



HAZ TU TESIS EN CULTURA POSGRADO

Violeta Parra en el flujo del compostaje cultural

Andrea Casals Hill
Ganadora categoría Posgrado

Convocatoria 2017

VIOLETA PARRA EN EL FLUJO DEL COMPOSTAJE CULTURAL

Andrea Casals Hill. Doctora en Literatura, Pontificia Universidad Católica.

Ganadora categoría Posgrado.

Concurso Haz Tu Tesis en Cultura, convocatoria 2017.

RESUMEN

En junio de 2016 se publica en el diario oficial la Ley de Reciclaje que fomenta justamente el reciclaje desde el origen. Desde hace un par de décadas, con mayor o menor formalidad, el reciclaje individual y comunitario, particularmente a nivel escolar, es una práctica en nuestra sociedad. Asimismo, el reciclaje como práctica de creación artística, también es parte de nuestro patrimonio. En este ensayo exploro el concepto de reciclaje desde las prácticas literarias, para figurar lo que he llamado “escritura del compostaje” y “flujo del compostaje cultural”, argumentando que la obra creativa y “compostada” de Violeta Parra se inserta indiscutiblemente en el flujo del compostaje cultural, dando cuenta de la conciencia mestiza de la poeta, su sensibilidad social y ambiental, y su coherencia ética y estética en tanto sus prácticas creativas, las voces que encarna y las temáticas que destaca. El análisis de las décimas autobiográficas desde una crítica ambiental pertinente al contexto local, permite actualizar el legado de Violeta Parra, mostrando su sintonía--ex ante si se quiere--con la denuncia al daño local y planetario que genera el desarrollo económico moderno. Paralelamente, esta discusión contribuye a fomentar los estudios literarios desde la intersección entre la cultura y el medio ambiente, estableciendo puentes interdisciplinarios acorde con la preocupación de las humanidades ambientales por darle visibilidad a la crisis ambiental global.

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con la descripción de Violeta Parra que presenta *Memoria Chilena*, “[l]a irreverencia de su discurso y su apasionada defensa de los derechos de los sectores más postergados la han convertido en un referente”; referente reconocido particularmente en el ámbito de la música y el desarrollo del canto nuevo. En el imaginario nacional, así es como vemos a Violeta Parra: testigo de un mundo que se moderniza y globaliza, atenta a la exclusión e inequidad que dicho proceso ocasiona. Vemos también a una mujer creadora que irrumpe en la escena pública para denunciar la injusticia y la exclusión social, para rescatar cantos y ritos campesinos que se perdían en la migración campo-ciudad, bordando la raíz mestiza del pueblo chileno. En este ensayo, quisiera ampliar nuestra mirada sobre el legado de Violeta Parra, leyéndola en clave ambiental; una lectura en que son relevantes su praxis y las imágenes que compone. A partir de eso confirmo que destaca su sensibilidad por la injusticia ambiental que aqueja al campesino; el obrero agrícola y mestizo, excluido del impulso modernizador del proyecto de nación. De manera más específica, propongo observar su aporte desde la perspectiva de la escritura del compostaje y su vínculo con el flujo de compostaje cultural, según el cual el trabajo de Violeta Parra se da a través de una organización espiralada-compostada, es decir, ella retoma ideas, las que profundizar en la reflexión al agregarles nuevos elementos de tal manera que su producción cultural se construye en forma de compost.

En la tesis doctoral “Fundamentos para la lectura ecocrítica en Chile” (Casals 2015), me propuse desarrollar un aparato crítico desde la perspectiva de la ecocrítica—desarrollada inicialmente en la academia de habla inglesa—que fuese pertinente al contexto local. En ese esfuerzo, delineé parámetros para definir los conceptos de escritura del compostaje y flujo del compostaje cultural, y luego modelé una lectura desde estos parámetros, analizando las *Décimas: autobiografía en verso* de Violeta Parra, el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral y el poemario *Ûi* de Adriana Paredes Pinda. En este ensayo resumo brevemente el marco teórico de la crítica ambiental,

contextualizo el reciclaje literario y literal como una práctica instalada en la creación nacional, describo los criterios que definen la escritura del compostaje y flujo del compostaje cultural, y finalizo analizando las décimas de Violeta Parra desde estos parámetros, haciendo algunos contrapuntos con otras poetas del territorio chileno.

En el campo de la crítica literaria y cultural, en 1996, en la academia norteamericana es publicado *The Ecocriticism Reader; Landmarks in Literary Criticism*; una antología de ensayos y artículos de la segunda mitad del siglo XX que recogían la inquietud por la creciente crisis ambiental, pero que, a falta de un ente articulador, iban quedando archivados en categorías diversas y disgregadas, lo que hacía difícil el diálogo y la colaboración entre investigadores que compartían la preocupación por el bienestar del planeta. Esta compilación visibiliza justamente las investigaciones producidas *ex ante* la definición de ecocrítica, constituyéndose en el hito fundacional de la crítica ambiental norteamericana. En la introducción al texto, Cheryll Glotfelty propone como primera definición que la ecocrítica se preocupa del estudio de la intersección entre naturaleza y cultura, asumiendo en consecuencia su cualidad comparativa e interdisciplinaria, y la influencia mutua que existe entre cultura y medioambiente. En estos veinte años, la ecocrítica ha demostrado su vocación interdisciplinaria tanto respecto de las producciones culturales que explora, así como de los métodos de investigación que emplea, redefiniendo permanentemente sus fronteras. Como sugiere Lawrence Buell, la polinización cruzada con diversas áreas del conocimiento le es propia a la crítica ambiental, e implica inter e intradisciplinarietà (Buell 2005). En este sentido, y acorde con la herencia de la escuela de Birmingham, dicho campo fue denominado “estudios culturales verdes” en el Reino Unido (Barry), ampliando su objeto de estudio a producciones culturales más allá del ámbito literario. Actualmente, dados los puntos de encuentro entre los estudios culturales, los estudios ambientales y las ciencias naturales, su expansión y sus fronteras permeables, la autopercepción de quienes desarrollan la crítica ambiental ha llevado a la identificación con lo que Joni Adamson describe como “humanidades ambientales”, *environmental humanities* (Adamson 2016). Esta denominación no es solo una cuestión retórica, sino que permite hacerse cargo de la necesaria colaboración entre las humanidades y las

ciencias naturales que la comprensión de la crisis ambiental y su representación cultural exige. Las expresiones artísticas contemporáneas dan testimonio de situaciones complejas suscitadas o aceleradas por el cambio climático, conflictos ambientales e injusticia ambiental. En consecuencia, la academia ha debido actualizar sus aparatos críticos y componer redes interdisciplinarias—desde las humanidades hacia las ciencias naturales y viceversa—para entender la complejidad de los fenómenos figurados.

A pesar de que estos referentes destacados provienen de la academia anglosajona, la preocupación ambiental, y en particular su vínculo con la injusticia social¹ y la violencia lenta² asociada a procesos de colonización y neocolonización corporativa, no son fenómenos ajenos a los intelectuales latinoamericanos. En mayo del año 2015 el Papa Francisco se adelanta a la Cumbre de París y sorprende al mundo cristiano—y no cristiano—con su primer encíclica, *Laudato Si'*, donde recoge el pensamiento de figuras latinoamericanas como Leonardo Boff, Eduardo Galeano y Paulo Freire. Entre las ideas más radicales que expone el Papa, aparece la vinculación entre injusticia social y ambiental, la denuncia de las inequidades y la dilapidación de los recursos naturales producidas por nuestro sistema productivo, y la falta de visión humana o voluntad política respecto de la necesidad de cuidar la “casa de todos”. El mensaje del Papa Francisco aparece novedoso ante la opinión pública, y sin embargo, hace más de 50 años que Violeta Parra ya nos venía cantando...

El reciclaje literario del eco poeta

Con el objetivo de darle una perspectiva acorde con la preocupación ambiental a la lectura de las décimas, antes de mostrar cómo se manifiesta en V. Parra, presento el concepto de compostaje cultural como un acto de conservación ambiental que

1 Para profundizar en el concepto de justicia —o injusticia— ambiental, sugiero revisar la definición de “Environmental justice” por Giovana Di Chiro en *Keywords for Environmental Studies* (NYU Press, 2016. 100-5)

2 Para mayores referencias sobre violencia lenta, sugiero revisar *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* por Rob Nixon (Cambridge: Harvard UP, 2011)

entiendo como una propuesta estética y metodológica. La elaboración sobre la “escritura del compostaje” ha sido desarrollada a partir de la lectura que hace María Ángeles Pérez López de lo que ella llama el reciclaje literario en Nicanor Parra.

Nicanor Parra sostiene que todo ya ha sido creado, e invita a los artistas y creadores a cultivar el “arte del reciclaje” (N. Parra en M. T. Cárdenas). Siguiendo a N. Parra podríamos decir que, en cierta medida, la producción cultural siempre implica una forma de reciclaje, ya sea porque se enmarca dentro de estructuras ya conocidas o se experimenta con temas y tropos recurrentes que inevitablemente retoman las producciones culturales o patrones de comunicación heredados. Estas prácticas ya habían sido impulsadas, desde inicios del siglo XX, por artistas asociados a corrientes vanguardistas y aplicados a prácticas como el *collage* y el *ready made*, entre otras, que concebían la creación más que como la formación de algo nuevo en el arte, como el hallazgo y el ejercicio u operación de desplazamiento hacia el contexto del arte. Paradójicamente, Harold Bloom, gran opositor a los estudios culturales, sostiene que la “ansiedad de la influencia” es manejada, ya sea rindiendo un homenaje o desafiando la obra precedente. Es decir, en los argumentos de Bloom y de N. Parra se evidencia el rol fundamental de la intertextualidad en la creación en general. No obstante, para Bloom las ideas surgen desde el concepto del “padre-poeta” (Binns “Lecturas, malas lecturas y parodias...”), mientras que en N. Parra desde su vínculo con las vanguardias de comienzos del siglo XX y su convicción ecológica de fines del siglo XX.

En el artículo “Nicanor Parra. De la antipoiesis a la ecopoiesis”, Juan Gabriela Araya entiende la “reescritura” e “intertextualidad transliteraria” como dos de los rasgos de la escritura parriana que se caracteriza por la “yuxtaposición y superposición de textos y discursos de múltiple complejidad” (10). Araya afirma que, en gran medida, más que rendir un homenaje (como lo identificaría Bloom), N. Parra desafía y subvierte la obra precedente: “[i]conoclasta al extremo, Parra se mofa [hasta] de su propia (anti)poesía” (10). La académica española llamará “autotextualidad” a la intertextualidad presente en N. Parra, ya que el antipoeta no solo toma fragmentos de otras creaciones, sino que conscientemente recicla su propia creación una y otra vez (Pérez López “La autotextualidad...”). Esta consciencia de que la producción cultural es

creada a partir de un estrato anterior no es evidente en toda poesía. En coherencia con el compromiso activo y consciente que la superación de la crisis ambiental requiere, consideraré la consciencia o autoconsciencia como una de las características que definen el compostaje cultural, no solo como una práctica, sino como una forma de vida. Dicha consciencia es evidente en V. Parra, al considerar su gran labor en la recolección folclórica, su creación musical que incorpora y recicla elementos recuperados, y, consistentemente, también en su obra visual, donde los bordados se dibujan sobre arpilleras recicladas.

