

Miguel Angel Farías Farías

---

## LEYENDO ENTRE CARTAS: ANALISIS DISCURSIVO DE ALGUNAS CARTAS DE VIOLETA PARRA (1)

*En este trabajo intento re-leer, y por tanto re-escribir, algunas cartas de la folklorista y poeta Violeta Parra, usando el paradigma propuesto por el análisis del discurso. Considero las cartas como textos que ofrecen un campo metodológico donde se podrán demostrar algunos procedimientos operacionales discursivos como la tematización, la cohesión léxica, la estructura secuencial y la oposición semántica. Esta lectura no es sino otra inscripción, a la manera de una "figura en la alfombra", que informa y se integra a un diseño textual mayor que incluye todos los textos de Violeta Parra.*

*In this paper I make an attempt to re-read some letters by Chilean folklorist and poet Violeta Parra using the paradigm developed by discourse analysis. Letters, considered as texts, are taken as a methodological field in which some procedural strategies like thematization, cohesive ties, semantic fields, and sequential structure will be demonstrated. Just as a "figure in the carpet", this discussion is an inscription which tells and becomes part of a major textual design that comprises all texts by Parra.*

### CARTAS Y ANALISIS DEL DISCURSO

Este ensayo tiene que ver con cartas, consideradas como textos, y el educador brasileño Paulo Freire nos provee de un inspirador comienzo cuando dice: "En esencia, leer bien una carta es re-escribirla". Cita la de Freire que reverbera otras voces, particularmente la de Barthes (1977) en su discusión

---

1 Este trabajo es parte de un estudio mayor que intenta revelar los sentidos poético-literarios de los textos de Violeta Parra y cuenta con el apoyo de FONDECYT, proyecto 90-0913. Quiero agradecer a Anka Nemoianu por sus valiosos comentarios a una primera versión de este trabajo y a la Universidad de La Serena por el semestre sabático que me permite avanzar este proyecto.

sobre la diferencia entre obra y texto, que intentan poner de relieve la participación activa del lector frente al texto que pueda llevar a una lectura que es re-creación (lúdica, cognitiva, cultural).

Entendiendo el texto como un campo metodológico capaz de ser decodificado sólo por medio de una actividad productora de sentidos, esta re-lectura de algunas cartas de una figura pública chilena se desarrollará (ambiguamente en sus sentidos retórico y biológico) usando las herramientas operacionales propuestas por el análisis del discurso.

El análisis del discurso se origina (alrededor de 1965, según van Dijk 1985) por la necesidad de dar cuenta, desde una perspectiva interdisciplinaria, de la organización de unidades suprasentenciales, como el texto o discurso (2). Esta será una lingüística de segundo orden, imbricada con el movimiento semiótico, que se ocupará de las unidades, reglas y organización de los diferentes tipos de discursos y de sus contextos y que en la tradición norteamericana se asocia con la antropología en la línea de estudios que Hymes denomina "etnografía del habla". Sobre las tareas de esta lingüística del discurso, Barthes ya en 1966 advertía:

"una de las tareas de esta lingüística sería precisamente la de establecer una tipología de las formas de discurso. Provisionalmente se pueden reconocer tres grandes tipos: metonímico (narrativa), metafórico (poesía lírica, discurso de la sapiencia), entimemático (discurso intelectual)" (3).

Sin embargo, antes de empezar conviene recordar unas palabras de advertencia formuladas por Coulthard (1977) sobre el estado de cosas en el campo del análisis del discurso, donde "nothing is clear as there no agreed labels and few agreed structures".

Cartas, palabras que viajan en forma escrita. La distancia y la soledad (una variante de la distancia, pero de uno mismo) crean las condiciones para que la persona sienta la necesidad de comunicar sus experiencias y sentimientos a otro/a. Si se elige como canal para el intercambio el medio escrito, nace una epístola (del griego 'epistello': 'yo envío un mensaje'), un mensaje que comu-

2 Para exposiciones detalladas sobre el análisis del discurso ver Brown & Yule (1983), Halliday & Hasan (1976), Coulthart (1977) y van Dijk (1985). Datos completos en sección Referencias.

