



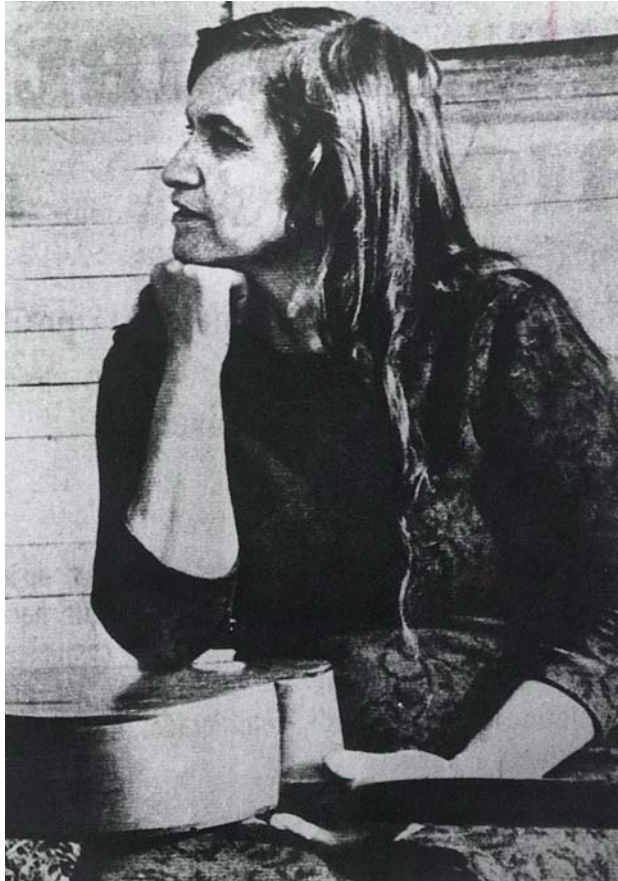
Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno.

Memoria para optar al título de antropóloga social.

Alumna: Carla Pinochet Cobos
Profesora Guía: Sonia Montecino Aguirre
2007

“Yo creo que el caso de Violeta Parra es uno de los más excepcionales e interesantes de cuantos se puedan presentar en el arte de Latinoamérica. El arte que crean los negros, los indios, los mestizos, es considerado un arte



inferior. Por lo tanto, ese arte sirve para diferenciar a estos grupos, para segregarlos, e incluso menospreciarlos. Por otro lado, y es una de las características generales del folclore, todo el arte que crea la gente que no ha conseguido llegar a las escuelas o las universidades, que ha mantenido una fuente de inspiración en formas pasadas, como testimonios históricos de grupos llamados cultos o predominantes de las sociedades,

también es considerado folclore, y también esto es un elemento diferenciante y hasta disgregante. Sin embargo, algunos artistas, grandes creadores, han logrado convertir estos elementos diferenciantes en elementos unificantes”.

(José María Arguedas, citado en Parra 1985)

INDICE GENERAL

1. Presentación.....	5
Problema de estudio.....	8
Objetivos de investigación.....	8
2. La discusión fundante.....	11
Acerca de lo popular y lo culto.....	11
<i>La fórmula binaria.....</i>	<i>12</i>
<i>Autonomía o dependencia.....</i>	<i>13</i>
Los alcances de la problemática.....	15
El advenimiento de la cultura de masas.....	16
3. Acerca de la producción en torno a la obra de Violeta Parra.....	19
4. El despertar de la música popular.....	21
Folklore para las masas.....	22
La irrupción de Violeta Parra.....	24
5. La selección de un corpus.....	32
<i>Infancia de Violeta Parra.....</i>	<i>33</i>
<i>Desde la ciudad.....</i>	<i>35</i>
<i>Violeta ausente.....</i>	<i>38</i>
<i>De vuelta a Chile.....</i>	<i>39</i>
<i>Una chilena en el Louvre.....</i>	<i>41</i>
<i>La carpa de La Reina.....</i>	<i>42</i>
6. Análisis.....	44
1. El sector rural en el mundo popular.....	44
1.1. Campo y sociedad. Contextualización.....	44
1.2. Una trayectoria migrante.	
La experiencia campo/ciudad en Violeta Parra.....	47
1.3. Campo, pueblo, ciudad: Hacia una visibilización	
de los territorios de lo popular.....	50
a. <i>El mundo rural, lugar de la tradición y la infancia.....</i>	<i>51</i>

b. <i>El pueblo, lugar de la transición</i>	55
c. <i>La ciudad, lugar de la modernidad y la degradación</i>	57
4. Formas urbanas para la promoción de la cultura rural.....	62
2. <u>La experiencia femenina en el mundo popular</u>	65
2.1. Mujer y sociedad. Contextualización.....	65
2.2. Belleza, matrimonio y maternidad. Construcción de la identidad femenina en Violeta Parra.....	66
a. <i>Gracias a Dios que soy fea</i>	67
b. <i>Atá' con una libreta</i>	68
c. <i>Com'esta maire ninguna</i>	71
2.3. Un lugar para la experiencia femenina.....	76
<i>El espectro de la feminidad popular</i>	77
<i>Herencias y transgresiones en la dimensión expresiva</i>	84
3. <u>La expresión oral en el mundo popular</u>	91
3.1. Expresión oral y sociedad. Contextualización.....	91
3.2. Cultura musical y oralidad en Violeta Parra.....	94
3.3. Tránsitos, diálogos y subversiones: El posicionamiento de la oralidad en el sistema escrito.....	95
a. "Desentierrando" folclore.....	95
b. Penurias "a lo pueta".....	100
c. Creación y performance.....	105
7. Conclusiones	112
<i>Recapitulando el análisis</i>	112
<i>Los motores del imaginario propuesto</i>	114
<i>Algunas tensiones transversales a su trabajo</i>	115
<i>Vínculos de su obra con la antropología</i>	116
<i>Acerca de las repercusiones de su trabajo</i>	117
<i>Reflexiones finales</i>	118
Bibliografía General	120
Bibliografía específica sobre Violeta Parra	126
Anexo: Corpus de canciones	1-49

1. PRESENTACION

El trabajo a continuación constituye una lectura de la obra textual de la folclorista chilena Violeta Parra, a la luz de los procesos sociales y culturales que experimentó nuestra sociedad durante el siglo XX. Este intento es posible no sólo gracias a la dimensión testimonial que todo trabajo literario ofrece acerca de la época en la que surge, sino también porque la textualidad de Violeta Parra, en particular, se encuentra articulada en torno a una aguda reflexión acerca de dichos procesos, adquiriendo un rol activo en la transformación de la sociedad. En efecto, la inquietud



por la crítica social que presenta la obra de Parra, constituirá el puntapié inicial para el desarrollo de corrientes artísticas que reconocerán en su figura una matriz fundadora, poniendo en el centro de la canción la problemática social y cultural de sus días. De aquella preocupación general por las temáticas sociales que atañen al Chile del siglo XX, nos abocaremos en este trabajo a la elaboración que los textos de Violeta Parra realizan de la figura del *sujeto popular* de su época.

Hacia los años en que Violeta inicia su carrera poética y musical, el bajo pueblo postergado por las actas oficiales venía adquiriendo, bajo las formas de peonaje y proletariado industrial, las virtudes de un interlocutor digno de protagonismo histórico, rompiendo la tradicional pluma patricia que había relegado al mundo popular a un “borrador marginal adosado al autorretrato político de la clase dominante” (Salazar 1985). El letargo de las clases subalternas iría cediendo terreno a claros indicios de movilización y autonomía, propiciados a su vez por los aires de modernidad que soplaban en aquellos años. Tales apariciones -cada vez más frecuentes-, eran escritas a punta de protesta y de actitud contestataria, situación que tuvo como correlato una menor presencia pública de los sectores con organización más frágil o inexistente. Es de esta forma como el mundo popular se configuró a través de la figura de un sujeto proletario, masculino, que vive en la ciudad y reivindica sus derechos ante las autoridades.

Es posible distinguir que, detrás de esta Historia que privilegia el movimiento por sobre la pasividad, yace una concepción moderna que considera sujetos a aquellos actores de la sociedad que tienen la capacidad de influir sobre su destino, lo cual fue formulado por las ciencias sociales en términos de “clase”. Es por ello que el sujeto

obrero -y no el resto de los grupos componentes de los denominados “sectores populares”- proporcionaba una categoría claramente identificable, dado que “se podía decir cuántos eran y en qué ramas productivas laboraban, determinar su grado de productividad, el tipo de organizaciones que los representaban y las ideologías que los convocaban” (Pinto y Salazar 1999:94).

A través de esta lógica dual -la sociedad partida en dos-, el pensamiento moderno era capaz de asir la gran diversidad de categorías sociales existentes bajo la forma de un gran relato, que reducía la diferencia a un problema de clases. En ese gesto, sin embargo, desaparecía la existencia particular de múltiples sujetos dentro de aquellas amplias categorías, que en el caso de los sectores populares significó una abstracción de todo aquello que no fuera la situación de pobreza, en primer lugar, y de dominación, en segundo. Tales experiencias macro del mundo subalterno agotarán la discusión en torno al sujeto popular, invisibilizando las realidades diversas que se reproducen dentro de este concepto en favor de la paradigmática categoría que ofrece la situación obrera.

La imagen que nos presenta la obra de Violeta Parra en relación a esta problemática puede entenderse, en el sentido de lo expresado anteriormente, como una iniciativa marcada por un sello *posmoderno*. Sus textos nos entregan una mirada que devuelve la especificidad a una serie de sujetos no del todo representados por la categoría de la clase, a través de la instalación de un relato híbrido, múltiple y heterogéneo que viene a reemplazar la mirada totalitaria de la modernidad. El sujeto no puede más ser captado por explicaciones globales y abstractas, puesto que “el sí mismo está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca” (Lyotard 1995). Producto de dicha descomposición de los grandes relatos, la óptica posmoderna deviene en un interés renovado por el estudio de las minorías y sujetos subalternos; en la textualidad de Violeta Parra, en particular, esto significará no sólo la promoción de los sectores populares como sujetos históricos, sino también un énfasis en otras formas de subalternidad invisibles, incluso, dentro de dicho mundo.

Es importante señalar que son las propias coordenadas biográficas de la folclorista las que sientan las bases para llevar a cabo este proyecto de inclusión y visibilización. La vida de Violeta Parra se encontrará atravesada por la división interna que genera el ser pobre en medios llenos de riqueza; ser migrante campesina en la crudeza de la vida urbana; ser mujer en un mundo machista; y portadora de una cultura oral desdeñada por la primacía de la escritura. Por ello, en gran medida, su proyecto

artístico constituye un intento por dar sentido y legitimidad a su propia figura, en tanto portadora de una cultura olvidada desde cualquiera de sus ángulos.

Por parecernos especialmente precisos, hemos escogidos cuatro ejes identitarios duales que marcan la obra de Parra para su análisis a lo largo de este texto: lo popular/lo culto, lo rural/lo urbano, lo femenino/lo masculino, y lo oral/lo escrito. Postulamos que la folclorista coge elementos de ambas partes de cada dicotomía, para crear y difundir un imaginario del mundo subalterno capaz de instalarse en los medios oficiales sin por ello abandonar su expresión originaria. Los constantes tránsitos que Violeta realiza entre una dimensión y otra del concepto binario, da lugar a una síntesis particular al servicio de la inclusión, la visibilización y la valoración de dichas cuatro vertientes identitarias ignoradas por la sociedad de la época.

No es difícil vislumbrar que, en la legitimación de aquellos elementos de su identidad, Violeta Parra cuestiona directamente ciertos cimientos que sostienen la sociedad chilena de mediados del siglo XX. En primer lugar, con su defensa a la clase popular, Parra entorpece la estructura jerárquica que deja en manos de unos pocos las decisiones y el dinero de todos los demás. En segundo, su énfasis en el mundo folclórico campesino como vector de identidad y cultura, pone en jaque la ideología del progreso que visualiza en la ciudad la prosperidad y el futuro de los hombres. En tercer lugar, su legitimación de la experiencia femenina cuestiona la lógica patriarcal que subordina a las mujeres a los designios masculinos, lo cual en el campo de las clases populares significa la atribución de toda posibilidad de cambio social a la figura del obrero hombre. Finalmente, su trabajo se aparta de la omnipresencia del pensamiento ilustrado para posicionar la expresión oral en un lugar equivalente, y no inferior, que el del sistema escrito.

En resumidas cuentas, la obra de Parra pone en el centro la problemática de la cultura, abordando las diversas valoraciones simbólicas que las sociedades depositan sobre unos y otros elementos de sí. En consecuencia, y dada la inexistencia de trabajos anteriores que trataran el tema desde una óptica similar, esta tesis pretende ser una reflexión en torno al trabajo de Violeta Parra desde la mirada antropológica, en un intento por leer su textualidad como una iniciativa de crítica cultural que dialoga con la realidad de su época y propone un imaginario alternativo para los sectores subalternos de entonces, ingresando de esta forma a un territorio tradicionalmente abordado por la disciplina: lo subalterno como otredad subordinada.

Cuando utilizamos el concepto de imaginario, no queremos aludir con él a la dimensión fantásica o distorsionada de la realidad. Por el contrario, lo entendemos en su condición de representación social; de construcción simbólica a través de la cual una comunidad percibe y se explica la realidad en la que se encuentra inmersa. El uso de este término en desmedro de otros similares, pretende poner el acento en el carácter dinámico y de creación constante que poseen dichas representaciones, admitiendo de esta manera la capacidad de transformación que los sujetos ejercen sobre tales esquemas. Así, cuando decimos que la obra de Violeta Parra propone un imaginario para las clases subalternas caracterizado por el gesto de la inclusión y visibilización, queremos decir que su textualidad busca instalar en el mundo popular un orden simbólico alternativo al existente, que sugiera nuevos roles y formas de auto- percepción a los sectores postergados de la sociedad.

La hipótesis que vertebrará el texto a continuación sostiene que el trabajo de Violeta Parra constituye una propuesta de imaginario para el mundo subalterno el cual, si bien ella desarrolla a lo largo de su trayectoria desde distintas esferas del arte, hemos de observar en esta oportunidad a través de sus textos y canciones. Para desarrollar esta idea, hemos formulado sus directrices de la siguiente manera:

Problema de estudio

¿De qué manera la obra de Violeta Parra propone un imaginario de inclusión y visibilización para el mundo subalterno de la sociedad de la época?

Objetivo general

Dilucidar de qué modo la obra de Violeta Parra, vista desde su trayectoria biográfica, propone un imaginario de inclusión y visibilización para el mundo subalterno de la sociedad chilena.

Objetivos específicos

- a) Dilucidar cómo se sitúa la biografía y obra de Violeta Parra en el contexto histórico cultural de la época en la que tienen lugar.
- b) Determinar de qué modo el trabajo folclórico de Violeta Parra elabora una síntesis que transita entre las oposiciones popular/ docto, rural/ urbano, femenino/masculino, y oral/escrito.

- c) Determinar de qué manera la síntesis realizada propone un nuevo orden simbólico para los sectores subalternos.

Con el objeto de desarrollar dichos objetivos, el trabajo aquí presentado adquirirá la siguiente estructura general, que a continuación reseñamos a modo de guía para la lectura. El apartado N° 2, “La discusión fundante”, sienta las bases conceptuales que dan pie a nuestro trabajo. Se entrega un breve recorrido por dos de las más fundamentales discusiones en torno a lo popular y lo docto, señalando los postulados de los principales autores que han escrito acerca del tema. El esbozo de dicho marco, cuya lógica se proyecta a los ejes del análisis venidero, sitúa la problemática en el seno de la cultura y deja establecidas las dicotomías que organizarán el análisis a partir de entonces: lo popular y lo docto, lo rural y lo urbano, lo femenino y lo masculino, y lo oral y lo escrito. Desarrollaremos, de la misma manera, la discusión en torno a la cultura de masas y sus proyecciones en el análisis de la realidad latinoamericana.

En segundo lugar, el apartado N° 3 esboza brevemente el estado del arte que configura la abundante producción en torno a la obra y figura de Violeta Parra. Con ello pretendemos dar cuenta de las principales ópticas y autores que han abordado este trabajo, esclareciendo el contexto que da origen a esta tesis y situándola en el marco de los aportes anteriores con los que dialoga.

El capítulo N° 4, “El despertar de la música popular”, constituye un marco histórico que retrata la escena musical de los años inaugurales del siglo XX, dando cuenta de cómo los influjos de lo popular se infiltran progresivamente en sus dominios. El apartado, por otra parte, analiza la entrada de Violeta Parra a la industria de la música popular y folclórica, señalando las particularidades de su propuesta y el modo como éstas contribuyen a una transformación del clima social de aquel entonces.

“La selección del corpus”, acápite N° 5, corresponde al apartado metodológico. En éste se seleccionan los textos que conformarán el corpus de estudio, señalando el criterio que gobierna dicha decisión: la ruta biográfica de Violeta Parra. Se entrega una breve aproximación a la vida de Violeta organizada por secciones, cada una de ellas seguidas por la enumeración de los textos aquí considerados.

Los capítulos siguientes, que equivalen a los números 6, 7 y 8, constituyen el desarrollo del análisis en la tesis. En cada uno de ellos desarrollamos, a grosso modo, una contextualización de carácter histórico cultural (N° 1); un examen de la temática

en la ruta biográfica de Violeta Parra (N°2); y un análisis de los esfuerzos de legitimación y visibilización que la obra parriana realiza en lo relativo a cada uno de los términos (N°3). Hemos agregado, cuando la ocasión así lo ha exigido, algunas distinciones conceptuales significativas para la discusión específica allí desplegada. Si bien cada uno de éstos funciona de manera relativamente independiente, su lectura transversal busca dar desarrollo a la hipótesis que rige el trabajo aquí introducido, cuya pregunta esencial indaga en los modos cómo Violeta construye, en su textualidad, un imaginario de inclusión y visibilización para el mundo subalterno.

El primer punto del análisis, llamado “El sector rural en el mundo popular”, nos introduce en el lento despertar del universo campesino hacia la esfera pública. A través de la trayectoria arquetípica que la propia Violeta encarna, el texto se desplaza por los diversos territorios de la esfera popular: campo, pueblo y ciudad. Analizamos, a continuación, el imaginario que la obra de la folclorista propone para cada una de estas parcialidades, en su intento por hacer visible la cultura folclórica dentro de las imágenes de los sectores populares.

“La experiencia femenina en el mundo popular” equivale al punto N° 2 del presente trabajo, y desarrolla la realidad de las mujeres en las primeras décadas del siglo pasado. Una vez delineado el impacto de los roles de género socialmente asignados en la vida de Violeta Parra, esta sección se ocupa de examinar los modos múltiples a través de los cuales la folclorista busca incorporar la experiencia femenina en dominios tradicionalmente de los hombres, en una búsqueda por enriquecer el imaginario del sujeto popular a través de la visibilización de una de sus más ocultas parcialidades: las mujeres.

El último capítulo del análisis, “La expresión oral en el mundo popular”, se ocupa de definir las connotaciones simbólicas que han sido depositadas por la cultura sobre la oralidad y la escritura. Desde la base del profundo respeto que Violeta siente por los saberes transmitidos de forma oral, el texto busca determinar los cruces que se establecen entre un sistema y otro en la obra de la folclorista, distinguiendo tres niveles de análisis: la tarea recopilatoria, la escritura de las Décimas autobiográficas, y la creación y performance artística.

Finalmente, las conclusiones generales de esta tesis se orientan a recapitular lo señalado a lo largo del presente trabajo, sacando en limpio sus principales aportes e invitando a la reflexión en torno a los tópicos tratados en su desarrollo.

2. LA DISCUSIÓN FUNDANTE.

El carácter omnipresente que adquiere el concepto de lo *popular* en la obra textual de Violeta Parra, ancla nuestro análisis en la vasta discusión que éste ha detonado en las ciencias sociales y humanidades. Si bien los desarrollos en torno a este tópico han sido múltiples y de categorías diversas, queremos



destacar en éstos dos puntos primordiales que estructuran la problemática que la tesis aborda, y permiten comprender la lógica general que adquirirá el análisis en las páginas siguientes: el problema de la fórmula binaria, en primer lugar, y el problema de la autonomía/ dependencia, en segundo. Dichos puntos son, por excelencia, constitutivos de la discusión en torno a lo popular y lo docto, pero se encuentran, como veremos, igualmente presentes en los otros tres ejes que estructurarán este texto. Por esa razón, la primera parte de este apartado busca delinear las bases conceptuales de la tesis en su globalidad, dando lugar a un esquema teórico general desde el cual interpretar el análisis que aquí realizaremos.