Aparentemente, el primer registro escrito de compostaje como una práctica propia de la agricultura puede ser rastreada hasta la *Historia Natural* (c.77 DC) del filósofo y naturalista romano Plinio el Viejo también conocido como Plinio Segundo (23-79 DC). Tradicionalmente compostar es acumular desechos de la agricultura durante un período de tiempo, generalmente todo un ciclo, desde una cosecha a otra, para luego reutilizar el material semidescompuesto con el fin de fertilizar la siembra. La esencia del compostaje es la generación de tierra fértil, tras haber procurado su degradación estrato sobre estrato. A estos estratos de desecho orgánicos, en el tiempo, se suman la acción del oxígeno, temperatura, humedad y la presencia de agentes descomponedores naturales. Hoy en día el compostaje se utiliza también en la jardinería. Debido al proceso de descomposición que se activa con el compostaje, el compost también libera calor, demostrando su condición de recurso y energía renovable. Actualmente, la mayor compostera para fines no comerciales de Europa se ubica en Kew Gardens (Londres), donde las temperaturas llegan a 60°C. Esta eficiente compostera permite que el material sea devuelto a los jardines en tan solo ocho semanas. Gracias a esta práctica para su mantenimiento, entre otras, desde 2005 Kew Gardens goza del reconocimiento como el primer sitio Patrimonial de la Humanidad en contar, además, con una certificación ISO por sustentabilidad.

Haciendo una analogía con el compostaje orgánico, en este ensayo entiendo como escritura del compostaje un texto que revela cierta sensibilidad hacia un concepto de Tierra, pero más significativamente, muestra consciencia de reciclaje en el sentido de estar construyendo sobre material compostado, es decir, sobre estratos anteriores.

Como propone Paula Miranda al presentar la poesía de V. Parra, esta es “como un lagar en que se sedimentan todos los sustratos de manera progresiva y acumulativa” (*La poesía...* 17). Entiendo que un lagar cumple una función muy diferente a una compostera, en tanto el lagar prensa y separa la pulpa del hollejo, mientras que la compostera acumula; no obstante, de la imagen que propone Miranda, me interesa justamente la idea de la acumulación progresiva de sustratos. La escritura del compostaje sería, pues, un texto que abiertamente ha seleccionado una obra de arte previa, o un fragmento de ella, inyectándole energía nueva, o reensamblándola de modo de facilitar una lectura nueva, y así, reinsertarla en el flujo de la producción cultural. A esto lo llamaré “flujo de compostaje cultural”. En la analogía, observemos que el compostaje funciona como flujo, ya que vuelve una y otra vez desde el campo, huerta o jardín, a la compostera, y otra vez al cultivo. En el flujo del compostaje cultural se trataría de una creación que ha entablado un diálogo, generando un intertexto con una obra precedente, y que a la vez queda abierta para ser retomada por una subsiguiente creación.

Primeras aproximaciones a Violeta Parra

La obra poética V. Parra muestra una consciencia de que su escritura se inscribe, como toda producción artística, en el flujo cultural de la herencia y el legado. Esto se hace evidente en ciertas maneras de reciclaje del lenguaje, en el rescate de tradiciones, así como en la recuperación y conservación de la Tierra—o al menos la recuperación de los espacios de experiencia de la Tierra—que esta creadora ejerce a través de su poesía. Asimismo, V. Parra recicla la oralidad de su pueblo, conservándola por medio de la escritura; V. Parra opta por la transcripción del habla campesina—un instante de canto y oralidad—, conservándola en las viñetas que componen su autobiografía. A la vez, en su escritura, desde la experiencia campesina, V. Parra conserva tradiciones vinculadas con la vida al ritmo de la Tierra.

Siguiendo el *Eclesiastés*, en el reciclaje de la lengua, la recuperación de la Tierra, y el rescate de tradiciones que cultiva V. Parra, por cuanto no alcanza una fuente prístina ni

un espacio originario, se advierte que “no hay nada nuevo bajo el sol”. Parece posible afirmar que lo originario nunca lo fue: ya la lengua mapuche muestra evidencia de influencia quechua así como el castellano que hablamos muestra tonalidades propias del mapuzugun (Vicuña). Asimismo, nuestro prototípico paisaje nacional está sembrado de higueras, viñas y álamos, revelándose como un “paisaje ajardinado”, es decir construido por especies introducidas (J. Donoso). De tal modo, la tensión entre lo mestizo y lo originario es insoslayable e inseparable en una literatura con identidad local: no hay una lengua pura en Chile, como no hay una naturaleza originaria para una literatura nacional. Esto, a la vez, es evidencia del dinamismo del flujo cultural, que se construye en capas sucesivas, una sobre otra, como en una compostera mestiza, tanto para los grupos humanos como para sus producciones culturales. Así, la poeta muestra consciencia de su condición mestiza como un sustrato que conforma su propia identidad. La consciencia de mestizaje será otra característica de la escritura del compostaje. Veamos algunos momentos que representan esta práctica del compostaje.

La compostera mestiza

La consciencia mestiza de V. Parra se hace evidente en la progresión de sus *Décimas...* Ella comienza refiriéndose al gallo castizo como metáfora de la fuerza que necesita para concluir con la tarea de escribir sus versos autobiográficos.

Pa' cantar de improviso
Se requiere buen talento,
memoria y entendimiento,
fuerza de gallo castizo (D1, 23).

Es decir, la sujeto que habla en el poema necesita el linaje y pura sangre del gallo castellano. La misma elección del formato de las décimas nos conduce hasta España, por cuanto tiene su origen en la llamada décima espinela, creada por Vicente Espinel en el siglo XVI; esta construcción formada por estrofas de diez versos octosílabos pasaría luego—especialmente en el contexto latinoamericano—a convertirse en el tipo de versificación usado por la poesía popular (Mayne-Nicholls “Transgresión...” 1). Así encontramos a V. Parra, con un pie de origen en España, vestido de gallo castizo, es decir, de décima, y convertido en compost cultural luego al ser no esa misma décima del siglo XVI, sino una propia de la poesía popular y rural. “Violeta está dando cuenta de un formato tradicional, pero que hace suyo, no busca parodiar un lenguaje, sino apropiarse de él, generando no versos prefabricados, sino totalmente originales” (Mayne-Nicholls “Transgresión...” 1); es decir, ya en la propia elección del formato vemos la acumulación de estratos, el flujo de compostaje. Figurativamente, V. Parra elige acompañar sus *Décimas...* con un guitarrón, que es también propio del canto en el campo chileno:

Al hablar del instrumento
diríjome al guitarrón,
con su alambre y su bordón
su sonoro es un portento (D1, 24).

Al final de la primera décima, disculpándose por su supuesta falta de gracia, la voz lírica sugiere que algún día aprenderá el canto cortesano del canario: “No ha de faltarm’ el momento / que aprenda la del canario” (D1, 24). En otras palabras, V. Parra intercala la herencia castellana, la fuerza del gallo y el canto del exótico canario, con elementos propios del campo chileno, la décima y el guitarrón. Como expongo insistentemente, en la medida que avanzan las *Décimas...*, Violeta mostrará progresivamente mayor preferencia por flora y fauna nativa, y la cristalización de su

vocación de cantora la simbolizará ya no en la aspiración de cantar como un canario, sino alcanzado el canto de una diuca que es un ave nativa de canto complejo.

Para combatir el desarraigo

Otro elemento distintivo en V. Parra es su voluntad por combatir el desarraigo que provoca la modernidad. En una cruzada por recuperar tradiciones al borde de la extinción, e impulsada por su hermano Nicanor (como reporta Violeta en las mismas décimas), ella explora la Tierra, la zona campesina, rescatando poesía, música y sabiduría popular que posteriormente incorporará y reciclará en su propia creación artística. En *Violeta Parra en el Wallmapu*, las autoras ofrecen visualmente un mapa con los recorridos de Violeta, lo que permite llevar al primer plano poblados olvidados en el espacio identitario nacional. A través de su cruzada, V. Parra contrarresta el poder aplastante de la modernidad que borra el lenguaje con señas de lugar, la sabiduría y tradiciones ligadas a la Tierra y sus estaciones. Ella está consciente de que compone su arte con material reciclable y de su contribución al flujo cultural, y por tanto, su escritura deviene en compostaje cultural.

Del reciclaje literal al reciclaje literario

El reciclaje, literalmente, se refiere a la práctica de separar los desechos domiciliarios o industriales entre las materias primas que se pueden reincorporar a la cadena productiva de aquellos desechos terminales, que no son susceptibles de reutilización. Para la ONU, las tres R (reducir, reutilizar y reciclar) implican eficiencia y sustentabilidad (2). De acuerdo con las recomendaciones del informe de la ONU, el reciclaje es la tercera etapa en un ciclo jerárquico, donde primero se debe reducir el consumo. En segundo lugar, el informe propone reutilizar y finalmente reciclar aquellos materiales que no se pueden reutilizar. De tal modo, las tres R no solo permitirían disminuir el volumen de los depósitos finales, sino que, al limitar el consumo de materias primas, se impactaría positivamente en la conservación de

recursos naturales y la reducción de emisiones de gases, residuos sólidos (desechos) y fluidos contaminantes.

En Chile esta práctica se comienza a establecer a fines de la década de 1980, cuando se constituyen las primeras organizaciones de recicladores en tres comunas de Santiago. Sin embargo, se puede rastrear su origen a la figura de “[l]os antiguos hueseros, cachureros, cartoneros, verdaderos artistas de la reutilización y rescate de materiales”, como los llama Magdalena Donoso en el reportaje “Reciclaje: el ADN del cartonero”, quien sostiene que probablemente

en sectores como La Chimba en Santiago partieron los primeros recolectores de residuos. Allí terminaba el recorrido del primer vertedero de Chile, el río Mapocho, un gran alcantarillado que recorría la ciudad, dando lugar, así, al punto donde todos los desechos se encontraban (50).

En La Chimba se ubicaban asentamientos previos a la Colonia, conformados luego por una comunidad mestiza, dedicada a la agricultura y a los servicios. M. Donoso agrega que es en ese lugar donde “posiblemente comenzó un oficio que se mantiene hasta nuestros días, en diversas condiciones y con distintos resultados: el oficio del recolector [o reciclador]” (50). Según este estudio, el colapso del río Mapocho como vertedero se da, como en muchas otras ciudades, con la gran migración del campo a la ciudad; desplazamiento que se hace presente en la poesía de V. Parra, quien denunciará la miseria e injusticia ambiental en que viven los desplazados a la ciudad. A falta de trabajo Violeta comienza a cantar en bares, en donde es testigo del abuso y maltrato infantil, describiéndolo con las siguientes metáforas:

Siete años tal criatura,

menos de cinco la chica,

y ya en la bacinica

revolcada en la basura;

es una infamia muy dura (D 65, 151).

Violeta Parra utiliza la metáfora de la bacinica y la basura para describir la situación de injusticia social a la que están sometidos estos niños. En V. Parra se advierte un pesimismo agobiante. Los mismos niños abusados parecen ser los desechos vertidos en el Mapocho:

no se salva ni el mocosó,
el dolor es aprobioso;
perdimos ya la partí'a,
porque la justicia en la ví'a
no existe p'a los rotosos. [...]
el gentil lleva en carroza
de lujo a sus bellos muertos;
y el pobre pájaro suelto
se pudr'en el conventillo;
necesito un lazarillos
que me alumbre este tormento (D65, 151-2).

De tal forma, vemos que V. Parra denuncia que los más pobres de la ciudad, particularmente los niños pobres, son sinónimo de desechos y basura. Los problemas de injusticia social y manejo de los desechos urbanos aparecen en la poesía de esta poeta, ya sea porque impactan desde su materialidad directamente a la población más vulnerable—a los mapuche del Mapocho como los llama Adriana Paredes Pinda en el poemario *Üi*—o como metonimia de la condición de miseria en que están abandonados los niños más pobres.

