

Miguel A. Farías

TEXTO FOLKLORICO, TEXTO LITERARIO Y AUDIENCIA: A PROPOSITO DE VIOLETA PARRA

Quiero comenzar diciendo que el poeta hondureño Roberto Sosa tiene mucho que ver con la elección por los textos de Violeta Parra. Escucharlo en Estados Unidos leer sus poemas de un tono sin sofisticación y que tratan de temas como el abuso, la injusticia y la pobreza, me trajo a la memoria la figura de Violeta Parra y el valor de su poesía para construir la tan elusiva identidad nacional.

En estos momentos hablar de la obra de Violeta Parra significa sustraerse de la algarabía que satura los medios de comunicación para aventurar un paso retrocedido que nos revele cómo y porqué persiste la imagen de esa poeta ñublense ⁽¹⁾

El estudio de los textos de Violeta Parra no es un terreno virgen, por lo cual comenzaré por delinear lo que Said (1978) llama "nociones primitivas de umbral"⁽²⁾ que nos permitan definir texto y co-texto de Violeta Parra.

Al intentar realizar una reconstrucción de lo que Culler (1980) llama "historia de las recepciones" de los textos de Violeta Parra nos enfrentamos a un fenómeno que escapa a los programas teóricos. Los textos de Violeta Parra trazan el hiato que salva la brecha entre lo popular folklórico y lo culto literario. (siguiendo la distinción que hace Rodríguez (1988) entre poesía popular y poesía culta, pp. 12-13).

Esta relación se puede entender también desde la perspectiva de la estética. Sepúlveda (1983) en su "Notas para una estética del folklore" propone lo siguiente: "en la producción de la obra de arte hay dos fases. La primera es la escritura 'entre', producto del diálogo autor-mundo. La segunda es la lectura producto del diálogo creativo obra-destinatario. La estética clásica privilegia la primera. La estética del folklore se gesta desde la segunda."

-
1. Ejercicio que ha sido posible en parte gracias al apoyo de FONDECYT a través de su proyecto 90-0913.
 2. Traduzco del inglés "primitive threshold notions", Said 1978: 180.

Siguiendo esta distinción podemos intentar trazar la trayectoria de Violeta Parra desde una primera etapa, la lectura, que comprende vivencias tanto en su niñez y adolescencia en el barrio de Villa Alegre o Trans-estación de Chillán y en campos y ciudades sureñas como en su labor de recopilación, hacia una etapa posterior, la escritura, cuando surge la figura pública de compositora original. Sin embargo, Violeta Parra transgrede ambas categorías al participar de ambas y eventualmente, en un giro helicoidal, llevar su producción al nivel mitológico en la medida que desplaza la lectura desde su folkloricidad a una lectura universalizante. En otras palabras, ella hace del diálogo obra-destinatario el mundo con el cual se enfrenta, y de ese diálogo recrea una ambivalencia exilológica conformada por la injusticia, el desarraigo, el amor, la desigualdad y la solidaridad.

Averigüemos, entonces, como se nutren los textos de Violeta Parra de las savias semánticas de la tradición folklórica y de la tradición literaria.

La tradición folklórica

Violeta Parra se integra al folklore o, mejor dicho, el folklore la acoge como una artista popular que lleva a cabo su actividad de recopiladora y creadora motivada por una "condición espontánea"⁽³⁾. Para Violeta Parra el folklore es una experiencia vivencial, participatoria, no académica; su manera de hacer folklore la acerca a la etnografía cuando recorre Chile y vive entre sus informantes con el propósito de compilar tradiciones orales y registrarlas para su conservación y difusión.