3 Mi traducción de la traducción inglesa.



nica espacios y funciona, cartográficamente, como un mapa de los vericuetos de una relación interpersonal. Desde una perspectiva semiótica, la carta puede ser considerada como un signo, donde ha ocurrido que por una convención cultural la carta pasa a ser usada por algunos grupos humanos como vehículo de un intercambio lingüístico (4).

A medida de que los medios para la transmisión de mensajes se han vuelto cada vez más sofisticados, su entrega se ha hecho más expedita. Compare, por ejemplo, el tiempo que tardaba un 'chasqui', el mensajero inca, en llevar mensajes codificados en 'quipus' de Cuzco a las provincias con el tiempo que toma transmitir un mensaje a través de los continentes usando el sistema de facsímil (fax).

Verdad, el género epistolar ha perdido su sentido de contacto íntimo entre dos personas para, a veces, pasar a ser una forma masificada de comunicación. Como resultado de un ritmo de vida acelerado que necesita el contacto suscito y rápido se han incorporado variantes a este género en la forma de mensajes pre-enunciados para los cuales sólo es necesario que el emisor los firme: postales -"Saludos desde Punta Arenas", aerogramas que proporcionan un espacio limitado para la escritura, y todo tipo de formularios donde una cruz (+) o un visto bueno (✓) es el reconocimiento de contacto.

Para comenzar el análisis, usaré principalmente la distinción que hiciera Hymes (1972) entre evento de habla y acto de habla (5) y consideraré las cartas como un evento comunicativo, una macroestructura compleja que incluye como uno de sus sub-géneros las cartas personales de una figura pública. Estas cartas personales son un acto comunicativo entre un emisor y un destinatario en una relación pragmática, que usa la escritura como canal y el castellano como código de comunicación.

Como señalé, para el análisis de la estructura secuencial que usa este acto comunicativo he utilizado algunos procedimientos desarrollados en el área del análisis del discurso. Sin embargo, como todo procedimiento operativo, éste

---

4 "...existe signo siempre que un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra", Eco 1979:42.

5 Mi traducción de "speech event" y "speech act", unidades en relación jerárquica que designan un nivel macro, complejo, que puede contener sub-géneros o actos de habla independientes; como, por ejemplo, un servicio religioso (evento comunicativo) puede incluir un sermón o una oración (acto).

implica una fragmentación del todo. Ante este objeto que es la reproducción impresa de cartas personales, ¿cómo “disecto” un mensaje que informa de un momento de soledad, de expresión de sentimientos íntimos?; ¿cuál es la unidad operacional para un suspiro, para una palabra de amor o de dolor?; ¿cómo conciliar la voluntad de no querer entrometerme en la intimidad de las cartas con la necesidad de usarlas como intertextos explicativos de otros textos?

## SUS CARTAS

Aleatoriamente he considerado dos cartas de Violeta Parra que forman parte de un epistolario que fue recopilado por su hija Isabel y publicadas en **El Libro Mayor de Violeta Parra**. (El foco del análisis es la carta 1, con frecuentes referencias a la carta 2 y a otras cartas escritas a Gilbert Favre, ver Apéndice). Las cartas que se incluyen en este libro tenían como destinatarios a amigos, a su hermano el poeta Nicanor Parra, a sus hijos, y, la mayoría, al gran amor de su vida: Gilbert Favre. Tan dedicada fue Violeta Parra a su arte que entre su creación y Gilbert, optó por lo primero, lo que los mantiene separados por períodos prolongados. La siguiente cita habla de las consecuencias de tal decisión:

“Es terrible la vida. Yo quisiera estar allí, pero estoy aquí. Yo siento que quiero un hombre, pero mi trabajo me aplana. Dolorosamente tomo un tren que me aleja de tí, pero lo tomo sin melodrama, sin debilidad, sin dudarle ningún momento, con la cabeza llena de tí, con el cuerpo lleno de tu huella”, p. 96. (6)

En su estudio sobre la obra poética de Violeta Parra, Agosin y Dölz (1988) ofrecen la siguiente lectura de las cartas de la folklorista a Gilbert Favre: “Las cartas dedicadas a Gilbert destacan esa inmensa ternura y esa necesidad de amor que caracterizó la vida de Violeta hasta el final de sus días”, p. 21.