Si bien el oficio del reciclador pudo haber surgido de la necesidad de procurarse el sustento, por precario que este oficio fuese, en la actualidad su labor posee un valor que va más allá de las necesidades individuales; sin duda, tiene un valor ambiental

mucho mayor que el económico, que es directamente cuantificable, en tanto reintegran material a la cadena productiva, y en última instancia, a la reducción de los gases de efecto invernadero, aportando concretamente a la sustentabilidad de la ciudad de Santiago (M. Donoso 55). Estos antecedentes nos sirven para reconocer que el reciclaje no es una moda pasajera, sino que tiene raíces profundas en nuestra cultura. Sea el reciclaje de desechos concretos y tangibles, sea el concepto bíblico de los ciclos que se repiten en el Eclesiastés, esta propuesta de lectura se elabora compostando el mismo concepto de reciclaje como sustrato imaginativo.

Llevando el concepto del reciclaje al campo literario, el volumen n.º 18 de la revista inglesa especializada en ecocrítica, *Green Letters*, publicada en mayo de 2014, se titula *Remaindering: the material ecology of junk and composting*. Sus editores, Marland y Parham, explican que los ensayos incluidos “*reclaim, reframe, reposition the language of junk, composting, or upcycling, reflecting the simple truth that in their ‘intra-actions’ and combinations such words are not simply ‘re-cycled’ but altered, afforded new powers and new potentialities*” (1). Esta visión en que reciclar no es algo simple, sino que lo reciclado adquiere nuevas potencialidades muestra plena sintonía con la propuesta de Pérez López para analizar la autotextualidad de N. Parra y la sinergia implícita en el símbolo del reciclaje que conocemos (ver Figura #1). El volumen hace hincapié en la materialidad de los desechos y de la misma vida humana, que finalmente vuelve a la Tierra. Asimismo, Marland y Parham explican que los ensayos incluidos en el volumen “*focus on the regenerative aspects of cultural composting, which bestow a kind of immortality upon human imaginative products*” (5). De tal forma, dichos ensayos llaman la atención sobre el potencial sin fin de la escritura del compostaje dada su capacidad regenerativa interminable.

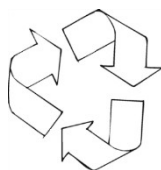


Fig. #1: Símbolo del circuito sin fin del proceso de reciclaje diseñado por Gary Anderson (1970).

En referencia al ensayo de Griffiths (“‘Rummaging behind the compost heap’: decaying Romanticism in Wallace Stevens and Basil Bunting”), Marland y Parham sostienen que el potencial de los desechos implica desmitificar las nociones de belleza natural desde “la apreciación del potencial—material y estético—de la basura” (4³), donde tradicionalmente no se ha buscado belleza. Este argumento es coherente con la poesía de V. Parra en tanto ella desafía las nociones tradicionales de belleza, elaborando su creación poética, por ejemplo, desde el lenguaje vernacular y mestizo. En V. Parra se observa la incorporación de palabras de uso común en el castellano mestizo que se habla en Chile, tales como *pilucha* [desnuda] (D59, 2) y *pichí* [orina] (D61, 5) provenientes del mapuzugun, al igual que escritura fonética como “ocaliptos” (D51, 3) por eucaliptus, o la repetición de vocablos como “maire”, “paire” y “taita” por madre y padre, que son formas propias del habla campesina en nuestro país.

El reciclaje es una práctica arraigada al menos en nuestra cultura urbana desde los tiempos en que a la Chimba llegaban los “hueseros” a recolectar los materiales recuperables arrastrados por el cauce del río Mapocho (M. Donoso). Hoy en día el reciclaje es una práctica reconocida y fomentada masivamente por el impacto mitigador que tiene respecto del sobreconsumo que amenaza al bienestar del planeta⁴. Desde la crítica literaria, Pérez López demuestra que el reciclaje es una praxis distintiva del arte del siglo XX y, en relación con la poesía chilena, en figuras como N. Parra, quien no la lleva a cabo de manera figurativa, sino que lo hace con toda la intención del “alfabetizador ecológico”, como él se denomina (N. Parra en M. T. Cárdenas). Es decir, con plena intención y consciencia no solo estética, sino comprometida políticamente. De tal modo, desde la confluencia del reciclaje literal y literario en nuestro país, aparece pertinente elaborar una definición de la escritura del compostaje para el análisis de textos propios que están en sintonía con la naturaleza y

3 Traducción de la autora

4 El 1° de junio de 2016 se publica en el *Diario Oficial* la ley de fomento al reciclaje que tiene como “objeto disminuir la generación de residuos y fomentar su reutilización, reciclaje y otro tipo de valorización, a través de la instauración de la responsabilidad extendida del productor y otros instrumentos de gestión de residuos, con el fin de proteger la salud de las personas y el medio ambiente” (Ley n.º 20.920).

que no solo representan el territorio en un *topoi* figurativo de paisaje, sino que lo llevan más allá en una consciencia de pertenencia planetaria.

Del reciclaje al compostaje

Haciendo una referencia directa al modo como se obtiene tierra fértil por medio del acopio por estratos de material desechado, entenderé como escritura del compostaje aquella que lleva a cabo el artista luego de detectar el potencial abierto de una pieza, a la cual infunde energía, produciendo una nueva obra. Siguiendo a Pérez López y su presentación de reciclaje literario, que es análoga a la definición que ofrece la RAE⁵, reviso varios términos derivados de los procesos propios del reciclaje. Así, el reciclaje literario implica intertextualidad (esto es la relación de un texto con otros textos), e involucra el reprocesamiento de un texto. Esto en el amplio sentido de la palabra texto: puede ser un fragmento escrito, una imagen visual, un tropo. Este proceso de reorganización creativa o fusión con elementos diferentes, carga de significado renovado al texto, produciendo un artefacto nuevo, original e independiente, al que, sin embargo, es posible rastrearle su origen, o al menos un punto previo en el flujo de estratificación.

Para comenzar, destaco que recolectar es un paso previo al reciclaje y al proceso de compostaje. Recolectar implica búsqueda, hallazgo, selección y acopio. En términos críticos, es importante valorar esta etapa del proceso, pues involucra recordar y reunir expresiones culturales olvidadas para preservarlas en la memoria. En el caso de V. Parra, su cruzada de recolección significó la conservación de expresiones como la entonación musical que se encontraban en peligro de extinción y que luego Gastón Soublette le ayudaría a traducir a notación musical. Su cruzada le permitió también la reproducción mecánica y artística de tales elementos, y una posterior incorporación

⁵ La descripción del reciclaje literario que provee Pérez López hace eco de la definición que ofrece la edición de 2001 del Diccionario de la Lengua Española, donde “reciclar” significa: “Someter un material usado a un proceso para que se pueda volver a utilizar ... Someter repetidamente una materia a un mismo ciclo, para ampliar o incrementar los efectos de este” (1913). Esta es la definición literal de reciclaje que sirve de base a la elaboración de Pérez López respecto del reciclaje literario.

en la producción musical propia. En otras palabras, la recolección precede todo proceso de reutilización, restauración, recuperación y reciclaje para su eventual vuelta al flujo del compostaje cultural.

Dentro de las ya mencionadas 3 R, observo que reutilizar no implica una renovación, sino la repetición del elemento en un trabajo posterior o varias veces en la misma obra; en otras palabras, el significado y la función original del fragmento permanecen, pero este se incorpora en un contexto distinto. V. Parra, por ejemplo, emplea la metáfora del canario recurrentemente en las décimas. Este referente no cambia de significado ni de función. No obstante, la actitud de la poeta hacia el canario cambia. La reutilización es también una práctica que implica ahorro de materias primas, y por tanto austeridad y eficiencia. Asimismo, la insistente representación del habla popular, intercalada con palabras tomadas del mapuzugun, genera un entorno sonoro próximo a la oralidad campesina. En este sentido, las palabras no han sido intervenidas ni recicladas ni se incorporan con otra función. Sin embargo, en su repetición y reutilización dentro del poemario, el conjunto cobra un significado propio, contribuyendo a la creación de lo que Jonathan Bate llama un hábitat; es decir, a través de la lectura, el lector accede, al menos, a la experiencia sonora de la oralidad campesina. Entonces, en V. Parra reutilizar da cuenta también de austeridad—un ahorro de materias primas como dice Pérez López—a la vez que permite la creación performativa de un espacio que podemos habitar.

Otro término asociado a la definición de reciclaje es restaurar, que significa renovación de algo que ha sido dañado; es decir, se trataría de someter el elemento o fragmento a algún proceso de renovación. Sin duda, podemos entender el trabajo de traducción a notación musical que V. Parra desarrolló con la colaboración de Soublette como una manera de restaurar la tradición que se iba perdiendo. Soublette declara que la misma Violeta le dijo en su primer encuentro que “ella necesita[ba] que alguien pusiera por escrito las entonaciones... cantos... géneros que ella había acumulado en su memoria” (Soublette 11). Es decir, para la conservación y la incorporación de producciones culturales al flujo del compostaje, no bastaba con su recolección en la memoria, es necesario someter el testimonio a un proceso que asegure la preservación.

Finalmente, recuperar, literalmente, significa encontrar algo que estaba perdido, o hacer que algo que estaba malogrado o descartado por inservible funcione nuevamente. Indudablemente la cruzada de V. Parra por el territorio, recolectando letras y entonaciones es un acto de recuperación. Así lo entienden Miranda, Loncon y Ramay en tanto declaran que V. Parra se había propuesto “formar y reconstruir un mapa, cultural y acústicos, que recogiese todo lo que éramos y habíamos sido como país... revitalizar la cultura popular tradicional de Chile y revelar su pluriculturalidad” (Miranda et al. 19), donde la recolección y recuperación que lleva a cabo V. Parra tiene una clara intención de conservar “lo que habíamos sido” y que luego se integra en su propia creación.

Estos cuatro conceptos implican preservar, pues permiten que elementos que habían sido descartados, como voces nativas y sabiduría popular, vuelvan al flujo cultural. No obstante, recuperar también se usa de manera figurativa, en tanto lo que se recupera puede ser el sentido de arraigo o pertenencia, de modo que se combate el desarraigo que provoca la modernidad. Niall Binns sostiene que una manera de recuperar el lugar perdido a través de la poesía es nombrarlo (Binns “Criaturas...”). A modo de ejemplo, citamos la décima 58, donde abunda la toponimia:

Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual,
el otro quedó en Parral
en un boliche de tragos ...
Mi brazo derecho en Buin
quedó, señores oyentes,
el otro en San Vicente
quedó no sé con qué fin;
mi pecho en Curacautín

lo veo en un jardincillo,
mis manos en Maitencillo
saludan en Pelequén,
mi falda en Perquilauquén
recoge unos panecillos (D58, 137-8).

Y sigue esta décima, pasando por San Rosendo, Quiriquina, Temuco, Calbuco y Chacabuco, entre otros lugares, hasta terminar “desembarcando en Riñihue” donde “se vio la Violeta Parra” (138). Los lugares y su marca biográfica dibujan su nombre tanto en la poeta como en ese territorio indefinido que es la memoria. La estructura y el remate de estos versos nos recuerdan la “Tonada de Manuel Rodríguez” escrita por P. Neruda y musicalizada por V. Bianchi en 1955. En los versos de Neruda, Manuel Rodríguez va pasando casi por los mismos lugares donde V. Parra deja una parte de sí; al igual que Manuel Rodríguez, ambos van dejando su vida en el territorio que recorren.

