

La figura y la obra de Violeta Parra en *Sabor a mí*, de Cecilia Vicuña¹.
The life and work of Violeta Parra in *Sabor a mí* by Cecilia Vicuña.

Autora: Yenny Ariz Castillo²

Filiación: Universidad de Concepción

Email: yennyariz@udec.cl

Resumen

El libro-objeto bilingüe *Sabor a mí* (1973) de la poeta chilena Cecilia Vicuña (1948), incluye una diversidad de expresiones artísticas e integra variados elementos temáticos, como la biografía de su autora y algunos acontecimientos históricos. Entre las figuras artísticas aludidas en *Sabor a mí* se encuentra Violeta Parra Sandoval (1917-1967), reconocida compositora, poeta y artista visual chilena. El presente trabajo realiza un recorrido por la historia de la gestación artística de *Sabor a mí* y las reflexiones de la crítica literaria chilena sobre el texto, para luego enfocarse en el análisis de la visión de Vicuña acerca de la figura y de la obra de Parra.

Vicuña alude a Parra a partir de las artes visuales y de la palabra poética, expresiones que permiten apreciar la admiración de Vicuña hacia la artista que la precedió, en tanto destaca de ella -entre otros aspectos- la unión de la vida con el arte y la incursión en diversos dominios artísticos, rasgos que caracterizan asimismo el quehacer poético-visual de Vicuña.

Palabras claves

Cecilia Vicuña, Violeta Parra, poesía chilena, *Sabor a mí*

Abstract

The bilingual book-object *Sabor a mí* (1973) written by the Chilean poet Cecilia Vicuña (1948), includes a variety of artistic expressions and integrates several thematic elements, as the biography of the author and some historical events. Among the mentioned artistic figures in *Sabor a mí* Violeta Parra Sandoval (1917-1967) can be found, who is a recognized Chilean composer, poet and visual artist. This paper takes a look at the history of the artistic gestation of *Sabor a mí* and the reflections of the Chilean literary criticism on the text, and then, focus on the analysis of the vision of Vicuña about the figure and work of Parra.

Vicuña recognizes Parra from the visual arts and the poetic word, expressions that appreciate the admiration of Vicuña to the artist that preceded it, as it highlights – besides that- the union of art and life, and the foray into various artistic domains, aspects that also characterize the poetic-visual work of Vicuña.

Keywords

Cecilia Vicuña, Violeta Parra, Chilean poetry, *Sabor a mí*

A comienzos de su trayectoria, la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña (1948) manifestó un vínculo explícito con la figura y la obra de la recopiladora, compositora, poeta y artista visual chilena Violeta Parra Sandoval (1917-1967), evidenciable en su primer libro *Sabor a mí* (1973), texto bilingüe -escrito en español y traducido al inglés- publicado en Devon, Inglaterra. Esta obra se puede clasificar como un libro-objeto heterogéneo, pues fue elaborado artesanalmente por su autora (solo se hicieron 250 ejemplares) y además incluye diferentes expresiones artísticas, como poesía, pintura, fotografía, diario de vida, prosa poética, ensayos, entre otras.

Es necesario destacar que la trayectoria de Vicuña se caracteriza por el cultivo de variados dominios artísticos, tal como el caso de Parra. Jorge Polanco, en “La poética del detritus de Cecilia Vicuña” (2005), examina la obra de Vicuña integrando todos sus medios expresivos: “su poética está entrelazada con las intervenciones y las acciones de arte” (párr. 1). Las fronteras entre pintura, poesía y performances serían difusas en la autora. Para Polanco:

Su trabajo carece de una definición genérica. El espacio poético que crea posee la figura de un estambre; tejido sobre otro tejido que responde a la experiencia de una comunión terrestre, mientras la poesía es una forma de hacer hablar la tierra, de tejer entre silencios las palabras que se escuchan en la fluidez del río, la claridad del sol o la presencia del cielo. (párr. 2)

Vicuña, según Polanco, observa la necesidad de fundirse en la totalidad de lo existente, de lo que proviene su arte de *detritus*, es decir, el arte que “entre los desechos halla los hilos que se extienden en la naturaleza” (párr. 3). Esta comunión de la poeta con el cosmos hallaría su correlato en la metáfora del hilo.

Sin embargo, desde mi perspectiva, la poeta le otorga a la escritura un rol central dentro de esta diversidad de artes. En entrevista con Germán Carrasco y Cecilia Pavon (2003), Vicuña aborda el tema, fundamentando que el acto de lecto-escritura es lo que se amplía a las otras acciones artísticas: “Yo planteo que en América, desde la época precolombina, el concepto de escribir y leer fueron abordados como una performance. Un poeta norteamericano, Dennis Tedlock, ha publicado un libro en el que demuestra que el *Popol Vuh* es en realidad la transcripción de una performance” (párr. 9).

Por lo tanto, la multiplicidad de artes ejercida por Vicuña implica una proyección de la escritura poética. A su vez, lo que podría estudiarse como una poética vinculada únicamente a procedimientos literarios contemporáneos, en realidad posee su asidero en las culturas indígenas americanas y, por consiguiente, incluye una búsqueda de conexión con la naturaleza³.

La historia de *Sabor a mí* es bastante particular, puesto que tuvo dos versiones fallidas antes de publicarse por primera vez; en el transcurso, Vicuña fue reelaborando el manuscrito, de acuerdo a acontecimientos biográficos e históricos, por lo que no se debe pensar que las variaciones entre las versiones son escasamente significativas⁴.

La primera versión, compuesta solo por poemas⁵, iba a ser publicada en 1971 por las Ediciones Universitarias de Valparaíso, sin embargo, fue censurada por el rector de la casa de estudios, aparentemente por su contenido erótico. En 1972, Vicuña viaja a Inglaterra, becada para estudiar arte, y se contacta con Felipe Ehrenberg, artista mexicano que conocía su trabajo poético a través de la revista *El corno emplumado*⁶. Ehrenberg la invita a publicar un libro en Beau Geste Press, una editorial independiente de poesía que él había fundado, y la artista acepta.