En segundo lugar, abordaremos en pocas líneas la configuración de una cultura de masas en el Chile de mediados del siglo XX, mencionando las controversias que suscita este hecho en la academia y las consecuencias que ésta tiene para el estudio de las sociedades latinoamericanas. Consideramos que la explicitación de este escenario es fundamental para el examen de la obra de Parra, puesto que es éste el que proporciona las condiciones de posibilidad de su proyecto artístico cultural, articulado en torno a los dispositivos de la tecnología masiva. Sólo en esta medida es posible llevar a cabo la empresa de inclusión y visibilización que Violeta emprende en su trabajo.

Acerca de lo popular y lo docto

La discusión en torno a lo *popular* y lo *docto* se remonta varios siglos atrás en la historia de Occidente, y ha sido constantemente actualizada por el devenir de los acontecimientos. Su profundidad histórica encuentra raíces en el espíritu que el Romanticismo imprime a la sociedad que transita desde el siglo XVII al XIX, transformando la predisposición negativa que generaba el estudio de las

manifestaciones del pueblo, por el revelador descubrimiento de la cultura popular por parte de ciertos intelectuales alemanes¹ (Ortiz 2005).

A partir de entonces el concepto comenzará a instalarse en el campo académico, invitando a las más diversas disciplinas a la reflexión en torno a sí. Largos siglos de discusión no han logrado poner un punto final a la controversia, puesto que lo que se juega en ella trasciende el terreno de lo meramente conceptual, para confundirse con razones de carácter político y simbólico. El estudio de lo popular no puede eludir los vínculos que le amarran a los fundamentos ideológicos de nuestra cultura: en efecto, la oposición entre una “alta” cultura y su “baja” contraparte, con sus respectivos correlatos de dominación y subalternidad, constituyen una de las piedras angulares de, al menos, la sociedad occidental que conocemos hoy en día.

El recorrido que emprendemos a continuación pretende proporcionar una mirada esquemática en torno al concepto de lo popular, que permita visualizar las distintas perspectivas que las ciencias sociales han generado para entenderlo y estudiarlo. La discusión no ha estado exenta de controversias y opiniones encontradas, detrás de las cuales subyacen intereses de diverso corte. Si bien desnudar en términos ideológicos los constructos teóricos que han abordado esta temática está fuera de nuestro alcance, sí nos resulta posible rescatar dos discusiones transversales a la noción de lo *popular*, cuya existencia ha sido un estímulo constante para el desarrollo de dicho concepto: en primer lugar, aquella que pone en cuestión la legitimidad de la fórmula binaria para la explicación y estudio de lo popular, y en segundo, aquella que enfrenta las perspectivas teóricas que ven en la cultura popular un núcleo autónomo de productividad independiente, con las que no ven ella más que un cúmulo de elementos dispersos subordinados a la cultura hegemónica.

1. La fórmula binaria.

Ya desde las primeras aproximaciones a lo popular, las ciencias sociales han intentado asir las múltiples aristas del concepto recurriendo a los pares oposicionales que el estructuralismo popularizó como modelo explicativo. De esta forma, la cultura popular se vio en el centro de un campo multisémiótico donde, a través de diversas nociones que encarnaban los énfasis que unos y otros autores ponían en la interpretación, convergían términos tan diversos como lo “oficial”, lo “docto”, lo “hegemónico”, lo “dominante”, lo “alto” y lo “culto”. Tales oposiciones permitían graficar la naturaleza “otra” del mundo popular, dando cuenta del carácter soberano

¹ Renato Ortiz menciona, siguiendo a Peter Burke, al filósofo Herder y a los Hermanos Grimm como autores fundamentales de tal descubrimiento.

de éste en tanto se encontraba ajeno -a través de la inversión carnavalesca- a los valores y normas de la cultura oficial² (Bajtín 1987).

No obstante el valor explicativo de esta perspectiva, en la medida que el imaginario de lo popular era gobernado por las dicotomías de la fórmula binaria, una serie de connotaciones nada favorables al concepto se fueron adosando a éste: por una parte, lo popular era percibido en términos negativos como la mera carencia de su contraparte, y por otra, su existencia oposicional le situaba a una distancia infranqueable respecto de la cultura oficial. En una sociedad donde los valores hegemónicos son asimilados a los propios de la humanidad, tal situación significaba que la baja cultura -o cultura del pueblo- habría de representar toda aquella esfera marginal cuya legitimidad, incluso en tanto cultura, está constantemente en tela de juicio.

El uso de pares oposicionales para dar cuenta del concepto de cultura popular se hizo extensivo a gran parte de las disciplinas sociales. Una serie de conceptos vinculados a este imaginario comenzaron a utilizarse de manera indistinta y confusa, sin detenerse en las diferencias de nociones diversas como *cultura dominante*, *burguesa*, *legítima*, *culta* o *letrada*, por un lado, y *cultura dominada*, *popular*, *proletaria* o *contracultura*, por el otro (Grignon y Passeron 1989). Corrientes discrepantes entre sí en cuanto al estudio del mundo popular, coincidían en el rechazo a estas dicotomías facilistas como herramientas explicativas, ya sea porque elevaban al concepto de lo popular al nivel de un conglomerado homogéneo y sistemático, o porque desconocían los múltiples vínculos que se estrechan entre una cultura y otra. A pesar de ello, incluso las críticas más tenaces terminarán por utilizar -en mayor o menor grado- la lógica binaria en el desarrollo de sus postulados, dado que el poder explicativo de los pares oposicionales es difícilmente sustituible por estructuras teóricas de mayor complejidad.

2. Autonomía o dependencia.

Un panorama general que rastree el desarrollo del concepto en el tiempo, es capaz de arrojar una gruesa distinción que escinde dos líneas de pensamiento dentro de los estudios de la cultura popular. Si pasamos por alto los diversos matices que sin duda enriquecen la discusión en torno a la temática, es posible visualizar dos formas divergentes de comprender la relación entre cultura popular y cultura hegemónica,

² Es importante señalar que los escritos de Bajtín, si bien establecían distinciones esquemáticas entre una cultura popular y una cultura oficial, se detenían a reflexionar en torno a los vínculos que existían entre una y otra. Las críticas que suscitará el modelo binario están enfocadas, principalmente, en las aproximaciones teóricas realizadas posteriormente al libro de Bajtín.

en términos de los niveles de autonomía, creatividad y productividad que se le asignan a la primera en referencia a la segunda.

La primera de estas corrientes es inaugurada por los escritos de Bajtin en torno a Rabelais, y se caracteriza por entender lo popular como una *cultura otra* respecto de la oficial o dominante. Sus autores coinciden en el carácter productivo de la cultura popular (Chartier 1997; De Certeau 1996; Ginzburg 1976), hecho que refuta los planteamientos que otorgan una actitud pasiva y meramente receptiva a sus miembros. Se destacan también los múltiples cruces y mediaciones que existen entre el mundo popular y el dominante, los cuales constituyen tanto a uno como a otro en productores de *mezclas culturales*. Según esta corriente, la cultura popular “no es el reflejo de una imposición que nace desde el poder, sino que puede pensarse como el resultado de una serie de desvíos y desplazamientos que el historiador puede y debe rastrear” (Zurieta 2000).

Por otra parte, una segunda óptica acerca de la cultura popular estaría dada por los planteamientos de Gramsci y Bordieu, para quienes lo popular no es más que un subproducto de la cultura hegemónica, que se explica a través de los mecanismos de dominación a los que están expuestos. Así, mientras para Gramsci las clases subalternas tienen una concepción de mundo asistemática y no elaborada -a diferencia de la cosmovisión organizada y centralizada que las clases dominantes han impuesto al entramado social-, para Bordieu la estética popular está siempre referida a la hegemónica, ya sea por imitación o porque se reconoce la superioridad del gusto dominante (Zurieta 2000). Ambos autores coinciden en que la cultura popular no puede ser pensada como una cultura autónoma y homogénea, ya que no existe en ella ningún rasgo de especificidad que le proporcione una naturaleza creativa. Cabe mencionar que, desde el escenario chileno, José Joaquín Brunner se adscribe a esta línea de pensamiento, señalando que el mundo popular posee una organización propia demasiado débil para posicionarse dentro de la definición de *cultura*, de modo que resulta más correcto entender tales manifestaciones como *folklore*, asumiendo que el avance de la cultura moderna -a través del motor de la escuela- terminaría por superarlas (Brunner 1985).

Las posturas aquí esbozadas corren el riesgo teórico de estandarizar sus postulados al punto de caer en un “populismo”, en el caso de la primera vertiente, o un “miserabilismo”, en lo que respecta a la segunda. Estos conceptos fueron acuñados por Claude Grignon y Jean Claude Passeron para describir la trayectoria que la sociología y la literatura habían cursado a lo largo del estudio de la cultura popular

(Grignon y Passeron 1989). De acuerdo a este enfoque, cometen el error del *populismo* aquellas aproximaciones que, al atribuir completa autonomía a la cultura popular por medio de las influencias del relativismo cultural, olvidan artificialmente los efectos de la dominación y la dependencia que operaban de facto en las comunidades estudiadas. Por su parte, caen en el *miserabilismo* aquellas perspectivas que, por concentrar sus energías en hacer visibles los mecanismos de poder y hegemonía que aquejaban a los sectores populares, terminan por rendirse a un reduccionismo que interpreta todas las diferencias como faltas, olvidando aquello que escapa al orden simbólico dominante.

En las agudas observaciones de estos autores franceses están contenidas, en cierto modo, las implicancias teóricas más relevantes de estas dos maneras de pensar la cultura popular. Mientras una de éstas ensalza su naturaleza genuina, la otra no ve en ella más que una procedencia ilegítima; si la primera le otorga un carácter creativo -en tanto el consumo es producción de segundo grado-, la segunda comprende sus actos como mera recepción e importación de elementos culturales; si aquí se interpretan sus acciones como estrategias de micro resistencia y apropiación, allá se le observan como actos funcionales y utilitarios. El correlato de estas opciones interpretativas no permanece oculto ni al más tímido de los análisis: detrás de los planteamientos de la primera corriente existe un claro intento por promover la cultura popular, mientras que la segunda de ellas, por el contrario, se empeña en conceptualizarla como una serie de elementos dispersos que deben ser superados³.

Los alcances de la problemática

Si bien el mundo popular constituye una piedra angular en la textualidad de Violeta Parra, la reflexión que la folclorista promueve acerca de la cultura explora dimensiones que no pueden ser del todo reducidas a dicha dicotomía. En efecto, aquí sostenemos que la particularidad de su búsqueda radica justamente en su capacidad de proporcionar nuevos referentes a dicha problemática, articulados en torno a sus propias coordenadas biográficas. Es así como entran en la escena de lo subalterno categorías invisibilizadas en mundos ya invisibles: la experiencia rural, la existencia femenina, y la expresión oral. No obstante, tales categorías responden en gran parte a las mismas directrices que señalábamos para la dicotomía popular/docto, dado que se encuentran igualmente expuestas a las valoraciones simbólicas de la cultura.

³ Para Gramsci, esta superación de la cultura popular -que no es a su entender más que la supervivencia de formas de vida pasadas- tendría lugar para dar paso a una cultura moderna y progresista. (Zurieta 2000)

La fórmula binaria opera también en el núcleo de los *otros* referentes incorporados en el trabajo de Violeta. Así como lo popular fue enfrentado a lo docto, lo rural encontró su contraparte en el mundo urbano, lo femenino polarizó ante el universo masculino y la expresión oral fue entendida como el sistema opuesto al escrito. Al igual como sucedía con el primer concepto, todos ellos fueron portadores del carácter residual y negativo que implicaba la existencia oposicional, situándose también a una distancia infranqueable de sus bien valoradas contrapartes. No debemos olvidar que lo rural era el espacio opuesto al lugar de la modernidad y el progreso; que lo femenino era la condición inversa a la capacidad masculina de mando y cambio social; y que la oralidad era la contraparte del más importante de los vehículos de la razón ilustrada.

De igual forma, sus existencias suscitaron discusión en torno al grado de independencia que gozaban respecto de la cultura hegemónica -ya sea la cultura urbana, la masculina o la escrita-, asumiéndose en la mayoría de los casos la naturaleza inferior que sumía a cada uno de estos términos por debajo de su par oposicional. Asimismo, tal como el concepto de lo popular fue legitimado por algunos autores, surgieron también algunas voces que pusieron de manifiesto las particularidades de lo rural, lo femenino y lo oral, destacando la capacidad productiva, creativa y autónoma de cada uno de estos términos.

Lo que queremos dar a entender con estas proyecciones de la discusión es que, tanto sobre el concepto de lo popular como sobre el de lo rural, lo femenino y lo oral, la cultura opera designando valor y legitimidad a unos ámbitos por sobre otros, configurando de esta forma un entramado simbólico hegemónico que condena a la invisibilidad y el descrédito a los aspectos que no son funcionales a sus propósitos. Es en el marco de este gesto cultural -y más específicamente, como una respuesta a éste- que proponemos que la obra de Violeta Parra debe ser leída. Sus textos cogerán elementos del sombrío universo de lo dominado para posicionarlos en la esfera pública de aquello culturalmente legítimo, urdiendo una trama alternativa capaz de incluir y hacer visible lo postergado. El ejercicio de creación de dicho imaginario, que opera mediante el transporte de elementos de un lado a otro de las dicotomías, es posible en tanto Violeta es consciente del carácter arbitrario -y no constitutivo- de las valoraciones que la cultura designa a sus componentes. Por ello, explicitar las fricciones que surgen con el enfrentamiento de parcialidades del mundo social, constituye un requisito fundamental para dar inicio al examen de la obra de esta folclorista.

El advenimiento de la cultura de masas

La progresiva ubicuidad que fue adquiriendo la industria cultural a lo largo del siglo XX, significó una problematización del esquema dicotómico que asigna el polo positivo a lo docto -urbano, masculino y escrito- en desmedro de lo popular -campesino, femenino y oral-. Su irrupción dio lugar al surgimiento de una cultura de masas, potenciada por la producción y reproducción a través de medios técnicos, su orientación hacia un público numeroso, y su acoplamiento a los mecanismos del capitalismo avanzado propio del siglo en cuestión.

El juicio de la academia a este respecto fue controvertido. Para la Escuela de Frankfurt, particularmente para Adorno y Horkheimer, el reinado de la industria cultural significaba el advenimiento de un nuevo género de barbarie, capaz de imponer la lógica del número y la semejanza por sobre lo particular, creando con fines ideológicos una cultura masificada. De esta forma, en la medida que se instala en las sociedades una racionalidad técnica que suspende la reflexión crítica, el sistema capitalista se despliega sigilosamente en el terreno del ocio y el mundo simbólico, convirtiendo a los sujetos en consumidores cada vez más impersonales (Zurieta 2000). Por su parte, en el libro *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco presentará una defensa de la cultura de masas, señalando que su existencia no es típica de un régimen capitalista sino que es propia de “una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones” (Eco 1968). En la misma línea, rescata el carácter democratizador de los *mass media*, en tanto permiten el acceso a la cultura a masas enormes que antes no lo tenían, sensibilizando al hombre contemporáneo en su enfrentamiento con el mundo.

Por otra parte, el estado de cosas que tiene lugar a partir del advenimiento de la cultura de masas será motivo de importantes y heterogéneas reflexiones en Latinoamérica, las cuales se enfocarán en los tintes que cobra temática de la cultura popular en las coordenadas regionales. Fundamentales serán los aportes, a este respecto, de Ángel Rama, Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini. Desde la matriz sincrética y mestiza que es América Latina, estos autores indagarán en las formas en que trabaja la transculturación (Rama 1982), en el encuentro -las *mediaciones*- entre los sectores populares y el discurso de los medios (Barbero 1986), y en los modos en que los sistemas estéticos se cruzan y organizan formas mixtas de representación y construcción del espacio (García Canclini 1982; 2001). Estos enfoques, que ponen el acento en los procesos de mixtura e hibridación, permitirán

cuestionar la tradicional unidireccionalidad con que se entendía el contacto entre “los emisores” y “los receptores” de la cultura, dando cuenta de la complejidad de este tipo de procesos:

“La cultura popular ya no se piensa como un objeto a preservar o a emancipar de la violencia discursiva de las clases poderosas, se concibe como construcciones históricas y contradictorias capaces de modificar, a partir de sus propias experiencias, los discursos sociales que pueden representarlas”.

(Zurieta 2000)

El estudio de la textualidad de Violeta Parra no puede esquivar, como antecedente primordial, los lineamientos que estos autores han realizado en torno a la temática. Violeta Parra habita con propiedad la incipiente cultura de masas del Chile de mediados del siglo XX, estableciendo una relación ambivalente con la industria cultural de la época: así como utiliza los medios tecnológicos que ésta le ofrece para incorporar al imaginario nacional a las parcialidades más postergadas de la sociedad, de la misma forma critica y se resiste a las artificiosas demandas de ésta por productos más comerciales y desechables en el mundo de la música. Es gracias a la cobertura que le proporcionan los medios masivos que la folclorista puede promover un nuevo imaginario para las clases populares, dotado de diversidad y especificidad y capaz de incorporar a las narrativas oficiales a los sectores invisibilizados por la historia.

La producción latinoamericana, de manera especial, constituyen una referencia a considerar en el examen de su obra. Si bien la mayoría de ella está pensada para procesos histórico culturales posteriores a los aludidos en la reflexión de Violeta, dichos aportes permiten visualizar la experiencia popular latinoamericana como una realidad marcada por la hibridación y el mestizaje, por una parte, y por la multiplicidad de lugares de subalternidad, por otro, configurando un escenario heterogéneo donde conviven identidades múltiples y complejas. Ello los sitúa como marco obligado para comprender el análisis que a continuación emprendemos, en tanto invitan a descubrir los tránsitos, diálogos y tensiones que las sociedades nacionales de la región establecen entre las parcialidades que los componen.

3. ACERCA DE LA PRODUCCIÓN EN TORNO A LA OBRA DE VIOLETA PARRA

La lectura de la obra de Violeta Parra propuesta por este trabajo fue construida a partir de la abundante literatura que ha sido publicada, sobre todo en las últimas décadas, acerca de la figura de esta folclorista. En gran medida, este texto surge de la necesidad de establecer un diálogo con dichas producciones, contribuyendo a la vez a poblar los grandes vacíos que persisten en la reflexión en torno a la obra de Parra.

Si bien existen notables excepciones, el grueso de estos trabajos responde a iniciativas de análisis literario, en las que la reflexión difícilmente puede ser proyectada más allá de las circunstancias biográficas que dieron lugar a los textos, y por lo tanto se encuentran más enfocadas en la contemplación estética que en los aspectos sociales y culturales involucrados en dicha obra textual. Además de los muchos textos que se abocan a lo propiamente biográfico (ver en la bibliografía general la producción de Isabel Parra, Ángel Parra, Eduardo Parra, Bernardo Subercaseaux, Carmen Oviedo, Patricio Manns y Fernando Sáez), existe una importante producción crítica en lo que respecta al análisis de estos textos en tanto producción literaria, la cual indaga detalladamente en los recursos métricos, rítmicos y retóricos de la textualidad parriana y proyecta en ellos ciertas herencias tradicionales (ver producción de Marjorie Agosin, Inés Dolz Blackburn, Adriana Castillo de Berchenko, Paula Miranda, Javier Campos, Miguel Farías, Silvia Lafuente, Naomi Lindstrom, María Ester Martínez y Osvaldo Rodríguez, entre otros; de la misma manera, encontramos algunos artículos provenientes de la musicología, que se ocupan de los aportes de la folclorista en el campo de la composición y los tintes que ha adquirido la recepción crítica de su producción musical (ver producción de Jorge Aravena, Olivia Concha, Cristian Spencer, Claudio Rolle, Rodrigo Torres y Christian Uribe). Por otra parte, un número considerable de escritos se han focalizado en establecer vínculos entre su biografía y su obra, abordando -muchas veces de manera marginal- alguna temática significativa para el análisis (Ver producción de Alfonso Alcalde, Eduardo Contreras Budge, Mariana Sanfuentes, Marjorie Agosin, Fernando Alegría, Ruth González, Selena Millares, Cristián Montes, Susana Munich y Eugenia Neeves, entre otros). En menor medida, es posible encontrar algunas aproximaciones que profundizan en la dimensión social y cultural del contexto que da luz a la producción de Violeta Parra (ver producción de Gina Cánepa, Juan Armando Epple, Patricio Manns, Leonidas Morales, Claudio Rolle y Ricardo Salas, entre otros), enmarcando su textualidad en los procesos históricos a los cuales se debe.