En esta décima de V. Parra no solo aparece el recorrido espacial por Chile, también hay referencias a la puesta en escena. Al comienzo, V. Parra se dirige a “los señores oyentes” y hacia el final, llegando a Riñihue, ella tiene consciencia de estar siendo “observada”, lo que confirma la cualidad performativa que redundaba en la creación de un hábitat, como sugiere Bate; un espacio al cual podemos acceder los lectores.

Por otra parte, a la noción de desplazamiento por el territorio, se suma que en cada lugar la poeta va dejando un miembro de su cuerpo. Esta imagen nos recuerda la primera carta de san Pablo a los Corintios, donde Pablo explica que así como el cuerpo se compone de muchos miembros para formar un todo, así también se conforma la iglesia (1 Corintios 12). De manera similar, V. Parra se va entregando en cada lugar que menciona, dejando algo de sí, una parte de su cuerpo en cada uno de estos territorios. Su relato autobiográfico es individual, pero a la vez recoge la voz del Chile campesino

que se está perdiendo. En este atlas de Chile que va componiendo desde los espacios geográficos que visita, V. Parra no quiere dejar a nadie de lado; cada parte del colectivo es un miembro importante. En el gesto contradictorio de ir desmembrándose por el mapa y a la vez ir recogiendo la esencia de cada sitio, Violeta parece anticiparse a una consciencia inclusiva, al reconocimiento de la multiplicidad de identidades que componen el atlas de nuestro país mestizo, y que alberga lugares y grupos humanos tan diversos.

Del reciclaje al *upcycling*

Es cierto que la identificación de elementos previos está presente en toda práctica de intertextualidad, pero no necesariamente de manera consciente. Esta consciencia será un rasgo distintivo en los procesos de compostaje cultural. Así como las prácticas ecológicamente amigables, en la línea de la llamada de N. Parra a cultivar el arte del reciclaje, esta praxis expresaría una intención ecológica, que Pérez López llama “reciclaje literario” (“La Autotextualidad...”). Podemos afirmar que la producción de conocimiento, así como los procesos culturales, entendidos como “procesos de desarrollo intelectual, espiritual y estético” (R. Williams “Culture” en *Keywords...*⁶), funcionan siempre de este modo. Es decir, incluso la innovación más sorprendente y el pensamiento más vanguardista se construyen sobre conocimiento o creencias previas, ya sea avanzando o contradiciéndolos. La innovación está siempre entrelazada con ideas y preguntas previas; en ella se funden prácticas novedosas y antiguas, estableciendo nuevas conexiones en una reorganización creativa.

Bate sostiene que la poesía es un sistema muy eficiente para reciclar “*the richest thoughts and feelings of a community*”. Trasladando este argumento al acto creativo de la lectura, Bate sostiene que: “[e]very time we read or discuss a poem, we are recycling its energy back into our cultural environment”, y agrega que así es como sobreviven o se modifican “*functions in the realm of art*” (247). En otras palabras, la lectura y

6 Traducción de la autora.

declamación poética actualiza el poema, así como oír historias en la tradición oral revitaliza su significado, haciendo vigentes esas historias en el momento de la recepción. Es posible llevar este argumento a la propia creación del poema. A saber, si el acto creativo se ha desarrollado conscientemente, al tomar fragmentos preexistentes, alterando su significado o su función en el nuevo ensamblaje, se devuelve el fragmento conocido, pero reciclado, al “entorno cultural” (Bate 247). Así, esta devolución aporta en la línea del *upcycling*, donde conscientemente se va agregando valor en el proceso de reciclado.

El *upcycling* implica aumentar conscientemente el valor de un objeto encontrado al cual se le reconoce el potencial reciclable, como en el *ready made art* de Duchamp. Si bien el *upcycling* tiene un antecesor en el *ready made*, este término parece haber sido acuñado recién en 1994 por Reiner Pliz intentando diferenciar al proceso de agregar valor a través del reciclaje (*upcycling*), del supuesto reciclaje de los desechos de construcción y demoliciones masivas con el fin de producir concreto a partir de la mezcla de escombros que él llamó *downcycling* (Pliz en el artículo de Thornton en *Salvo News*: 99).

Los estudiosos como Soublette, Salas y Casaus concuerdan con que la producción musical de V. Parra agrega valor al folclor que ha rescatado. En el *Libro mayor de Violeta Parra*, Victor Casaus afirma que tras haber recuperado música y cantos de la condena del olvido, ella los devuelve enriquecidos al circuito cultural. “[L]a fidelidad al folclore no se paga repitiéndolo”, dice Casaus, sino que “se muestra superándolo creadoramente. Así lo hizo Violeta Parra” (Casaus en Isabel Parra 16). De tal forma, retomando la argumentación precedente, lo que parece exclusivo del compostaje cultural, y contrario a la renovación cultural espontánea, es la incorporación consciente de material preexistente a un nuevo ensamblaje.

Estrictamente, el lenguaje siempre implica la reutilización de estructuras, segmentos y palabras preexistentes. Si estuviésemos constantemente expuestos a la innovación lingüística y los neologismos, sería imposible comunicarnos, ya que no seríamos capaces de reconocer el significado subyacente. En otras palabras, el lenguaje siempre

implica reciclaje y la comunicación se alcanza justamente porque esto se hace de manera eficiente. No obstante, el reciclaje artístico juega con el equilibrio entre elementos nuevos y reutilizados; es decir, el material nuevo puede ser presentado en el marco de estructuras y convenciones conocidas, o bien un material habitual puede ser incorporado de una manera original. Respecto de la poesía, aquellos artistas que sobresalen son justamente quienes llevan a cabo su acto creativo utilizando un lenguaje nuevo para hablar de entidades conocidas, o viceversa. A mayor o menor grado, el reciclaje estará siempre presente en la creación artística. Sin embargo, en el ámbito de la ecopoesía y la escritura del compostaje que nutre el flujo de compostaje cultural, será determinante que exista una intención ecológica, o al menos consciencia de estar trabajando con materiales previos. Así como la consciencia del poeta, que se trasluce en el poema, es una característica que determina al ecopoema, el reciclaje se manifiesta en la estética de la escritura del compostaje. En consecuencia, a continuación reviso en detalle las *Décimas...* de Violeta Parra considerando los parámetros con que defino la escritura del compostaje.

Las décimas compostadas de Violeta Parra

Violeta Parra (1917-1967) se sitúa en un espacio y tiempo de transición; ella se ubica entre los restos de una cultura nativa borrada por el impulso modernizador y la recuperación de las tradiciones del campo chileno, dándole forma a una poesía mestiza, “*mestizo poetics*” en palabras de Cecilia Vicuña (2009). La principal obra literaria de V. Parra son sus *Décimas, autobiografía en verso*, trazadas entre 1954 y 1958, y publicada por Ediciones Nueva Universidad en 1970; es decir, los años de escritura de las décimas coinciden con la etapa de recopilación del folclore de Parra. Como indica el título, las *Décimas...* fueron escritas con el ritmo y la rima característicos del canto a lo poeta. A esta obra se suma su composición musical, siguiendo los patrones de las melodías folclóricas que ella recolecta. Contrastando con el *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral, donde esta intenta representar una imagen de Chile para el extranjero y termina contándonos su propia experiencia de la

Tierra, en *Décimas...*, V. Parra intenta contar su historia personal a la vez que describe los sufrimientos de la clase obrera chilena. M. Ester Martínez sostiene que por medio de sus *Décimas...*, V. Parra va desde el yo individual a un yo universal (119-25). El modo como ella habla por la clase obrera y desposeída, no es por medio de episodios o anécdotas que ella describe, sino que se encarnan en el lenguaje performativo y vernacular que utiliza. Esta característica hace de sus décimas una obra performativa que transporta al lector al espacio del canto. V. Parra escribe como si estuviese ante su público. Se dirige a sus lectores y lectoras como si fuese un auditor de cuerpo presente, al cual le habla en su mismo idioma. Respecto del cantar de improviso, advierte a sus oyentes:

También, señores oyentes,
se necesita estrumento, ...
y compañero 'locuente. ...
Por fin, señores amables,
que me prestáis atención,
me habéis hallado razón ...
No ha de faltarm' el momento
que aprenda la del canario (D1, 23-4).

En estas líneas, se genera un ecosistema activo donde se hace evidente la consciencia de la autora de estar haciendo versos y, cómo su escritura deviene en un acto performativo, donde el lector se logrará situar en el espacio del recital.

En estos versos vemos también que su lenguaje es cotidiano y popular. V. Parra se apropia del habla del campesino, lo que se observa en expresiones como “se necesita estrumento” y “compañero 'locuente” (D1, 23). En esta misma línea, Miranda sostiene que “Violeta Parra tomará las temáticas y coincidirá con [nuestros pueblos originario] en la concepción de una palabra cantada o recitada (siempre oral)” (*La poesía de...* 33).

De tal modo, ya en las primeras líneas de este poemario, y gracias a su cualidad oral y performativa, las *Décimas...* van dando cuenta del mestizaje—compuesto figurativamente sobre capas de intercambio cultural—a la vez que van creando un ambiente al cual el lector puede acceder. De acuerdo con Bate, la creación de un hábitat en sí mismo es una de las cualidades de la ecopoesía. Con base en lo anterior, propongo que el acceso al espacio performativo del canto figurado en el poema, y el espacio físico y temporal revitalizado en el poema, serán características de la escritura del compostaje. Para generar este espacio, V. Parra emplea el lenguaje vernacular que es consistente con “su estética [que] se mueve fundamentalmente entre lo vivencial o experiencial... su poesía se alimenta de lo visto y lo vivido” (*La poesía de...* 30).

La experiencia de la niña Violeta en la escuela en oposición a la vivencia del campo moldea la identidad creadora de V. Parra. Ella no aprende en la escuela tradicional que todo lo “normaliza”, sino afuera, en el campo. En *Décimas...*, V. Parra nos muestra cómo ella se revela contra ese impulso modernizador que tiende a la homogeneidad desde la educación que imparten los profesores formados en la Escuela Normal de su época. Así describe su experiencia:

Mejor ni hablar de la escuela;

la odié con todas mis ganas,...

Y empiezo amar la guitarra (D23, 68).

V. Parra percibe que el aprendizaje verdadero se produce fuera del espacio normado— así como Mistral prefiere leer en la huerta a la salida de la escuela⁷—. La niña Violeta no solo rechaza la escuela, sino que ella aprende y goza en contacto directo con la naturaleza, sus hermanos y las criaturas más-que-humanas⁸ que va encontrando en el campo. Revisemos entonces la siguiente cita:

7 Mistral en “*Mi experiencia de la Biblia*” en *Gabriela Mistral en Verso y Prosa. Antología*. Real Academia Española, ed. Lima: Alfaguara, 2010. 579

8 Para mayores referencias sobre el concepto de criaturas más-que-humanas (*more-than-human*), sugiero revisar *Spell of the Sensuous* por David Abram (New York: Vintage Books, 1996)

Como nací pat'e perro,
ni el diablo m'echaba guante;
para la escuela inconstante,
constante para ir al cerro. ...
feliz con los pajaritos,
soñando con angelitos;
¡quisiera ser arbolito! (D39, 99).

En los versos anteriores se asoma el espíritu trotamundo de V. Parra, su preferencia por e identificación con el medio ambiente natural por sobre la institucionalidad.