Vicuña planea publicar el texto bajo el título “Diario de Objetos”, que se elaboraría con basuras encontradas en Londres, no obstante, la noticia del golpe de estado en Chile cambió el carácter del libro. En palabras de Vicuña:

Faltaban pocos días para que mi Diario de Objetos fuera impreso, pero frente a la tragedia de Chile, pensé que no era suficiente. Decidí armar un nuevo libro que fuera el testimonio viviente de lo que estaba pasando. Una respuesta inmediata, que incluyera algunos poemas y pinturas. Así nació el *Sabor a mí* de Beau Geste Press. (ctd en Fuentealba, Prólogo 9)

De esta forma, se publica el volumen, impreso en mimeógrafo y offset, sin páginas numeradas ni índice, ni folio, con frases escritas a mano en ocasiones; cada ejemplar de esta primera edición es único. Vicuña señala: “Era un libro táctil, una basurita impresa a mano, seis clases de papel diferente, una hoja de otoño pegada y un sobre diferente en cada ejemplar que guardaba una carta enviada desde Chile” (Fuentealba, “La Vicuña” 10).

Los ejemplares de esta edición se agotaron velozmente en el ICA (Institute for Contemporary Art), lo que da cuenta del interés que produjo la obra en Inglaterra, a lo que se añade un documental sobre el texto realizado por la BBC de Londres. Obviamente, la obra no fue conocida en Chile durante la dictadura; sin embargo, se puede acceder a la digitalización de un ejemplar de esta edición a través de la página web Memoria Chilena de la DIBAM⁷.

En el año 2007, la Universidad Diego Portales publicó una edición semifacsimilar del libro, con prólogo de Marcela Fuentealba; como esta última explica, en la nueva edición:

. . . se mantiene la estructura del texto y las imágenes, pero se altera el tamaño del libro, el papel y la tipografía. Solo se han corregido algunos errores de ortografía, no así la sintaxis a veces ininteligible de la versión original en inglés, una ‘no-traducción’ instantánea realizada por Cecilia y Felipe Ehrenberg mientras el libro se imprimía. (Fuentealba, Prólogo 11).

Por todo ello, en rigor, ambas ediciones constituyen textos diferentes, pues la reciente edición permite recuperar solo en parte lo que es el *Sabor a mí* de 1973. Vicuña comenta: “el libro de las Ediciones UDP es el reverso del otro. Cumple una función nueva, que en 1973 era impensable” (García párr. 4). La poeta se refiere, evidentemente, a la masificación del texto, imposible de conseguir por el carácter de “obra de arte” del libro de 1973.

No obstante, para los efectos de este trabajo ambas ediciones resultan útiles, pues en *Sabor a mí* la figura y la obra de Violeta Parra aparece en dos textos, en una fotografía y en un retrato (fotografiado para el libro), los que fueron reproducidos fielmente en la última edición, solo con correcciones básicas en el caso de los textos. El carácter heterogéneo y fragmentario de *Sabor a mí* me permite hacer este corte temático, que, por supuesto, no aislará del contexto general de esta obra la visión de Vicuña sobre Violeta Parra.

Algunas consideraciones de la crítica especializada sobre *Sabor a mí*

Quizás por el desconocimiento de la obra debido a su insuficiente circulación, o tal vez por el exiguo interés de la crítica, *Sabor a mí* ha sido escasamente estudiado en Chile. Existen dos trabajos académicos, uno de Soledad Bianchi (1990), y el más reciente de Magda Sepúlveda (2000), que se centran en la

edición de 1973, además de algunas reseñas sobre el libro a propósito de su segunda edición⁸.

El artículo de Bianchi comenta brevemente algunos poemas del libro y reflexiona sobre los materiales y las artes presentes en el texto. Además, la estudiosa enfatiza la relevancia del “yo”, lo que concuerda con la clara intención autobiográfica que posee *Sabor a mí*, texto en el que la intimidad de Vicuña se fusiona con su arte.

Por su parte, Sepúlveda, partiendo de la noción de “contracanon”, distingue “operaciones contracanónicas” en *Sabor a mí*. La estudiosa fija tres características que definen una “operación contracanónica” en general, y que se presentan en la obra de Vicuña: su contextualización en un tiempo y espacio específico (contra una academia determinada), la imposibilidad de relectura de un libro y la cualidad de inclasificable del objeto libro. Además, Sepúlveda identifica otras operaciones contracanónicas en *Sabor a mí*:

la escritura como recuerdo de un *happening*, la configuración de un yo tribal, la fabricación artesanal del objeto libro, la construcción de objetos bajo el concepto del arte precario, el acercamiento al arte *naïf* y la desconstrucción de la mujer como producto de otro. (113)

Me interesa destacar lo referente al arte “naïf”, que, aunque fuera del ámbito poético, remite a un puente entre las obras de Violeta Parra y Cecilia Vicuña, pues ambas incursionaron en esta técnica. De hecho, el retrato de Parra que se incluye en *Sabor a mí* se puede clasificar como arte “naïf”, el que se caracteriza, según Sepúlveda, por ser una modalidad

. . . anti-académica, implica un rechazo a las normas de la pintura, a saber, la perspectiva. Sin perspectiva, las diferencias de tamaño ya no tienen relación con un verosímil realista, sino con la importancia que el pintor le quiera dar a determinado personaje u

objeto, así el mundo subjetivo pasa a ser el caleidoscopio para ver la realidad. (122)

En las artes visuales, la pintura “naïf” se considera ligada a la cultura popular; asimismo, es una estética que presenta dificultades de análisis, pues sus primeros cultores en Europa se declararon independientes de ideologías y manifiestos. Este arte aparenta ingenuidad -tal es el significado de “naïf”- y se inicia como una práctica de pintores aficionados. En palabras de Nathalia Brodskaja (2007), la espontaneidad de estos artistas “interviene no solo en la elección de sus temas, de sus motivos, sino que está presente sobre todo en la forma en que ven la naturaleza. Esta se encarna finalmente en su manera de pintar”⁹ (16).

La estética naïf -ingenua, infantil, intuitiva- es la que sirve a Vicuña en Europa para, justamente, retratar a los héroes ideológicos de la Unidad Popular desde una visión idealizada. En el caso de Chile, Sepúlveda comenta que el arte naïf fue cultivado en la década de los sesenta, y que una de sus representantes fue Violeta Parra; como ejemplo, la estudiosa recuerda los bordados a lana de Parra expuestos en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre el año 1964. En cuanto al aporte de Vicuña a esta clase de arte, Sepúlveda afirma que consiste en situar como tema a la mujer, lo que me parece discutible, puesto que Parra ya había abordado la temática en sus pinturas y arpilleras.