Tanto su etapa juvenil en el sur de Chile, donde se rodea e impregna de las tradiciones campesinas chilenas, con su posterior "sistematización" folklórica que realiza en sus trayectos recopilatorios, servirán de sustrato a la visión de mundo que comunicará en su fase de compositora. Posee Violeta Parra una verdadera vocación por hacer folklore (aunque esta palabra, tamizada por la academia letrada, quizás no se ajuste a su modo de entender las cosas), que se manifiesta en su consistencia y perseverancia por divulgar lo vernacular. Ella se sustrae a la tentación alienante de la metrópoli por costumbres foráneas y persiste en enriquecer el bagaje de conocimientos sobre tradiciones y costumbres locales que traía y que fue luego recopilando.

Sin embargo, toda codificación implica decodificadores, una audiencia que permita el flujo normal de un texto, ese "otro" que está en el anverso de la escritura y que concurre al proceso de decodificación con esos oídos que

3. "En la enseñanza institucionalizada, el aprendizaje es organizado, dirigido y graduado... En la no institucionalizada, el aprendizaje no es organizado, ni dirigido ni graduado, es decir, se cumple a cualquier hora, es espontáneo". (Carvalho 1955, citado en Agosin 1985).

escucharon a Violeta Parra. Sabemos que por esa condición de hábil detector de las potencialidades humanas y por su natural inclinación por el mundo popular, fue Pablo Neruda quien, en 1953, trajo por primera vez al círculo de sus conocidos a Violeta Parra, la floklorista. Este mismo año Raúl Aicardi la contrata para Radio Chilena, donde junto a Ricardo García ofrecen un programa radial a través del cual Violeta Parra devolverá al pueblo el fruto de sus recopilaciones y representará sus creaciones originales. Sin embargo, el camino no fue siempre fácil debido a que, alrededor de los años 60, la expresión folklórica se encontraba escindida en lo que podríamos llamar folklore y "pseudofolklore". Esta última corriente difundía radialmente y, por lo tanto, masivamente una manifestación musical cuyos textos de naturaleza anodina decían relación con una realidad "de exportación"; era un folklore turístico que romantizaba la vida de las personas al hablar de un mundo ideal, de paisajes idílicos y de relaciones superficiales. Nótese, por ejemplo, el uso del diminutivo en el siguiente trozo de un texto que trivializa e infantiliza la imagen de una trabajadora rural que tiene que venir a la ciudad a vender sus productos:

"que bonita va, con su pollerita al viento que linda va, a vender quesitos frescos a la ciudad.."

El crítico chileno Ignacio Valente al referirse al libro **21 son los dolores** de Andrés Piña se hacía eco de esa denuncia cuando escribía: "y no es una excepción la que suele pasar con la música folklórica chilena, esa que cantan con voz impostada cantores disfrazados de huasos, repitiendo la eterna historia del sauce, del estero, de las faenas campestres vistas con ojos de ciudad: exotismo de utililería, producto superficial de exportación".⁽⁴⁾

Violeta Parra misma está consciente de este problema cuando dice: "la obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista".

Este principio de la voz al servicio de la denuncia de injusticias se encarna en los textos "Yo canto la diferencia" y "Cantores que Reflexionan". Manns (1977:30) dice al respecto: "es la actitud del juglar frente a los fenómenos sociales, que asume una posición junto a los oprimidos en contra de sus opresores por una agudización natural de su instinto de clase..."

No obstante el desconocimiento de la obra de Violeta Parra por parte de los medios masivos de comunicación chilenos, su labor sí es valorada por círculos allegados a algunas universidades. En 1952 realiza recitales en universidades, presentada por Enrique Bello." **La Revista Musical**

4. El Mercurio de Santiago, 10 de julio de 1977.

Chilena publica en 1958 una entrevista de Magdalena Vicuña titulada "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", donde por primera vez se reconoce el trabajo pionero de Violeta de vinculación con la cultura popular y se proponen tareas de investigación sobre sus innovaciones folklóricas. El año anterior había sido invitada por la Universidad de Concepción para fundar el Museo de Arte Popular. Podemos quizás hasta aquí distinguir la etapa netamente folklórica de Violeta Parra si consideramos el folklore en su dimensión de tradición oral. En otras palabras, es posible hacer una distinción entre la etapa subterránea de circulación interna, juglarescamente oral, y la etapa en que la voz folklórica surge al circuito de las redes codificadoras y difusoras.