Intención compostera

En el esfuerzo por definir las décimas de V. Parra como escritura del compostaje, destaco que Soubllette describe la peregrinación de V. Parra por el campo chileno como una cruzada mítica, donde ella se contacta con campesinos ancianos. Estos aún cantan décimas y cuentan historias que han heredado de sus antepasados y han guardado en la memoria. Soubllette destaca el hecho de que V. Parra redescubre la auténtica tradición musical y poética chilena, y la incorpora en su propia composición autobiográfica, que él define como décimas superlativas (Soubllette en I. Parra 76-82). Así, la composición de V. Parra devuelve al flujo cultural un arte reciclado y enriquecido, a la manera del *upcycling* que, recordemos, supone otorgar valor agregado al objeto reciclado.

En *El libro mayor de Violeta Parra*, Casaus sostiene que a medida que V. Parra recolecta estas tradiciones, ella comienza a hablar por los campesinos que ha conocido. Casaus afirma que V. Parra quiere revivir esas tradiciones que han sido marginadas, y para ello, las devuelve tras un reciclaje creativo. El compromiso de V. Parra con el folclor no se limita a su reproducción estática, sino que sobrepasa el material que recoleta. Como

observa Casaus, se hace evidente la sinergia de este ciclo y cómo las recolecciones de Parra se convierten en un insumo para la composición de sus propios cantos. De igual forma, su obra queda abierta para continuar en el flujo de compostaje cultural, desde donde servirá de inspiración e insumo para creaciones posteriores.

En esta misma línea, Miranda afirma que V. Parra es portadora “de un proyecto cultural mayor: el de la revitalización de la cultura tradicional chilena” (14), y agrega que “[s]u real valor es que incorporó todas estas tradiciones a su obra” (*La poesía de...* 18). Un ejemplo de esto es la aparición del velorio del angelito para despedir al niño Vicente en medio de las décimas, y que los invito a comparar con el canto “No tengo la culpa”. Violeta vivenció y se conmovió con el velorio del angelito, al punto que integra esta ceremonia en las páginas centrales de sus *Décimas...* Más, al expresar su propio sufrimiento por la ruptura amorosa, ella recicla el velorio del angelito, apropiándose de él en una analogía donde identifica la ruptura amorosa con un dolor tan grande como la muerte de un ser querido. El canto “No tengo la culpa, ingrato”, incluido en la sección “Composiciones varias” al final de las *Décimas...*, sigue la misma estructura de las décimas del velorio del angelito, comenzando también con una línea explicativa, “Verso ‘por el amor’ encuartetado y despedida”. Ambas composiciones, se inician con una cuarteta, cuya primera línea funciona como un refrán. Al igual que en “Verso por padecimiento, de la segunda parte del velorio del Angelito”, que hace alusión a Judas sin nombrarlo directamente, diciendo “El doce vendió al Maestro”, en el canto “por el amor”, V. Parra comienza diciendo “Hasta cuándo, ingratonazo”, cuyo nombre nunca declara. A continuación, en ambos casos, la primera décima comienza con la negación “No”: “No ‘habido sobre la tierra”, en el velorio del niño Vicente, y “No tengo la culpa, ingrato”. Ambas líneas iniciales se repiten como refrán al final de la misma décima. En un tono personal, el verso “por el amor” revela rabia, impotencia y frustración. V. Parra recrimina que ha sido herida anteriormente, y que por más que quiera entender, o que busque la paz, no lo logra. Termina Violeta pidiendo que aunque haya sido culpa suya, se le suspenda dicho dolor. Para endulzar su desdicha, ella sugiere que le den miel de los panales. Violeta conoce la dulzura natural de la miel, la cual es más dulce aun si sabemos de su producción comunitaria a partir del trabajo de las abejas.

En el ejemplo anterior aparece en acción el argumento de Casaus: V. Parra reprocesa y recrea la música que ha rescatado del olvido, sumándole su propia creatividad a las tradiciones antiguas. En palabras de Fidel Sepúlveda, en las décimas “está el documento que testimonia cómo Violeta se encuentra con su tradición y cómo, al encontrarse con ésta, se encuentra con su condición de poeta” (36). Es esto lo que permite que a partir del sustrato de la tradición poética de la décima popular, V. Parra composte una obra poética que es propia. Y es propia no solo porque sea producto de su creatividad; recordemos que son décimas autobiográficas, es decir, es una obra que se inserta en las llamadas literaturas de la intimidad, por cuanto, además de componer décimas, V. Parra está construyendo su voz (Mayne-Nicholls “Transgresión...” 8).

En este punto parece pertinente recordar la distinción entre reproducción y reciclaje. Mientras que reproducción se refiere a un proceso mecánico de repetición, que podría derivar en esa estandarización que V. Parra detesta, reciclar implica la elaboración de una nueva composición utilizando, en algún grado, material preexistente. En otras palabras, el reciclaje de V. Parra implica entrar en el flujo del compostaje cultural. Ella entra conscientemente en este flujo. El último texto que aparece entre las “Composiciones varias” son décimas de despedida para Gabriela Mistral, “Hoy día se llora en Chile”. Se trata de un homenaje a Mistral, donde V. Parra canta que “Dios ha llamado a la diosa”. A continuación la voz poética la llama “[p]residenta y bienhechora / de la lengua castellana” y le ofrece “sin recelo / en [su] canto a lo divino, / que un ave de dulce trino, la acompañe al alto cielo” (207). A continuación describe a Mistral como la “mejor invitada / ... / Santa Mistral coronada” (208), y termina con la promesa “jamás de nuestras memorias / has de borrarte, Gabriela” (208). En estos versos se observa reconocimiento y la admiración por Mistral, y a la vez, V. Parra se ubica a su altura, ofreciéndose para cantarle con estas mismas décimas como el “ave de dulce trino”. De tal modo, se hace evidente que Mistral es un referente poético para V. Parra, situándose Parra conscientemente en el flujo de compostaje cultural: ella recibe influjos desde el estrato de Mistral y los recicla en su propia obra.

V. Parra entra y circula por el flujo del compostaje cultural tomando material desde estratos precedentes. Desde allí ella misma se convierte en tierra fértil para el

desarrollo de nuevas iniciativas artísticas. V. Parra será la inspiración para las nuevas generaciones de folcloristas y el desarrollo del rock local que nacen simultáneos en los años sesenta. Como afirma Fabio Salas, V. Parra “es el gran referente... en el campo musical”, es “un referente artístico superior” (*Mira niñita...* 27). Salas sostiene que, en particular, para las figuras del rock femenino local, V. Parra es “la” referente dada la calidad artística de su obra, la coherencia entre su vida y su obra, y la posibilidad de que cualquiera pueda verse reflejada en su obra. La composición de V. Parra deviene en materia orgánica que se funde conscientemente con estratos anteriores y queda disponible para aquellos por venir. La composición musical de V. Parra queda abierta, insertándose en el flujo del compostaje cultural, nutriendo nuevas manifestaciones y sirviendo de puente entre generaciones. Nótese que componer y compostar comparten la misma raíz: *componere*, poner en común, juntar. Destacamos que componer es la raíz de la sugerencia de Bruno Latour respecto de la necesidad de una “composición” que nos permita generar los acuerdos y cambios para asegurar el bienestar en y de la Tierra (Latour “From Critique to Composition”). La composición de V. Parra contribuye a este fin desde sus contenidos en sintonía con la naturaleza, así como también desde su praxis orgánica.

Tanto en las canciones que compone como en sus *Décimas...*, además de reciclar dichos populares y sabiduría rural, V. Parra constantemente incluye lo que Soublette, en el *Libro mayor de Violeta Parra*, llama metáforas de primera mano; es decir, metáforas simples y directas que se nutren de elementos propios del campo (Soublette en I. Parra 76-82). A modo de ejemplo, al describir el episodio en que los Parra pierden la casa familiar por una apuesta que ha hecho el padre ebrio, V. Parra invierte el proverbio “A quien se muda, Dios le ayuda” para mostrar cómo las cosas empeoraron con la mudanza, a pesar de que los hermanos Parra le cantaran letanías a la Virgen como inocentes pajaritos.

Pa' tras y peor cada día,
con estas tristes mudanzas,
buscamos una mudanza,

preciosa Virgen María.
Cantamos las letanías,
las salves y los rosarios,
como inocentes canarios
rodeando el viejo brasero,
debajo del candelero
que reina sobre'l armario. ...
Me amarga la situación
¡cómo cambiarla pudiera!
pensando en la primavera
quizás la encuentre mejor.
Al ritmo de la canción
voy ordenando la pieza;
me cruzan por la cabeza
como palomas los sueño.
Mi voluntad jura empeño
de arrear con esta pobreza (D37, 95-6).

V. Parra toma un fragmento reconocible como estrato para su composición, el proverbio mencionado más arriba, y lo invierte tanto en su sentido como en su función; es decir, la poeta composta un estrato nuevo. Lo mismo sucede cuando V. Parra invierte la figura divina, de la imagen masculina y omnipotente de Dios, a la imagen femenina y cercana de la Virgen María. Así también invierte la función del proverbio, que ya no es una enseñanza que recomienda una acción vista con buenos

ojos por Dios omnipotente, augurando un mejor futuro, sino que decreta desesperanza.

En este flujo del compostaje cultural donde ubicamos a V. Parra, quisiera señalar que la poeta Delia Domínguez (n. 1931) ha escrito un poema llamado “Sabidurías de gallineros 1” donde utiliza la fórmula “Dios Madre Todopoderoso”, que resuena a esta inversión de V. Parra. Siguiendo la tesis de Mayne-Nicholls (2012), en estas inversiones se observa la apropiación y feminización del lenguaje que evita caer en estereotipos hegemónicos, así reviste a Dios de una cualidad femenina, sin usar la palabra diosa que está tan manoseada en la cultura popular (diosas del cine, por ejemplo). De tal forma, en los versos de Domínguez la transgresión de V. Parra continúa circulando en el flujo del compostaje cultural.

Nótese que para la metáfora de los niños que cantan como inocentes pajaritos, V. Parra elige nuevamente un canario y no un ave endémica. Los canarios, particularmente los machos, son mantenidos en cautiverio para deleitar a sus celadores con su canto. Las circunstancias a las que está apuntando V. Parra no son naturales. Las amargas condiciones que debe soportar su familia se han dado así por la intervención humana, masculina, particularmente por la acción arbitraria de un padre alcohólico y la codicia de otros a su alrededor, que a juicio de la niña Violeta, se han aprovechado de la palabra empeñada por un hombre en estado de ebriedad. Así como no importa cuánto ni qué tan bello cante un canario cautivo, este no es liberado por sus captores, la niña Violeta entiende que ella y sus hermanos no tienen ningún poder para cambiar sus circunstancias a pesar de sus rezos y letanías a la Virgen María. V. Parra se muestra atrapada, enjaulada y por este motivo la metáfora del canto no podría sostenerse en el canto de un ave nativo que está libre para andar por los campos, como a ella le gusta.

La metáfora del canario es recurrente en las *Décimas*.... V. Parra recicla una y otra vez la imagen del canario, mostrando cada vez más consciencia de que el canario es un ave enjaulada, cuyo canto es un adorno, originalmente una compañía cortesana. Pasa de ser una metáfora para el canto socialmente aceptable en la primera décima, al que aparentemente aspiraba V. Parra, dice: “No ha de faltarm’ el momento / que aprenda la

del canario” (D1; 24), a representar el destino sin salida de pobreza y trabajo campesino de su madre:

Mi mama como canario
nació en un campo florí'o;
como zorzal entumi'o
creció entre candelillas;
conoce lo qu'es la trilla
la molienda y l'amasijo (D9, 40).