Como adelantábamos en las palabras inaugurales de esta presentación, el presente texto busca continuar y enriquecer esta última línea analítica, que si bien ha realizado importantes contribuciones a la reflexión cultural acerca de la obra de Parra, no ha logrado agotar las múltiples temáticas allí involucradas. Es necesario profundizar en el análisis ya esbozado por dichas producciones, para comprender los alcances de la propuesta que Violeta Parra realiza a través de sus textos. Aquí planteamos que la reflexión en torno a la categoría de *sujeto popular* proporciona una entrada sugerente al proyecto estético-cultural que gobierna la textualidad de Violeta, puesto que permite vislumbrar el valor que nos presentan estos textos en tanto testimonio de los lugares múltiples y complejos de la subalternidad del Chile del siglo XX. El legado de Violeta Parra constituye una aproximación privilegiada a un sector de la sociedad escasa e insuficientemente retratado por las actas oficiales.

Este análisis, por tanto, busca penetrar en aquellos mundos invisibilizados con el objeto de instalar la reflexión acerca de la cultura y su capacidad de asignar valor simbólico a unas parcialidades por sobre otras, reconstituyendo en aquel intento el imaginario heterogéneo al que Violeta Parra dio vida en sus textos y canciones.



4. EL DESPERTAR DE LA MÚSICA POPULAR. Contextualización



La consolidación tecnológica, económica y social de la industria musical que tuvo lugar en Chile durante la primera mitad del siglo XX, otorgó una visibilidad inédita a las expresiones de la música popular, las cuales transgredieron los lindes sociales que tradicionalmente las habían contenido. Sin embargo, la reticencia de la academia a incorporar este repertorio dentro de sus competencias se mantuvo incólume por largos años, negando en esta medida la posibilidad de un lugar para la música popular dentro del dominio de la cultura⁴. Es necesario subrayar el hecho de que, en aquel acto de legitimación, eran puestos en tela

de juicio los propios principios estéticos que contenían la producción musical en los lindes de las disciplinas artísticas. Por ello, resulta comprensible que las múltiples sospechas que la música “plebeya” merecía a los ojos ilustrados, permanecieran bajo la forma de un discurso que hasta el día de hoy es posible escuchar: que se trata de música comercial, estandarizada, dirigida y mecanizada para masas adormecidas por el consumo.

Promediando el siglo XX, una serie de voces pertenecientes a la academia fueron haciéndose presentes en el diálogo acerca de la legitimidad e importancia del estudio de la música popular, impulsados por los omnipresentes efectos de la industria cultural en las sociedades latinoamericanas⁵. Sin embargo, la reivindicación de una música popular en el contexto de una cultura conceptualizada en términos dicotómicos *-alta cultura, baja cultura-*, implicaba a la vez el reconocimiento de una profunda reestructuración del mundo social, que presionaba por formas más complejas y precisas de pensar la sociedad. En esa medida, la música popular viene a representar en el terreno de lo simbólico la incorporación de los sujetos marginados por las narrativas modernizadoras hegemónicas, a través de la conformación de una sociedad de masas inabarcable conceptualmente desde la oposición entre lo docto y

⁴ Más aún, las primeras estrategias de validación académica de la música popular estaban dadas, esencialmente, en referencia a su contraparte culta: buscar y demarcar los vínculos entre la música popular y la clásica. (Aravena 2001)

⁵ Resulta fundamental, a este respecto, la labor de dos investigadores chilenos en torno a la conceptualización y rescate de la música popular: Eugenio Pereira Salas, en primer lugar, y Antonio Acevedo Hernández, en segundo. Sus reflexiones circularán en torno a la escisión que la academia ha establecido entre una música culta para las élites, y una música estandarizada para el pueblo (González y Rolle 2003).

lo folclórico (Osorio 2005). En el marco de estos procesos, Juan Pablo González y Claudio Rolle definirán la música popular como una música mediatizada, masiva y moderna: “*Mediatizada*, en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología [...] *Masiva*, pues llega a miles de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. *Moderna*, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla la capacidad de expresar el presente [...]” (González y Rolle 2003: 26).

Folclore para las masas

La industria cultural ofrecía a los ciudadanos del siglo XX nuevas formas de relacionarse en torno a las emergentes comunicaciones masivas. En este proceso de adaptación a los nuevos tiempos, la sociedad chilena manifestó su inquietud respecto a los grandes temas de la identidad nacional, imprimiendo el sello de esta discusión a las diversas expresiones de la cultura. En el escenario musical, muchas fueron las voces que se pronunciaron acerca de la prominencia de los sonidos extranjeros en los medios nacionales⁶. Ante la fuerza, por ejemplo, de la canción mexicana, los artistas locales no podían hacer más que limitarse a reproducir repertorios internacionales, que por lo demás les habrían de deparar mejores dividendos económicos. En *Historia social de la música popular en Chile*, los autores atribuyen esta desventaja a dos factores fundamentales: por un lado, pesaba en la música chilena la marginalidad de expresiones negras y mestizas locales, disminuyendo las posibilidades de desarrollar una música popular capaz de imponerse a nivel internacional; por el otro, siendo el grueso de las manifestaciones musicales de Chile de carácter rural, el ciudadano de la urbe se veía privado de la posibilidad de “bailar, socializar y enamorarse al son de su propia música metropolitana” (González y Rolle 2003: 40). Christian Spencer, por su parte, vincula dicha permeabilización a las influencias extranjeras, en primer término, a la existencia de “un modelo económico social en transición”, y en segundo, a “la penetración de un modelo radial extranjerizante y lucrativo” (Spencer 2001).

Carmen Oviedo sintetiza el estado de cosas que la década del cincuenta aparejaba para la música local señalando que “...el folclore parecía haber perdido la batalla frente a los ritmos extranjeros. Para estar a la moda había que cantar en inglés y las pocas manifestaciones de lo tradicional que persistían, se enmarcaban en arquetipos

⁶ Esto no desmerece el hecho de que la producción discográfica de música chilena aumenta, por aquellos años, de manera considerable. Desde los inicios, ésta recurre a la música tradicional chilena, principalmente a dando espacio a folcloristas mujeres como Deslinda Araya, Esther Martínez y Petronila Orellana (Rolle 2004).

de escasa representatividad que ciertas personas, o grupos de personas de gran influencia, sobre todo económica, se esforzaban por mantener” (Oviedo 1990). Aquellos grupos a los que hace alusión son, sin lugar a dudas, la elite agraria del Valle Central de Chile, y su influencia radicaba, ni más ni menos, que en haber gobernado al país desde sus orígenes. Los intentos por dar con una música nacional que los representara desde la ciudad, encontraron materialidad en el imaginario rural-hacendal al cual estos grupos adscribían. La cultura huasa movilizó estos intereses como el más emblemático de sus exponentes, ya que, si bien no es el huaso el portador de la tradición musical en el campo, su rol de capataz con asuntos que resolver en la urbe lo posicionan como mediador -a nivel simbólico- entre el mundo rural y el ciudadano (González y Rolle 2003). De la misma manera, la refinación de su vestuario concuerda con el ideal exotista y cosmopolita que demandan los tiempos:

“...El atuendo, consistente en una llamativa combinación de chaquetilla y sombrero de evidentes resonancias andaluzas, pantalón ajustado, zapato de taco, faja y poncho corto de vivos colores y grandes espuelas”

(Manns 1978: 44).

Los nuevos espacios que había generado la modernidad, hacían cada vez más urgente la búsqueda de una música nacional capaz de darles contenido. Resultaba necesario, entonces, imaginar el territorio nacional como el producto de una matriz homogénea y común, de acuerdo a la tradición romántica que comprende la nación en tanto comunidad. Es así como la cultura huasa, a través de sus puntales en el dominio musical -la tonada y la cueca-, pasará a constituir el ícono de una nación centralista para la cual “el mundo campesino y sus expresiones ofrecían una línea de continuidad con el pasado y con el sentido de lo propio” (González y Rolle 2003). Para Patricio Manns, este intento de las clases poderosas de construir el imaginario nacional a partir del referente campesino tiene un carácter arbitrario, ya que Chile no es un país eminentemente campesino ni su economía descansa en el agro. Le atribuye, por el contrario, una raíz política, puesto que pretende contener el despertar político del campesinado a través de la promoción de un imaginario rural que consagra los paisajes campesinos y los personajes que los circundan. La *música típica chilena* vendría entonces a jugar el papel de un “bálsamo que procurará ocultar, sino curar, las heridas sociales, que apartará a los trabajadores de sus ansias de reivindicación y, en lo que respecta al campesino, que trabajará constantemente para donar una imagen paternal y bondadosa del terrateniente” (Manns 1978: 41)⁷.

⁷ De la misma forma, Manns señala que la música constituiría una más de las múltiples estrategias que los grupos dirigentes desplegaron para preservar la lógica hacendal y evitar la movilización campesina. Por lo mismo, no resulta

Tales intereses se vieron cristalizados en la iniciativa de una serie de grupos de jóvenes universitarios, cuya formación en la ciudad había estado precedida por el aprendizaje de repertorios musicales en sus casas y fundos rurales: los conjuntos *típicos* o *de huasos*. Las canciones que popularizaron a partir de los años veinte, serán un vehículo para la tan deseada urbanización del folclore, la cual será llevada a cabo por ellos como un deber patriótico. Es de esta forma como mediante los repertorios de formaciones como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros y Los Provincianos, la música folclórica fue difundida en la ciudad, encontrando una demanda urbana que respondía a los altos índices de migración campo -ciudad. Como señala Rolle (2004), el destinatario de este folclore reciclado será, paradójicamente, la comunidad folclórica.

La irrupción de Violeta Parra.

Cuando Violeta Parra llegó a la ciudad de Santiago, el escenario de la música local se encontraba atiborrado de sonidos extranjeros que, bajo la forma de boleros, rancheras, canciones españolas y tonadas, daban vida a las fiestas populares. Sus primeros años en la urbe transcurren en los locales y cantinas del Barrio Estación, en los cuales comienza su carrera musical interpretando los ritmos que la clientela del sector demandaba por aquellos años. Ya entonces se vislumbran sus múltiples capacidades creativas: así como incursiona en la industria discográfica con el



dúo que forma con su hermana Hilda, se desempeña con éxito en el baile español, la comedia y el circo. Sin embargo, toda la actividad por aquellos tiempos, estará atravesada por los cánones que imponía la ferviente industria cultural de la época, a la cual la joven Violeta se acopla en sus años iniciales en la ciudad.

Esta permeabilidad a las corrientes culturales que marcaban pauta en la masa popular, proporcionará a Violeta Parra, en definitiva, una serie de elementos cruciales en su formación artística. A nuestro juicio, es entonces cuando se moldean ciertos aspectos fundamentales de lo que posteriormente constituirá su particular

sorprendente el hecho de que las antiguas organizaciones patronales de corte gremialista dieran pie a sus propios complejos radiales: la Sociedad Nacional de Agricultura y la Sociedad Nacional de Minería (Manns 1978). Armando Epple formula la idea anterior aseverando que éstas radioemisoras “tienden a reproducir un orden patriarcal depurado de conflictos, encuadrado en jerarquías naturales y glorificador de una ecuación armónica entre pueblo y naturaleza (Epple 1994)

estilo performativo, y cuando Violeta asimila como herramientas propias las diversas posibilidades que ofrece la naciente tecnología radiofónica y discográfica. La receptividad será, sin duda, una característica de la obra de Violeta Parra⁸. Siguiendo a Leonidas Morales, podemos entender estos primeros contactos con la ciudad como una segunda etapa en la biografía de Violeta⁹, en la cual, a través de la toma de conciencia de sus recursos de comunicación y creación artística, Parra despliega “en todas las direcciones” su talento articulado en torno a lo popular urbano (Morales 2003).

La década del cincuenta marca para la folclorista el regreso a sus orígenes folclóricos como fuente de inspiración para la creación artística. De acuerdo a lo señalado por Armando Epple, su hermano Nicanor es un importante gestor de este vuelco, puesto que es quien la convence de que el rescate de la cultura campesina constituye una vía de equilibrio entre la tradición agraria y la sociedad moderna, en tanto permite la “rearticulación de propuestas humanas a salvo de la alienación de la modernidad urbana” (1994). Lo cierto es que Violeta Parra se hará cargo de la tensión campo-ciudad contenida en el pensamiento de Nicanor, como una forma de elaborar su propia identidad signada por la hibridación y la mezcla. Ella misma desempeñará el rol, entonces, de una figura mediadora entre las dos partes constituyentes de su biografía: la ancestral tradición que porta, y la complejidad de “la vida de hoy”.

“Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy”.

(Violeta Parra, citado en Parra 1985)

Los ojos de Violeta vuelven al dominio de la tradición popular campesina, redescubriendo la riqueza infinita de la cultura de su lugar de origen. A partir de entonces, el folclore no puede ser sino una opción de vida deliberada, que no pasa esta vez por un vínculo prerreflexivo y “umbilical” con esta matriz, sino por un proceso de toma de conciencia que le obliga a repensar constantemente su relación

⁸ En su grueso, los autores que han abordado esta temática, sitúan esta primera etapa de la carrera artística de Parra como un período negro en el que la futura folclorista se ve absorbida por las “deformaciones locales de la música utilizada como factor alienante” (Manns 1978). Creemos que esta perspectiva se encuentra limitada por una concepción esencialista, que mientras, por un lado, comprende el mundo campesino como un territorio incontaminado, como contraparte, concibe lo urbano y lo moderno como manifestaciones de corrupción y decadencia. Sin embargo, y como señalaremos en líneas venideras, la obra de Violeta Parra es producto, en gran parte, de este cruce entre el mundo rural y la urbe.

⁹ Morales considera su pertenencia a la tradición campesina de corte folclórico como una primera etapa en su biografía (Morales 2003).

con ella (Lindstrom 1995)¹⁰. Es necesario puntualizar que una opción de esta índole significaba, en el marco de una sociedad intolerante, ser objeto de discriminación en múltiples ocasiones. La lógica ilustrada que gobernaba las mentes de las clases dirigentes concebía a los sectores populares como un reino de superstición e ignorancia, reprimiendo sus manifestaciones a través de la condena moral, legal y religiosa de su cultura (Münnich 2004). Fue necesaria la partida y la distancia para que Violeta alcanzase tal nivel de maduración en su pensamiento, desarrollando una perspectiva y un estilo propio en la aproximación a este -nuevo y viejo a la vez- objeto de estudio. De esta manera, marcará distancia respecto de las pautas que gobernaban la escena musical en el campo de lo folclórico la cual, recordemos, se debatía entre el costumbrismo de los conjuntos de huasos, la omnipresencia de los ritmos internacionales y la emergencia de una serie de “artistas de la música” que desplegaban sus encantos femeninos sobre los escenarios locales.

El “canto a la chillaneja” que Violeta Parra difundió a partir de esos años, quebraba con todas las vertientes que la radiotelefonía ofrecía a sus auditores. Rompía, en primer lugar, con la usanza de raíz patronal de usar *disfraces típicos* -huasos, los hombres, chinas, las mujeres- para interpretar la música chilena. Con estos trajes, desconocidos para aquellos que realmente trabajaban la tierra, los hacendados lucían folclóricamente su riqueza. Lo que hizo Violeta, por el contrario fue “tomar la guitarra y empezar a cantar sin preocuparse de los atuendos, sin maquillaje, adoptando una pose exterior de figura “folclórica” al uso oficial” (Ángel Parra, en Epple 1987). De la misma forma, se apartaba de los ritmos de origen extranjero para devolver a las manifestaciones locales -eminentemente campesinas-, el lugar que les correspondía en la música nacional. Finalmente, imponía una distancia respecto de las mujeres artistas de la escena local, en lo que respecta a los ritmos interpretados, los vestuarios utilizados y el timbre de la voz, todos los cuales se presentaban en Violeta de manera menos estilizada y más sencilla.

La irrupción de Violeta Parra en la música popular chilena, implicó un cuestionamiento de las manifestaciones hacendales que las clases terratenientes querían imponer como lo propiamente nacional a través de los conjuntos de huasos. Su propuesta, que encuentra en las bases populares del mundo campesino un sustrato capaz de articular un imaginario sobre lo *chileno*, atentaba contra los intereses

¹⁰ A este respecto, en una entrevista Violeta Parra señala: “¡Es un crimen que nuestros buenos cantantes estén grabando mambo o baión! Yo no tengo voz como cantante... ¡pero una voz hermosa como la de Margarita Alarcón podría hacer mucho por nuestro folclore!”. (Declaraciones de Violeta Parra, Santiago, 1954. En Subercaseaux, et al. 1982 :53)

patronales en tanto ponía en tela de juicio su concepción acerca de quiénes eran los “sujetos históricos nacionales”, los valores que debían regir la nación y el espacio geográfico que involucra la patria. Con aquel proyecto popular de construcción de una identidad nacional, habrían de quedar atrás las injusticias y diferencias que se reproducen desde los espacios hegemónicos de la nación, constituidos en forma vertical, y lejanos a las vivencias reales de su pueblo que vive “amando a la patria, y tan mal correspondido”¹¹. En la canción “Yo canto a la diferencia”, la compositora formula una crítica a la nación a través de su ícono patrio: el aniversario de la independencia nacional, el día 18 de septiembre. Como señala Javier Osorio, en este texto Violeta nos narra cómo “la representación de lo popular se infiltra en los espacios hegemónicos de la nación, al mismo tiempo que es invisibilizada por la performance identitaria de las elites dirigentes” (2005). De esta forma, el despliegue de la Parada Militar sólo es capaz de rendir homenaje al abismo que se estrecha entre la institucionalidad chilena y los postergados miembros de la nación.

En síntesis, el proyecto artístico que Violeta pone en marcha concentra sus fuerzas en reemplazar los elementos ideológicos que pretenden constituir el núcleo de la identidad nacional, proporcionando referentes más auténticos y capaces de estimular el cambio social. Considerando la hipótesis general que estructura este texto, podemos afirmar que su textualidad busca inyectar nuevas fuerzas al imaginario de las clases populares, neutralizando las connotaciones negativas que asume lo popular en el seno del sistema social, movilizadas a través de la tajante distinción entre lo *popular* y lo *docto*. Violeta canaliza sus esfuerzos hacia la difusión de las manifestaciones populares como portadoras de una riqueza y complejidad que las sitúa, sin lugar a dudas, en el vasto terreno de la cultura¹².

No es difícil determinar, a la luz de lo señalado, a cuál de las posturas teóricas que hemos recogido en el comienzo de este trabajo se adscribe el trabajo de Parra.

¹¹ Canción “Yo canto a la diferencia”.

¹² Paradójicamente, la legitimación docta que ha recibido la obra de Violeta Parra ha desconocido este hecho. En muchos de los autores que han abordado la relación de su trabajo con la cultura popular, sobre todo en el plano de la música, la concepción de la esfera popular como un reverso degradado del universo culto, permanece incólume (Aravena 2001). Así lo demuestra el juicio que se ha hecho sobre una serie de piezas como “El Gavilán”, las “Anticuecas” y otras piezas para guitarra sola, que las posiciona a la altura del repertorio culto, ya sea por la complejidad que se les atribuye o por su existencia al margen de la industria cultural de la época. Todas ellas son concebidas a partir de su carácter rupturista y de vanguardia, el cual a su vez no puede entenderse sino como parte del dominio de lo docto. Esta óptica, que de forma más o menos velada desdeña la creación popular y la considera inferior, excluye partes importantes de la obra que constituyen ruptura y reelaboración respecto del contexto musical del cual proviene la compositora. En definitiva, lo que está en juego es la autonomía de lo popular en cuanto objeto de estudio académico y la pertinencia de las herramientas metodológicas y conceptuales que se hacen cargo de dicho objeto. Es así como podemos observar, con Aravena, cómo lo culto “se autoconfiere el don de convertir lo popular en arte verdadero”, demostrando la medida de la carga de poder simbólico que detenta (2001). Sin embargo, y por el contrario, la textualidad de Violeta Parra nunca pretendió cruzar los límites de lo popular para acomodarse en los laureles del arte docto. El mundo subalterno y su cultura constituían fuentes primarias de su creación, y en tal medida eran el espíritu y la esencia de la obra de esta folclorista; en efecto, todo su proyecto estético-cultural se encontraba articulado en función de lo popular.