En estas cartas escucho la voz de un emisor peculiar: una mujer que despliega creatividad en todo lo que hace y que está consciente de que su correspondencia personal alcanzará eventualmente una audiencia colectiva. Esta codificadora es una artista que exploró todos los campos de la expresión

---

6 De no mediar referencias a otros textos, todas las citas de cartas son tomadas de Parra (1985).



popular pero que es reconocida fundamentalmente por su música (7).

Para Violeta Parra las cartas no eran sino otra dimensión de su actividad creativa y las escribía entre actuaciones, entre la pintura o bordado de tapices o la preparación de un plato de comida, o mientras estaba en una galería exhibiendo su trabajo: “En este momento estoy en la exposición de mis arpilleras...” Agreguemos a esta discusión la definición de carta que la propia autora propone:

“Yo entiendo que las cartas deben ser para atornillar la relación humana, abriendo el corazón y tratando de penetrar en él, por un hilito que vibre de cariño y amistad por lo que somos como seres humanos”, p. 92.

En una primera lectura (que Roland Barthes llamaría “sauvage”) de estos “hilos que vibran de cariño y amistad”, se puede detectar una secuencia de tipo telegrama. El verso ha sido transpuesto de la composición de canciones a la escritura de cartas, dando como resultado una enunciación donde el verso es la unidad mínima de sentido del texto y cuyo ritmo, que revela la oralidad mnemónica del folklore, se puede glosar así:

Tengo frío;  
son las nueve de la mañana.  
Todas las mañanas  
tiemblo de frío.  
Cayó nieve  
y no hay sol,  
el frío penetra en mis huesos  
y en mi alma

Una carta se diferencia de una entrada en un diario en la medida que tiene un receptor en mente. Si la insertamos a lo largo de un continuum, una carta forma parte de un “adjacency pair” (par adyacente) (8) en el cual uno de los términos (algunas veces el primero; otras, el segundo) funciona en ausencia,

7 Al respecto, Letelier (1967) ha escrito: “su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, queda a igual distancia de lo popular y de lo culto”, Alcalde (1975) se ha hecho eco: “Ella sola es un conjunto de arte popular”, y Agosín (1982) ratifica: “simbiosis expresiva de la ciudad y el campo”.

8 En el análisis discursivo de conversaciones un par adyacente es la categoría que identifica a dos turnos de palabra; por ejemplo, Saludo-Saludo, Pregunta-Respuesta.

de dos maneras: como ante-cedente y como con-secuente. Cuando Violeta Parra le escribe a Gilbert se genera un texto dialógico ya sea como respuesta a una carta previa (con-secuente) que la codificadora rescata de su memoria y/o como una anticipación (que da y busca información) a un mensaje futuro (antecedente). Algunos ejemplos de referencias explícitas a cartas previas son los siguientes pasajes:

- a) “Tu carta es bastante diversa. Se diría que ya no me quieres. No me ocultes la verdad por nada del mundo”.
- b) “No quiero que me escribas cartas desabridas. Es como preparar una mala sopa. Acuérdate que le escribes a una mujer que tu quieres...”  
 “No abres tu corazón en tus cartas. Parece que no tienes mucho que decir”.  
 “El frío del invierno es suficiente para mí. La mujer necesita el calorcito que le puede salir de una carta. Cada letra, cada sílaba, cada palabra debe ser una lucecita que sale de la sangre y el corazón del que le escribe a su china”.