Entre las conclusiones de su trabajo, Sepúlveda señala que “lo contracanónico de este libro recupera y resemantiza el ideario de la protesta juvenil de los 60, lo precario, la manualidad, el deseo de equidad social, las resonancias ecológicas, el eros y el feminismo” (126). Esta aseveración me parece adecuada, en la medida en que *Sabor a mí* sintetiza lo que podríamos llamar la primera etapa de la obra de Vicuña, en que su escritura está ligada a la provocación y a cuestionar los límites socialmente establecidos.

En la presentación de la segunda edición de *Sabor a mí*, el 9 de enero de 2008 en el Museo de Bellas Artes de Santiago, el historiador de arte José de Nordenflycht expuso un estudio historiográfico que contextualiza la obra, destacando los lazos de la artista con la revista mexicana *El corno emplumado*,

la amistad con Felipe Ehrenberg y los vínculos de la editorial Beau Geste Press con el movimiento artístico de los años sesenta, Fluxus.

Por su parte, en el prólogo a la edición del 2007, Marcela Fuentealba realiza un recorrido por la historia del libro. A propósito de las muestras de arte pictórico que se incluyen, señala: “Las pinturas que aparecen en *Sabor a mí* mezclan varias estéticas; recuerdan especialmente al surrealismo y al arte *naïf*. Vicuña pinta cuerpos reformulados e imaginarios en paisajes reconocibles y marcados por símbolos” (8).

El retrato de Violeta Parra pintado por Vicuña ejemplifica esta aseveración, pues en la pintura, la artista aparece como un símbolo heroico de Chile; en tanto, la fotografía es una superposición de tres recortes que se refieren a la música y a la cocina de Parra, así como también a algunas zonas geográficas de Chile.

Los dos textos que aparecen sobre Parra en *Sabor a mí* constituyen los comentarios y explicaciones de Vicuña acerca de las obras visuales mencionadas, por lo que temáticamente dependen de ellas. Un texto comenta el retrato, y el otro, la fotografía; cada escrito conforma una unidad con la obra visual respectiva.

Como observaciones generales, los fragmentos de *Sabor a mí* que he descrito manifiestan que, para Vicuña, la obra de Parra se entiende a partir de la unión de la vida con el arte, rasgo atendido por los estudiosos que han escudriñado este aspecto en los trabajos artísticos de Parra, entre los que se destaca el artículo de Leonidas Morales, “Violeta Parra, la génesis de su arte” (1993). La unión de la vida y el arte concuerda con la estética de *Sabor a mí*, pues su autora une su vida personal y la contingencia histórica en una obra artística.

En medio de un presente desolado debido a la dictadura en Chile, Vicuña considera a Parra una heroína, y a su obra, alimento y salud para su país. Como la elaboración de *Sabor a mí* se vincula directamente con el dolor y la decepción de Vicuña por el fin de la Unidad Popular y la muerte de Salvador Allende, la figura y la obra de Parra se relacionan con este momento histórico, en que el Chile de 1970 a 1973 se configura para Vicuña en un paraíso perdido.

El corazón de Violeta Parra

En *Sabor a mí*, el primer fragmento referido a Parra se ubica en el “Texto del cuaderno café”, una de las secciones del libro, que se vincula a un momento histórico específico, como se indica en el inicio¹⁰: “Durante tres años (septiembre 1970-1973) Chile fue el lugar más extraordinario de la tierra (con la excepción de Cuba y China). Este cuaderno es una celebración de esos tres años o mi ‘lectura’ de Chile, un lugar para visiones” (44).

Esta sección, así como la mayoría de los apartados del libro, surge desde la fe de Vicuña en el proyecto socialista de la Unidad Popular y su dolor por el abrupto final del gobierno de Allende. Específicamente, el “Texto del cuaderno café” celebra el ideario de la Unidad Popular, por lo que se entiende que la inclusión de Parra obedece a una asociación de la artista con la ideología de izquierda.

El primer texto en que se menciona a Parra, una de las “lecturas” que Vicuña realiza del Chile socialista, es el comentario de una fotografía (52) que destaca zonas rurales de Chile:

Los nombres de Chile: forzosamente en tiempos antiguos, cuando yo era colonizada, mi mente estaba plagada de nombres misteriosos, venidos de África y Asia Central, Europa y Oceanía. Ningún nombre de Chile me pululaba hasta que obtuve de pronto y en la lejanía la percepción, por eso este viaje se llama “descubrimiento de Chile y la región antártica chilena”. ¿Quién puede decirme algo de Puchuncaví? Esa región virgen en el pensamiento, el cine y la poesía. Virgen porque nadie la mira, pinta, huele o toca, excepto claro sus habitantes entre los que habrá silenciosas visionarias que no se mueven por nada de ese sol. Calmados algarroberos, cómo acariciaría Conchalí, yéndome todos los días en bicicleta, el cerro o desde la cascada, la curva y los almendros, rocas peladas, las nubes del valle más allá.

Petorca y Chicolco, Pichí y Chaulinec, todo está por pensarse, por Ser-se en Llico de Mataquito, en Nirivilo y Toltén.

Todas estas son joyas apoyadas en las empanadas de Violeta Parra, que son como sus tapices, poemas y canciones, alimento para los demás.

Violeta tiene en la espalda la estampilla del mes mundial del corazón porque solamente cuando haya más corazones del orden del de Violeta se establecerá la salud¹¹. (44-45)

Foto 1: insertar página 8



La foto que describe el texto superpone tres imágenes: sobre un borroso fondo que sugiere una sección del mapa de Chile aparecen recortes con los nombres de algunas zonas del país, sin respetar el orden geográfico; la mayoría de estos lugares son pueblos pequeños, con la excepción de algunas ciudades como Santiago, Valparaíso, Antofagasta y Constitución. Bajo los topónimos, en el centro, se ubica una foto de Violeta Parra tocando la guitarra; en la parte inferior, debajo de la figura de Parra, aparece una imagen de empanadas. La estampilla del mes del corazón, a la que hace referencia el texto, no se alcanza a apreciar, pues posiblemente Vicuña la pegó detrás de la foto de Parra.