Violeta cree en el carácter creativo de la cultura popular, y en su existencia como realidad viva capaz de modificar la realidad social de sus portadores. Es en este sentido que aboga por la creación de un centro de arte popular, “algo así como una Universidad de Folclore” (Sáez 1999). Su legado constituye una forma de resistencia contra las corrientes de las ciencias sociales que comprenden lo popular como un resabio del pasado que debe ser superado por la cultura moderna. Como señala Naomi Lindstrom, su trabajo revela “una ilimitada confianza en la capacidad del público de resistir, a través de un proceso de concientización, las seducciones de la cultura masiva”. (1995)

Como hemos esbozado en la presentación de este trabajo, la obra textual de Violeta Parra constituye una propuesta de un nuevo imaginario del sujeto popular de mediados del siglo pasado en Chile, en la cual se dejan vislumbrar una serie de matices y particularidades que quiebran la unicidad del relato que había caracterizado a la “clase” subalterna. Dentro de aquella categoría social subordinada que históricamente había abarcado la pobreza como una realidad homogénea y opuesta por antonomasia a la clase pudiente, Violeta introducirá nuevas categorías que dan concreción y sentido a la subalternidad chilena, haciendo aparecer el mundo campesino, femenino y portador de una cultura oral. Sin embargo, y aunque no se remite exclusivamente a ello, Violeta Parra inyectará nuevas fuerzas a la problemática de clase, otorgando visibilidad a aquel grupo de la población caracterizado, genéricamente, por la dominación y la pobreza: los llamados “sectores populares”.

El trabajo de Parra, en primer lugar, pretenderá poner en marcha el mencionado proceso de visibilización del mundo popular a través de la constitución de los hombres y mujeres populares en sujetos históricos dignos de protagonismo e igualdad social. Este punto hace alusión a la necesidad de relevar y situar dentro del amplio espectro del mundo popular, a los sujetos que lo conforman, de modo que la configuración del medio subalterno vaya adquiriendo la consistencia concreta que la Historia oficial le ha negado desde siempre. Es a través de esa especificidad histórica que Violeta construirá un relato capaz de hacer visible la experiencia popular en su naturaleza múltiple y compleja.

La folclorista lleva a cabo esta labor denunciando las injusticias que oprimen a las clases populares. Su reflexión es un continuo aliciente para la emancipación de las clases populares, haciéndolos concientes del drama de explotación y abuso que vienen soportando desde tiempos inmemoriales. Con este objeto, la cantora apela a

figuras heroicas cuya grandeza haga despertar a tales adormecidos sectores: a eso apuntan sus homenajes a personalidades de raíz popular como Pedro Urdemales¹³, a íconos patrios de resistencia como Manuel Rodríguez y Emilio Recabarren¹⁴, a los caciques mapuches aludidos en “Arauco tiene una pena”¹⁵, al comunista español Julián Grimau¹⁶, y a los mártires que diversos países lloran de acuerdo a “Un Río de Sangre”¹⁷.

Para Violeta Parra, la tarea de despertar al mundo popular de su letargo de injusticia implica hacerles conscientes de su condición de sujeto. Esto significa ser capaz de observar su propia situación de pobreza, pero más allá de eso, implica darse cuenta de su condición de dominados. La especificidad de los sectores populares radica en que su existencia como sujetos sociales está definida en relación a otros sujetos sociales, que los explotan y les mantienen subordinados a sus intereses. Es por ello que la folclorista insiste en hacer visible estas fuerzas de opresión, que permanecen naturalizadas y ocultas a través de los más diversos dispositivos. La textualidad de Violeta Parra saca a la luz un conflicto de clases que se ha mantenido a raya mediante conceptos como la religión y el destino, que aseguran que “*Dios no quiere ninguna revolución, ni pliego ni sindicato, que ofende su corazón*”¹⁸. Así lo ilustran canciones de corte político como “Porque los pobres no tienen” y “Ayúdame, Valentina”, entre tantas otras, donde Violeta desenmascara las estrategias de las clases dominantes:

“Porque los pobres no tienen /adonde volver la vista, /la vuelven hacia los cielos /con la esperanza infinita /de encontrar lo que su hermano /en este mundo le quita”.

“De tiempos inmemoriales /que se ha inventado el infierno /para asustar a los pobres/ con sus castigos eternos /y el pobre, que es inocente, /con su inocencia creyendo”¹⁹.

“Qué vamos a hacer con tanto tratado del alto cielo, /ayúdame Valentina ya que tú volaste lejos, /dime de una vez por todas /que arriba no hay tal mansión, /mañana la ha de fundar el hombre con su razón, /mamita mía”²⁰.

¹³ Pedro Urdemales es una figura que la tradición popular recuerda como “el rotito que engañó al diablo”.

¹⁴ Manuel Rodríguez aparece en la canción “Hace falta un guerrillero”, donde se ensalza su valentía anhelando un hijo que defienda la patria como lo hizo Rodríguez. Vuelve a aparecer, esta vez junto a la figura de Recabarren, en la canción “Un río de sangre”, donde lamenta la pérdida de dos héroes como ellos lo fueron.

¹⁵ En “Arauco tiene una pena”, Parra concluye cada estrofa con una fórmula que apela a diversos caciques - Huenchullán, Curimón, Mauquilef, Quilapán, Pailahuán-, invocando el coraje con que ellos resistieron la furia española (Dölz- Blackburn 1994).

¹⁶ Julián Grimau fue fusilado en la Guerra Civil Española. Violeta hace alusión a su asesinato en la canción “Qué dirá el santo padre”. (En Anexos. N° 34 del corpus)

¹⁷ Se hace referencia en esta canción, además de los chilenos Rodríguez y Recabarren, a Federico García Lorca, en España, al negro Lumumba, a Zapata, en México, y a Vicente Peñalosa, en Argentina. (En Anexos. N° 30 del corpus)

¹⁸ Canción “Porque los pobres no tienen”. (En Anexos. N° 40 del corpus)

¹⁹ Canción “Porque los pobres no tienen”. (En Anexos. N° 40 del corpus)

²⁰ Canción “Ayúdame, Valentina”, también llamada “Qué vamos a hacer”. (En Anexos. N° 29 del corpus)

Es de esta forma como los textos de Parra dan a entender que la existencia de una clase subalterna no es sino producto de la acción de una clase dominante, subrayando el carácter relacional del mundo popular y su condición de pobreza. Es por ello que su obra es un grito de denuncia que, así como buscaba devolverles los rostros concretos a los muchos seres populares que deambulan entre el campo, el pueblo y la ciudad, también quiere identificar a los causantes de que la miseria de las clases bajas no encuentre una salida. Visualizamos, así, el reverso del mundo popular como un universo oscuro y de intenciones dudosas, encarnado en múltiples figuras de los tiempos modernos: los ricos, los funcionarios, los políticos, las autoridades, los intelectuales. Alude específicamente a la negligencia social de médicos, abogados, comerciantes y arquitectos, y se detiene con especial énfasis en el clero y la religión para denunciar, desde el más pequeño de los monaguillos hasta el Santo Padre, los abusos que se cometen sistemáticamente contra la gente humilde e inocente.

La textualidad de Violeta Parra, por otra parte, se encuentra atravesada por un compromiso ferviente con una serie de valores humanos, que promueve y difunde en tanto núcleo esencial del proyecto popular. Ese complejo valórico, vinculado a la noción de solidaridad y hermandad entre los hombres, contrasta con la actitud despiadada que demuestran, en las distintas esferas, las clases poderosas. Para enfrentar tal adversidad, Violeta Parra pone al centro de su proyecto la opción solidaria, a través de la cual las personas son capaces de comprenderse en comunión con los otros (Chávez 2001):

“...me convencí una vez que un hombre solo no vale nada. Y que cuando los hombres se unen, llevados por un impulso generoso, llevados por un deseo de paz y amistad, por un deseo de realizar cualquier cosa, pero de realizar algo, sólo entonces tienen el derecho de llamarse hombres.

(Violeta Parra, citado en Parra 1985: 41)

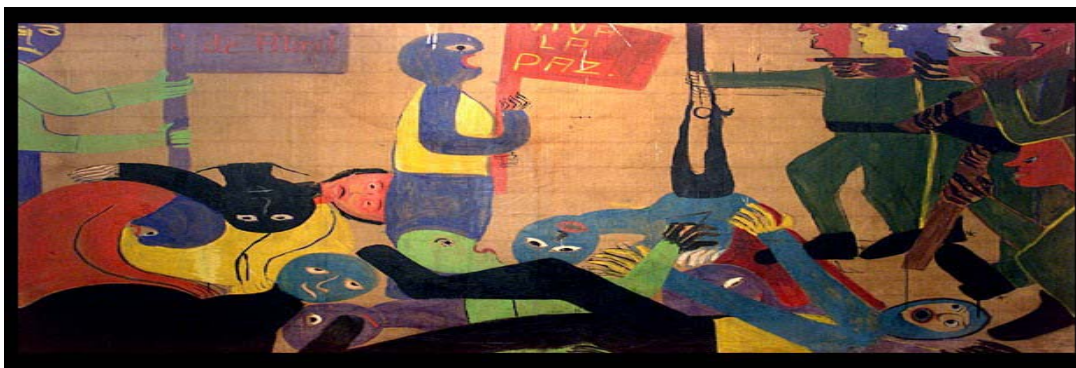
Como correlato de este sentimiento de comunidad, nacerá el compromiso y la reflexión crítica en torno a la sociedad que los congrega, y en esa medida, surgirá la posibilidad de transformar la situación de opresión a la que se encuentran sometidos. A este valor central de la solidaridad, Violeta asocia una diversidad de virtudes que distingue en su pueblo: la inocencia y la candidez, la piedad y la comprensión, la generosidad y la entrega, la capacidad de hacer frente a las dificultades, etc. En oportunidades, este denso conjunto de valores que remiten a la calidez humana de la gente popular, se confunde con su adscripción a una religiosidad popular que, si bien

está cimentada en unas bases profundamente cristianas, se encuentra a la vez severamente distanciada de la iglesia y su jerarquía eclesiástica. Tal como nos señala Patricio Manns, “para Violeta, el sentimiento religioso consta de dos estratos separados: la visión campesina de una corte celestial, paradisiaca; y los representantes terrenos de tal corte, a los cuales ella juzga por sus actividades políticas al servicio de las clases dominantes” (1978).

A diferencia de los países del primer mundo, en América Latina el proceso de industrialización -y su consecuente sindicalización- no significó el retroceso de la religión entre los sectores populares; por el contrario, su función se revitaliza en torno a la resistencia contra la dominación capitalista (Parker 1986). Sin embargo, la brecha que se extiende entre el sentimiento popular religioso y el discurso clerical es inmensa, dado que mientras este último reproduce y fortalece las injusticias del sistema, el primero se ampara en la promesa bíblica de un orden capaz de establecer la igualdad y la felicidad entre los hombres (Salas 1989). El rol del cantor, entonces, consiste en “denunciar tal instrumentalización a fin de reducir la resonancia del discurso eclesiástico”:

“El cielo tiene las riendas/ la tierra y el capital, /y a los soldados del Papa/ les llena bien el morral,/ y al que trabaja le meten/ la gloria como bozal”²¹.

El examen de los textos de corte político de la folclorista nos entrega un panorama social de la pobreza, en el cual esa masa popular que la Historia de Chile no incluía sino en términos difusos y generales, va cobrando identidad bajo formas múltiples y diversas que le hacen visible. En este ejercicio, se juega la posibilidad de que los hombres y mujeres relegados a la marginalidad puedan clamar por su condición de sujetos, siempre y cuando, como señalábamos en los párrafos anteriores, se tenga presente que la “costra” en los corazones de los pobres no tiene otro fundamento que la “horchata” de las venas ricas.



²¹ Canción: Porqué los pobres no tienen. (En Anexos. N° 40 del corpus)

5. LA SELECCIÓN DE UN CORPUS.

La extensión y diversidad que nos ofrece la obra de Violeta Parra, constituye un vasto desafío para la realización de este trabajo; se nos impone, por ello, la necesidad de seleccionar un corpus de textos que permita aproximarse a su trabajo de una manera exhaustiva y, a la vez, manejable. Para dar con éste, hemos optado por utilizar como criterio de entrada la propia trayectoria que dibuja la biografía de Violeta, puesto que los profundos vínculos que se estrechan entre la vida y la obra de esta folclorista dan lugar a un continuo que difícilmente puede ser escindido con claridad. Dicha ruta biográfica permite, del mismo modo, aproximarse de manera sugerente a la dimensión histórica y social que rodea los eventos vitales de Violeta Parra, puesto que uno de los principales rasgos de su relato trovadoresco es, justamente, la capacidad de proporcionar un testimonio que da voz a los sectores silenciados de la sociedad.

Más aún, creemos que la obra de Violeta Parra, en su conjunto, consiste en la elaboración de un relato que, a través del posicionamiento social de diversos sectores históricamente postergados, sea capaz de dar sentido y coherencia a la identidad de la propia cantora. Los diversos elementos que Violeta desentierra en su canto no son sino trozos de su conflictiva existencia, que media entre lo popular y lo culto, lo rural y lo urbano; lo femenino y lo masculino; y lo oral y lo escrito. En esos muchos retazos, aparentemente dispersos entre sí, encontramos material fundamental a la hora de coser una explicación de su figura, que nos permita transitar con soltura entre la historia, la vida y la obra de esta folclorista nacional.

Como toda selección, el corpus que aquí utilizaremos deja afuera una gran cantidad de material de invaluable calidad. El prolífico legado de Violeta cuenta con miles de canciones que no podrán ser contempladas en esta oportunidad; de la misma manera, existen textos poéticos y cartas que constituyen un testimonio literario excepcional. También quedaron excluidas otras expresiones artísticas de carácter no textual: arpilleras, pinturas, cerámica y escultura en alambre.

En cambio, hemos escogido trabajar con las Décimas autobiográficas en su totalidad, no sólo porque arroja luces sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en su vida, sino porque también instala una reflexión acerca del proceso autobiográfico en los sujetos subalternos. Las décimas autobiográficas de Parra nos presentan un hablante que se construye y se enuncia desde los márgenes de la sociedad, adquiriendo las formas excluidas de mujer, de pobre, de campesina y de migrante. La narración irá

dejando al descubierto estas categorías, tanto desde la forma como desde el contenido, construyendo al mismo tiempo un relato subjetivo, donde por medio del énfasis, la yuxtaposición, el comentario y la omisión, se asigna significado a una serie de experiencias de vida (Smith 1987). La autobiografía, por ende, es un proceso de ficción de la identidad, en el cual *la* historia va adquiriendo las particularidades de *una* historia, que no sólo remite a los acontecimientos del pasado, sino que está mediada por los filtros de la experiencia posterior. Si bien más adelante abordaremos la temática de género en la obra de Violeta Parra, cabe añadir en este punto que las Décimas de Violeta Parra se emplazan en el complejo territorio de la autobiografía femenina, por lo cual reflejan la lucha contra una serie de obstáculos que la sociedad androcéntrica les depara a las mujeres y su escritura testimonial. Siendo el sujeto autobiográfico, por excelencia, un sujeto masculino, la autobiografía se convierte en un discurso cultural que asegura y textualiza las definiciones patriarcales de la mujer como “otro”, a través de las cuales el hombre descubre y perfecciona su propia forma (Smith 1987). Al cruzar los lindes de la vida privada y doméstica que la sociedad impone a sus mujeres, la autobiógrafa cuestiona las ideas y normas de un orden fálico. Es por ello que la escritura autobiográfica femenina se concibe como una narración herética, que transgrede el carácter masculino de la autoridad literaria y cultural.

Hemos seleccionado, además, una serie de canciones que ilustran de manera particularmente gráfica los procesos sociales y existenciales que atraviesa el hablante a lo largo de su vida. Para llegar a ellas, hemos establecido ciertos procesos biográficos como unidades que nos permiten hacer un corte metodológico, facilitando el proceso de selección. A continuación, presentamos una breve reseña de la biografía de Violeta Parra seccionada conforme dichos cortes, cada uno de los cuales -a excepción del primero, del que no se conoce producción creativa de la autora- estará seguido por una recapitulación que entrega un panorama general del proceso artístico respectivo de Violeta, puntualizando las canciones seleccionadas.

1. Infancia de Violeta Parra

En el pequeño pueblo de San Carlos, caserío que hace las veces de pasillo entre el campo y las grandes ciudades, fija Violeta Parra su primera residencia. Mientras corren las primeras décadas del siglo recién pasado, comienza a proliferar un movimiento migratorio que arrastrará grandes masas campesinas a las incipientes ciudades del país. La propia familia de Violeta cristalizará dicho proceso en su composición: mientras su padre -un profesor de música llamado Nicanor-, será

portador de la actividad de los centros urbanos, doña Clarisa Sandoval -madre de Violeta-, encarnará la tradición folclórica del campesinado (Morales 2003). Ambas vertientes, en constante tensión a lo largo de la historia de nuestro país, confluirán en la formación de los hermanos Parra.

La infancia de Violeta Parra transcurre, en su grueso, en las localidades rurales del sur de Chile. Es allí donde la folclorista absorbe los distintos elementos de la tradición folclórica, pavimentando el terreno que posteriormente la llevará a la creación y el canto. La pertenencia de Violeta a esta cultura es un hecho natural y prerreflexivo. Como habrán de señalar varios de sus escritos, las tierras rurales del sur constituirán en el imaginario poético de Violeta Parra el escenario edénico e incontaminado donde es posible la felicidad.

Si bien la situación económica de la familia Parra- Sandoval siempre había sido precaria, los acontecimientos políticos que tienen lugar en el país con la subida al poder de Carlos Ibáñez del Campo terminarán por sumirlos en la cesantía y la pobreza. La familia vuelve a Chillán: Don Nicanor se entrega a la vida nocturna de las cantinas, y su esposa trabaja día y noche como costurera para amortiguar la crisis que les agobia. Violeta experimenta desde muy temprano las crudas repercusiones del acontecer político social en aquellos que menos tienen. Desde entonces, comenzará a desarrollarse en ella una conciencia de la necesidad de denunciar la injusticia y explotación que sufren los sectores populares del país.

Las dificultades económicas serán un continuo aliciente para que los hermanos Parra peregrinen por los pueblos de la zona centro sur de Chile en busca de dinero, hecho que familiarizará a Violeta con las diversas manifestaciones de la tradición campesina desde muy temprana edad. De igual forma, la cercanía de algunos familiares y amigos en el campo contribuyeron a la instrucción de los niños en los saberes y cantares del mundo rural. Patricio Manns (1978) asevera que su tránsito por los trenes del sur habría hecho posible que Violeta presenciara las declamaciones de los cantores de la Lira Popular, siendo por tanto digna heredera de esta tradición.

Mientras el mayor de los hijos, Nicanor, era un alumno sobresaliente en el liceo, sus hermanos Hilda, Violeta, Eduardo y Roberto se las ingeniaban para ganar unos pocos pesos cantando u ofreciendo servicios por los alrededores del pueblo. La escuela trae para Violeta la discriminación de sus compañeras, producto de las marcas que la viruela dejó en su cara, haciendo que la niña “odie con todas sus ganas” el período escolar. Pronto Violeta y sus hermanos terminan por dejar la escuela para recorrer los pueblos cercanos como parte del elenco de los circos pobres de la zona.

2. Desde la ciudad.

Un día, guitarra en mano, Violeta tomó el tren a la capital en busca de su hermano Nicanor, quien trabajaba como inspector de un Liceo que le ofrecía comida y alojamiento a cambio de sus servicios. Nicanor acomodó a Violeta en casa de unos familiares y la inscribió en la Escuela Técnica Profesional. No pasaron muchos meses cuando el resto de la familia vino a instalarse a Santiago, al barrio de Quinta Normal, de modo que Violeta se unió al resto del grupo. A pesar de las reiterativas órdenes de Nicanor, los hermanos abandonaron los estudios para apalearse la necesidad que aquejaba a los Parra.

No sabiendo hacer otra cosa, los hermanos se emplean en locales y boliches de los barrios populares del centro de Santiago: La Popular, el Tordo Azul. Poco a poco va dejándose ver la fiereza de la marginalidad urbana: en ese ambiente hostil y alcoholizado, la joven debe presenciar diversos incidentes cargados de sangre y violencia. Los cantores, por su parte, complacían al público entonando las rancheras, boleros y corridos que la moda popular demandaba. En una de esas actuaciones, Violeta conoce a Luis Cereceda, un empleado ferroviario quien, fingiendo ser maquinista, consigue su corazón y se convierte en su marido.