La tradición literaria

El elemento mediador entre estas dos etapas y una tercera- el mundo literario, el puente sobre el quiasmo entre producción y reconocimiento-, lo conforma el cambio epistemológico de época que va a canonizar ciertos textos como "literatura". Sobre este momento de transición entre oralidad y literaridad Paul Ricoeur (1987: 334) nos dice "... Each text is free to enter into relation with all the other texts which come to take the place of the circumstantial reality referred to by living speech. This relation of text to text, within the effacement of the world about which we speak., engenders the quasi-world of texts or literature."⁵

Para Violeta Parra este cambio no se dio automáticamente una vez que sus enunciados comenzaron a registrarse en discos y textos. Póstumamente empieza el proceso de valoración de sus textos con la publicación de sus **Décimas**, de antologías de sus canciones y poemas, y del texto que recoge los frutos de su labor recopiladora: **Cantos Folklóricos de Chile**. Alcalde (1975) llama a este fenómeno de reconocimiento póstumo "culto a la animita" y nos dice sobre Violeta Parra: "después de su muerte -como es nuestro hábito nacional- su fama empezó a multiplicarse y como mosquito en la piedra. Es nuestra manera de ser: amar a los muertos y odiar a los vivos". Piña (1986) también reconoce este síndrome cuando se refiere a la recepción de la obra de Violeta Parra a 10 años de su muerte: "Chile es un país de necrófilos... Nosotros necesitamos mucho más de diez años de la muerte de alguien para comprender el alcance de su obra".

5. Durante la presentación de este trabajo, el profesor Carrasco me pidió que tradujera mis citas en otros idiomas por la presencia de estudiantes en la audiencia. Aunque he traducido ya algunos conceptos, dejo estos pasajes en su versión original porque al no ser **traductor** profesional puedo convertirme en traidor del sentido original.

Este "culto a la animita" (factor tiempo) en conjunto con el aforismo "nadie es profeta en su tierra" (espacio) representan lo que podríamos llamar el "cronotopo crítico meteco", mediante el cual las inseguras sociedades del discurso⁽⁶⁾ locales se pliegan al culto por lo foráneo: Este problema de transculturación y devaluación de la idiosincracia chilena que afectó la recepción de Violeta Parra en el medio folklórico también la afecta en el medio literario. Considerando lo escaso de los estudios especializados sobre la poesía chilena, que no dejarían de ser sino circunstanciales o anecdóticos, Juan Villegas (1980:6-7) señala como una de las causantes del problema "el snobismo característico de la clase culta chilena que ha concedido mayor importancia a la cultura importada que a aquella producida en el país, alcanzando esta última cierta significación sólo cuando se le reconoce algún mérito en el exterior".

Si entendemos por tradición literaria el discurso que de una u otra forma canoniza ciertos textos o que los descubre en dimensiones nuevas, los textos de Violeta Parra han sido objeto de una variedad de "comentarios" (Foucault) que han pasado a ser parte del texto mismo. Aquí concebimos al texto como una reverberación infinita de voces consistentes en sus múltiples lecturas, que conforman el mosaico de lo que algunos llaman el prototexto.

La discusión de los textos de Violeta Parra nos lleva a considerar su recepción en el ámbito de la tradición y crítica literaria, que conforman la sociedad del discurso que va a especificar los cánones para la producción discursiva.