En esta secuencia aparece una analogía donde el canario es al campo florido, como el zorzal es a las candelillas. El zorzal está entumido, así como enjaulado está el canario. De esta forma, en el entender de V. Parra, la madre fue destinada a una vida de carencias y sin libertad. En contraste con el canario, el zorzal es un ave nativa de Chile, y se la puede ver frecuentemente en los campos, bosques y matorrales húmedos, incluso en la ciudad. Al igual que el canario, el zorzal destaca por su canto complejo y elaborado. El zorzal canta a la hora del crepúsculo (Martínez y González 194-5). De acuerdo con Zenteno, el pueblo mapuche sostiene que el *Wilki* o *Huilque* (zorzal en mapuzugun) es un compañero de los niños en su etapa de crecimiento y de las madres que amamantan cantando. De esta sabiduría, podemos anticipar que la madre de la niña Violeta siempre estuvo ahí para criar y alimentar a sus hijos. Ella es, como lo indica el verso, una trabajadora campesina que conoce de las labores del campo y domésticas, la trilla y el amasijo.

En la analogía del zorzal entumido que “creció entre candelillas” figura una imagen solapada. En una primera lectura la candelilla parece ser una flor, la *Euphorbia antisiphilitica*, endémica de México y EE. UU. Sin embargo, Montecino, siguiendo a Dannemann, explica que la candelilla es una creencia campesina-mestiza. “Se trata... de una luz fulgurante en la que se ha transformado un brujo... es visible a altas horas de la noche” (96). Estos destellos de luz desorientan y aturden al transeúnte,

ocasionando accidentes. Para contrarrestarla hay que llevar a cabo un rito que describe Montecino, y finalmente cortarle la oreja izquierda al brujo. En este sentido, pareciera que lo que nos está mostrando V. Parra es el origen campesino de la madre, que la hace no solo conocedora de las labores del campo, sino también de toda una tradición mestiza. Asimismo, también nos muestra el cansancio que se acumula por quedarse hasta altas horas de la noche, cosiendo como embrujada a la luz de una candelilla.

Posteriormente, reaparece el canario en la metáfora de Violeta en la escuela, como una niña destacada, que lamentablemente es víctima de las envidias y abusos de sus compañeras:

La pica es que la Violeta
trinaba como canario,
repitiendo el silabario (D19, 59).

Nuevamente, la metáfora del canario nos muestra la situación de encierro, en este caso el encierro que significa la escuela para Violeta, donde simplemente repite lo que se le ha enseñado como loro y sin creatividad. Habla de un encierro mortal, que la limita e implica dejar afuera la sabiduría popular; algo para lo cual ella no está dispuesta.

Hacia las décimas finales, en el contexto de su viaje a Polonia con el Partido Comunista, V. Parra se reconoce valorada por sus camaradas debido a su canto. Ella se describe como una “diuquita cantora... comoavecilla en la rama” (D75, 171). Si al inicio de las *Décimas...* V. Parra recurre a la metáfora del ave extranjera, cortesana y enjaulada como aquel canto socialmente aceptado que ella no sabe hacer, hacia el final de las *Décimas...* ella ha encontrado su lugar y su misión. Entonces V. Parra canta feliz, en su propia rama, que es, como sugiere Jodorowsky, “donde mejor canta el pájaro” (2001).

Asimismo, vale la pena destacar, que la diuca es el nombre original en mapuzugun y que el Abate Molina respetó en su clasificación de 1782, nombrando a esta ave *Diuca*

diuca (Martínez y González 205). A diferencia del zorzal que canta a la hora del crepúsculo y que creció entre la candelilla, la diuca es un ave madrugador y su canto es melodioso, continuo y lento. De acuerdo con Montecino “[e]n la zona central, su canto es un buen augurio” (184). En este sentido, parece significativo que V. Parra prefiera la metáfora de la diuca para describirse a sí misma en ese momento tan determinante en su trabajo y su búsqueda de sentido y misión. En la analogía podemos ver que si la diuca es un ave común y madrugadora, V. Parra se identifica como una mujer trabajadora del pueblo; su canto, al igual que el de la diuca, es melodioso y constante; y era de esperar que la asociación con esta ave de buen augurio funcionara como tal.

Retomando el tema de la infancia, se observa con desesperanza la situación de pobreza a la que los niños Parra no le hallan salida cuando se va perdiendo la herencia porque el padre está siempre ebrio. Dice la niña Violeta:

yo sufro la confusión

de ver nuestra canción

en la jaula del canario (D40, 102).

Nuevamente el canario aparece dando cuenta de una situación sin salida. El padre que antes cantaba, ahora está atrapado en el alcohol, él también es un canario enjaulado. En la repetición de esta imagen, y la mutación desde el inicio de las *Décimas...* cuando Violeta parecía aspirar al canto decorativo del canario, a la desesperanza que se palpa en estas líneas, sugiero que el canario también es la imagen del trabajador, donde todos son canarios. Recordemos que en las minas de carbón se utilizaban canarios para detectar cuando había bajado el nivel de oxígeno o subido el nivel de gases contaminantes a niveles riesgosos. Por ser un ave muy sensible a estos cambios, cuando el aire se tornaba peligroso, el canario dejaba de cantar, o simplemente se desvanecía. Entonces, los mineros sabían que era necesario evacuar la mina. Así, desde su sitial cortesano, el canario bajó al subsuelo acompañando a los mineros. Imaginativamente, V. Parra confirma su tránsito desde la autobiografía al compromiso social.

Lenguaje en sintonía con la naturaleza

Gastón Soublette sostiene que V. Parra utiliza metáforas de primera mano al hablar desde su experiencia cotidiana en el campo (Soublette en I. Parra 76-82); es decir, ella incorpora metáforas simples y directas que comparan personas con flores, hierbas, aves y cultivos. En esta misma línea, Miranda sostiene que en “[l]a realidad campesina de Chillán... Violeta convivió con una cultura popular viva, apegada a la tierra, religiosa y festiva” (*La poesía de...* 21). Desde allí que las imágenes que nutren sus metáforas provienen del mundo cotidiano y más-que-humano que ella encuentran en sus estadías en el campo y en escapadas al cerro, a donde se arranca cada vez que puede en vez de ir a la escuela. V. Parra detesta la escuela porque allí, “principian [sus] penas” (D14, 49).

Las imágenes campesinas que nos ofrece V. Parra son las que nos muestran que, si bien su poesía no está centrada en la naturaleza, sí podemos argumentar que se trata de una escritura en sintonía con ella. Destaco aquí algunos ejemplos de metáforas de primera mano que aparecen en las *Décimas...*

Contando cómo fue que se decidió a escribir las *Décimas...*, tras la sugerencia de su hermano Nicanor, quien le dice que escriba sus penurias “a lo pueta”, V. Parra dice:

igual que jardín de flores
se ven los campos sembra'os,
de versos tan delica'os
que son perfeutos primores; (D2, 25-6)

Destaco en estos versos la comparación del campo sembrado con un jardín de flores. Ambas son imágenes a las que Violeta ha estado expuesta: las recoge de su experiencia cotidiana. La siembra, sin embargo, representa una belleza que supera al jardín de flores, en tanto este es un lujo y la siembra es promesa de alimento.

Otros ejemplos de la experiencia de Violeta en contacto con la naturaleza se evidencian cuando presenta el viaje en tren al sur, en que se describe a ella misma y sus hermanos como “chirigües cantores”; como un enjambre de pájaros (D10, 42). V. Parra reutiliza y recicla la imagen del ave que canta, pero en estos versos de intimidad familiar, la creadora elige el chirigüe. Por su trino, su color amarillo, el chirigüe (o chirihue) es similar al canario, comúnmente confundido con el jilguero; de hecho, en Bolivia se lo llama canario chirihue. A diferencia del canario enjaulado, sin embargo, el chirigüe se distribuye libremente por casi todo el territorio nacional, en campos, prados y humedales y se lo encuentra cantando comunitariamente en enjambres, lo que es coherente con la escena familiar que describe y su sentido de pertenencia a una comunidad.

Asimismo, para describir la protección que su madre le brinda cuando ella está enferma, dice: “como una joya preciosa, / como una florida rama” (D11, 43), donde la niña Violeta es para la madre una joya preciosa, tan preciosa y efímera como una rama florida. La solidez de la piedra preciosa contrasta con la fugacidad de la flor, anunciando la miseria que está por venir. Tras la enfermedad, la cara de la niña Violeta queda marcada de por vida por la viruela, situación que la acongoja especialmente al ingresar a la escuela.

Finalmente, en esta secuencia de ejemplos con metáforas de primera mano recogidas desde la experiencia de la Tierra—e imágenes sencillas y sin adorno—para describir a los amigos que la acogen en París, dice: “cogollo verde romero” y “cogollito de cilantro” (D80, 181-2). Es decir, sus amigos son sencillos y frescos como las hierbas frescas típicas de nuestra cocina criolla, siendo ambas especies mencionadas introducidas, lo que da cuenta también del mestizaje. En este flujo de compostaje cultural, V. Parra hace eco nuevamente a la tradición popular. De acuerdo con la tradición andaluza, el romero prestó cobijo a la Virgen María en su descanso en la huida a Egipto. Esta fabulación pareciera surgir del villancico andaluz “Los peces en el río”, donde “la Virgen lava pañales / y los tiende en el romero / los pajaritos [o angelitos en algunas versiones] cantando / y el romero va floreciendo”. En este caso podríamos decir que

en su peregrinación, ambas, María rumbo a Egipto y V. Parra de paso por París, son acogidas por el brote de romero.

A partir de la asociación con el romero, se observa que la religiosidad de V. Parra se vincula con la tradición mestiza campesina, con sus ritos, cantos y letanías. Ella encuentra paz y satisfacción afuera, en el campo y en los cerros. Para ella, la naturaleza no es una emanación de divinidad (como sí lo es para Mistral), sino que las personas son quienes dan testimonio de santidad: los amigos que la acogen en París, así como también se evidencia en la manera como se refiere a la mismísima Mistral en la décima “Hoy día se llora en Chile” a propósito de la muerte de Mistral al llamarla “presidenta y bienhechora... mujer americana” (*Décimas...* 207).

En las *Décimas...* aparecen largas enumeraciones de flora y fauna propias de una vida en contacto con la Tierra. En la décima 39, por ejemplo, Violeta y Tito buscan insectos para un insectario. La niña Violeta dice:

No hallaba fiesta mayor
que andar con Tito en las rosas,
cazando mil mariposas,
sanjuanés y moscardón,
palote y grillo cantor,
luciérnagas relumbrantes,
arañas preponderantes,
baratas y matapijos,
hasta el dañino gorgojo
para mi hermano estudiante. (D39, 99)

En los versos anteriores, desafiando los cánones de belleza y de la poesía clásica, V. Parra opta por el sinónimo menos “poético” para libélula, sino que prefiere decir

matapiojos, que es la palabra común en el habla chilena. A continuación agrega insectos considerados plagas para las cosechas y los alimentos como son los gorgojos y las baratas. Como se observa, para estos niños, no hay distinción ni censura entre un insecto y otro; mariposas y luciérnagas están en igual condición que las baratas y matapiojos. Metafóricamente, podemos decir que nuevamente aparece la ética de V. Parra, que aspira a la igualdad entre clases, tal como entre las especies.

Enfocando la discusión en la sintonía con la naturaleza que se observa en las *Décimas...*, a pesar de que no se trata de un texto centrado en ella, V. Parra no puede evitar que su relación personal y directa con la naturaleza y el campo aflore en sus versos. Desde su herencia y experiencia de niña campesina, en sus décimas abundan imágenes del trabajo en la Tierra, como vemos en las décimas que describen su ascendencia familiar:

Mi abuela a cargo 'e la casa,
amamantando a sus críos,
llevando agua al río
pa' preparar buena mesa,
criando pollos de raza,
Sacando miel en enero,
limpiando trigo en febrero
pa venderlo en abril;
Y en mayo, ¡qué perejil
cosecha junta al estero! (D5, 32).