Las exigencias del matrimonio amenazan con alejar a Violeta de su labor como cantora para reducirla a las tareas domésticas y maternas. Sin embargo, su veta artística continúa aflorando a través de la actividad poética, la cual le hizo, por entonces, merecedora de una mención honrosa en un concurso literario. De igual manera, su afición al baile español la llevó a presentarse en el Teatro Balmaceda, obteniendo el primer premio. Estos estímulos de carácter artístico y la cercanía de su familia, terminó por convencer a Violeta de que la vida exclusivamente doméstica era una prisión de la que, tarde o temprano, ella debía liberarse.

Hilda y Violeta Parra deciden hacer un dúo para interpretar canciones campesinas, con las cuales recorren diversos puntos de la capital. Su propuesta difiere de los múltiples grupos folclóricos que monopolizan la programación radial por ese entonces, los cuales se caracterizaban por cantar a un mundo rural muy alejado de la realidad, promoviendo los ideales de las clases hacendales dominantes. A pesar del éxito logrado, el dúo termina por disolverse ante la invitación que el grupo folclórico “Las Torcasas” realizara a Hilda de sumarse a sus filas. Violeta cerró toda posibilidad de volver a emprender un proyecto artístico en conjunto.

Es entonces cuando, bajo el incentivo de Nicanor, Violeta decide concentrar sus energías en el estudio del folclore de nuestro país. Según nos señala Fernando Sáez

(1999), corría el año 1953 cuando Violeta comienza esta ardua tarea de recopilar “sin medios, sin estudios, con la pura fuerza del estudio y la convicción”, situación que le significó severas críticas dentro de los círculos académicos que miraban con recelo la precariedad metodológica con la cual ponía en marcha sus investigaciones. Sin embargo, Violeta tiene a su favor una proximidad innegable con su “objeto” de estudio, la cual le permitirá reemplazar la falta de instrucción por una llegada cercana y afectuosa con los hombres y mujeres que portan el acervo de conocimientos que ella se propone rescatar. Violeta es capaz de ver sabiduría donde sus antecesores -provenientes de la academia- no supieron hallar más que “gente huraña y dengosa”, cuyos “enfadosos remilgos” no podían ser más que un obstáculo a sus intereses científicas (Vicuña Cifuentes 1912).

No obstante Violeta encarna en sí misma la tradición folclórica del pueblo de Chile, es importante considerar que en este punto de su biografía ya se ha producido un quiebre en su identidad, en el cual se ve enfrentada la agresividad de la cultura urbana a la vida campesina que caracterizó su niñez. Es por ello que su trabajo de recopilación no puede ser sino una opción deliberada y reflexiva, que tendrá que defender ante la incomprensión del mundo social. Como nos señala Naomi Lindstrom, Violeta adulta “ya es una folclorista, que, rota su ilación, casi umbilical, con esta matriz cultural, tiene que repensar continuamente su relación con ella. No sólo se debe esta nueva autoconciencia de la hostilidad que atrae su actividad, sino también a la distancia que separa a todo folclorista con el material con que trabaja”. (1995)



La labor de Violeta Parra en el terreno del folclore constituye un aporte fundamental a la recopilación de las manifestaciones artísticas de las zonas campesinas de nuestro país, dado que en ella se implementa una mirada integral del mismo, en la cual tienen cabida, además de los aspectos literarios del folclor, la dimensión musical, el vestuario y los instrumentos implicados, los contenidos rituales y teatrales de la festividad, etc. Su trabajo, además, “hizo que los cantores nuevamente revaloraran lo que tenían, porque muchos de estos cantores -algunos ya de cierta edad- se sentían desplazados por la música moderna²²”. Continuación natural de su trabajo de campo fue la divulgación del material recogido a través de los medios que la tecnología de la época le ofrecía: la radiodifusión. Es así como surge el programa que Violeta Parra ideó para la Radio Chilena, en el cual entrevistaba a cantores populares y les daba un

²² Gastón Soublette, en (Subercaseaux, et al. 1982)

espacio para interpretar sus conocimientos musicales. Con la ayuda de Ricardo García, Violeta daba a conocer las tradiciones campesinas en un ambiente radial poblado de canciones extranjeras y comerciales. Sus hijos recuerdan haber visto la casa llena de sacos de cartas, en las que sus fieles auditores le agradecían su trabajo y le alentaban para seguir adelante. En 1955 recibe el premio Caupolicán a la mejor folclorista del año.

La producción musical de Violeta Parra durante el período que aquí denominamos “Desde la ciudad”, corresponde a las primeras canciones del que sería, años más tarde, un vasto repertorio. La mayor parte de ellas fueron recopiladas por Violeta de los labios de sabios y cantores populares, perteneciendo por lo tanto al folclore nacional de tradición medieval. Aún así, podemos distinguir entre éstas algunas primeras experiencias de creación personal de la folclorista, donde comienzan a esbozarse las primeras características de lo que será su sello distintivo en el terreno de la canción.

Este período, por otra parte, encuentra en el sector centro -sur de la geografía chilena, un territorio propicio para la exploración y el descubrimiento de las manifestaciones del arte campesino. Esta preferencia espacial para la labor folclórica guarda, sin duda, una estrecha relación con los contenidos biográficos que mencionamos en líneas anteriores: los escenarios elegidos en la recopilación concuerdan con los lugares por los que Violeta se desplazó durante los años comprendidos en este período.

Es posible distinguir una gran variedad de ritmos entre las canciones que Violeta graba durante aquellos años. No es casual el hecho de que las primeras piezas musicales, grabadas con Hilda Parra en los primeros años de la década del '50, coincidan con los gustos populares que la clientela de aquel entonces les demandaba: los corridos. Una vez como solista, Violeta comienza a interpretar ritmos más adecuados al proyecto folclórico-musical que desarrollaría en los años siguientes: cuecas, tonadas, villancicos, parabienes, e incluso algunos motivos populares que habían permanecido fuera de la radiodifusión como el canto a lo divino y a lo humano. La gran mayoría de las canciones de este período presentan temáticas de corte amoroso, a las cuales se suman algunos casos donde la religión adquiere un cierto protagonismo.

Este proceso se caracterizará por el hecho de que la experiencia urbana activa en Violeta su adscripción al mundo campesino. Como señala Leonidas Morales, “la

función de la cultura urbana será la de partera: al agredir el sentimiento de unidad, Violeta se vuelve conciente de sí misma, de la cultura que es portadora”(Morales 2003). Por todo lo anterior, las canciones que hemos seleccionado de este período pertenecen a la tradición rural que Violeta se empeña por sacar a la luz por aquellos años, y combinan la tarea recopiladora con un naciente instinto creativo. Es el caso de “*Casamiento de negros*”, cuya primera estrofa es tomada de la tradición folclórica, o de “*Qué pena siente el alma*”, vals del folclore popular arreglado por Violeta. De igual forma, hemos incluido en nuestro corpus la tonada “*La Juana Rosa*”, que ilustra las costumbres campesinas acerca del matrimonio, la canción “*Hay una ciudad muy lejos*”, que recrea el milenario tópico de la Tierra de Jauja²³, y finalmente, la célebre tonada de “*La Jardinera*”, que ilustra los primeros aciertos de Parra en el campo de la composición.

3. Violeta Ausente

El éxito que había traído el programa radial “Canta Violeta Parra”, trajo consigo una invitación para la folclorista al Festival de la Juventud en Varsovia. La posibilidad de viajar a Europa a dar a conocer su trabajo le entusiasmaba y enorgullecía, pero al mismo tiempo le obligaba a dejar a sus hijos en Chile mientras durase su estadía en el viejo continente.



Durante aquellos días Violeta Parra ofreció numerosos recitales y presentaciones, logrando tal atención como folclorista que llegó a ser designada como jurado en un concurso de instrumentos populares. La experiencia de entablar comunicación con hombres y mujeres provenientes de diversas naciones, llena el corazón de Violeta Parra de esperanzas por un mundo más humano y solidario. Sus décimas autobiográficas señalan, a modo de balance de tan dichoso encuentro, que “allí fueron quince días /de trabajar como en sueños /con una fuerza y empeño /de chillaneja sufrí’a /cantaba de amaneci’a /como gallina poniendo /lo que me fue distinguiendo /en esa gran multitud /que me donó la virtud /d’ elegirme entre doscientos”²⁴. Esa alegría es bruscamente interrumpida con una carta de su hija Isabel, en la que se le comunica de la muerte de la menor de sus hijas, Rosita Clara, apenas veintiocho días después de su partida.

²³ Tierra de Jauja: tierra de la abundancia, donde los pobres encontrarían consuelo a su desgracia.

²⁴ Ver “El festival”. En (Parra 1998)

A pesar del dolor y la nostalgia, Violeta decide prolongar su estadía en Europa para continuar la promoción de su obra, instalándose en la ciudad de París. Allí golpeó las puertas de embajadas y museos, en busca de un apoyo en la difícil tarea de dar a conocer el folclore y la tradición de Chile, un país demasiado joven ante los ojos de los milenarios franceses. Lentamente, Violeta va amansando el áspero ambiente parisino para dar a escuchar su voz; logra grabar su música para Chants du Monde, empresa que recogía canciones a lo largo del mundo. Se embarca de regreso a su Chile natal el año 1956.

La perspectiva que significa para Violeta Parra su residencia en París, transforma en gran medida su modo de entender el folclore de Chile. Como podemos apreciar en el disco *“Violeta Parra, guitare et chant: chants et danses du Chili”*, la distancia que la separa de su patria le permite observar la geografía chilena como un todo unitario que da lugar a la identidad. Es por ello que el repertorio folclórico que interpreta en la capital francesa no se remite a la zona que habitó durante su infancia y juventud, sino que además abarca manifestaciones tan diversas como las de Isla de Pascua (“Paimiti”, y “Meriana”), de la isla de Chiloé (el chapecao “El palomo”), de la zona norte (la habanera “Ausencia”) y sus ya tradicionales cuecas y parabienes del sector centro- sur del país.

Sin duda, la estadía en el viejo continente promueve aún más la admiración que Violeta siente por la variedad musical que ofrece el campo chileno. Dado que las canciones correspondientes a este proceso no van a ser particularmente trascendentes en la obra de Parra, nos hemos limitado a seleccionar la hermosa canción que da nombre a este apartado, en la cual se nos retrata el dolor que depara la lejanía y la nostalgia que Violeta siente por su tierra chilena: *“Violeta Ausente”*.

4. De vuelta a Chile

A pesar de los muchos logros que Violeta consigue en tierras europeas, el terreno folclórico en su país de origen continúa siendo árido y pantanoso. Debe hacer frente, una vez más, a largas esperas y frustrantes evasivas por parte del aparato burocrático, siempre fiel a su objetivo de promover su trabajo y el folclore nacional. En sus múltiples iniciativas, Violeta Parra conoce a innumerables personalidades que, poco a poco, van reconociendo en ella a una artista prominente de la esfera nacional.

Durante este período, la creatividad de Violeta se despliega en toda su extensión. Su imperiosa necesidad de expresión encuentra, para entonces, nuevas herramientas y formas: no sólo prolifera su obra como folclorista y compositora, sino que también debuta en diversas disciplinas artísticas como la escultura, la pintura, el trabajo en arpilleras, la cerámica y la poesía. De igual forma, su producción discográfica se incrementa en importante medida, dando lugar a una de sus contribuciones más importantes: la serie “El folklore de Chile”, editada por el sello Odeón bajo la dirección de Rubén Nouzeilles, en cinco volúmenes temáticos.

En 1957, Violeta y su familia se trasladan a Concepción para iniciar una recopilación de canciones y costumbres de la zona financiada por la Universidad de esa ciudad, que por aquellos años vivía un proceso de reforma que habría de potenciar todas las manifestaciones del arte y la cultura. La riqueza del material que Violeta va descubriendo en su empresa, es un asombroso estímulo para el proceso creativo que la folclorista viene desarrollando, hecho al que se suma la compañía de los más diversos artistas e intelectuales que contribuyen a la ebullición cultural de la ciudad penquista.

De vuelta en la capital, los proyectos artísticos de Violeta continúan y se incrementan, proporcionándole a la vez cierto reconocimiento público que pareciera ser propicio para la puesta en marcha de sus múltiples iniciativas, muchas de ellas colosales. Recorre diversos puntos del país en busca de nuevas recopilaciones, presentando a la vez su trabajo como intérprete y compositora. Por otra parte, conoce al antropólogo suizo Gilbert Favre, quien pasará a formar parte de su corazón hasta el último de sus días.

El período que Violeta consagra a la recopilación del folclore de la zona centro-sur del país -por encargo de la Universidad de Concepción-, da lugar a la serie de discos “El folklore de Chile”, mediante la cual Violeta profundiza en la amplia gama de manifestaciones tradicionales de Chile. A través de sus cinco volúmenes, la folclorista da a conocer diversas áreas de expresión del folclore -la cueca, la tonada, el canto a lo poeta-, incorporando material didáctico entre sus grabaciones que promueve las principales características del género en cuestión.

Hemos seleccionado algunas canciones de cada disco contemplado en esta serie, considerando la amplitud de temáticas, ritmos y tradiciones que se encuentran implicados en ésta. Nuestro corpus, entonces, estará compuesto también por *“Debajo de un limón verde”*, *“Verso por despedida a Gabriela Mistral”* y *“Verso por*

la niña muerta”, del volumen I; *“Verso por desengaño”* y *“La petaquita”*, del volumen II; *“Cueca del balance”*, y *“Yo vide llorar un hombre”*, del volumen III, *“Atención mozos solteros”*, y *“Si lo que amo tiene dueño”*, del volumen IV, y finalmente, del volumen V -que contempla exclusivamente canciones compuestas por Violeta-, incluiremos las canciones *“Hace falta un guerrillero”*, *“Veintiuno son los dolores”*, *“Yo canto a la diferencia”* y *“Puerto Montt está temblando”*. Incorporaremos también la pieza para ballet *“El gavián”*, la cual a pesar de haber sido editada muchos años después pertenece a este período.

5. Una chilena en el Louvre

La decisión de viajar al Festival de las Juventudes en Europa, involucra esta vez a toda la familia, a excepción de su hija Carmen Luisa, quien habría de llegar posteriormente por encontrarse interna en un colegio de Santiago. *Los Parra de Chile* obtienen el primer premio en dicho evento, al cual van a suceder numerosas presentaciones en ciudades de la Unión Soviética y Alemania.



Ya instalada en París, Violeta improvisa un pequeño taller donde puede concentrarse en su trabajo, a la vez que retoma sus presentaciones en L'Escale, donde “parecía que nada había cambiado, el mismo humo, las mismas batallas para conseguir silencio en medio de sus presentaciones” (Sáez 1999). En 1963, Violeta sufre la recaída de una vieja hepatitis que le había postrado en la cama unos pocos años atrás, motivo por el cual Gilbert -que para entonces había llegado a Suiza- fue a buscarla a París. Se traslada, entonces, a Ginebra con la recién llegada Carmen Luisa y su nieta Tita, hija de Isabel.

Violeta pasó su convalecencia organizando apariciones televisivas y actuaciones en la Universidad de Ginebra. Sin embargo, la ciudad no podía ofrecerle un trabajo permanente, de modo que regresa a París prometiendo cartas y futuras visitas a Gilbert. En la capital francesa consigue la publicación de su trabajo como recopiladora en el libro *“Poésie populaire des Andes”*, a cargo de Fanchita González Batlle, como también así logra hacer realidad un proyecto que parecía imposible para una chillaneja: exponer sus arpilleras y pinturas en la Sala de Artes Decorativas del Museo del Louvre.

Poco tiempo después, sus hijos regresan a Chile, mientras ella permanece en Europa en compañía de Gilbert. Mientras en su país de origen el ambiente se encuentra cada vez más politizado, Violeta continúa con su vasto trabajo artístico que para entonces es merecedor de un documental transmitido por la televisión suiza. Las noticias que

le llegaban de Chile la llenaban de esperanza, puesto que le informaban del retroceso de los conjuntos típicos que solían copar la radiotransmisión para dar lugar al neo folclore y a un nuevo movimiento de canciones chilenas entonadas por Patricio Manns, Rolando Alarcón, Víctor Jara y el dúo compuesto por sus dos hijos mayores (Sáez 1999).

La obra de Violeta florece de las más diversas formas durante este último viaje a París, y su producción musical no constituye en absoluto una excepción. Su cantar adquiere, ya propiamente, el carácter político de la canción de lucha, siendo la denuncia de la injusticia la principal inquietud durante estos años. A pesar de la distancia, Violeta quiere enseñar al mundo una imagen de su país en toda la amplitud de su crudeza, para lo cual aprovecha las libertades de expresión que le ofrece el viejo continente. Hemos seleccionado un número importante de estas creaciones, dada su fundamental importancia en los movimientos musicales que tuvieron lugar en Chile a partir de los años 60 bajo el nombre de “Nueva Canción Chilena”: de “Canciones reencontradas en París”, tomaremos *“Santiago pensando estás”, “Según el favor del viento”, “Arauco tiene una pena”, “Qué vamos a hacer”, “Rodríguez y Recabarren”, “La carta”, “Arriba quemando el sol”, “Miren como sonríen”, y “Qué dirá el santo padre”*. Por otra parte, del disco “Recordando a Chile (una chilena en París)”, hemos seleccionado *“Qué he sacado con quererte”, “El diablo en el paraíso”, y por último, “Una chilena en París”*. Incluiremos, además, tres canciones que a pesar de que no fueron editadas en ningún disco de Violeta, constituyen parte invaluable de su repertorio político: *“Al centro de la injusticia”, “Me gustan los estudiantes”, y “Porque los pobres no tienen”*.

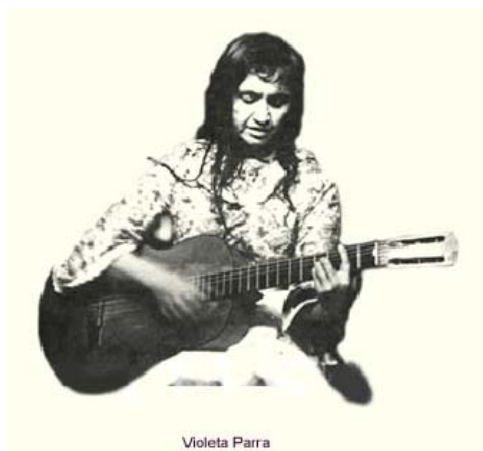
6. La Carpa de La Reina.

La efervescencia social que Violeta presentía en las cartas que sus hijos le enviaban, terminaron por convencerla de emprender regreso a casa. A su vuelta, le sorprendió la convocatoria que lograba “La Peña de los Parra”, emplazada en una casona antigua de la calle Carmen, en Santiago Centro. En la Peña se venía gestando un proyecto musical con un sello claramente político, cuyo compromiso con la realidad social que caracterizaba a la época le distinguía de todas las manifestaciones del folclore precedentes. En gran medida, eran la continuación natural de una forma de entender el folclore que ella misma había inaugurado.

Si bien los primeros meses Violeta participa activamente de La Peña de los Parra, no tardará en surgir la necesidad de dar pie a un proyecto propio. Alentada por el anhelo de forjar un Centro de Arte Popular, se entrevista con el entonces alcalde de La Reina, quien le entrega en concesión un lugar en el Parque La Quintrala. La Carpa de la Reina abre sus puertas al público en diciembre de 1965, pero la euforia con que fue acogida su presentación inicial termina diluyéndose en largas noches con escaso público y quejas de los vecinos.

La partida de Gilbert al norte deja a Violeta Parra sumida en la más honda tristeza. Tras un fallido intento de suicidio, la folclorista parte a buscarlo a La Paz, sin resultados. Violeta continúa trabajando en la carpa, componiendo canciones y escribiendo poemas, pero, según cuentan sus cercanos, la convivencia con ella se vuelve insoportable. Mientras Gilbert anuncia su matrimonio con una joven boliviana, la familia y los amigos organizan una gira a Argentina y a Europa para Violeta. Con ese pretexto, Violeta se deshace de sus cosas y sus discos. Se suicida en La Carpa de La Reina el cinco de febrero de 1967.

Las canciones grabadas en el disco “Las últimas composiciones” reflejan el proceso existencial que Violeta Parra desarrolla en el estadio final de su vida. En éste aparecen, con la claridad y profundidad que elevan este trabajo entre los más completos de la música chilena, temáticas que interpelan a la humanidad en su estado más puro: el poder transformador del amor, las interrogantes de la vida y la muerte, el sentido del canto. El título que reúne a estas composiciones nos habla, además, de una conciencia de la proximidad de la muerte, la cual provee a la folclorista de una lucidez que quedará inmortalizada en temas ya universales como “*Gracias a la vida*”, “*Run- run se fue para el norte*”, “*Volver a los diecisiete*” y “*El rin del angelito*”. Además de éstos, hemos querido incluir entre nuestros textos las canciones “*Cantores que reflexionan*”, “*Maldigo del alto cielo*” y “*Mazúrquica modérnica*”. Queda, de esta forma, constituido el corpus para nuestro estudio.