Audiencia

Con respecto a la recepción crítica de la obra de Violeta Parra, ella estuvo tamizada por la sobrevaloración de su poesía política en desmedro de una apreciación global de sus textos. Si entendemos la frase "poesía política" en su acepción más estética y limitante como poesía comprometida partidista, motivada por una ideología determinada, recordemos que los textos de Violeta Parra y su figura en general estuvieron censurados en Chile después del golpe militar del año 1973. Reacción típica y paradójica de la institución autoritaria: pretendiendo evitar y/o cautelar la interpretación política concluye por hacerla absoluta al imponerla de modo unívoco sobre los objetos que buscaba preservar. Kristeva (1987:364) escribe así sobre este asunto: "this attitude is

6. "Fellowships of discourse", whose function is to preserve or to reproduce discourse, but in order that it should circulate within a closed community, according to strict regulations, without those in possession being dispossessed by this very distribution. Foucault 1972:225.

not innocent, rather, is rooted in the speaking subject's need to reassure himself of his image and his identity faced with an object. Political interpretation is thus the apogee of the obsessive quest for a meaning".

Los mismos mecanismos que actuaron para impedir el acceso de su voz a los medios de comunicación masivos cuando Violeta Parra estaba en pleno proceso productivo, fueron activados después del golpe militar de 1973 para distraer la atención de una sociedad herida que encontraba en esta voz elementos que la recordaban de tiempos mejores, y cuya evocación la ayudaba a perseverar en la denuncia de la injusticia.

Lectura política o no, lo cierto es que epistemológicamente el campo de lo popular y sus variantes está mediatizado por la intencionalidad del interpretante y de los diferentes agentes sociales que lo manipulan. Por ejemplo, para los folkloristas este campo lo constituye lo popular tradicional; para los medios masivos, la popularidad; y para los políticos, el pueblo, (García-Canclini 1988).

Hasta el momento, con excepción de los trabajos de Maranda y Sebeok, la teoría literaria llamada "de la recepción" deja un vacío con respecto al texto folklórico. De hecho, nos damos cuenta de que aunque muchas de estas son proposiciones puramente teóricas que no hacen referencia a textos específicos, su rango de cobertura es la literatura canonizada, y se considera sólo fenomenológicamente la participación del lector, de un lector individual, pasivo en su tarea de de-construcción textual. En tanto, el texto folklórico tiene su razón de ser, su realización misma, en el destinatario participante, el cual puede solidarizar y acomodar su cosmovisión en un acto de simultaneidad lectora que le permite transformarse en codificador. En el género folklórico de la paya, por ejemplo, esta participación es aún más evidente en el desafío al interlocutor co-partícipe. Una de las variantes de la paya son los versos por ponderación, que Violeta Parra describe de la siguiente manera en una entrevista ofrecida en Francia: "entre nosotros, todo es canción. Si un campesino canta para celebrar su alegría por haber cultivado un melón más grande que los demás, otro le dirá que no es nada, que él ha visto uno del tamaño de una casa. Después otro dirá que todavía no es nada, porque él ha visto uno tan grande como un iglesia. Después como una montaña, como el mundo, como el universo..."

Esta inmediatez participante del texto folklórico se logra a través de su lenguaje directo que escapa al lector "culturalizado" en la literatura canónica, que va a intentar desdoblarse un significante que es significado y significante a la vez, y que intenta abrir horizontes que no le son propios (del texto) al abanico de connotaciones. Y si Violeta Parra en algunos textos aventura esta universalidad "culturalizada" ("Volver a los 17"), lo hace desde la plataforma sustantiva edificada con elementos de lo inmediato ("sabio condescendiente"). Y como en este proceso la voz individual se socializa ("y el canto de todos que es mi propio canto"), si el grupo no la recibe y la

hace suya, corre el riesgo de individualmente desaparecer. Pero para el texto folklórico la desaparición de la voz individual que lo vehicula no significa su muerte. Así vemos como el movimiento que fundó Violeta Parra, la Nueva Canción Chilena, se encargará de continuar con la antorcha de la luz popular que va dando alientos de vida ante lo desconocido y ante el avance engeuecedor de la cultura tecnologizante que deja al individuo en la incertidumbre.