En a) y b) existe una evaluación de mensajes previos y una petición para que la correspondencia futura sea sincera y cálida. Estos “metalingual comments” (9) se hacen más explícitos en b) donde la emisora expresa su idea de cómo una carta a ella debe ser enunciada, con cada sílaba y palabra expresando algo del corazón. Con estas palabras Violeta Parra comunica una de las mayores preocupaciones de su vida: Que el arte sea un medio para expurgar, para sacar afuera la tristeza, el dolor y la depresión; el canto se transforma en un consuelo para ella y para los otros. Replicando esta última afirmación, el epistolario de Violeta Parra les sugiere el siguiente comentario a Agosin y Döhlz: “El canto, la necesidad de expresión, el anhelo de una comunicación profunda a todo nivel, ya sea haciendo arpilleras, tocando la guitarra o, como decía tantas veces Violeta, no haciendo nada, son partes indestructibles de su legado...” p 21.

Las cartas de Violeta Parra se ajustan en gran medida a los indicadores secuenciales que conforman la estructura de las cartas. Sus cartas comienzan con lo que Ventola (1979) llama “acercamiento” (approach), “un puente a la conversación y a reforzar el sentimiento de cercanía entre los interactuantes”.

---

9 Metalingual comments: “adverbials in which the speaker/writer specifically comments on how what he is saying is to be taken”; Yule y Brown 1983, p. 132.



Para comenzar, el uso de Gilbertito o Chinito pone en escena un discurso de tono íntimo, donde el diminutivo *-ito* funciona como un término de afecto. Las cartas antologadas omiten un primer movimiento que generalmente ocurre en este género: el saludo; quizás porque la carta misma cumple el propósito de reconocer la presencia del interlocutor ausente. El sobre y el acto de apertura de la carta son los sustitutos del saludo, de un “¡hola!” o de un “¿qué tal?”.

Estas cartas revelan como el lenguaje metafórico del trabajo creativo de la emisora ha permeado a la escritura de cartas (otra evidencia de la actitud artística de síntesis); por ejemplo, la casa y sus sentimientos se personifican: “la casa de madera está llorando”, “Se fue la alegría, se fue por el desierto”. El tono de la carta es un susurro estremecedor que se logra por el uso de frases simples y cortas y por la casi ausencia de cláusulas subordinadas, a excepción de “que duermen y comen”. Sin embargo, esta última cláusula adjetiva en esa frase ayuda a semantizar el cansancio con la gente que la rodea, como si al proferir una frase tan larga quedase sin aliento.

La proposición que se tematiza (10) en la carta 1 (ver Apéndice) es el frío y el abandono de la emisora ante la ausencia del destinatario. Esta tematización, a su vez, refuerza el propósito del evento comunicativo que es invitar al destinatario a que regrese.

Las referencias endofóricas, catáforas y anáforas, y exofóricas permiten que el lector “re-cree” la carta. Se entiende por referencias endofóricas aquellas cuya interpretación se encuentra en el texto (también llamadas co-referencias) y pueden ser de dos tipos: si necesitamos volver atrás por el referente, anáfora, y si éste se encuentra adelante, catáfora. En la carta 1, la primera aparición del pronombre TU nos remite al encabezamiento del texto por el referente: Gilbertito; en tanto que el pronombre ASI tiene su interpretación en la frase posterior “fría muy fría y sola”. Por otra parte, se necesita recurrir a referencias exofóricas de nuestro conocimiento de mundo para comprender que el emisor está en un lugar donde nieva y hace frío en las mañanas.