Violeta Parra

6. ANÁLISIS

El desarrollo analítico que presentamos a continuación consta de tres apartados, los cuales abordan la obra de Violeta Parra en relación a tres pares de conceptos que su trabajo problematiza: lo rural/lo urbano, lo femenino/lo masculino, y lo oral/ lo escrito. Conforme a la hipótesis que ha articulado este texto, sostenemos que dicha problematización apunta a proporcionar nuevos referentes al imaginario del mundo popular que gobierna su época, visibilizando y dando legitimidad a los sectores ignorados dentro de aquella ya excluida parcialidad de lo subalterno.

1. EL SECTOR RURAL EN EL MUNDO POPULAR.

1.1. Campo y sociedad. Contextualización.

En el tardío proceso de penetración del mundo popular en la historiografía chilena, el sector rural representó, sin lugar a dudas, una de las parcialidades más postergadas y omitidas. Los fundamentos de este retraso deben rastrearse en la historia hacendal de los predios agrícolas de parte importante de nuestro territorio, cuyas condiciones sui generis mantuvieron una población campesina aislada y cautiva por más de dos siglos. Por ello, mientras la política nacional efervecía en las ciudades con la creciente actividad de sindicatos industriales y mineros, los trabajadores del agro prologaron un sistema de vida apacible, igualmente marcado por la explotación y la miseria que sus pares urbanos.

La hacienda corresponde a la institución de mayor permanencia en la historia de Chile. Como señala José Bengoa (1990), ésta se formó muy tempranamente con las mercedes de tierras entregadas a los conquistadores, organizándose durante el siglo XVIII con el primer auge del trigo, para finalmente estructurarse hacia el siglo siguiente con su respectivo ciclo triguero. Su permanencia en el campo nacional se prolongará hasta la tardía década de 1960. A diferencia de otros países latinoamericanos que también tuvieron sistemas hacendales, en nuestro país no existió un campesinado independiente emplazado en aldeas o comunidades, sino que el vasto territorio rural se repartía en las manos de unos pocos terratenientes (Bauer 1990). A través de estos fundos, las familias propietarias controlaban una considerable cantidad de la población nacional, ya que además de contar con la lealtad política de aquellos que vivían y morían en el interior de sus tierras, los hacendados disponían de la población minifundista y de pequeños propietarios (pueblos rurales) que dependían de sus favores (Bengoa 1990). Todo ello, oportunamente respaldado por un sistema electoral propicio a sus intereses,

constituyó la vía a través de la cual la clase terrateniente consagró su acceso al poder político.

En el interior de las haciendas se configuró un sistema autónomo en todo aspecto, ajeno a la acción estatal y dotado de una organización propia en términos de producción, poder y dominación (Valdés, et al. 1995). No debe extrañarnos entonces que, en el Chile predominantemente rural que vio nacer el siglo XX, las manifestaciones de descontento popular estuvieran circunscritas a la movilización incipiente de los sindicatos industriales y mineros, mientras que el sector campesino permaneció sumergido en la tradición seudo-medieval de la hacienda²⁵. Por lo demás, los hacendados hicieron importantes concesiones en pos de impedir la sindicalización del campesinado²⁶, prolongando de esta manera la existencia del inquilinaje como institución funcional a los intereses de la oligarquía. Habría que esperar la década del cincuenta para que el comportamiento electoral del campesinado expresara un quiebre de lealtad política al terrateniente; y no será sino hasta entrado los años sesenta que la masa popular rural experimentará, con la efervescencia de la Reforma Agraria, un proceso de concientización y politización capaz de dar lugar al movimiento social.

En consecuencia, el movimiento popular que la historia venía reclamando tuvo lugar a través de la consolidación de una clase obrera, industrial y vinculada a los servicios portuarios y ferroviarios, sumada a las tradiciones artesanales y peonales de principios de siglo. Su existencia estaba fundada en un doble movimiento: hacia adentro, a través de la organización, la solidaridad y la educación popular; y hacia afuera, a través de la protesta, el enfrentamiento y la interpelación a las autoridades políticas (Garcés 2004). El pueblo campesino, entonces, fue sistemáticamente excluido de los registros históricos, los cuales pusieron el acento, naturalmente, en la clase proletaria urbana. La presencia política de la organización obrera conquistó su espacio en la opinión pública a través de múltiples canales de presión a las autoridades: movilización, protesta, huelga. La eficiencia con que estos sectores instalaron sus demandas en la agenda política derivó en su posición relativamente más cómoda dentro de las clases bajas, a diferencia del campesinado cuya prohibición de constituir sindicatos redundó en la calma política del agro hasta la

²⁵ Es necesario acotar que parte importante de los trabajadores de minas e industrias emprendieron un éxodo hacia las ciudades desde los predios rurales, por lo cual, en rigor, no se trataba de población ajena al campo. En su grueso, pertenecían a la población flotante que migraba a lo largo del Valle Central, empleándose por temporadas como peones en las haciendas, trabajo que las crisis en el agro hicieron cada vez menos frecuentes. Esta situación los expulsó hacia pueblos y ciudades, donde recibirán las influencias de la cultura urbana y los tintes políticos que en ella predominaban.

²⁶ Arnold Bauer señala a este respecto: “Los hacendados se manifestaban dispuestos a aceptar precios controlados, siempre y cuando los “cuadros marxistas” no intentaran organizar al campesinado. Así, no se permitían sindicatos en el campo y el costo del trabajo rural se mantuvo bajo”. (Bauer 1990)

década del setenta. En consecuencia, la brecha entre el mundo urbano y el rural aumentaba, conforme la ciudad se institucionalizaba como el centro neurálgico de los cambios sociales, políticos, culturales y tecnológicos (Correa 2001).

De la década de 1920 en adelante, distintos sectores de la sociedad van a disputar, desde la ciudad, la hegemonía hacendal en el agro chileno. La clase terrateniente opuso todas sus fuerzas de resistencia a la rápida modernización de sus actividades que exigía la vida de aquel entonces, temiendo una eventual pérdida de su privilegiado lugar en la sociedad y su expedito acceso al Estado. Sin embargo, las clases medias no veían otro obstáculo para el ascenso permanente al Estado que el control de los hacendados de la población cautiva de sus fundos (Bengoa 1990), de modo que la presión sobre el sistema hacendal adquirió una intensidad tal que el sistema señorial que predominaba en los predios agrícolas de Chile no tardaría en colapsar.

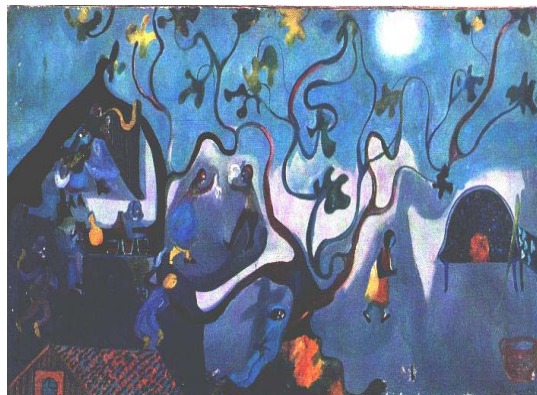
Paralelamente, la ciudad resultaba ser, cada vez más, una alternativa tentadora a los ojos del campesinado. Las condiciones de vida en el medio rural se tornaron progresivamente precarias: en todos los índices pertinentes -ingreso, dieta, vivienda, escuelas, salubridad-, la clase rural de bajo ingreso ocupaba los últimos peldaños de la escala social. Los salarios eran bajos y el trabajo era escaso, sobre todo a partir de la década del cuarenta, época en la que el aumento de la mecanización en las faenas agrícolas reemplazó a una parte importante de la mano de obra campesina (Friedman y Lackington 1967). A esta situación se suman factores menores, como la orientación urbana de las escuelas rurales, el servicio doméstico, la instrucción militar obligatoria, los medios de comunicación de masas y la configuración longitudinal de los medios de transporte (Godoy 2000). Es importante considerar que los incentivos que ofrecía la urbe pesaban especialmente en un país como Chile, en el cual, dada la estructura de la propiedad agraria, no existía una clase rural arraigada a la tierra, ya que el campo dependía de una mano de obra no propietaria para la producción. Es por ello que, cuando los estímulos urbanos comienzan a hacerse fuertes, el vínculo de fidelidad y dependencia entre patrón e inquilino se rompe.

La población urbana de nuestro país aumentaba, desde principios de siglo, a razón de un 3% por decenio. Esta tasa de crecimiento se duplica entre 1940 y 1960, con destino privilegiado a las grandes ciudades, llegando a concentrar sólo la ciudad de Santiago un tercio de la población total de Chile. El aumento demográfico viene aparejado, por otra parte, de un proceso de expansión física de las ciudades, que terminará por incorporar a la misma unidad metropolitana una serie de núcleos

urbanos contiguos a la capital. Esta densidad poblacional tiene como correlato una distribución demográfica sumamente dispareja, que acapara al 92,55% de habitantes del extenso territorio nacional en el Valle Central de Chile.

Las nuevas características del mercado laboral chileno dieron pie a una reconfiguración profunda de las clases populares, que tendrá expresión en la transformación radical de la geografía humana del país. La creciente actividad fabril que actuaba como foco de atracción para la migración campo-ciudad y las masas procedentes del norte salitrero, no tardaría en colapsar la capacidad de acogida de la ciudad de Santiago (Correa 2001). A partir de entonces, y mientras el proceso de industrialización de la producción nacional hacía crecer la economía, una serie de transformaciones no deseadas por los ingenieros del progreso habrían de tomar lugar en la renovada sociedad de la época.

Sin retrasos, la acelerada máquina de progreso que las europeizadas clases dominantes chilenas importaron durante los inicios del siglo XX, reprodujo en nuestro país aquel irreversible estado de cosas que el primer mundo denominó *la cuestión social*. La misma modernidad que, por un lado, será recibida con pompa entre la oligarquía nacional, se encargará, por el otro, de hacer proliferar en la sombra una miseria obrera de tal envergadura que no tardaría en estallar. La escasez de viviendas, la cesantía, la insalubridad y el hambre comenzarán a multiplicarse al ritmo de surgimiento de las *poblaciones callampas*²⁷, tomas de terreno que -emplazadas en el margen del área urbana-, sitiaron a las ciudades con un cinturón de miseria (Correa 2001), que en términos generales correspondía a enclaves rurales en el medio urbano.



1.2. Una trayectoria migrante. La experiencia campo-ciudad en Violeta Parra.

La textualidad de Violeta Parra se desenvuelve, en el marco de estos acontecimientos, iluminada por su propia ruta biográfica migrante. Sus décimas y canciones reconstruyen minuciosamente el viaje desde el campo a la ciudad, como desplazamiento arquetípico de la primera mitad del siglo XX chileno, encarnando en

²⁷ La denominación alude al carácter acelerado y espontáneo de su surgimiento.

su propia historia la biografía de un país que mira hacia la ciudad en busca de mejores expectativas de vida.

Las imágenes que nos proporcionan las Décimas autobiográficas son esclarecedoras a este respecto. En ellas, Violeta relata cómo “salió de su casa un día, p’a nunca retroceder”, en vista de la situación desesperada de su familia en el campo. Escucha, entonces, los consejos de su hermano Nicanor que se desempeña como inspector en un liceo capitalino, emprendiendo un viaje a la ciudad para continuar sus truncados estudios:

“Mi hermano decía: Vente, /que lindo es el estudiar, /el mundo es un ancho mar /lo cruzarás por el puente, /a nado puede la muerte /llevart’ en su remolino, /busquemos, pues, un camino /no me propales contrario, /aprend’ el abecedario /que te dará buen destino”.

(Parra 1998: 136)

La forma como Violeta recrea la llegada a la estación capitalina, nos entrega un retrato vívido y arquetípico de las primeras impresiones del migrante campesino en Santiago. Su relato pone énfasis en la imagen del tren como un producto de la modernidad capaz de actuar como dispositivo de conexión para un país largo, estrecho y disperso. El tren es, a lo largo de Chile, el vehículo que hace posible la reestructuración productiva de las primeras décadas de siglo XX: en el centro y en el sur, moviliza las oleadas migratorias desde el campo a la ciudad y articula la gran diversidad de pueblos semirurales; rumbo al norte minero, las líneas ferroviarias conectan los muchos e inhóspitos pueblos de la pampa. El 62,3% de los migrantes campo -ciudad, llegan a Santiago a través del ferrocarril:

“Llega el tren a l’Alame’a /con zalagarda infernal, /el pito y el campanal /los cruji’eros de ruedas, /el impeutor se pasea /gritoneando la llegá’, /la gente preocupá /amontonando maletas; /Dios mío, piens’ Enriqueta: /ya estoy en la capital”.

(Parra 1998: 141)

La folclorista describe la escena inaugural de su vida en la ciudad, marcada por la confusión que la inmensidad de la urbe le produce a una cándida muchacha. La multitud capitalina le resulta parecida a un “gran perro” pronto a morderla, metáfora que ilustra la crudeza del choque entre la inocente vida rural y el agitado ritmo citadino. La situación de la recién llegada se torna crítica, ya que nadie viene a recibirla:

“Pasa un’hora, pasan dos, /y allí la cabra mirando, /arriba l’están cantando /las campanas de un reloj; /un paco me preguntó /si no tenía dolientes /le digo que mis

parientes /no saben que yo he llega'o /y aquel amable solda'o /me lleva dond' el teniente”.

(Parra 1998: 141)

El choque entre la cultura rural y la urbana en la trayectoria biográfica de Violeta Parra constituye una temática fundamental a lo largo de sus textos y canciones, por lo cual dedica parte importante de ellos a describir y reflexionar en torno a la vida en tan diversos escenarios. En este sentido, la trayectoria biográfica que Violeta Parra plasma en sus textos y canciones hace mimesis del derrotero de una serie de poetas populares emigrados a la ciudad que, bajo el nombre genérico de “Lira popular”, agrupa diversos pliegos con composiciones. La Lira Popular surge en la década de 1860, prolongando a partir de entonces un período de auge que llega a su fin en los años cercanos a 1920. Cada uno de estos pliegos contaba con un número variable de composiciones, generalmente en décimas, en las cuales se abordaban poéticamente los sucesos del acontecer noticioso del país. Numerosos eran, por aquellos años, los poetas populares²⁸ que recorrían las calles, mercados, plazas, fondas y estaciones ferroviarias de las ciudades vendiendo a viva voz sus versos impresos. Las liras populares se inmiscuían entre los periódicos serios y satíricos, para llegar a las manos de un público urbano, asentado o en tránsito, de procedencia campesina y con crecientes índices de alfabetización; “hablamos de gañanes migrantes, de obreros y artesanos, de vendedores ambulantes y feriantes, de soldados y pequeños comerciantes, hombres y mujeres” (Palma 2006).

En su paulatina inserción en la ciudad, será la condición de migrantes de origen campesino lo que definirá la existencia y escritura de los poetas emisores de las liras populares. Por ello, estos pliegos darán testimonio del proceso de adaptación a los ritmos ciudadanos de la masa de origen rural, a través del cual los poetas populares se replantearán el lugar social que desempeñan, esta vez, en el escenario urbano. Tal reflexión tendrá como correlato una modificación profunda en las formas que tradicionalmente adquiría la poesía popular en el medio campesino. En primer lugar, por la imposición que la ciudad letrada presenta a las expresiones populares, obligándolas a someterse a la perdurabilidad del formato escrito; en segundo, porque los temas que demanda el público urbano guardan más relación con la cotidianeidad de la vida ciudadana, aproximando el trabajo de los poetas populares al género periodístico de la crónica; y en tercero, porque el carácter colectivo que imperaba en las expresiones campesinas será reemplazado por el personalismo que exige la

²⁸ Nicasio García, Rosa Aranceda, Daniel Meneses, Rómulo Larrañaga, José Hipólito Cordero y Adolfo Reyes, por mencionar algunos de los más destacados.

ciudad, siendo las composiciones de la Lira creaciones directamente ligadas a un autor. Es de esta manera como se dará lugar a un sujeto popular que rompe las ataduras hacendales para configurar la imagen del migrante del nuevo siglo.

Sin embargo, las ciudades colapsadas por el influjo de población entrante no tardarán en mostrar su lado más crudo. La urbe se presenta, entonces, como “un lugar inhóspito e incierto, que se opone al innombrado lugar de origen” (Tala 1999). En ese medio hostil, las liras populares constituyeron formas reales de expresión para sectores excluidos de los medios oficiales (Orellana 2005), convirtiendo a sus poetas emisores en verdaderos portavoces de lo que fue el más importante de los movimientos migratorios del siglo XX en nuestro país.

En muchos sentidos, los poetas que plasmaron sus creaciones en estas liras populares constituyen un antecedente ineludible para la obra de Violeta Parra. En efecto, ciertos trabajos biográficos en torno a la folclorista²⁹ sostienen que existió un contacto directo entre ella y estos poetas, el cual habría tenido lugar en los trenes del sur de nuestro país. Más allá de esta hipótesis puntual, resulta imposible negar el vínculo que se estrecha entre el trabajo de Parra y esta forma de literatura de cordel, puesto que ambos casos se encuentran atravesados por la conflictiva dicotomía campo- ciudad, y se construyen a sí mismos como “soportes de la identidad popular que al conformarse el mundo urbano se siente amenazada” (Subercaseaux 1988).

1.3. Campo, pueblo, ciudad:

Hacia una visibilización de los territorios de lo popular.

Condicionada por la dirección de aquella trayectoria migrante, la historia de Violeta Parra se presenta como un recorrido por los diversos escenarios que van desde el campo a la ciudad; como un desplazamiento que se mueve desde un edén perdido hacia la degradación de la vida urbana. El relato poético que nos ofrece la obra de Violeta Parra nos habla, a la vez, del carácter inevitable de ciertas pérdidas y sustituciones. La narradora observa con aprensión tres procesos simultáneos que encuentran desarrollo en este difícil encuentro entre la cultura rural y la urbana: el alejamiento de la infancia que da paso a la vida adulta; el abandono del campo que la sumerge en el mundo urbano; y la inminente modernidad que borrona los contornos de la tradición folclórica. El peso de estos destinos configura la biografía de la folclorista como la historia de una expulsión del paraíso³⁰.

²⁹ Nos referimos a “Violeta Parra, la guitarra indócil” de Patricio Manns (Manns 1978).

³⁰ Un mayor desarrollo de esta temática puede encontrarse en “El retorno de las décimas de Violeta Parra”, de Leonidas Morales (Morales 2003).

El trabajo de Violeta Parra constituye, en consecuencia, una elaboración de su propia identidad híbrida que tiene por objeto dar validez y legitimación a la experiencia rural que porta en el nuevo contexto urbano. En este gesto, Violeta se propone hacer un lugar en el imaginario de los sectores populares a la cultura folclórica que impregnó su niñez, a través de su promoción en tanto fuente de identidad y autonomía. Su obra recompone el mosaico de territorios de la vida popular -campo, pueblo y ciudad-, dando lugar a una trama densa que difunde un imaginario idealizado de la cultura rural, el cual va progresivamente degradándose hasta llegar al espacio de la ciudad, el cual Violeta describe como territorio de la corrupción y la miseria. En el marco de la hipótesis general de nuestro estudio, este capítulo sostiene que, orientada por su propia ruta biográfica, el trabajo de Violeta entrega un panorama general de los territorios de lo popular, que promueve y legitima la experiencia campesina que la lógica moderna de clases había excluido de sus esquemas. El desarrollo a continuación constituye, por tanto, una suerte de reconstrucción del derrotero parriano, organizado a través de tres ejes graduales: el campo, el pueblo y la ciudad.

a. El mundo rural, lugar de la tradición y la infancia.

La vida en el campo corresponde al primer universo de socialización de Violeta Parra. Estará, entonces, marcado por la nostalgia de una infancia feliz y en comunión con el entorno natural, que no obstante conoce de cerca los apuros económicos y la precariedad. El ojo retrospectivo de la folclorista ponderará la riqueza de la tradición rural en un



relato que describe y evoca los paisajes de la infancia, a través de imágenes múltiples que construyen, en su conjunto, el mosaico de la vida campesina.