En el texto, Vicuña establece un antes y un después para su percepción del paisaje, del arte y de la vida. Dice “en tiempos antiguos, cuando yo era colonizada”, refiriéndose a la valoración extrema de las culturas foráneas en desmedro de la propia. En relación con ello, la foto y el texto evidencian un descubrimiento lingüístico, artístico y geográfico de Chile, que se disfruta a partir de acciones simples como la idea de pasear en bicicleta por regiones sin intervención humana visible.

Es interesante constatar que el arte está incluido entre los acercamientos sensoriales a las cosas. Así, al mencionar a Conchalí se explicita el deseo de “acariciar” esta zona, y de Puchuncaví, una de las regiones vírgenes, se dice “Virgen porque nadie la mira, pinta, huele o toca”. La vista, el olfato y el tacto, se unen con el arte pictórico para aprehender estos lugares.

En primera instancia, el trabajo de Vicuña fusiona la figura y el arte de Violeta Parra con la toponimia indígena de Chile, que corresponde a apartados pueblitos o zonas relativamente campestres en la década de los setenta, de ahí que la autora las denomine “regiones vírgenes”. No se debe olvidar que durante su niñez, Violeta Parra transitó por varias provincias de Chile, y que como recopiladora de folclor, recorrió apartados territorios del país, por lo que no resulta extraña la asociación de Violeta Parra con pueblos chilenos. Estas regiones, calificadas de “joyas” por Vicuña, son representadas por el arte de Violeta Parra, manifiesto aquí en el canto y la cocina: la figura de la artista pulsando la guitarra y la foto de las empanadas sostienen los topónimos de Chile.

A pesar de que la cocina es considerada tradicionalmente un oficio menor, en el contexto del múltiple proyecto artístico de Parra debe concebirse como una manifestación artística más, pues fue una de las vertientes de la cultura popular en la que ella trabajó y creó, para manifestar al público el folclor nacional y sus propias creaciones a partir de este. Al menos, un sector de la crítica así lo ha estimado (Agosín y Dölz, 1988; Munnich, 2006).

La importancia que Parra le atribuyó a la cocina se evidencia en su inclusión en la Carpa de La Reina, y en otras exhibiciones de sus diferentes dominios artísticos al aire libre (fondas y exposiciones). Para Susana Münnich (2006), la Carpa permitió a Parra cumplir el rol de “la Gran Madre Universal” y fusionar a cabalidad el arte y la vida (95).

Recordemos que, en la Carpa de La Reina, Parra reunió todas sus artes: allí exhibía obras visuales, cantaba, componía, escribía y cocinaba. Se servían empanadas, sopaipillas, asados y otras delicias, preparadas por ella misma. A la manera mapuche, Parra destinó el centro de la Carpa, sitio privilegiado, para ubicar el brasero con los alimentos, como describe en una carta a Gilbert Favre:

El sábado tuve 150 personas en la carpa. Tenemos comida para el público: asaditos, empanadas fritas, sopaipillas pasadas, caldo, mate, café, mistela y música. Si vendiéramos la *fondue* sería un éxito.

Todo el mundo tomando mate en la carpa.

Hice un brasero redondo en la tierra alrededor del palo central, bien grande. Diez teteritas, y muchos fierros llenos de carne. ¡Qué maravilla es mi carpa ahora! (Parra, Isabel 208)

Parra enumera platos tradicionales chilenos y uno suizo (*fondue*); en el desarrollo de esta enumeración, aparece la “música” como un elemento constitutivo más de la Carpa, sin estar en una posición superior o inferior a la comida.

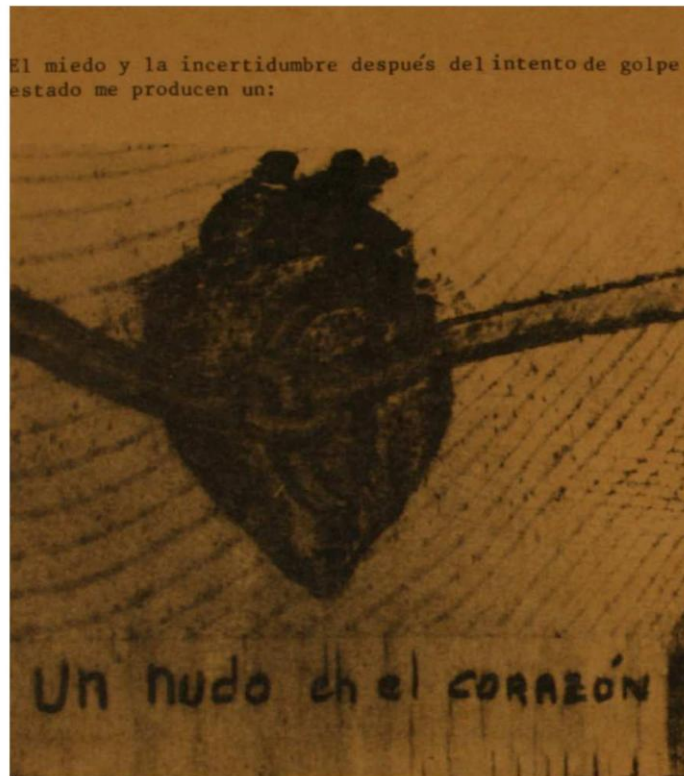
Vicuña califica de “alimento para los demás” las manifestaciones artísticas de Parra, por lo que en este sentido, entrega una visión maternal de ella con respecto al país, en tanto encarna alimento y salud para el pueblo. Este arte ‘nutricio’ no solo se entiende literalmente a partir de la cocina, sino que además los “tapices, poemas y canciones” son calificados por Vicuña como alimento.

En el contexto que marcó la escritura de *Sabor a mí*, el carácter “nutritivo” de la obra de Parra según Vicuña, tiene que ver con la imagen ideológica y valórica que posee de esta. Para Vicuña, Parra y su obra encarnan los principios y la visión de mundo cuya continuidad el golpe de estado ha destruido en Chile, la representación de la utopía socialista vinculada con el altruismo, la equidad social y la valoración de la identidad cultural del país.