En estas imágenes vemos que su origen familiar está íntimamente ligado al trabajo campesino, y que el ritmo del año está marcado por las actividades propias del campo que se van desempeñando mes a mes de acuerdo a las estaciones. La labor familiar

está en consonancia con los ciclos de la Tierra, algo que en la modernidad se ha quebrado. En cambio, V. Parra muestra un respeto ancestral por los ritmos de la naturaleza.

La sintonía con la naturaleza también se puede manifestar a través del lenguaje marcado por la experiencia directa del autor o autora con la Tierra, el cual coincide con el criterio anterior en tanto muestra sintonía con la naturaleza. El lenguaje marcado por dicha experiencia revela cómo la vida del autor o autora ha sido permeada por su relación con la naturaleza, aunque su poesía no esté necesariamente centrada en la naturaleza. La literatura en sintonía con la naturaleza puede referir a ella de manera oblicua, pero aun así, a través del lenguaje, revela cómo su autor/a no puede escapar de la experiencia íntima con la naturaleza aunque no esté hablando de ella. J. M. Marrero sugiere, por ejemplo, que si bien el realismo mágico desarrollado por García Márquez no es literatura ecológica, es probable que él no hubiese llegado a configurar Macondo de no ser por las historias de la Tierra y las costumbres de las personas vinculadas a ella que él oyó de niño (“Ecocrítica e hispanismo” 193-217).

En el caso de las *Décimas...* de V. Parra esto es evidente: la persona poética está hablando por ella misma ya que se trata de su autobiografía. Sus vivencias se describen a través de imágenes y metáforas simples, tomadas de primera mano, desde su experiencia en el campo. V. Parra dice que para alejar las tristezas se pone “en camino” al “campo”, donde escucha “el dulce trino”, “arriba de una higuera”, observando con detención los pormenores

de pájaros y de flores

y los insectos del suelo,

de los misterios del cielo

la lluvia y los arboles (D51, 2).

Es en el campo donde la niña Violeta se siente “feliz como un ternero” (D51, 10). Como vemos, Violeta no está hablando de la Tierra, sino que describe episodios de su vida.

En su sensibilidad comunitaria y sin jerarquías son igualmente importantes y merecedores de atención aves y flores, insectos del suelo y misterios en el cielo. Es en esta observación detallada y cercana que ella se goza. De tal modo, de la experiencia de la poeta con la Tierra y en sintonía con ella, la escritura del compostaje demostrará también un lenguaje marcado por la Tierra, con señas de lugar. Estos versos no solo dan cuenta de un lenguaje de primera mano con la naturaleza, sino que además cumple con el siguiente criterio: prescindir de elementos sobrantes y favorecer la sencillez, ya que su lenguaje es directo y sin adornos.

Estética de la austeridad

Como hemos visto, reciclar implica una economía de los materiales, lo que es eficiente —para usar un término *ad hoc*—entendido desde la ética de la sustentabilidad y la estética poética. Profundizando en esta idea y en sintonía con la elaboración de Lawrence Buell, presento como parámetro para definir la escritura del compostaje, el concepto de “estética de la renuncia” (*aesthetics of relinquishment*) descrita en *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, o “literatura de la sencillez voluntaria” como la llama Binns, siguiendo a Buell, en *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. A lo largo del capítulo “The Aesthetics of Relinquishment” (143-79), Buell va desarrollando la idea de una estética de la renuncia, proponiendo que varios niveles de renuncia se pueden hacer presentes en un texto con vocación ecológica. En primer lugar, encontramos la renuncia a los bienes materiales, un ejemplo de esto sería Henry David Thoreau, el emblema de la *nature writing* y su experiencia en la pequeña cabaña de Walden Pond. Esta renuncia se hace evidente en el testimonio de vida de V. Parra y también en su poética. Como una característica de la ecopoesía Buell propone la renuncia a la autonomía individual, es decir, sustraerse de la creencia, desde la perspectiva antropocéntrica, que estamos exentos del entorno, que somos una excepción a lo

mundano (Scheaffer)⁹. Entonces, en la creación artística han de destacarse las relaciones comunitarias que evidencian la interconexión y la dependencia mutua con la naturaleza y la comunidad. En este sentido, la voz individual de V. Parra deviene en universal: ella se identifica con las penas y quebrantos de los obreros del campo, cristalizando la renuncia al yo individual.

Finalmente, Buell expone la “suspensión” del ego para dar paso a una mirada no-egocéntrica (aunque Buell sostiene que no es posible la renuncia total). Es decir, salir de nuestro antropocentrismo para dejarse permear por otros seres al punto de la metamorfosis. En la décima 58, “Un ojo dejé en los lagos”, citada más arriba, se observa que la poeta se va desmembrando por el territorio de Chile, despojada de sí misma para fundirse con el entorno: la poeta se va entregando por completo para resignificar el territorio que recorre. Si bien en el concepto de reciclaje literario Pérez López habla a nivel de praxis, Buell se refiere al contenido del texto.

En tanto praxis, la renuncia y austeridad se manifiesta también por medio del despojo de elementos sobrantes, en la sencillez, en la elementalidad de recursos o reutilización de elementos. En V. Parra, esta sencillez se hace presente en la opción por el habla sencilla, en la renuncia del yo y en la eliminación de jerarquías. Como decía anteriormente, en un acto que transgrede los cánones de belleza, en la décima 39 V. Parra destruye jerarquías entre especies y vocablos “poéticos” al escribir el chilenismo “matapiojo” en vez del elegante sinónimo “libélula”, e iguala en categoría poética a la sutil mariposa junto a los despreciados gorgojo y barata.

A nivel biográfico, en las *Décimas...* también vemos que desde la austeridad impuesta por la pobreza, V. Parra aprende a reciclar. De niña nos cuenta cómo se hacía juguetes con los retazos de los trabajos de costura de su madre. La niña Violeta sostiene que con estos juegos, “[e]n casa hallaba consuelo” del maltrato que recibía en el colegio por parte de sus compañeras:

9 Jean Marie Scheaffer defiende la idea que somos seres vivientes entre otros seres vivientes, y que es necesario derribar la tesis de que somos una “excepción” entre los demás seres vivos (*El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009).

con mis trapitos jugaba
para formar un pañuelo,
lo hilvano con mucho esmero;
del ver sus lindos colores,
igual que jardín de flores
me brilla en el pensamiento
para contar este cuento
pañuelo de mis amores (D19).

La niña Violeta arma sus juguetes con retazos. Es el comienzo de su arte de reciclaje. Luego ella aprende a hilvanar. Es su madre quien le enseña a hacer todo tipo de puntos de costura. Este aprendizaje deviene en sus arpilleras y bordados. Por otra parte, a la Violeta adulta, los colores tan vivos en el recuerdo de su pañuelo amado, le permite “contar este cuento”, anunciando una imaginación que va más allá de la palabras, hasta llegar también a las artes visuales. Violeta se constituye en una artista completa y compleja al plasmar su canto no solo en décimas, sino también en sus arpilleras y bordados.

Ecopoesía

Considero también como escritura del compostaje aquella escritura identificada con lo que tradicionalmente se entiende por ecopoesía, ecoliteratura o simplemente literatura en sintonía con la naturaleza. Se trataría de textos que pueden ir desde la *ecopoiesis* que propone Bate a una militancia explícita con la causa ecológica y la representación de la naturaleza. Para Bate, el rol del poema es: “*to engage imaginatively with the non-humans [...] The poem has been written... as an attempt to transform into language an experience of dwelling upon earth*” (199-200, énfasis en el original), de esto se desprende que el ecopoema en sí mismo sería un acto

performativo y ontológico, mediante el cual se lleva a cabo un trabajo ecológico. En este sentido, no se trata solo de hablar de la naturaleza o el entorno y tropos afines, sino de crear un hábitat que el lector puede experimentar. Se observa que en su creación poética, V. Parra produce un ambiente—*ambience* en palabras de T. Morton —, a través de la performatividad de sus décimas, y siguiendo a Bate, a través de ellas es posible imaginar otra manera de habitar.

Siguiendo la gran hipótesis de Bate sobre la ecopoesía que transforma el lenguaje en una experiencia de vida en la Tierra, identifico como escritura del compostaje aquella escritura estética que hace del poema un hábitat en sí mismo. Es decir, que se presenta de tal manera que el lector puede imaginarse habitando esta Tierra de manera renovada, o que ofrece al lector una mirada nueva del medioambiente, desde una perspectiva diferente a nuestro habitual antropocentrismo, ayudando al lector a reconocerse como parte del ecosistema que describe. La escritura del compostaje permitirá despertar la imaginación y la percepción, restableciendo el vínculo con el entorno, más allá de su aprehensión intelectual, como dice Bate.

Esta escritura restituye el sentido de arraigo, sitúa al lector en un lugar físico determinado de manera temporal y sensorial. A través de sus décimas, V. Parra nos convida a recorrer el territorio nacional; también nos lleva a la performance, a la carpa de La Reina donde cantaba, pero también al espacio de la pobreza: la callampa de latón y la sopa sin hueso, y nos invita a imaginar una sociedad sin jerarquías de poder.

Justicia ambiental

Junto con la noción de cultura mestiza, análoga a los procesos de compostaje, compuesta sobre estratos de influencias y presencias anteriores, la denuncia de injusticia ambiental es el criterio que le da carácter latinoamericano a la escritura del compostaje. Denuncia que se hace presente en las décimas de manera insistente. En sus versos, V. Parra encarna la crítica social; a veces lo hace desde sus propias vivencias y en otros casos como testigo. En este sentido, su mirada lúcida quiere

alcanzar lo que en ecocrítica actualmente llamamos justicia ambiental, preocupada no solo de la inequidad social, sino también de las condiciones donde los más indigentes viven y trabajan en las tierras más pobres, más contaminadas o riesgosas. La poeta denuncia que el pobre tiene “por casa, callampa, infierno / de lata y ladrillos viejos” (D7, 36).

V. Parra no puede callar su profunda consciencia de la injusticia ambiental y social de la que es testigo. Esta poeta se conmueve con la situación del obrero a quien describe a través de los hábitos alimenticios, donde al pobre, que vive en una “callampa” (D7, 36) no le alcanza ni para poner un hueso en el caldo. Retóricamente, muestra la injusticia contrastando la situación con la del “terneado” que “menos sabe”, o elige ignorar la penuria del obrero. V. Parra se conmueve y pregunta, “¿[c]ómo le guanta el pellejo?” (D7, 36). Su consciencia de inequidad social e injusticia ambiental se mezcla con su protesta por los indicios de una modernidad que transforma el ambiente y la cultura, transformación en la cual ella no ve beneficios, dice:

En este mundo moderno
qué sabe el pobre de queso,
caldo de papa sin hueso.
Menos sabe lo que es terno;
por casa, callampa, infierno
de lata y ladrillos viejos.
¿Cómo le aguanta el pellejo?,
eso sí que no lo sé.
Pero bien sé que el burgués
se pit' al pobre verdejo (D7, 36).

Como observamos en los versos anteriores, la hablante va mostrando su plena consciencia de la inequidad social y la condición del obrero campesino. Al respecto, Miranda afirma que “[s]in ir más allá... [Violeta Parra] puede hablar por esos otros que son siempre espejos de ella misma” (*La poesía...* 42). Es decir, V. Parra conoce la pobreza porque la ha vivido en carne propia, y desde su consciencia de clase, siente el sufrimiento del igual como propio:

Yo no protesto por migo [*sic*] [...]
reclamo porque a la fosa
van las penas del mendigo (D7; 36).