En primer lugar, Violeta dedica un número considerable de décimas y canciones al retrato de los escenarios rurales de su niñez. Sus palabras condensarán los diversos elementos de la vida al aire libre, dando a conocer una relación estrecha con la flora y fauna de sus paisajes infantiles. Dará nombre, una y otra vez, a animales y plantas de su entorno, señalando las características que les destacan entre todas las otras especies. Conocerá de cerca sus propiedades medicinales para el cuerpo y el corazón, como digna heredera de una tradición popular campesina que entonará,

entre otras muchas canciones, a través de la célebre canción “La Jardinera”³¹. La naturaleza será protagonista en las aventuras de la pequeña Violeta, asombrándole continuamente con su inagotable belleza y su vasta sabiduría.

“Recib’ en Perquilauquén, /un tercio del ancho fundo, /que da legumbres pa’l mundo /sabrosa que es un Edén. /Romero, litre y maitén /relucen con sus verdores. /Un cielo con resplandores, /regalo para la vista, /y un concierto entra en la lista / de mil quinientos chincoles”

“Monte arriba y monte abajo /l’alfombra de los viñales, /esteros y manantiales /pir’üines y renacuajos. /Para montar los trabajos, /caballos manchan los cerros; /y más acá de los berros /mastines que son el diablo, /que pa’ cuidar el establo /así deben ser los perros”

(Parra 1998: 81-2).

Por ello, el paisaje campestre encarnará en el relato de Parra la metáfora de un edén perdido en el que no cabe más que la dicha de una vida entre la naturaleza. Como señalamos en líneas anteriores, este recurso cobrará mayor fuerza cuando la folclorista reelabore su acervo cultural rural desde las circunstancias urbanas; entonces, la crudeza de la ciudad le llevará a recordar la vida de campo como un paraíso idílico del cual no puede sino haber sido expulsada. En la décima “Me fui por un senderito”, Violeta desarrolla este tópico posicionando las bondades del mundo rural en un sitio edénico donde el dolor no es posible:

“Detrás de las alamedas /reinaban los animales, /perfuman los cereales /las trémulas sementeras, /las hojas por vez postrera /me brindan una sonrisa, /y me refresca la brisa /con sus esponjas la frente, /respiro serenamente, /ya nada me martiriza”.

(Parra 1998: 199)

De igual forma, la narradora se ocupa de abordar las actividades que conforman la vida cotidiana en el agro nacional. Muchas veces a través de recuerdos, Violeta Parra nos ilustra las múltiples ocupaciones de los hombres y mujeres del campo. Los ojos maravillados de Violeta procesan todos estos conocimientos como la más fundamental de las lecciones, tal como lo expresa con detalles la siguiente serie de décimas:

“Aquí, la piedra moliendo/ la fragancios’ harinita, / del fuego la calentita / tortilla del mate, hirviendo. /Allá las vacas mugiendo /al son de la ordeñadora, / que llena

³¹ “Para mi tristeza, Violeta azul, clavelina roja pa’ mi pasión, y para saber si me corresponde deshojo un blanco manzanillón, si me quiere mucho, poquito o nada, tranquilo queda mi corazón”. (En Anexos. N°6 del corpus)

las cantimploras /con musical sin igual, /cuando les saca el raudal /de leche por la bordonas”.

“Con esas niñas aprendo /lo qu’es mansera y arado /arrope, zanco y gloriado, /y bolillo que está tejiendo /la piedra que está moliendo; /siembra, apuerca, poda y trilla, /emparva, corta y vendimia; /ya sé lo que es la cizaña, /y cuántas clases de araña /carcomen la manzanilla.

Aprendo a bailar la cueca, /tejo meñaque a bolillo /descuero ran’ a cuchillo /ya le doy vuelta a la rueca. /Con una gallina clueca /saco mi linda “parvá”, /y en la callana caldiá, /dorado dejo el triguito /y amarillo el motecito /nadie me gana en pelar”.

(Parra 1998:108).

Los hermanos Parra se encuentran familiarizados con este acervo cultural a través la figura materna, ya que Doña Clarisa Sandoval era una destacada portadora de la sabiduría tradicional que se reproducía a lo largo de las generaciones en los campos de Chile. En efecto, el libro “Cantos folclóricos chilenos” de Violeta Parra recopila una serie de canciones y expresiones populares conocidas por Doña Clarisa, quien desde la niñez incorporó la cultura campesina:

“...Mi mama como canario/ nació en un campo florí’o;/ como zorzal entumí’o/ creció entre las candelillas;/ conoce lo que es la trilla/ la molienda y l’amasijo”

(Parra 1998: 40)

Maximiliano Salinas se refiere a este acervo cultural tradicional como una fuente de autonomía para el pueblo rural, que les permite hacer frente a la hegemonía de la elite. La riqueza y variedad de refranes, cuentos, cantos a lo divino y lo humano y fiestas religiosas que pueblan la cultura popular campesina, van tramando mundos utópicos donde el proyecto popular puede realizarse, adquiriendo la forma de un “mundo al revés” donde la precariedad y la pobreza es atributo de los ricos y las autoridades. El arte y la expresión popular serán una de las pocas vías de fuga de las que dispondrán las clases subalternas campesinas, constituyendo núcleos de resistencia cultural.

En otro plano, un eje fundamental en el relato de Parra es aquel que da cuenta de los hombres y mujeres que habitan estos sectores y dan vida a aquellas actividades y paisajes. En consecuencia, no habrá de faltar en sus textos y canciones la referencia a la sociabilidad rural que se articula a través del calendario agrícola y religioso, y que adquiere expresión en las diversas fiestas y ritos que congregan a la comunidad periódicamente. El relato parriano describe los modos múltiples en que esa

sociabilidad ritual es ejercida por hombres y mujeres rurales, deteniéndose en importantes fiestas campesinas, tanto religiosas -la Cruz de Mayo, los velorios de angelitos-, como agrarias -la trilla (l'era), la vendimia-. Relata, de paso, como cada una de ellas va configurando las relaciones sociales entre hombres y mujeres:

“Levántate, Juana rosa, te tengo una invitación, mañana trillan a yegua en la casa de la Asunción. [...] No hay niña joven que no haiga en todo este alrededor encontrado en algun' era alivio a su corazón”³².

Pero la experiencia familiar que desciende sobre Violeta por su vía materna le hace consciente de que existen en el mundo rural condiciones aún más estructurantes de las relaciones sociales que aquellas vinculadas a las festividades. Así lo señalan las difíciles circunstancias que marcaron la vida de sus abuelos maternos, ascendientes de Violeta de larga data en el agro chileno hacendal. Uno de los capítulos iniciales de sus décimas autobiográficas, da cuenta de los oficios que desempeñaban, las dificultades que debían hacer frente y las relaciones de poder que se reproducían en el campo señorial:

“Mi abuelo por parte 'e maire/ era inquilino mayor,/ capataz y cuidador/ poco menos que del aire;/ el rico con su donaire,/ lo tenía de obliga'o/ caballerizo monta'o/ de viñatero y rondín/ podador en el jardín/ y hortalicero forza'o.

Todo esto, señores míos,/ por un quartito de tierra/ y una galleta más perra/ que llevaba a sus críos/ algunos reales, ¡Dios mío!/, pa' alimentar quince humanos,/ sin mencionar los hermanos/ que se apegaban al pial;/ Don Ricardo Sandoval/ cristiano entre los cristianos”.

(Parra 1998:31)

La descripción que aquí reseñamos de Don Ricardo Sandoval nos remonta a la estructurada división de las labores del inquilinaje hacendal. Señala, en primer lugar, la existencia de una jerarquía entre los trabajadores en conformidad a la importancia de sus servicios: en este caso, se trata de una posición relativamente elevada, puesto que Don Ricardo es un inquilino mayor, un capataz “de a caballo” en las tierras de su patrón³³. Conforme al prototipo del inquilino, el abuelo de Violeta era un hombre de familia, que realizaba diversas labores en el territorio hacendal al que se encontraba arraigado, alimentando así a su numerosa prole: la posibilidad de acumulación inquilina radicaba, justamente, en el contar con una familia de varios hijos capaces

³² Canción: La Juana Rosa. (En Anexos. N° 4 del corpus)

³³ La compleja jerarquía de la hacienda estaba compuesta -en orden ascendente-, por peones, inquilinos, y una serie de administradores que tenían a los primeros bajo su mando. Mientras los peones eran trabajadores temporales de las haciendas, los inquilinos eran residentes y se subdividían en trabajadores “de a pie”, “de a caballo”, y ovejeros. (Valdés, et al. 1995).

de trabajar en medierías y en las propias raciones (Valdés, et al. 1995). Característico de las viviendas fue el problema del hacinamiento y la precariedad: en reiteradas ocasiones, los hermanos y familiares que no contaban con un puesto como residente en la hacienda, se “apegaban al pial” de las chozas inquilinas para emplearse como peones en ésta.

Las relaciones que los inquilinos establecían con los hacendados estaban cargadas por la verticalidad y la dominación. El trabajo desempeñado generaba para el inquilino el derecho a la casa y a la ración, a la cual Parra alude como “la galleta más perra”, enfatizando su carácter mezquino. Por otro lado, estaba obligado a poner un peón para la hacienda. Por su parte, las mujeres del inquilinaje debían repartir su tiempo entre las múltiples tareas de la producción agrícola en el “cerco”, las tradicionales atribuciones domésticas femeninas, y la colaboración en el trabajo de las raciones o el desempeño de algún oficio para la casa patronal (Valdés, et al. 1995). Así lo atestigua la décima que Violeta le dedica a su abuela:

“Mi abuela a cargo ‘e la casa,/ amamantando sus críos,/ llevando el agua del río/ pa’ preparar buena masa,/ criando pollos de raza,/ sacando miel en enero/ limpiando trigo en febrero/ para venderlo en abril;/ y en mayo, ¡qué perejil/ cosecha junto al estero!”.

(Parra 1998)

Las mujeres del inquilinaje heredan de sus madres una amplitud de roles domésticos que, condenados a deshacerse y consumirse por la rutina diaria, permanecen invisibles a la historia que los conceptualiza como trabajo secundario y subordinado a las labores masculinas (Mack 1986). Sin embargo, aunque en este sentido la historia femenina se repite de generación en generación, el desarrollo de las formas productivas va a ir incorporando progresivamente a las mujeres a los oficios asalariados, cuya retribución comenzará a ser cada vez más importante en el ingreso general de las familias. Las ocupaciones de estas mujeres campesinas serán, en gran medida, una prolongación de las tareas tradicionales asignadas a su género: ordeñadoras, cocineras, costureras o empleadas, y conforme avanza el siglo, también obreras industriales y temporeras. La madre de Violeta Parra -Clarisa Sandoval- constituye un claro ejemplo de esta externalización de las labores femeninas, tal como nos señala la autora cuando relata “las mil musarañas” que ésta realiza con “la costura, su ciencia”. Será de aquellas experiencias infantiles junto a su madre

costurera, que Violeta irá agarrando un gusto por los hilos y las telas, así como por el resto de las artes femeninas³⁴.

b. El pueblo, lugar de la transición.

Siendo el campo el primer universo de socialización de Violeta, existe un nivel de análisis paralelo que se cruza en reiteradas ocasiones en la biografía inicial de la autora³⁵. Éste corresponde a una categoría que media entre el mundo rural y la vida urbana, presentando características tanto de un ambiente como de otro. Este escenario -el pueblo-, está representando en la textualidad de Violeta Parra por su familia paterna, la cual goza de cierto prestigio local debido a sus méritos personales. Así lo ilustra el perfil que Violeta asigna a su abuelo José Calixto.

“Aquí presento a mi abuelo, /señores, démen permiso, /él no era un ñato petizo,
/muy pronto van a saberlo; /en esos tiempos del duelo /versa’o fue en lo de leyes,
/hablaba lengua de reyes, /usó corbata de rosa, /batelera elegante /y en su mesa,
pejerreyes.

José Calixto su nombre, /fue bastante respeta’o, /amistoso y muy letra’o, /su talento
les asombre; /más le aumente su prenombre /al decir muy en breve, /no más entre
martes’ y jueves /procura mostrar su honor, /defendiendo el tricolor /el año
setentainueve”.

(Parra 1998: 29)

Nuevamente la pluma de Violeta es densa en significados e imágenes. En la figura de su abuelo paterno decanta una serie de imaginarios acerca de la cultura pueblerina, develando la importancia del desempeño personal en la conquista del éxito y la valoración social. El status que revela su forma de vestir y comer es, en el caso de José Calixto, el producto de una carrera profesional de excelencia, lograda a través del estudio y del talento. Calza también en este esquema de méritos individuales -de “hombres que se hacen a sí mismos”- la figura del soldado que consigue el honor y el respeto prestando servicios militares para la defensa de la patria³⁶. En la misma trayectoria de superación encontramos al padre de Violeta cuya profesión -profesor de música- fue motivo de orgullo para la familia Parra, especialmente cuando brinda conferencias y aparece en los periódicos.

³⁴ Su hermana Hilda señala al respecto: “...A la Violeta le gustaba, ella era más aficionada a la costura, a todo. Si todo lo que fue haciendo después está relacionado con mi mamá, o con la familia, o con los amigos en Chillán. La tapicería, la cerámica y todas las demás cosas” (Subercaseaux, et al. 1982)

³⁵ Técnicamente, Violeta Parra no nace ni se cría en el campo, sino que deambula por diversos pueblos del sur de Chile. Sin embargo, sus reiteradas estancias en el sector rural y la fascinación que éste le genera hacen que el campo ocupe un lugar mucho más importante en su producción que el pueblo.

³⁶ Particularmente, la figura del soldado que combate en la Guerra de Pacífico en 1879 -como es el caso de Don José Calixto-, aparece entre las clases populares como un motivo de honor para sus familias, puesto que le imprime un sello de héroe patrio.

Sin embargo, el influjo de las ciudades sobre los pueblos pequeños expone a sus habitantes tanto a la flexibilidad social como a los vicios y corrupciones de la vida urbana. Es así como, antes de llegar al epicentro citadino de la marginalidad, Violeta se familiariza a través de su padre con la juerga y el alcohol, que pronto harán perder a la familia Parra, en “fiestas de tomatina”, las tierras que han heredado de Don José Calixto. Con ello, la biografía de Violeta va adquiriendo un tono triste que revela la decadencia familiar y el fin de la infancia, situación que ha de motivar también la partida a la capital³⁷.

El pueblo, en su condición de escenario vital de hombres y mujeres subalternos, materializa en la trama interpretativa de Violeta Parra un espacio abierto tanto hacia la matriz rural como a la cultura urbana de las grandes ciudades. Por ello, los personajes que habitan este imaginario encarnan los valores de la vida campesina a la vez que los de influencia citadina, configurándose como un territorio intermedio que actúa -a nivel de imaginario, al menos- como trampolín social de la migración campo-ciudad. Es así como las posibilidades de ascenso que promete la vida semi-urbana, se superponen a la cultura festiva y alcoholizada que predomina en sus pueblos, dando lugar a un universo particular de fundamental importancia a la hora de retratar la multiplicidad de rostros que adquiere el mundo popular en el Chile del siglo XX.

c. La ciudad, lugar de la modernidad y la degradación.

La migración del campo a la urbe cobrará tal envergadura en el curso del siglo recién pasado, que transformará el esquema tradicional de las ciudades para dar paso a una nueva realidad urbana, cargada esta vez de la miseria y marginalidad que se acumulará en la periferia de éstas. En consecuencia, la ciudad se institucionaliza -sobre todo en las poblaciones perimetrales- como un escenario de vida de las capas populares, haciendo visible la pobreza característica de estos sectores que había permanecido parcialmente oculta en el corazón de los fundos.

La textualidad de Violeta refleja su experiencia de migrante, dándonos a conocer una dimensión de la ciudad en donde el hambre, el hacinamiento y la violencia constituyen los pilares fundamentales de la vida popular. Tales condiciones serán vistas con particular asombro por la folclorista, dado que su inserción en el crudo medio urbano le significa, a la vez, el despertar a las dificultades de la vida adulta y

³⁷ Violeta hace alusión a este episodio con la siguiente décima: “Yo siento cada mañana /la voz del pobre cura’o, /no sabe ‘l mal que ha causa’o /le están blanqueando las canas. /Prosiguen las damajuanas /su desfilar ordinario, /ya no lo nombran los diarios: /yo sufro la confusión /de ver nuestra canción /en la jaula del canario”. (Parra 1998)

la pérdida de la inocencia infantil. El inevitable contraste que surge, entonces, entre la cultura del campo y la vida moderna en la ciudad, será plasmado en los textos de Violeta con insistencia y alarma.

Y es que, mal que mal, la precariedad en la periferia se extendía hacia todos los ámbitos posibles: conventillos y latones hacían las veces de viviendas para la imparable ola migratoria que llegaba a residir a la ciudades; ollas comunes intentaban mitigar la hambruna y la falta de alimentos; se propagaban con facilidad las epidemias en medio de un contexto sanitario deplorable; las calles estaban colmadas por la mendicidad, la violencia social y la delincuencia. La tragedia de este espectáculo era observada por las clases dominantes, en términos generales, con indiferencia. Unas pocas acciones aisladas de grupos vinculados a la iglesia católica emprendieron medidas de caridad de carácter paternalista, que poco y nada podían hacer para resolver la progresiva situación de pobreza que aquejaba a las poblaciones. Violeta Parra se detiene a contemplar la miseria de Santiago, subrayando el carácter paradójico de la vida de los pobres en comparación con la de los ricos:

“El gentil lleva en carroza /de lujo a sus bellos muertos; /y el pobre pájaro suelto /se pudr'en el conventillo; /necesito un lazarillo /que me alumbre este tormento”.

(Parra 1998: 152)

En consecuencia, es posible distinguir en los textos y canciones de Violeta Parra una concepción del tiempo moderno -el cual adquiere su máxima expresión en la vida urbana- en la que prima el tópico popular del *mundo al revés*, como una forma de apelar al carácter corrompido de las formas sociales del nuevo siglo. La instauración de un progreso funcional a las clases dominantes en desmedro de los sectores populares es, para Parra, la entrada triunfal del diablo en el paraíso. La miseria y explotación que sufre la clase baja del país van a constituir temáticas fundamentales en el trabajo de la folclorista, el cual está constantemente subrayando la naturaleza perversa y decadente de los tiempos modernos:

“En este mundo moderno /qué sabe el pobre de queso, /caldo de papa sin hueso. /Menos sabe lo que es terno /por casa, callampa, infierno /de lata y ladrillos viejos. /¿Cómo le aguanta el pellejo? /Eso sí que no lo sé. /Pero bien sé que el burgués /se pit'a al pobre verdejo”³⁸.

(Parra 1998: 35)

³⁸ Inés Dolz- Blackburn vincula este discurso a la retórica medieval del Ubi Sunt (¿Dónde están...?). (Dolz- Blackburn 1994)

La obra de Violeta se presenta como una denuncia de la condición inhumana que se reproduce en las pujantes ciudades las cuales, conforme se consolidan más y más como motores de la vida nacional, van dando lugar a una serie de desigualdades perjudiciales para su clase. Dichas desigualdades, sin embargo, ya no se encuentran contenidas en la clásica dicotomía entre el campo y la ciudad, sino que también hacen crecer el abismo entre el centro y la periferia de la urbe misma, o entre el Valle Central y las aristas de nuestra alargada cartografía.

Nuevamente encarnando la tradición campesina popular, la folclorista retoma la ancestral utopía de las clases subalternas acerca de una “Tierra de Jauja”, donde la pobreza y necesidad sean sustituidas por un mundo de abundancia. Paradójicamente, esta tierra soñada no es otra que una ciudad, en la cual a los viajeros expectantes les espera una vida con todas sus necesidades cubiertas. Este tópico de raíz medieval aparece en su obra recopilatoria con la inclusión de “Hay una ciudad muy lejos” en su libro *Cantos folclóricos chilenos* (Parra 1979)³⁹:

“Hay una ciudad muy lejos /allá los pobres se van /las murallas son de pan /y los pilares de queso /llevada de su pretexto /la ciudad tiene ese honor /y por este bello don /que su poder le origina /las tejas de sopaipillas /y los ladrillos alfajor”.