En esta misma línea, Vicuña asocia la figura de Parra al corazón -entendido este de manera connotativa- para destacar su calidad humana y su generosidad, cualidades que de ser más frecuentes, conducirían a la restauración de un pueblo enfermo luego del golpe de estado. Es destacable que la imagen del “corazón” se reitere en otras secciones de *Sabor a mí* con la misma connotación convencional.

Así, en la primera sección, “Acerca de los objetos”, aparece un dibujo del corazón humano, con dos arterias anudadas. El texto que lo acompaña dice: “El miedo y la incertidumbre después del intento de golpe de estado me producen un nudo en el corazón” (26). Esta expresión coloquial de la cultura chilena se entiende como una gran angustia que imposibilita la acción y el pensamiento. Vicuña mezcla una imagen biológica con una expresión popular, para dar cuenta de la zozobra que le produce el momento histórico que vive Chile.

FOTO 2, PÁGINA 10



En la sección “Explicación acerca de los cuadros”, donde se incluye el retrato y el texto sobre Parra que comentaré en páginas sucesivas, Vicuña comparte algunas apreciaciones sobre el arte de la pintura. Señala: “Cuando pinto, la certeza de estar en un centro es tan intensa que la parte inferior del cerebro me duele. Estoy en un corazón, en carne viva, y necesito que mi cuadro provoque y sea [sic] la piel viva” (72). Vida y arte se funden en el concepto de “corazón”, que se entiende como el centro de estos. En consecuencia, la imagen del corazón en

Sabor a mí remite a connotaciones tradicionales como centro y motor de la vida, calor humano, y sobre todo, la vida misma.

Por ello, al destacar el “corazón” de Violeta Parra, Vicuña enfatiza la cercanía de Parra con la vida, la generosidad, la equidad, la proximidad con la gente, todo aquello que impulsa y fortalece la existencia humana, según la utopía socialista. Todos estos aspectos constituyen la “salud” que su obra puede aportar al pueblo chileno. De esta forma, lo valórico se une a lo artístico; Parra une la vida y el arte en su canto y en sus empanadas; su “corazón” está en el arte, y este es la vida misma.

En una entrevista que me concedió el año 2010, Vicuña comenta la visión de la vida que ella encuentra en la obra de Parra, a quien reconoce como la creadora de una poética múltiple, que incluye varios dominios artísticos, con un sentido de justicia social manifiesto:

En una entrevista anterior que usted concedió a *Revista Paula* [Fuentealba 78-82], menciona la ira terrible que manifestaba Violeta Parra.

Hay iras e iras. La ira de Violeta no era destructiva contra la vida, sino contra lo que atacaba la vida, contra la mentira, la falsedad, contra todo lo negativo. Por ejemplo en el Tíbet, los Budas más poderosos, no son los Budas apacibles que conocemos, son los Budas iracundos, tal como Violeta, porque tienen ira contra las fuerzas que se oponen a la creación, contra el egoísmo.

El ejemplo de Violeta para nosotros es la búsqueda de una visión de la vida como amor, no como opresión, ni como manipulación, ni como consumo. Es una rebelión. Ella es la representante principal en Chile, y en Latinoamérica. Yo entiendo todo lo que ella hace como una poesía, que incluye las arpilleras, que incluye

todo su quehacer, pero que es ante todo una forma poética.

(Vicuña, "Cecilia Vicuña" párr. 29-30)

Según Vicuña, Violeta Parra como creadora asume una postura valórica positiva frente a la vida, y sus obras dan cuenta de ello. Así, jugando con el lema "En el corazón late la salud", de la estampilla chilena del mes mundial del corazón del año 1972¹², Vicuña manifiesta una imagen cálida y positiva de la artista chilena. Así como un corazón sano es el motor de un cuerpo saludable, Parra se configura como el corazón de Chile, identificándose con la salud del espíritu de su patria. Esta estampilla detrás de la imagen de Parra implica además la presentación de la artista como un mensaje, no solo a Chile, sino al mundo, pletórico de amor y energía.

La imagen positiva que presenta Vicuña de Violeta Parra es destacable para la época, pues si bien Parra fue reconocida como una representante del arte nacional, su reciente suicidio (1967) con respecto a la época en la que escribe Vicuña, la estigmatizó negativamente en algunos sectores de la sociedad chilena. Además de esto, durante su vida artística, Parra experimentó discriminación y burlas, como la misma Vicuña recuerda en la entrevista:

Violeta Parra es un referente admirado por usted, lo cual es palpable en su obra poética y visual.

Yo la conocí siendo muy joven, niña, y nunca olvidaré lo que vi. Vi el sufrimiento doloroso de la Violeta. El prejuicio racial y social de clase chileno era de una violencia tremenda, porque era pobre, campesina, "mal vestida". Cuando era liceana, recuerdo haber escuchado chistes sobre ella. Se burlaban de su "voz de tarro"; yo he escrito mucho sobre eso, porque para mí su voz de tarro es el comienzo de mi poesía. (Vicuña, "Cecilia Vicuña" párr. 26-27)

Lejos de estereotipos negativos, Vicuña expresa una percepción vital y estimulante de la figura y la obra de Violeta Parra, destacando por cierto la unión del arte con la vida, así como también la consecuencia con sus principios, rasgos que todavía Vicuña admira, aun cuando la distancia temporal con la coyuntura histórica de los setenta sea considerable.

“Héroe” de Chile

El segundo de los textos sobre Parra se incluye en una sección de *Sabor a mí* que agrupa un conjunto de fotografías de cuadros pintados por Vicuña, junto a explicaciones y comentarios de la autora sobre ellos. En este apartado se consigna un retrato de Parra, que Vicuña comenta de la siguiente manera:

Violeta Parra o Violeta¹³ Vid Mayo de 1973

“Viola admirable” o “Viola Chilensis” o “Viola volcánica”, “Ave del paraíso terrenal” o “Violeta de los Andes” según Nicanor Parra. “Santa Violeta” o “ciruela salvaje” según Pablo Neruda. (Viola amada para mí).

Decidí pintar un retrato de Violeta para la serie de Héroes de la Revolución, porque no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar.

La pinté como los estandartes de los sindicatos que son para infundir valor y mística en las compañeras.

Además Violeta es una héroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie, está dividida en tres pedazos porque el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe

como un bistec. Yo la partí en tres sin saber que ella había tratado de suicidarse tres veces, antes de la última y definitiva vez.