Otro elemento que asegura la textura del texto (valga la redundancia para acentuar etimológicamente texto como tejido) es el uso de indicadores conjuntivos y de cohesión léxica. El indicador de relaciones conjuntivas que recu-

---

10 Tematización: “the discourse process by which a referent comes to be developed as the central subject of the discourse”; Yule and Brown 1983, p. 135.

re es la conjunción aditiva Y, una palabra corta que ayuda a establecer el tono general de susurro por su capacidad para unir rápidamente dos o más proposiciones cortas: "Cayó nieve Y no hay sol, el frío penetra en mis huesos Y en mi alma". Violeta Parra usa solamente dos indicadores cohesivos de este tipo: los adverbios temporales YA y DESPUES.

- a) YA veremos como se arreglan las cosas entre los dos.  
 b) ... DESPUES iremos juntos por el mar y el desierto.

Por medio del uso de cohesión léxica, el texto configura dos campos semánticos opuestos: por una parte, la repetición léxica de frío/a, en conjunto con términos afines como nieve, lluvia, no hay sol, sola, muerte, llorando, etc., escenifican la proposición "Tengo frío y estoy sola". Por otra parte, los términos sol, cariño, comprensión, bueno, alegría, dulce, etc., configuran un segundo campo semántico que acentúa la idea de que Gilbert ha traído la felicidad a la vida de Violeta Parra. Felicidad donde la sintonía de la unión ha creado un espacio de bienestar corporal para la hablante-emisora y que el abandono del ser amado ha transformado en un espacio vacío -la casa fea que llora. Resignada ante el largo tiempo de la soledad (años) que se opone al tiempo fugaz de la felicidad (meses) la emisora anuncia que está dispuesta a morir; su único sustento es el recuerdo. Resumiendo, estos dos campos semánticos pueden ser caracterizados como Violeta + Gilbert (V+G) y Violeta - Gilbert (V-G):

V+G	V-G
sol	lluvia/nieve
cariño	olvido
comprensión	abandono
bueno	malo
alegría	llanto
compañía	soledad
vida	muerte
(cuerpo)	casa
meses	años

Más aún, la repetición de palabras que contienen el sonido /rr/ ayuda a producir el tono estremecedor de la carta y refuerza a la vez el campo semántico tematizado: frío/ penetra/ resisto/ triste/ arreglan/ terrible/ recibir / repente/ rabia/ trabajo/ guitarra. La reiteración léxica también enfatiza la



idea de que la emisora estuvo virtualmente muerta por mucho tiempo antes de conocer a Gilbert: “Así he vivido años, fría muy fría y sola... He estado muerta años de años” y se usa para invitar al destinatario de la carta a que vuelva: “Ven... Ven, te digo!... Vengan! les digo”. (Desde la perspectiva de la teoría de la información esta reiteración puede considerarse como una estrategia para asegurar la recepción óptima del mensaje.)

En este texto no existe cambio de tópico de párrafo a párrafo, párrafos que por las características silábicas y rítmicas de sus oraciones son verdaderas estrofas, organizadas de acuerdo a la secuencia Campo Semántico (CS) + Invitación, que se duplica en los primeros dos párrafos. El tercer párrafo introduce la invitación y el cuarto es la despedida:

P1= introducción de los CS + invitación

P2= duplicación de P1

P3= invitación

P4= despedida (Te quiere)

El texto en general se construye a partir del juego de los pronombres YO y NOSOTROS y la tematización de YO se logra por medio de sus varias transformaciones: al principio había un YO solo y frío, “Así he vivido años, fría muy fría y sola”, luego aparece en escena un TU, “Tú eres mío y me ayudas con tu cariño”, la llegada del TU genera un NOSOTROS, “Los meses contigo fueron más buenos que malos”, pero este NOSOTROS vuelve a su condición inicial de YO una vez que TU se aleja, “Me falta mi Gilbertito”. Como consecuencia, la invitación es una propuesta para equilibrar un YO solitario que experimentó una vida compartida con el TU pero que ahora ha sido reducido a su singularidad.

V-G → V+G → V-G ...