Así, en sus *Décimas...* una y otra vez, aparentemente, V. Parra se desvía de su historia para hacer la denuncia. Una y otra vez, pide disculpas al lector por desviarse, como si no pudiese meterse en estos asuntos, ya que las décimas fueran, supuestamente, para divertirse, y ella termina usándolas para fines políticos.

dispénsenme las chiquillas
si m’he salido del tema,
es qu’esta verdad me quema
el alma y la pajarilla (D7, 36).

Miranda sostiene que V. Parra ofrece esas disculpas a un público “que no espera que la canción se haga cargo de estos problemas” (*La poesía de...* 42). ¿O será que se disculpa, quizás, porque es mujer y se mete en asuntos políticos? Recordemos que ella justifica el acto creativo de hacer estas décimas escudándose en una sugerencia de su hermano Nicanor; como si por ser mujer a mediados del siglo XX, no fuese posible ni siquiera para V. Parra asumir tanto protagonismo.

Retomando el motivo de la filiación con el obrero campesino, su identificación con el campesinado aflora también en las décimas donde la niña Violeta contrasta a la madre y el padre. Mientras la madre “[c]onoce lo qu’es la trilla / la molienda y l’amasijo”, el

padre “fue muy letrado: / pa profesor estudió, y a las escuelas llegó / a enseñar su diccionario” (D9, 40). La madre es quien procura y produce el alimento para sus hijos, mientras que, a pesar del orgullo por el rango de maestro, el padre aparece distante e irresponsable.

Las demandas indígenas no se pueden separar de la consciencia y denuncia de la injusticia ambiental y la violencia lenta ejercida muchas veces sobre grupos étnicos minoritarios a partir de los desplazamientos obligados e imposición de modelos de desarrollo ajenos. Adelantándose a reivindicaciones que comienzan a aparecer a fines del siglo XX, en *Décimas...* V. Parra demuestra tener clara consciencia de una población indígena con la cual convive desde niña, a pesar de que no los nombre directamente. En la décima 22, V. Parra describe la llegada del verano “con sus destellos dorados”. Es un tiempo jubiloso que les permitía a los niños Parra “pulmonear aire sano”. A continuación describe “dos espaciosos lugares, / paseos populares”. En el primero hay *cachanlagua* (o *cachan-lawen*; *Centaurium cachanlahuen*), que es una hierba medicinal nativa de Chile, cuyo nombre en mapuzugun significa remedio para el dolor del costado. El segundo de estos lugares se llama “El Saco”. Allí encuentran “maqui dulce y jugoso”, “bellos copihues rojos” y “verde y fresco poleo”. Por la flora que nombra, estamos claramente en la zona de la Araucanía. De este modo, Violeta nos introduce en territorio mapuche, generando una tensión entre la tradición escrita junto a la tradición oral:

Con gusto yo delecto

la tierra del indio mío,

frondoso como el mañío

cuando el chileno lo estima.

Mi mama era la madrina

del “güeñe” Juancho Canío. (D22, 66)

V. Parra se hace cargo del borramiento en que ha quedado el pueblo mapuche, al punto de ser “frondoso”, solo “cuando el chileno lo estima” (en *Poema de Chile* Mistral acusa que a los habitantes de la “vieja Araucanía...ni [los] vemos ni mentamos”). Ante eso, V. Parra reconoce a una gran población indígena que el discurso oficial ignora. En el último verso de la estrofa palpamos el mestizaje: la madre de Violeta es madrina de este joven mapuche, un “güeñe” (o *weñi*, que significa muchacho). Es decir, se ha celebrado un sacramento cristiano, y la madre de Violeta ha sido nombrada madrina de este joven mapuche, que lleva un nombre cristiano, Juan, junto a su apellido mapuche, lo que deja en evidencia la consciencia parriana del mestizaje.

CONCLUSIÓN

Con los criterios descritos en mente (renuncia y austeridad; ecopoesía, ecoliteratura o literatura en sintonía con la naturaleza; lenguaje marcado por la experiencia de la Tierra; escritura estética que hace del poema un hábitat en sí mismo; y signos claros de reciclaje literario, junto a denuncia de injusticia ambiental), sostengo que Violeta Parra produce y compone su arte por medio del ensamblaje de capas de creatividad personal sobre capas preexistentes de elementos culturales tradicionales reconocibles. Desde el mismo formato de la décima española, apropiado por el canto popular rural chileno, los dichos y decires del campo chileno, las imágenes recurrentes como el binomio planteado por las aves canario y diuca, hasta figuras, una lengua y una cultura en riesgo de extinción, son rescatados y recreados en los versos de Violeta.

No podríamos considerar la obra en general de V. Parra como ecoliteratura, puesto que aborda una temática amplia, más bien centrada en la vida cotidiana, las fiestas, y también los dolores y quebrantos humanos; pero sí es posible sostener que esta se articula en sintonía con una naturaleza que permea su experiencia personal. Asimismo, es posible afirmar que en tanto praxis, el corpus de V. Parra se inscribe en lo que he llamado el flujo del compostaje cultural. Esto se puede sostener dada su recuperación de tradiciones y fragmentos preexistentes, dada la conservación que esto supone, no solo en la reproducción radial, sino en el registro de estos fragmentos, en su traducción a notación musical (trabajo que realizó V. Parra con la colaboración de

Soublette), así como al revivirlos en una obra propia que permanece vigente, influenciando a las nuevas generaciones de compositores. Como afirma Salas en *Mira, niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas*: “Violeta es el gran referente que tenemos los chilenos en el campo musical”, y agrega, “el RCh [Rock Chileno] nació al mismo tiempo que ese otro gran género del cual Violeta Parra fue la gran inspiradora: la Nueva Canción Chilena” (27-8). Aunque con otras palabras, Salas reconoce la permanencia de V. Parra en eso que he llamado el flujo del compostaje cultural.

Por otra parte, la abrumadora consciencia que tiene V. Parra del mundo que se está perdiendo, física y tradicionalmente, aun cuando se trate del campo como espacio ya intervenido de forma cultural, muestra que su obra está en sintonía con el entendimiento actual acerca de los riesgos ambientales. Esta consciencia y sintonía con la naturaleza son una característica tanto de la ecopoesía (Bate) como de la *ecocritique* (Morton). Como hemos visto, a través de su composición, V. Parra privilegia el contacto con la naturaleza y los ritmos de la Tierra, así como también visibiliza, principalmente a través de la apropiación del habla campesina, las raíces indígenas de una cultura del mestizaje. En sus décimas ella denuncia la injusticia ambiental y lo hace con la gracia y actitud performativa del canto en décimas, generando un espacio continuo entre lector oyente y su voz poética; un hábitat común donde podemos imaginar otro modo para habitar nuestra Tierra. Pero no solo recicla o acumula, sino que produce un canto que es nuevo, lleno de novedosas aristas y potencialidades, a través de las cuales Violeta Parra posiciona una voz que recoge, siembra y cosecha un fruto nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

Araya, Juan Gabriel. “Nicanor Parra. De la Antipoiesisa la Ecopoesis”. *Estudios Filológicos* 43 (2008): 9-18. PDF.

Barry, Peter. “Ecocriticism”. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 2º ed. Manchester UP. 2002. 248-71. Impreso.

- Bate, Jonathan. *Song of the Earth*. 2000. Harvard UP, 2002. Impreso.
- Binns, Niall. "Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: Alienación y ecología en la poesía hispanoamericana". *América Latina Hoy*. Vol. 30. 2002: 43-77. PDF.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973). Oxford UP, 1997. Impreso.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard UP, 1995. Impreso.
- . *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell, 2005. Impreso.
- Domínguez, Delia. *El sol mira para atrás: Antología personal y prosa*. Catalonia, 2008. Impreso.
- Donoso, José. "Algo sobre jardines". *Artículos de incierta necesidad*. Alfaguara, 1998. 129-137. Impreso.
- Donoso, Magdalena. "Recolectores en Chile: De los desechos a la dignidad del trabajo". *El Periodista*. N° 174 (2009) 50-5
- Francisco I. [*Laudato si'*](#) (Encíclica Sobre el cuidado de la casa común). San Pablo, 2015. Impreso.
- Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader; Landmarks in Literary Criticism*. U of Georgia P, 1996. Impreso.
- Latour, Bruno. Seminario "From Critique to Composition". Dublin City University. 26/03/2012. Búsqueda en línea septiembre 2014.
- Marland, Pippa y John Parham. "Editorial". Remaindering: the material ecology of junk and composting. *Green Letters: Studies in Ecocriticism*. N°18 (2014). PDF.

- Marrero, José Manuel. "Ecocrítica e hispanismo". Flys et al. eds. *Ecocríticas; Literatura y medio ambiente*. Iberoamericana / Vervuert, 2010. 193-217. Impreso.
- Martínez, Daniel y Gonzalo González. *Las Aves de Chile*. Ediciones del Naturalista, 2004. 194-5. Impreso.
- Martínez, María Ester. "Las Décimas de Violeta Parra: del yo individual a lo universal". *Taller de Letras*. 25 (1997): 119-25. Impreso.
- Mayne-Nicholls, Alida. "Delia Domínguez y su tinta de leche: El sol mira para atrás a la luz de la escritura feminizada". Tesis para optar al grado de Magíster en Letras mención Literatura. Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile. 2012. PDF.
- . "Transgresión y conservación en las Décimas de Violeta Parra". XI Jornadas de estudiantes de postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación, 13 de enero de 2011, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Cuarto propio, 2014. Impreso.
- Miranda, Paula, Allison Ramay y Elisa Loncon. *Violeta Parra en el Wallmapu*. Pehuen, 2017.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Pomaire, 1967. Impreso.
- Montecino, Sonia. Mitos de Chile. *Diccionario de seres, magias y encantos*. Editorial Sudamericana, 2003. Impreso.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard UP, 2007. Impreso.
- Organización de Naciones Unidas. *Reduce, Reuse and Recycle (the 3Rs) and Resource Efficiency as the basis for Sustainable Waste Management*. CSD-19 Learning Centre, 2011. PDF.
- Paredes Pinda, Adriana. *Üi*. Lom, 2005

- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. (1985) Editorial Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Parra, Violeta. *Décimas: autobiografía en verso*. Editorial Sudamericana, 1998. Impreso.
- Pérez López, María Ángeles. “La Autotextualidad en Nicanor Parra: Acotar/Agotar/Reciclar” *Anales de Literatura Chilena* N°4 (2003): 165-75. PDF.
- Salas Zúñiga, Fabio. *Mira, niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012. Impreso.
- Sepúlveda, Fidel, “Nicanor, Violeta, Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia”. *Aisthesis*, n° 24 (1991): 29-42. Impreso.
- Soublette, Gastón. “Prólogo”. *Cantos Folklóricos Chilenos de Violeta Parra*. Ceibo ediciones, 2013. 9-13. Impreso.
- Thorton, Kay. “Reiner Pilz”. *Salvo News* N°99 (1994): 11-4. *Archivo digital*. Búsqueda en línea, septiembre 2014.
- Vicuña, Cecilia. “An Introduction to Mestizo Poetics”. Cecilia Vicuña & Ernesto Livon Grosman, eds. *The Oxford Book of Latin American Poetry*. Oxford UP, 2009. Búsqueda en línea noviembre 2013.
- “Violeta Parra”. *Memoria Chilena*. <http://www.memoriachilena.cl> (20 de mayo 2017).
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976). Oxford UP, 1983. Archivo para Kindle.