Aunque Violeta es muchas cosas, yo la represento como Tejedora del Mundo porque ésa es su actividad mágica. Aquí ella teje la letra de su propia canción “Gracias a la vida”:

Esos ojos que se ven a la izquierda y lo que tienen debajo es: “Gracias a la vida que me ha dado tanto, me dio dos luceros que cuando los abro, perfecto distingo lo negro del blanco y en el alto cielo su fondo estrellado y en las multitudes el hombre que yo amo.” Más abajo: “Me ha dado el sonido que en todo su ancho graba noche y día grillos y canarios; martillos, turbinas, ladridos, chubascos”; y arriba: “Me ha dado el sonido y el abecedario, con él las palabras que pienso y declaro, madre, amigo, hermano y luz alumbrando”. En ese cielo azul: “Me dio el corazón que agita su marco cuando miro el fruto del cerebro humano”, aquí el fruto son dos duraznos y para seguir leyendo a Violeta hay que remitirse a su autobiografía en versos populares y a sus tapices y a sus canciones y a sus cacharros y a su colaboración con el P.C. que aquí aparecen como una hoz y un martillo chiquititos. (102)

Foto 3 , página 14



En el cuadro (103), la figura de Violeta Parra aparece de pie y desnuda; sus brazos están semilevantados hasta llegar a su rostro; los labios se observan entreabiertos, como si hablara o cantara. El cuerpo está dividido en tres partes: tiene un corte diagonal desde el hombro izquierdo hasta el costado derecho, que fragmenta su pecho en dos mitades; el segundo corte es en la cintura, que separa el tórax de la parte inferior del cuerpo.

En la parte superior del cuadro, rodeando la figura de Parra, aparece un lienzo angosto, como un paño o una bufanda, por sus flecos en un extremo, en el que se distribuyen algunas imágenes relacionadas con el contenido de una de sus últimas composiciones, la canción “Gracias a la vida” (1964-1965): un oído, cielo estrellado, ojos, pies, una ciudad, entre otros; al lado izquierdo del lienzo aparecen los duraznos y la hoz con el martillo, a los que hace referencia el texto.

En la parte inferior de la figura de Parra se observa un chal o paño que cubre algo de sus piernas y detrás de estas aparece un arbusto de pequeñas hojas.

El texto se inicia con una enumeración de apelativos con los que Nicanor Parra y Pablo Neruda se refieren a Violeta Parra en dos de los tres textos¹⁴ que introducen la obra póstuma de esta última, *Décimas, autobiografía en verso* (1988). Vicuña establece su cercanía con Parra a partir del terreno de los afectos, nombrándola como sus cercanos, “Viola”, y manifestando sentimientos de aprecio hacia ella, “amada”¹⁵.

Vicuña considera el cuadro que comenta como parte de la serie “Héroes de la Revolución”, entendiendo “revolución” como el establecimiento de la Unidad Popular en Chile. Sus héroes son los ideólogos del socialismo y quienes fueron los actores principales de los cambios sociales y políticos en ese periodo.

En el texto se opta por el género masculino del término, en desmedro de “heroína”, quizás como un intento de equiparar el aporte de Parra al de los varones asociados al mundo político. Es sabido que la política, como la mayoría de las actividades públicas en la década del setenta, privilegiaba las figuras masculinas.

El concepto de héroe, tradicionalmente masculino, se asocia a las grandes gestas de una nación; el héroe clásico es el guerrero, el líder o el libertador. Vicuña no contradice esto, sino que elabora una nueva categoría de héroes: los “del existir, del pintar y el inventar”, es decir, personas que desarrollan labores consideradas secundarias frente a las hazañas del guerrillero o del revolucionario, desde una perspectiva patriarcal. Vicuña destaca esta nueva clase de heroísmo, que se encuentra en lo cotidiano, en el arte y la creación, o dicho de otra manera, destaca la creatividad como un valor heroico, ya sea para enfrentar la vida o el arte.

Sin embargo, enarbolar la figura de Violeta Parra como un símbolo heroico -un estandarte de sindicato- implica sesgos de género, clase e ideología; son las mujeres obreras de izquierda, las “compañeras”, quienes podrían considerarla como un “héroe”. Para ellas, Parra podría convertirse en un símbolo político y social elocuente, pues al compartir su género, además de su posición social e ideológica, entenderían lo que su figura posee de heroico, y se identificarían.

Cabe reflexionar en el porqué se elige la figura de Parra como un estandarte de las mujeres. Según Vicuña, Parra es héroe porque superó la condición

sociocultural de la mujer: “se atrevió a existir y crear” según sus propias reglas. Por ello, es una revolucionaria de la vida y del arte. A partir de su existencia, introduce transformaciones sociales; primero, creyendo en su propio criterio tanto en las decisiones personales como en las artísticas -es decir, no aceptando padrinazgos artísticos de nadie, ni dejando que decidan por ella-; segundo, entregando esta visión de la vida al dominio público, sin temor a las consecuencias.

Justamente, los cortes corporales en el retrato representan los efectos que tuvo esta actitud valiente frente a la vida: la incompreensión y la violencia que el mundo ejerció sobre ella. Vicuña compara la sociedad chilena con una carnicería que la destruyó, para luego exhibirla como trofeo o como “símbolo de la idiosincrasia chilena”. No obstante, convertir a Parra en estandarte también es exhibirla, dejar de considerarla un ser humano, para transformarla en un emblema.

Este gesto de transformar a la artista en un estandarte debe entenderse en el contexto político en que se escribió *Sabor a mí*; lejos de la intención de cosificar o clasificar a la artista, Vicuña destaca la figura y la obra de Violeta Parra del mismo modo que en la época se destacó a Salvador Allende, Fidel Castro o Lenin; pretende elevarla a la categoría de los nombres claves para el país en ese particular momento histórico, en el que los estandartes, sindicatos y líderes entrañaban una gran cuota de idealización, sobre todo si se está escribiendo desde el extranjero, a partir del recuerdo de un país solidario y pacífico, en contraste con el presente del mismo país, de violencia y horror.