Este signficante flotante de los textos folklóricos de Violeta Parra encuentra trazas de su identidad en la oralidad que da origen a la tradición juglaresca, que llega a Chile con los romances que traen los españoles y que se van sedimentando y originan la lira popular de la cual se nutren las décimas y canciones de la autora. Diego Muñoz (1972:5) señala que el origen de la poesía tradicional se encuentra en la Conquista:

"cuando llegó a nuestra tierra el romance en boca de soldados y eventureros, algunos de los cuales debieron ser, sin duda, miembros activos de la juglaría española; o sea que llegaron a Chile, no solo recitadores que conservaban en la memoria aquel tesoro popular, sino también autores juglarescos, creadores de poesía lírica. Estos son los abuelos legítimos de nuestros poetas populares".

Podemos leer en estas líneas el concepto de folklore como escritura mítica y trazar el camino que Violeta Parra tomó para erigirse como portavoz de los mitos populares y, a la vez, crear otros que sólo póstumamente cobraron vigencia.

En la tradición de la "lira popular" chilena encuentra Violeta Parra una de sus raíces, como lo atestigua Manns (1977:53):

"Violeta me aseguró muchas veces que ella conoció perfectamente 'la lira popular'. Y era imposible que no la conociera. En sus 'décimas' están los trenes de infancia, y en esos años y esos trenes, los poetas populares recitaban sus versos y vendían su folleto. Sin ninguna duda, pienso que Violeta asimiló en la época, como muchos de nosotros después las técnicas de la versaina, su suave humor, su tono, sus destrezas, sus juegos de palabras, la maestría del doble sentido en las ideas para camuflar el contenido picaresco o político del poema en períodos álgidos".

Por otra parte, su actividad recopiladora le aporta material para la creación poética siguiendo la tradición juglaresca y travadoresca, pero integrando contenidos de su realidad inmediata que le permiten reflejar (y

reflexionar desde) el contexto cultural de su época. Agosin y Dölz (1988) han incluido en su libro **Violeta Parra: Santa de Pura Greda** un estudio preliminar sobre la relación formal y temática de las décimas con tradiciones españolas medievales. Las autoras chilenas, radicadas en los Estados Unidos, dicen en la introducción al libro: "... Demostramos como Violeta Parra ha incorporado a su obra no sólo el legado poético popular y folklórico de los villorios chilenos, sino además como ésta ha hecho parte de su creación toda una herencia histórica que se remonta al siglo XV."

La investigación de la re-construcción de la audiencia de los textos de Violeta Parra se deberá guiar principalmente siguiendo las categorías que para el lector ha identificado Iser (1978). El lector real se caracterizará por medio de una historia de las respuestas en la que se incluirá un referencia de artículos, noticias, reportajes, que evocan la recepción de los textos de Violeta Parra. Una rápida visión nos bosqueja un panorama de lectores necrófilos, por dos motivos:

- 1) persiste el culto a la animita que valora al artista individual de su muerte, y
- 2) las lecturas que recuerdan a Violeta Parra se publican mayoritariamente alrededor de la fecha -5 de febrero- en que se conmemora su muerte: sobrevaloración de la muerte ante el nacimiento.

Para terminar, veamos cómo el análisis textual propuesto por Kongas-Maranda (1971) que identifica términos y funciones, sirve de punto de partida para el desdoblamiento de los múltiples sentidos de un texto de Violeta Parra.

Mi hipótesis de trabajo es que la voz enunciativa usa y transmite manera de organizar los elementos discursivos capaces de ser detectadas usando los procedimientos operatorios proporcionados por la identificación de términos y funciones. El punto de partida es el texto en sí considerado como una estructura formal, pero su interpretación total exige considerar y revelar estructuras mayores que informen de las maneras como el contexto personal y social del autor está integrado y es codificado por medio de procedimientos míticos. Tomando en cuenta la oposición saussuriana entre lengua y habla, se pueden distinguir dos niveles en nuestra proposición de análisis: los términos y funciones son elementos del habla que sirven para hacer concreto, "instanciar" (7), un orden mayor que se da a nivel de lengua. De esta forma el texto se entiende como "une parole qui renvoie a une langue, c'est un message qui renvoie a une code, c'est une performance qui renvoie a une competence". (Barthes 1970:20).