Esta singularidad del interlocutor, su ensimismamiento, se manifiesta en la carta 2 en un cambio a la tercera persona para referirse a sí misma: Violeta Parra; como si el YO estuviera tan saturado referencialmente que necesita tomar distancia. La intención de este cambio puede también funcionar para acortar la distancia entre el emisor y el receptor, empáticamente transmitiendo un mensaje a sotto voce como a través de la voz del receptor o muy cerca de él:

“Te quiere la celosa”, escribe, apartándose del momento de enunciación y

formulando el primer segmento de un par adyacente. “No la celosa”, continúa usando la tercera persona para darle validez al argumento adversativo que viene formulado en primera persona: “Es ridículo que me llames celosa yo que...”

## OTROS ECOS

Aunque quizás por exigencias de la rima, en sus *Décimas* Violeta Parra también se refiere a ella misma en tercera persona en “Verso por matrimonio”, donde relata los altibajos de su primer matrimonio con el ferroviario Luis Cereceda:

“me lleva muy dulce y tierno  
at’a con una libreta  
y condenó a la Violeta  
por diez años al infierno.

...  
con fuerza Violeta Parra  
y al hombro con sus chiquillos  
se fue para Maitencillo  
a cortarse las amarras”.

Esta centralidad del YO ocurre también cuando el canal de comunicación es oral, siendo evidente para muchos oyentes, como Fernán Meza: “La verdad es que tenía un estilo que era un poco saca-pica. ‘Aquí está la Violeta Parra! ¡Llegó la Violeta Parra! Siempre hablaba en tercera persona, ‘egocentrismo del artista’- pensábamos nosotros” (11). El escritor peruano José María Arguedas reparó también sobre esta característica en la recepción de la voz de Violeta Parra:

“Claro que Violeta Parra tenía que ser agresiva. Era una fuerza que se encontraba cargada de una conciencia sumamente lúcida de su propio valer y, a través de éste, del valer, de la calidad de todo lo que ella había buscado y encontrado en las clases populares” (12).

¿Qué características revela este discurso en que el emisor usa la autorreferencia? En el contexto de los ejemplos citados, infiero al menos tres posibili-

11 Subercaseaux 1976:59.

12 Arguedas 1968:68.



dades que expliquen el autorreferirse: como recurso narrativo que pone distancia en el tiempo para (auto) observarse desde una perspectiva que la sustrae como participante, como mecanismo discursivo que intenta salvar la brecha entre emisor y receptor y/o, relacionado con lo último, como estrategia que reconcilie la figura pública y la privada.

Autoconciencia de la figura pública para quien incluso su discurso más personal e íntimo tenía valor para la posteridad: “Guarda mis cartas chino. Van a servir después, cuando la Titina quiera conocer los secretos de su abuela. /Porque en este mundo ni los muertos están tranquilos”. Sin embargo, esta centralidad en el yo era sólo un paso en su intención de expandir su mundo para incluir a otros: “Yo quiero que mi nombre crezca, para ser más fuerte y más importante, para defender mejor mi pueblo”. En una entrevista meses antes de su muerte, la escritora de las cartas que aquí re-escribimos se refería a esta relación tensional entre emisor y receptor en los siguientes términos:

“Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundir su trabajo en el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo pueda sentir, tocar, hablar e incorporar en mi alma”, p. 9.

Sus referencias al proceso mismo de enunciación y su preocupación por la escritura revelan a una artista con una clara conciencia del poder del lenguaje y de sus posibilidades de sentidos. Algunas citas tomadas de otros textos ilustran esta particularidad de la voz poética de Violeta Parra:

- a) conciencia del poder del lenguaje: Desde Puerto Montt Violeta quiere enviar un telegrama que sorprende al funcionario de Correos y Telégrafos:

“OYE DIOS: ¿POR QUE NO ME MANDAS UN TERREMOTO?”, Manns 1986:14

- b) lenguaje como herramienta de aprendizaje: Violeta está aprendiendo a manejar:

“Ocho clases he tomado. Ya camina un auto por las calles, claro con el profesor al lado. Es difícil sobre todo para mí, que quiero

comprender desde el fondo del motor. Tengo que meterme en la cabeza todo un lenguaje nuevo. Me gustaría abrir un hombre”, carta a Gilbert, p. 133.