Aparte de la violencia social, los cortes tienen también otro significado, pues, para Vicuña, estos se relacionan con los intentos de suicidio de la artista; la doble interpretación conlleva una relación de causa-efecto entre ambos significados: la violencia del mundo sobre ella es la causa de la violencia que la propia artista ejerció sobre sí misma. Este comentario sobre los cortes -“Yo la partí en tres sin saber que ella había tratado de suicidarse tres veces, antes de la última y definitiva vez”- implica un rasgo que caracteriza la poética de Vicuña: aquella cualidad especial del poeta o del artista en general para conocer ciertos aspectos de la vida, sin necesidad de un saber “consciente” sobre estos.

Vicuña admite que la magnitud de la figura de Parra es considerable e inabarcable en el cuadro y en el texto, por lo que elige una sola representación:

“Tejedora del Mundo”, apelativo que es significativo en la poética de Vicuña, pues el tejido es la metáfora base de su obra para referirse al texto poético y al arte en general¹⁶. Parra “teje su canción”, así como Vicuña teje sus textos, por lo que, obviamente, el lienzo que se extiende en el cuadro es la misma canción, “Gracias a la vida”.

De esta forma, el arte musical de Parra constituye para Vicuña su “actividad mágica”, que además es universal y primordial; Vicuña visualiza a Parra como creadora del mundo, destacando su amor por la vida. Es importante que a pesar de las dificultades que Parra experimentó, de las que tanto el texto como el retrato dan cuenta, Vicuña la presente a partir de una canción que valora diversos aspectos de la existencia.

Vicuña manifiesta la necesidad de seguir conociendo la obra de Parra y en este sentido plantea la acción de “leer”, de forma tanto literal como simbólica, sus diferentes artes: las *Décimas*, los tapices, las canciones y los cacharros. Siguiendo la idea de unir la vida y el arte, enumera junto a las expresiones artísticas de Parra su colaboración con el Partido Comunista, una de las formas en que la artista canalizó sus inquietudes por el pueblo chileno.

Conclusiones

Vicuña escribe *Sabor a mí* en un momento específico, por lo que el libro tiene un carácter testimonial y, por lo mismo, un valor patrimonial, como lo afirmó José de Nordenflycht (2008) en la presentación de su segunda edición; sin embargo, la distancia temporal y cultural con los acontecimientos que motivaron el texto, permite distinguir también las desventajas de escribir sobre una contingencia histórica. En este sentido, Silva (2008) comenta: “Esa inocencia, esa candidez y la ciega creencia en un proyecto que fracasó, quedan reflejadas en *Sabor a mí*” (párr. 2).

Cabe preguntarse si la dependencia del contexto histórico le resta trascendencia a esta obra; fruto del trabajo poético, visual y artesanal de Vicuña, escrito desde el dolor por la utopía perdida, el libro ¿mantiene su vigencia?

En el marco de este trabajo solo puedo responder sobre los fragmentos de *Sabor a mí* que he comentado. Evidentemente, la imagen de la vida y de la obra de Parra que entrega el primer libro de Vicuña depende estrechamente del

contexto sociopolítico de los setenta en Chile, pero, a pesar de ello, hay algunos elementos en los textos analizados cuya vigencia merece la pena destacarse, sobre todo, porque la figura de Parra es histórica. La artista vivió y participó de la mayoría de los cambios sociales y políticos de Chile, entregando opiniones palmarias y consecuentes.

Los conceptos de “héroe”, “revolución”, “estandarte” y “compañeras” que aparecen en el segundo texto comentado, hoy resultan extemporáneos, independientemente de la carga axiológica con que estos términos se perciban. Vicuña entrega en forma sencilla su percepción de la figura y de la vida de Parra, utilizando el acervo cultural del momento, lo que no significa que esas expresiones, hoy anacrónicas, no den cuenta de la calidad humana de Parra, que es lo que se pone de relieve en el fragmento.

El texto “Los nombres de Chile” se configura como un descubrimiento poético de zonas vírgenes del país, que destacan por su belleza natural. Esta aproximación artística de Vicuña a la geografía chilena se vincula con la obra de otra poeta coterránea: me refiero a *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral, poemario en el cual la hablante, junto al niño y el ciervo, recorren y disfrutan de las sencillas maravillas de la naturaleza. Los deseos, expresados en *Sabor a mí*, de “acariciar” ciertas localidades de Chile y el deseo de viajar por distintos pueblos, se conectan temáticamente con el desplazamiento y el goce sensorial de los protagonistas de *Poema de Chile* a propósito del viento, las aves o las hierbas.

Me parece destacable que la imagen de Parra en *Sabor a mí* sea de salud, alimento, corazón y de amor a la vida; se elogia además la consecuencia de sus principios, que aunque contextualizados en una época ya pasada, no pierden la vigencia, en la medida en que son parte de la condición humana. Vicuña comparte con Parra la idea de la “vida como arte”, por eso la fija en la memoria histórica chilena como un ejemplo digno de seguir, una vida y una obra extraordinarias.

Vicuña no ahonda mayormente en la obra de Parra; en esta medida, reconoce la necesidad de seguir conociéndola. Los fragmentos de *Sabor a mí* dan cuenta de sus primeros encuentros con la vida y el trabajo de Parra, que seguirán produciéndose en el transcurso de su trayectoria.

Bibliografía

Agosín, Marjorie e Inés Dölz-Blackburn. *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago: Planeta, 1988. Impreso.

Alcalá, Rosa, ed. *Spit Temple: the selected performances of Cecilia Vicuña*. Nueva York: Ugly Duckling Presse, 2012. Impreso.

Bianchi, Soledad. "Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la 'Tribu No'". *Poesía chilena (Miradas - Enfoques - Apuntes)*. Santiago: Documentas- CESOC, 1990. 226- 238. Impreso.

---. "La Tribu No". *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile, entrevistas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995. 145-188. Impreso.

Brodskaja, Nathalia. *El arte naif*. Naucalpan de Juarez, Estado de México, C.P.: Numen/Sirrocco, 2007. Impreso.

Carrasco, Germán y Cecilia Pavon. "Mujeres poetas: Unidos o dominados". *Página 12*. Página 12, 15 Dic. 2003. Web. 20 Jul. 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-854-2003-12-16.html>

Fuentealba, Marcela. "La Vicuña". *Revista Paula*, 16 Dic. 2006: 78-82. Impreso.

---. Prólogo. *Sabor a mí*. Por Cecilia Vicuña. Santiago: Ediciones UDP, 2007. Impreso.