7. Instanciación, como es usado en la teoría de los esquemas, lo define Rumelhart (1980) así: "... instantiation of a schema corresponds to an enactment of a play. A play is enacted whenever particular actors, speaking particular lines, perform at a particular time and place".

CANTORES QUE REFLEXIONAN

1 En la prisión de la ansiedad
 2 medita un astro en alta voz,
 3 gime y se agita como un león
 4 como queriéndose escapar.
 5 ¿De dónde viene su corcel
 6 con ese brillo abrumador?
 7 Parece falso el arbol
 8 que se desprende de su ser

9 Viene del reino de Satán
 10 toda su sangre respondió
 11 quemas el árbol del amor,
 12 dejas cenizas al pasar.

13 Va prisionero del placer
 14 y siervo de la vanidad,
 15 busca la luz de la verdad,
 16 mas la mentira está a sus pies.
 17 Gloria le tiende terca red
 18 y le aprisiona el corazón,
 19 en los silencios de su voz
 20 que se va ahogando sin querer.
 21 La candileja artificial
 22 te ha encandilado la razón,
 23 dale tu mano, amigo sol,
 24 en su tremenda oscuridad

25 Qué es lo que canta, digo yo,
 26 no lo consigue responder,
 27 vana es la abeja sin su miel,
 28 vana la hoz sin segador
 29 ¿Es el dinero alguna luz
 30 para los ojos que no ven?
 31 Treinta denarios y una cruz
 32 responde el eco de Israel.

33 ¿De dónde viene tu mentir
 34 y dónde empieza tu verdad?
 35 Parece broma tu mirar,

36 llanto parece tu reír.
 37 Y su conciencia dijo al fin
 38 cántale al hombre en su dolor,
 39 en su miseria y su sudor
 40 y en su motivo de existir.

41 Cuando del fondo de su ser
 42 entendimiento así le habló
 43 un vino nuevo le endulzó
 44 las amarguras de su hiel.
 45 Hoy es su canto un azadón
 46 que el abre surcos al vivir,
 47 a la justicia en su raíz
 48 y a los raudales de su voz.
 49 En su divina comprensión
 50 luces brotaban del cantor.

términos

- a) cantor
- b) hablante-narrador
- c) c1) corcel, c2) Gloria, c3) candileja
- d) d1) sangre, d2) conciencia

Funciones

- x) meditar
- y) distraer
- z) ayudar

Comentario: Encabalgamiento de voces que intentan mostrar el tono de reflexión que anuncia el título. Monólogo interior de un cantor presentado por un hablante/narrador que se (con)funde con el cantor y que también medita. Colectivización de la problemática del sentido existencial donde la voz de un cantor reverbera no sólo interiormente sino que en el cantor que narra la situación y que empáticamente se hace partícipe de sus tribulaciones. Por lo tanto, para la función de meditar existen dos términos que la llevan a cabo, el hablante/narrador y el cantor. Esta relación fue prevista por Kongas Maranda al reconocer que las funciones son constantes y tienen la forma de "complementar y verbal propositions which specify the terms..."

La especularidad misma de la función de reflexionar subsume las funciones opuestas de distraer y ayudar, especularidad que también se hace presente a nivel de enunciación donde el hablante se ve reflejado en el cantor y genera la voz colectiva de la que hablamos más arriba.