- c) atención a las diferencias de códigos: Como la lengua materna de Gilbert no era el castellano sino el francés, la emisora presupone que su interlocutor desconoce algunos ítemes léxicos y, entonces, utiliza algunas estrategias para presentar la nueva información: define términos, “seso = lo que hay dentro del cerebro”, “pagado al contado ca veut dire pagado inmediatamente”, anticipa desconocimiento e inserta el equivalente en francés para expresiones idiomáticas, “...vite, al tiro...”, o le enseña explícitamente un concepto, “la Titina está con ‘oreillon’. ‘Paperas’ en chileno”.
- d) referencia al proceso de enunciación:

“Cállate mujer tonta y no pierdas tu tiempo. Por llenar el papel, olvidaste el almuerzo, por hacer estas letras traducidas a verso, se te han ido las horas para mundos inciertos”, p. 97.

- e) preocupación estética por la escritura:

“Tu carta podía ser muy linda./Hay algunas ideas muy buenas pero no desarrolladas. /‘El paraíso de los santos’. /Los pajarillos haciendo ruido en la cocina, el ratón envenenado, la llegada de la Violeta. Son cuatro ideas que desarrolladas pueden dar una linda carta. Hay que soltar el pensamiento, y no economizar la escritura”, p. 129.

Soltando la escritura, para concluir, mi lectura de estas cartas ha generado un comentario que se inscribe en el texto académico, que a su vez las transporta al macrotexto cultural de infinitas lecturas (13). Debido, justamente, a estas infinitas reverberaciones que el lenguaje hace posible, que Eco 1979 llama “semiosis ilimitada”, el análisis del discurso ofrece algunas estrategias capaces de capturar uno de los cronotopos (14) textuales y a partir de él hacer inferencias acerca de las variadas voces discursivas inherentes al texto. Las cartas de Violeta Parra traen ecos de voces de sus canciones, de la cultura

13 Recordando a Coulthard en el Seminario de Análisis del Discurso organizado por el Consejo Británico en Santiago - Julio 1989, podríamos decir que este macrotexto cultural es el gran texto-colmena por excelencia.

14 “toda entrada en la esfera de los significados sólo se logra a través de las puertas del cronotopo, que es la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales artísticamente expresadas en literatura”, M. Bakhtin, mi traducción del inglés.



chilena, de su vida, de su tiempo, de su lucha contra lo establecido; voces que pueden eludir los procedimientos analíticos si el análisis está desvestido de la sensibilidad para escuchar el “grano de la voz” de la artista. El análisis del discurso ofrece un paradigma descriptivo que es útil como un umbral, como un punto de partida para inscribir las voces de otros en la medida en que el analista mismo re-escribe lo que lee. Esta re-escritura trata de salvar el espacio profundo y ambiguo entre el momento de enunciación y el de decodificación, espacio que forma parte de una “gramática del modus vivendi” cuyas unidades son las motivaciones, sentimientos, malentendidos, dudas, ansiedades, deseos y esperanzas que nos llevan a romper el silencio y transformarnos en emisores.

(Universidad de La Serena)

## APENDICE

## CARTA 1

Lunes 4 de agosto de 1961

Gilbertito:

Tengo frío; son las nueve de la mañana. Todas las mañanas tiemblo de frío. Cayó nieve y no hay sol, el frío penetra en mis huesos y en mi alma. Me falta Gilbertito. La casa está llena de flojos que duermen y comen. Yo soy débil y no resisto el peso de tanta gente. Tú eres mío y me ayudas con tu cariño. Pronto salgo a la calle más sola que nunca y volveré con más frío y más triste. Así he vivido años, fría muy fría y sola. Los meses contigo fueron más buenos que malos. Tú me quieres y me comprendes. Ven. Ya veremos cómo se arreglan las cosas entre los dos. Si tú me olvidas será terrible, si yo te olvido, peor. Si estamos juntos se puede salvar algo del todo. Es una tontería que no estés en casa. Es fea la casa sin ti.