García, Francisca. "Sabor a mí, de Cecilia Vicuña: Lejanía imaginaria, reproducción y acceso". *letras.s5.com*. Proyecto Patrimonio. 18 Feb. 2008. Web. 19 de julio 2011. <http://www.letras.s5.com/cv180208.html>

Guerrero, Pedro Pablo. "El libro censurado de Cecilia Vicuña". *Revista de Libros de El Mercurio*. *letras.s5.com*. Proyecto Patrimonio. 6 Ene. 2008. Web. 19 Jul. 2011. <http://www.letras.s5.com/cv280108.html>

Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1967. Impreso.

Morales, Leonidas. "Violeta Parra: la génesis de su arte". *Figuras literarias, rupturas culturales*. Santiago: Pehuén, 1993. 125-144. Impreso.

Münnich, Susana. *Casa de hacienda / Carpa de circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra)*. Santiago: Lom, 2006. Impreso.

Nordenflycht, José de. "Estudio historiográfico sobre *Sabor a mí*". Conferencia presentada en el Museo de Bellas Artes de Santiago, 9 de enero de 2008.

Parra, Isabel. *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.

Parra, Violeta. *Décimas. Autobiografía en verso*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Impreso.

Polanco, Jorge. "La poética del detritus de Cecilia Vicuña". *Revista La piedra de la locura*, 6 (2005): n.pag. *letras.s5.com*. Proyecto Patrimonio. 2006. Web. 19 Jul. 2011. <http://www.letras.s5.com/cv151006.htm>

Sepúlveda, Magda. "Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanónica". *Revista Chilena de Literatura*, 57 (2000):111-126. Impreso.

Silva, José Ignacio. "Fiesta, drama y derrota". *letras.s5.com*. Proyecto Patrimonio. 20 Jun. 2008. Web. 22 Jul. 2011. <http://letras.s5.com/cv160809.html>

Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí*. Devon: Beau Geste Press, 1973. *memoriachilena.cl*. Biblioteca Nacional de Chile. Web. 7 Ene. 2011. http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC003593

---. *Sabor a mí*. Ed. y Pról. Marcela Fuentealba. Santiago: Ediciones UDP, 2007. Impreso.

---. *Palabra e Hilo / Word & Thread*. Edimburgo: Morning Star Publications, 1996. Impreso.

---. "Cecilia Vicuña, poeta chilena. Entrevista con Cecilia Vicuña". De Yenny Ariz. *Revista Litterae*. 2010. Web. 28 Mar. 2013 <http://www2.udec.cl/juanka/entrevista.html>

¹ Este artículo forma parte de mi tesis doctoral titulada: "Gabriela Mistral, Violeta Parra, Cecilia Vicuña y Soledad Fariña: Poéticas de las artes integradas" (2013, Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción).

² Profesora de Español, Magíster en Artes con mención en Literaturas Hispánicas, Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. Actualmente es investigadora postdoctoral en la Universidad de Concepción.

³ *Spit Temple: the selected performances of Cecilia Vicuña* (2012), editado por Rosa Alcalá, reúne textos y transcripciones de *performances* de la artista, una "memoria poética", imágenes de su archivo personal y una introducción crítica de la editora.

⁴ Resumiré la historia del texto basándome en los siguientes trabajos, que contienen mayores antecedentes sobre la obra: de Soledad Bianchi, "Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la "Tribu No"" (1990); de Magda Sepúlveda, "Cecilia Vicuña: la subjetividad poética como una operación contracanónica" (2000); de Marcela Fuentealba, el "Prólogo" a la edición de 2007 de *Sabor a mí*, de Francisca García, "*Sabor a mí* de Cecilia Vicuña, lejanía imaginaria, reproducción y acceso" (2008); por último, de Pedro Pablo Guerrero, "El libro censurado de Cecilia Vicuña" (2008).

⁵ Soledad Bianchi (1990) habla de sesenta y dos poemas, mientras Magda Sepúlveda (2000), de cien.

⁶ Revista bilingüe, editada por Sergio Mondragón y Margaret Randall, que "tuvo un fuerte impacto en la década de los sesenta, difundiendo y dando a conocer a escritores norte y latinoamericanos, entre ellos William Carlos Williams, los *beats*, los nadaístas, etc." (Bianchi *La memoria* 157).

⁷ http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0035939

⁸ Como la de José Ignacio Silva, "Fiesta, drama y derrota" (2008), y las ya mencionadas de Francisca García y Pedro Pablo Guerrero, ambas de 2008.

⁹ Para una historia del arte *naïf* y de sus principales cultores, entre los cuales se destaca la figura del francés Henri Rousseau (1844-1910), es recomendable el citado volumen de Brodskaja (2007).

¹⁰ Las citas han sido extraídas de la edición del 2007, pues en ella se corrigieron errores tipográficos y ortográficos. Existen solo dos diferencias entre ambas versiones posibles de catalogar como "semánticas", que se encuentran en el último texto de *Sabor a mí* que analizo, por lo que las indicaré cuando sea pertinente.

¹¹ Tanto en la edición de 1973, como en la de 2007, los topónimos y los nombres propios aparecen con minúscula. Me tomo la libertad de transcribirlos con mayúscula, pues me parece que no afecta el sentido del texto.

¹² Me imagino que es la estampilla que pegó detrás de la imagen de Parra, por el año de elaboración de *Sabor a mí* (1973).

¹³ En la edición de 1973 de *Sabor a mí* digitalizada en la página web www.memoriachilena.cl, el título dice "Violenta Vid". Prefiero seguir la edición de 2007 del libro, que corrigió errores de

ortografía y tipografía, aunque el término “violenta” sí podría relacionarse con el cuadro, como se verá a continuación.

¹⁴ El tercero pertenece a Pablo de Rokha.

¹⁵ En la edición de 1973 de *Sabor a mí*, la frase “(Viola amada para mí)” está escrita a mano, y lo demás a máquina, quizás para destacar la diferencia entre el carácter de las apreciaciones, o porque se agregó al final, dando cuenta de la índole artesanal del texto.

¹⁶ La noción de tejido, como trabajo femenino y como etimología de texto, atraviesa la totalidad de la obra de Cecilia Vicuña y es explicitada por la autora en cada poemario. Lo más evidente al respecto se encuentra en *Palabra e Hilo/ Word & Thread* (1996).