que destaca por ser *sublime*.

Con nuestro análisis, se deslinda una reflexión que nos invita a cuestionar el carácter “representativo” en paralelo a otro “creativo” en torno al desarrollo de las artes teatrales.

El espacio teatral encuentra asilo cuando la socialización comunitaria *se realiza*, sin embargo, este encuentro no es suficiente para dar luz a la creación poética descrita. Es necesario además, que las presencias convocadas atiendan una obra de tales características de manera reflexiva; es decir, ofrendando el ánimo, voluntad y disposición de entrega necesarias para disolver la representación de su propia individualidad, con tal de poder configurar así al sujeto colectivo e impersonal que hemos reconocido durante el desarrollo de este trabajo como el autor literario y creador de las poéticas conviviales.

En este sentido, un imaginario alquímico coincide con la poética que nutre la esencia de la práctica teatral, precisamente, en lo que Violeta rescata con mayor fuerza de toda su obra: *la cercanía y el contacto directo con la gente para poder incorporar tales experiencias a su alma.*

Como participantes de una experiencia artística que opera sobre la base de una estética relacional, *disponernos* a ser parte de esa creación colectiva propiciará la configuración de un autor poético capaz de componer la creación de una obra de arte sinérgica que se relaciona directamente con la práctica teatral.

Como consecuencia, seremos testigos del levantamiento de un umbral liminal; el cual alberga la construcción de mundos ficcionales a los que podemos viajar, para finalmente experimentar un momento ceremonial que es único y que puede ser sublime.



Referencias

- Alonso, M. (2011). "La soberanía sobre la muerte: el caso Violeta Parra", en ATENEA, n°504. Isem. Concepción: Universidad de Concepción. pp.11-39. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200002&script=sci_arttext
- Ariz, Y. (2013). *Gabriela Mistral, Violeta Parra, Cecilia vicuña y Soledad Fariña: poéticas de las artes integradas*. Tesis para optar al grado de Doctor en literatura latinoamericana. Universidad de Concepción, Concepción.
- Bahamonde, J. (2006). "Presencia de voces contrahegemónicas, poético-musicales, en Chiloé", en ALPHA, *revista de artes, letras y filosofía*, n°23. Osorno: Universidad de Los Lagos.
- Benveniste, E. (1958). "Subjectivity in Language". Recuperado de <http://www.princeton.edu/~ereading/Benveniste.pdf>
- _____. (1966). *Problemas de lingüística general, I*. México: Siglo XXI (1966).
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Carrasco, H; Melgarejo M.S.y Véliz L. (2011). "Discursos y metadiscursos mapuches. 3. Arco de Interrogaciones de Bernardo Colipán" en *ESTUDIOS FILOLÓGICOS* 47. Universidad de La Frontera, Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación: Valdivia. pp. 23-43. (online, s/n) recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000100002>.
- Canales, R. (2005). *De los cantos folclóricos chilenos a las décimas. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, mención literatura hispanoamericana y chilena. Universidad de Chile, Santiago.

Cárcamo-Huechante, L. (2007). “La memoria se ilumina”, en *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea. Pelótuñmangütrámtunzüngu: fachántü ta mapuche ñi ülkántumeken*. Editor-compilador: Jaime Luis Huenún. Málaga: Ed. Maremoto.

Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Chihuailaf, Elicura. (1999). *Recado Confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Constanza, S. (2005). “Los estudios literarios: espacios de interdisciplina”, en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Universidad de Jujuy*. Jujuy.

Contreras, M.; Henríquez P. & Albornoz A. (2003). *Historias del teatro de la Universidad de Concepción*. Concepción: Fondart.

Coña, P. (2010). “Capítulo XIX. – Nguillatún (función religiosa popular)” en *Lonco Pascual Coña, Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén (1930). pp. 391-416

Correa, M. (1988, septiembre). “Violeta Parra en crudo”. *Paula*, (215). pp.31-35

Diéguez, I. (2004). “Escenarios liminales donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)”, en *Artea, investigación y creación escénica*. Ciudad de México: CITRU. Recuperado de http://www.artesescenicas.uclm.es/Archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf

Dubatti, J. (2010). “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”, [Buenos Aires: ?] Universidad de Buenos Aires. Recuperado de http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n12/dubatti_we b.htm

_____. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México, Ed. Libros de Godot.

Epple, J. (1994). "Violeta Parra: una memoria poético musical", en *Lingüística y Literatura*, n°26. Medellín. Recuperado de http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educación/vp/s/vpsobre0066.pdf

Facuse, M. (2011). "Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes culturales". Atenea (Concepción), (504), pp. 41-53.