Yo no quiero recibir comida nada más que una vez al día. De repente no comeré más. Tengo una rabia con todo, Trabajo poco. Se fue la alegría, se fue por el desierto. La casa de madera está llorando. No tiene sentimiento la guitarra. Estar separados es como estar muertos. Un día me canso y salgo a vivir. He estado muerta años de años. Esclava del trabajo y del país. ¡Ven, te digo! después iremos juntos por el mar y el desierto. La lluvia será dulce. ¿Qué hago sin tus manos feas? No tengo a nadie. Tú tienes a Vitervo. Que venga contigo. Quiero preparar un asado para él.

¡Vengan! les digo. Nunca supe que tenía un amigo en Arica.

Te quiere,

Violeta



## CARTA 2

Gilbertito:

¿Te quiere la celosa? No la celosa. Es ridículo llamarme celosa, yo que puedo volar por meses en otros montes. Celosa la que vive al pie del árbol, para beber su sombra, su fruto, su música, su forma. Yo estoy lejos de mi árbol.

Caminar no lo veo, no lo oigo reír, otros ojos te ven, otros oyen tu risa.

Otros los que reciben tu eternal buenos días. Los que ven cómo inclinas tu cabeza en la vida. Cómo alargas la mano cuando mezclas y pintas, cómo suben tus piernas ataúdes tranvías. Cómo llevas el pan a tu boca encendida. Cómo al horno le entregas el calor de sus chispas.

Cómo das a tu sopa su sabor de sandía.

Yo no tengo siquiera ni el cabello que dejas en el peine caído.

Nada tengo de tí, fuera de una promesa que palpita en el aire, sin risa ni soportes, sin amarras, sin bordes, sin contornos, sin motor, que mantenga su figura deforme.

Bueno, entonces, no le llames celosa a la pájara ausente, que de valle a montaña, va cantando sus celos. Y el motivo que llora, conviviente esqueleto, con el alma en su cuerpo, con su carne y su pelo, estás más lejos que el demonio y el viento.

La verdad es que tengo la mirada en el suelo.

Cállate mujer tonta y no pierdas tu tiempo. Por llenar el papel, olvidaste el almuerzo, por hacer estas letras traducidas al verso, se te han ido las horas para mundos inciertos.

Cállate tonta grande, qué diría la gente si supiera las cosas que envenenan tu seso (lo que hay dentro del cerebro).

## REFERENCIAS

- Agosín, Marjorie. "Bibliografía de Violeta Parra", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XXXII, Nº 2 (1982): 179-190.
- Agosín, Marjorie e Inés Dözl. 1988. *Violeta Parra: Santa de Pura Greda*. Santiago: Planeta.
- Alcalde, Alfonso. 1975. *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Arguedas, José María, y otros. "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores", *Revista de Educación*, Nº 13 (1968): 66-76.
- Bakhtin, M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", en *The Dialogical Imagination*. 1981. Austin: University of Texas Press, pp. 84-258.
- Barthes, R. 1977. *Image, Music, Text*. New York: Hill & Wang.
- Brown, G. & Yule, G. 1983. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulthard, Malcolm. 1977. *An Introduction to Discourse Analysis*. London: Longman.
- Eco, Umberto. 1979. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- Gumperz, J. & Hymes, D. (eds.). 1972. *Directions in Sociolinguistics*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Halliday, M.A.K. & Hasan, R. 1976. *Cohesion in English*. London: Longman.
- Letelier, Alfonso. "In Memoriam Violeta Parra", *Revista Musical Chilena*, vol. XXI, Nº 100 (1967): 109-111.