Las funciones opuestas que dan origen al reflexionar⁽⁸⁾ están personificadas por los macro términos C y D Falsedad y Verdad, y las desempeñan c1: corcel, c2: Gloria, c3: candileja y d1: sangre y d2: conciencia. Finalmente, la fuerza de la orientación prepondera, personificada por el término más arraigado en el cantor que es la conciencia. El macro término Verdad en su encarnación como "conciencia" cumple además la función de mediador en la medida que genere un cambio del estado inicial de reflexión a un estado de tranquilidad, señalado en el contexto por el cambio de un estado pasado --amargura-- a un estado nuevo --dulzura-- y por la alteración del tiempo verbal de preterito -"habló", "endulzó"- a presente -"es", "abre"- enfatizado por la topicalización del adverbio "hoy".

Estructura del Texto: El título y las cuatro primeras líneas escenifican el tono del texto: alguien está prisionero de su propio ser, lo que lo lleva a meditar apresuradamente, como paseándose por una celda en reclusión. Este movimiento es el que servirá de andamio para las voces textuales. Este tono aut meditativo en voz alta genera un hablante que monologa en tercera persona y que se confunde con el hablante narrador que introduce el texto. La ambigüedad de la voz del hablante se presenta ya en la línea 4 con el verbo en modo reflexivo, "queriéndose". Si el hablante-narrador fuera completamente objetivo en tercera persona, diría "queriendo". Si el tono es meditativo, entonces el hablante narrador es omnisciente porque sabe lo que el astro-prisionero piensa, incluso puede percibir una tercera voz, la de la sangre. Este monólogo interior a través del cual sabemos de las preocupaciones profundas del astro-prisionero, sigue a la presentación inicial del ambiente y va desde la línea 5 a la 20. Nos dicen estas líneas de un ser escindido entre lo aparente y lo real, entre la verdad y la falsedad. La voz que lo ayuda en estos momentos de dilema es el corazón, que es capaz de distinguir entre lo falso y lo verdadero. En las líneas 21 y 22 el hablante-narrador retoma las cuerdas de la narración para dirigirse directamente al astro-prisionero, "La candileja artificial/ te ha encandilado la razón", y luego al sol, "dale tu mano, amigo sol./ en su tremenda oscuridad". A través de las viscisitudes de un cantor el texto ilustra el mito del ser escindido sirviéndose de la binaridad axiológica entre el bien y el mal.

(Universidad de La Serena)

8. "Opposition is the fundamental logical feature without which no thought could be possible." Kongas Maranda: 24

REFERENCIAS

- Agosin, Marjorie e Inés Dz-Blackburn. 1988. **Violeta Parra: Santa de Pura Greda**. Santiago: Editorial Planeta.
- Agosin, Marjorie. "Bibliografía de Violeta Parra", **Revista Interamericana de Bibliografía**, vol XXXII, Nº 2 (1982): 179-190.
- Alcalde, Alfonso. 1975. **Toda Violeta Parra**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Barthes, Roland. "L'Analyse Structurale du Récit, a propos d'actes X-XI", en **Recherches de Sc. Rel.** 58, 1970: 17-37
- Culler, Jonathan. "Prolegomena to a Theory of Reading", en **The Reader in the Text**, Suleiman and Crosman (eds), 1980, Princeton: Princeton University Press.
- Foucault, Michel. 1972. **The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language**. New York: Harper and Row.
- García Canclini, Néstor. "¿Reconstruir lo popular?", en **Revista de Investigaciones Folklóricas**. Nº 3, 1988: 7-21.
- Iser, Wolfgang. 1978. **The Act of Reading**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Kongas Maranda, Elli y Pierre Maranda. 1971. **Structural Models in Folklore and Transformational Essays**. The Hague: Mouton.
- Kristeva, J..., "Psychoanalysis and the Polis", en Lambropoulos, V. y D.N. Miller (eds), 1987, Albany: SUNY Press.
- Manns, Patricio. 1977. **Violeta Parra**. Madrid: Ediciones Júcar.
- Parra, Violeta. 1979. **Cantos Folklóricos Chilenos**. Santiago: Editorial Nascimento.