Ferral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Ed. Galena.

Fisher-Lichter, E. (2011). *Estética de lo preformativo*. Madrid: Abada Editores.

Fo, D. (1998). *Misterio Bufo*. Madrid: Ediciones Siruela.

García Canclini, N. (1990). "La puesta en escena de lo popular", en *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. pp. 191-235. México: Grijalbo.

García, P. (2007) "Pseudo-Longino, De lo sublime. Traducción de Eduardo Molina y Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales pesados, 2007", en *Aisthesis* n.44. pp. 176-178. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812008000100012

Hall, S. (2010). "Etnicidad: identidad y diferencia", en *Sin garantías*, pp. 339-348. Colombia: envío editores.

Lehmann, H. (2006). "Aspects. Text-body-time-media", en *Postdramatic Theatre*, pp. 145-171. Oxon: Routledge.

- Lenz, R. (1894). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile, contribución al folclore chileno*. Memorias Científicas i Literarias. Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000635.pdf>
- Lizama, D. (1912). *Cómo se canta la poesía popular en Chile*. Santiago de Chile: Revista de folclore chileno tomo IV, entregas I y II.
- López, I. (2010). “Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura”, en *Anales de literatura chilena*, n°13, pp.131-150.
- Mato, D. (1995). *El arte de narrar y la noción de la literatura oral*. Caracas: Universidad central de Venezuela.
- Morales, L. (2004). “Presentación de Violeta Parra, la última canción”, en *Cyberhumanitatis* n°29. Recuperado de <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5731/5599>
- Mundaca, P. (2012). *Violeta Parra una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Trabajo final de investigación, Máster en música como arte interdisciplinario. Universitat de Barcelona. Recuperado de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33027/1/Master_Escobar_Violeta_Parra.pdf
- Núñez, J. (2013). “Roxana y los sordos”, en *Publmetro*, publicado en 14 de octubre de 2013. Recuperado de <http://www.publmetro.cl/nota/politico/jose-ignacio-nunez-roxana-y-los-sordos/xIQmjn!ft7qysOoDkZIY/>
- Oviedo, C. (1990). *Mentira todo lo cierto, tras la huella de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

- Padín, C. (2011). “Algunas historias personales en relación al arte correo, a la poesía experimental y al arte performance”. Recuperado de <http://hipermedula.org/2011/02/clemente-padin/>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Paz, O. (1998). *Los hijos del limo*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Pelletieri, O. (1996). *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pinochet, C. (2007). “Violeta Parra. Hacia el imaginario de un mundo subalterno”. Memoria para optar al título de antropóloga social. Universidad de Chile. Recuperado de http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/pinochet_c/sources/pinochet_c.pdf
- Pozuelo, M. (2009). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rodríguez, C. (2005). “Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual”, en *Estudios Filológicos 40*. Universidad Austral de Chile, Instituto de Lingüística y Literatura. pp. 151-163. Rescatado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100011.
- Rubio, C. (2002). “El motivo de la boda alquímica en ‘El Unicornio’ de Juan Emar”, publicado en la revista electrónica *Litterae 5*, Año 3, 2002. Recuperado de <http://postgradolinguistica.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/Unicornio-Litterae.pdf>

Sáez, F. (1999). *La vida intranquila de Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana.

Sou, J. (2009). “La revista texto poético. Convergencia entre la poesía experimental y el arte conceptual”, en *Teorías sobre la experimentación poética*. Recuperado de <http://www.josepsou.es/archivos/Treballs%20dinvestigacio/La%20revista%20Text%20o%20Poetico.pdf>

Spang, K. (1996). *Géneros literarios*. pp. 104-133. Barcelona: Ed. Síntesis.

Torres, R. (2004). “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, en *Revista musical chilena*, n°201, pp.53-73. Santiago de Chile: [?].

Trastoy, B. & Zayas de Lima, P. (2006). “El predominio de lo verbal: narración oral escénica, teatro (auto) biográfico y stand-up”, en *Lenguajes Escénicos*. pp. 31-33. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Trastoy B. (2009). “Miradas críticas sobre el teatro posdramático”, en *AISTHESIS* N° 46, pp. 236-251.

Uribe, Ch. (2002). “Violeta Parra. En la frontera del arte musical chileno”, en *Intramuros*, n°9, pp. 8-14. Santiago de Chile: [?]

Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Ed. Gestos.