(Parra 1979)

En términos generales, las canciones de Violeta Parra nos entregan una descripción de las ciudades como lugares degradados por la vida moderna: mientras Santiago se nos presenta a través de la metáfora de un alma en pena que debe soportar la corrupción y la decadencia en la que las autoridades la han sumido, Puerto Montt constituye la ciudad de pecadores que Dios ha elegido para castigar a través de un terremoto. En el primero de estos casos, el canto lúgubre de Violeta Parra se lamenta la pérdida de un tiempo pasado -el Santiago del ochocientos- donde “no había ningún abismo entre el pueblo y su merced”⁴⁰, enfatizando el carácter trágico que los tiempos modernos adquieren para los sectores populares. De la misma manera, enumera las múltiples formas que adquiere la perversión en la ciudad moderna, utilizando una serie de imágenes vinculadas a la naturaleza que la comparan a la vida campesina:

“Mi pecho se halla de luto /por la muerte del amor, /en los jardines cultivan /las flores de la traición, /oro cobra el hortelano /que va sembrando rencor, /por eso llorando estoy.

³⁹ Canción “Hay una ciudad muy lejos”. (En Anexos. N°5 del corpus). Un mayor desarrollo de éste y otros tópicos populares de origen medieval se encuentra en el libro “Violeta Parra. Santa de Pura Greda” (Agosin y Dölz Blackburn 1988).

⁴⁰ Canción “Santiago penando estás”. (En Anexos. N°25 del corpus)

Los pajarillos no cantan, /no tienen donde anidar, /ya les cortaron las ramas /donde solían cantar, / después cortarán el tronco/ y pondrán en su lugar /una letrina y un bar⁴¹”.

Por su parte, la explicación que Parra ofrece al desastroso terremoto de Puerto Montt de 1960 es también producto de una concepción de la ciudad como territorio degradado. Este evento sísmico, cuyo epicentro tuvo lugar en Valdivia, alcanzó tal intensidad que reestructuró la geografía del sur de Chile, causando estragos en los pueblos y ciudades aledañas. En Puerto Montt, lugar donde se encontraba la folclorista el día del terremoto, se registraron 30 muertos y 130 heridos, y el 90% de las viviendas fueron destruidas por el movimiento telúrico o los incendios y tsunamis subsecuentes. Violeta Parra entiende la catástrofe como un castigo divino dirigido a los responsables de la miseria sufrida por los pobres del país, situación que le es revelada en una conversación que sostiene con Dios mientras dura el movimiento. En ella, se aclara que “pa’l tiburón son las redes”:

“Puerto Montt está temblando /con un encono profundo /es un acabo de mundo /lo que yo estoy presenciando /a Dios le voy preguntando /con voz que es como un bramido /por qué mandó este castigo /responde con elocuencia /se me acabó la paciencia /y hay que limpiar este trigo.

Me aferro con las dos manos /en una fuerte manilla / flotando cual campanilla /o péndulo disparado /qué es esto mi Dios amado /dije apretando los dientes /pero él me responde hiriente /pa' hacer mayor el castigo /para el mortal enemigo /del pobre y del inocente”⁴²

En medio de este escenario urbano comprendido como espacio de la modernidad y la degradación, los textos y canciones de Violeta Parra nos revelan la existencia de una serie de personajes que encarnan, en un plano u otro, las diversas facetas del mundo popular de la urbe. La propia biografía de Violeta hace referencia a un buen número de ellos, puesto que en su recorrido de migrante debe hacer frente a la crudeza de la vida popular, especialmente cuando decide dejar la escuela para ganarse la vida tocando en bares de mala muerte del Barrio Estación de la capital.

⁴¹ Canción: “Santiago penando estás”. (En Anexos. N°25 del corpus)

⁴² Canción: “Puerto Montt está temblando” (En Anexos. N°21 del corpus). Es necesario hacer un contrapunto entre esta composición de Violeta y el tópico tradicional de “fin de mundo”, constitutivo del repertorio campesino nacional. “Puerto Montt está temblando” responde a gran parte de los signos que adquiere este tópico en el cantar rural, los cuales suelen girar en torno a la idea de una catástrofe -movimiento telúrico, maremoto, incendio, etc- como mensaje divino que cuestiona la vida de los hombres en la tierra. Es interesante a este respecto recordar la lira popular de Daniel Meneses, quien en “Completo detalle de la gran catástrofe de San Francisco de California” estructura sus versos con una similitud sorprendente. Si bien la explicación que Meneses ofrece al movimiento sísmico responde también al temor de Dios, la canción de Violeta Parra propone una mirada más política e ideologizada.

Diversos son los arquetipos que adquiere el mundo popular en la ciudad de Santiago, particularmente, en el barrio norte del centro de la capital. Uno de ellos adquiere especial relevancia en el relato autobiográfico de Parra, ya que no tardará en convertirse en su marido: el empleado ferroviario. En la línea de lo que señalamos anteriormente, podemos decir que el maquinista -en tanto depositario de la imagen del progreso encarnada en el tren- constituye un personaje popular de gran significado en la ciudad moderna, y que es motivo para los recién emigrados de admiración y entusiasmo. Así lo describe Violeta en sus décimas, recién llegada a la ciudad, sin imaginar que aquel maquinista del cual quedará prendada no tenía otro oficio que el de un “vulgar limpia’or”

“Lo vi por primera vez /en una gran maquinaria /por la línea ferroviaria /de Yungay a la Alameda, /con una chaqueta nueva /de cuero, por la ventana; /talán, talán, la campana /retumba en mi corazón /por el joven conductor /que me hace mil musarañas”.

(Parra 1998: 147)

La diversa gama de empleados urbanos tomará los contornos de una masa alcoholizada cuando, por las noches, salgan a divertirse a los bares y las cantinas que animaban las calles del efervescente Santiago de ese entonces. Una vez que la noche se puebla de borrachos, comienzan los estragos y las mayores indecencias. El mundo popular pierde la poca dignidad que le queda en medio de la violencia y el vicio:

“Con intención de farrear /llegaron como colmenas /hombres de caras morenas /al pérfido restaurant, /se ponen a conversar /como podrido estropajo /de la cintura p’abajo /historias al por mayor, /los cubro con mi canción /ahogando sus desparpajos.

Después de tomar toneles /de litros por la garganta /demuestran que no se aguantan. /Se enroscan como cordeles, /s’están fingiendo muy fieles /con uno que se ha dormido; /con mímica de bandido /liquidan aquel asunto, /despluman al gil difunto /y adiós que me voy al río”.

(Parra 1998: 156)

Por otra parte, nos encontramos con un amplio espectro de mujeres del sector popular urbano, atravesadas por un contexto de pobreza que se manifiesta de maneras diversas a lo largo de los textos y canciones de la folclorista. En términos generales, predomina la imagen de una mujer trabajadora y abnegada, que debe superar innumerables dificultades para sacar adelante a su familia y sus hijos; en ciertos casos específicos, la escritura de Violeta devela una dimensión oscura y

abyecta de la mujer popular, superada por su condición de pobreza y marginalidad. Dentro de la primera de estas imágenes, se destaca la fortaleza de la mujer del minero -que debe laborar en la industria “porque al marí’o la paga no le alcanza p’al mes corrido”⁴³-, y la resistencia de la campesina explotada⁴⁴. En la segunda dimensión aludida, se descorre el velo de la sociedad para mostrar en su estado más crudo la prostitución, el abandono y la violencia que imperan en el reino femenino marginal:

“Un sábado por la tarde /llegó, con su criatura /colgando de la cintura, /con unos acompañantes, /tal vez con algún amante, /una mujer cuarentona, /que toma como campeona, /tal que pescado en l’agua /hasta olvidar a su guagua /que mama leche con borra”.

(Parra 1998: 155)

Si seguimos el hilo que Violeta nos va urdiendo, nos enfrentamos a la escena de violación de una mujer, en una cantina del barrio popular capitalino. Podemos observar, entonces, la displicencia con que los presentes observan el rapto de la Teresa, a quien “entre nueve y a la fuerza/ la arrastran Mapocho abajo/ sacándole los refajos...”. Esa misma actitud indiferente vuelve a aparecer en la canción “Yo canto a la diferencia”, cuando mientras la calle se enfiesta por el aniversario de la independencia, una mujer pobre y parturienta clama por una ayuda que nunca llega de parte de las autoridades.

“De arriba alumbra la luna /con tan amarga verdad /la vivienda de la Luisa /que espera maternidad. /Sus gritos llegan al cielo. /Nadie la habrá de escuchar /en la fiesta nacional”⁴⁵.

El recorrido continúa, y la miseria no da tregua a los oyentes. Violeta aborda finalmente la situación en que los niños se encuentran sumidos en las poblaciones de Santiago. Nuevamente nos conmueven las imágenes que relata la cantora, las cuales nos hacen testigos de cómo la pobreza va despojando a los niños de su candor y frescura, para entregarlo a la violencia y el vicio (Dölz- Blackburn 1994). Así, mientras en “Santiago penando estás” la cantora se asombra de los niños que dejaron la ronda atrás para jugar con los fusiles, su relato autobiográfico nos remonta a las tabernas populares donde deambulan los niños pidiendo monedas y alcohol. Es por ello que reflexiona:

⁴³ Canción “Al centro de la injusticia”. (En Anexos. N° 38 del corpus)

⁴⁴ En la primera canción de lucha de Violeta Parra, “La lechera”, la mujer campesina a la que la folclorista pone voz declama que “ni porque es suya la casa, y todo lo que estoy pisando, voy a entregarte la poca vida que me está quedando”. Texto completo en el siguiente capítulo (No aparece en el corpus porque nunca fue editada y no se le conoce fecha certera).

⁴⁵ Canción “Yo canto a la diferencia”. (En Anexos. N° 19 del corpus)

“Siete años tal criatura, /menos de cinco la chica, /y ya es una bacinica /revolcada en la basura; /es una infamia muy dura, /no se salva ni el mocoso, /el dolor es oprobioso; /perdimos ya la parti’a, /porque justicia en la ví’a /no existe pa’ los rotosos”.

(Parra 1998: 151)

1.4. Formas urbanas para la promoción de la cultura rural.

El proceso que Parra emprende para posicionar y legitimar la experiencia rural se encuentra mediatizado, sin embargo, por las formas de la urbe, puesto que para difundir el acervo tradicional del cual es heredera, Violeta se empeña en disponer de todos los medios que le ofrece la vida moderna. La síntesis que pone en marcha no puede, como afirma Leonidas Morales, explicarse sólo a partir de lo rural o lo urbano, sino que por el contrario es el producto del choque cultural entre ambos sistemas que personifican miles de chilenos a lo largo del curso del siglo recién pasado. Si bien todas las esferas de su creación están referidas a un mismo sustrato (la cultura folclórica y campesina chilena), ésta es elaborada “desde el interior de una cultura urbana que condiciona la perspectiva de la reelaboración”(Morales 2003).

Entre aquellos recursos urbanos que permitirán la tarea difusora de su creación artística, es necesario mencionar la industria radial dada su función prominente en la relación entre campo y urbe. Y es que desde comienzos de los años veinte, el incipiente desarrollo de la actividad radial será un dispositivo de conexión fundamental para un país con una importante brecha entre la ciudad y las zonas rurales. Si bien sólo en la segunda mitad del



siglo este medio tecnológico se instaló con propiedad en los sectores marginales y campesinos -gracias a la importación de radios transistorizadas hacia 1962-, la magnitud del fenómeno radial inauguró una trama comunicacional nunca antes vista en la historia de Chile. A través de la radio, disminuyeron las barreras geográficas y sociales que restringían el acceso a la información a unos pocos privilegiados, informando a sectores de escasa participación en el sistema de enseñanza y en la cultura urbana- profesional. La tecnología de la radiodifusión permitía franquear el omnipresente analfabetismo que caracterizaba a los sectores bajos, gestándose bajo su influencia una cultura de masas que otorgaría a las clases populares una dimensión colectiva sin precedentes (Correa 2001).

El trabajo que Parra realizó en Radio Chilena en colaboración con Ricardo García, revolucionó la forma de hacer programas folclóricos en este medio. “Canta Violeta Parra” buscó eliminar las barreras que podían existir entre los emisores y el público, dando lugar a una suerte de documental que relataba la historia de un hecho folclórico en cada capítulo: el mingaco, la trilla, el velorio del angelito, cierta forma del cantar popular. La transmisión radial presentaba una serie de condiciones que le volvían particularmente adecuada al medio popular: no impone el obstáculo de la alfabetización, logra una amplia capacidad expresiva y no demanda un tiempo exclusivo para su disfrute (Gutiérrez y Munizaga 1983)⁴⁶.

La experiencia radial de Violeta Parra no es sino el producto de la toma de conciencia de las posibilidades que se abrían con esta tecnología. Violeta ve en la radiodifusión una forma de conectar el Chile disperso y rezagado que habitaba los campos, otorgándole el protagonismo que la tajante distribución geográfica del poder se había encargado de negarles. Por ello es que los sectores rurales oyeron desde un comienzo el programa emitido en Radio Chilena. “Salían, se reunían en alguna parte que hubiera radio -porque en el campo no hay mucha electricidad- y escuchaban el programa, calladitos” (Subercaseaux, et al. 1982)⁴⁷. La acogida masiva que obtuvo el programa, era un claro indicio de que aquellos hombres y mujeres populares que por largos años cantaron la tradición campesina como un secreto casi vergonzoso, habrían de salir a la luz para adquirir formas y rostros concretos en la sociedad del siglo XX.

En resumidas cuentas, Violeta supo hacer del enfrentamiento entre el universo rural y el urbano un diálogo fértil capaz de dar lugar a la creación artística, tomando el rol de una embajadora de la cultura campesina que no sólo lleva sus saberes a la capital, sino que también al mundo y los propios creadores de éste. Las diversas iniciativas que emprendió durante su vasta trayectoria responden, sin duda, a este esfuerzo fundamental, en el cual se jugaba la posibilidad no sólo de establecer puntos de unión entre mundos tan diversos como el campo y la ciudad, sino también de darle sentido y coherencia a la propia trayectoria biográfica de la folclorista.

⁴⁶ Cabe destacar que, hacia 1962, la llegada al país de radios transistorizadas convertiría a la totalidad de la población -tanto la urbana como la rural- en auditores de radio, contribuyendo a la integración de los nuevos sectores en la vida nacional (1983).

⁴⁷ Testimonio de Luis Arce, segundo marido de Violeta Parra.

2. LA EXPERIENCIA FEMENINA EN EL MUNDO POPULAR

2.1. Mujer y sociedad. Contextualización

No obstante las concesiones que la historiografía del siglo XX venía otorgando al mundo popular, ciertos grupos de la sociedad permanecerían, aún por un largo tiempo, invisibles a los registros oficiales. Paradójicamente, este no será un problema exclusivo de las minorías, sino que afectará a la exacta mitad de los miembros de la nación: a las mujeres. Habría que esperar que la tardía década de 1980 sacara a la luz una serie de investigaciones pioneras que, propiciadas por los movimientos feministas, la introducción del concepto de género en la academia y los aires de cambio en la llamada *nueva historiografía*, se ocuparan de la presencia femenina en la historia nacional.

Esta postergación del género femenino se encontrará igualmente presente, aunque en diversos grados, en las distintas corrientes historiográficas de nuestro país (Godoy y Zárate 2005). Liberales y conservadores⁴⁸ habrán de coincidir en el rol marginal que las mujeres desempeñarán para aquello, ante sus ojos, historizable, por lo cual sus intermitentes apariciones en los relatos históricos aludirán principalmente a la vida cotidiana y familiar contenida en el espacio doméstico. Por otra parte, a pesar de que la emergencia de la historiografía marxista⁴⁹ constituye un giro en cuanto a quiénes se interpreta como sujetos protagonistas de la historia, sus relatos continuarán privilegiando una concepción del trabajo eminentemente masculina. Y, de la misma manera, aunque la corriente social y económica⁵⁰ se empeñó en construir relatos capaces de incluir a los sectores tradicionalmente marginados, no existe en sus producciones un interés por develar con mayor profundidad la huella femenina en la historia de Chile. Recién en 1978 es publicado un estudio dedicado por completo a la trayectoria de la mujer en el país⁵¹; y, si bien su sola existencia constituye un antecedente fundamental para los trabajos que le sucedieron, el retrato realizado de la vida femenina se encuentra circunscrito, todavía, a los lindes de la vida social y familiar.

⁴⁸ El estudio utilizado como fuente trabaja con los trabajos de Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackena, como historiografía liberal, y con los de Alberto Edwards, Francisco Antonio Encina y Jaime Eyzaguirre, como historiografía conservadora.

⁴⁹ Representada por los trabajos de Hernán Ramírez Necochea, Jolio César Jobet, Marcelo Segall, Jorge Barría y Luis Vitale.

⁵⁰ Representada por los trabajos de Rolando Mellafe, Mario Góngora, Álvaro Jara, Sergio Villalobos y Marcelo Carmagnani.

⁵¹ *Tres ensayos sobre la mujer chilena. Siglos XVIII, XIX y XX*. Lucía Santa Cruz, Teresa Pereira y Valeria Maino. Santiago: Editorial Universitaria. 1978. (Santa Cruz, et al. 1978)

Dado el subregistro y las dificultades de acceder a la realidad femenina a través de la historia, durante las últimas décadas han adquirido fuerza ciertas formas alternativas de aproximación, generalmente vinculadas al género testimonial: historias de vida, entrevistas, autobiografías. A través de ellas es posible explorar dimensiones no reveladas por los registros oficiales, que persisten ocultas bajo las formas rutinarias de actividades que se hacen para deshacerse. En esta línea, e incluso más allá de su calidad artística, las Décimas autobiográficas de Violeta Parra (1998) proporcionan una vía privilegiada a su vida y su historia, donde el universo y la psiquis femenina son develados en su amplitud (Agosin y Dölz Blackburn 1988).

El acto autobiográfico femenino constituye, en sí mismo, una transgresión al espacio (privado) en el que las mujeres fueron inscritas por la cultura. Como señala Sidonie Smith, "...siempre ha habido mujeres que cruzaron la frontera entre la expresión privada y la pública, dejando al descubierto su deseo de ejercer el poder de la autointerpretación autobiográfica, del mismo modo que en su vida dejaron al descubierto su deseo de participación pública. Tales mujeres se acercan al territorio autobiográfico desde su posición de hablantes en los márgenes del discurso" (Smith 1987: 96). En el caso de las Décimas de Parra, el hablante es un sujeto cuya marginalidad de clase es duplicada por su condición de género, de modo que el acto mismo de escribir constituye un desafío al postergado lugar desde el cual se enuncia. Las fuentes de aquella marginalidad serán continuamente problematizadas por el discurso autobiográfico de Violeta, dando testimonio de las dificultades y tensiones que atraviesan la experiencia de la mujer popular en el curso del siglo XX. En este capítulo, profundizaremos en la obra de Violeta Parra en tanto ésta refleja el proceso de desarrollo de una identidad femenina.

2.2. Belleza, matrimonio y maternidad.

Construcción de la identidad femenina en Violeta Parra.

La identidad de las mujeres durante la primera mitad del siglo XX fue forjada en torno a tres pilares fundamentales promovidos a través de todos los dispositivos que la sociedad de ese entonces disponía: por un lado, la mujer debió cuidar de su belleza física en tanto era comprendida como un correlato del cuidado y la higiene de su cuerpo; por otro, el matrimonio y la reproducción constituían los fines superiores de la existencia femenina, encontrando así las mujeres en el ámbito doméstico y familiar un espacio natural para su correcto desarrollo.

El análisis realizado por Pabla Ávila (2005) de los medios de comunicación masivos del momento -el magazine Zig-Zag y la prensa periódica- arroja luces esclarecedoras

a este respecto. Deteniéndose en las diversas formas que adquiriría la publicidad, uno de los primeros dominios específicos en términos de género, la autora descubre una serie de preceptos que los medios postulan como constitutivos de la identidad femenina: la pertenencia al hogar y al ámbito familiar y el desarrollo de la virtud de la belleza tanto interna -a través de la bondad y moralidad-, como externa -mediante el cultivo del cuerpo como objeto de cuidado-. Detrás de la promoción de estos cánones, yace una definición pedagógico-normativa del modo correcto de ser mujer (Ávila 2005). En otras palabras, las clases dirigentes nos señalan a través de los medios de comunicación que la feminidad puede y debe enseñarse.

a. *Gracias a Dios que soy fea...*



La belleza encontró, desde los albores del siglo recién pasado, un protagonismo que adquiriría nuevas pautas y significaciones. El maquillaje, antes restringido a actrices y prostitutas, alcanzaba una generalización inédita. El cuerpo femenino comenzó a ser exhibido progresivamente, dejando atrás la opresión de los corset y desfilando faldas cada vez más cortas. Las *Crema de oro* para “un cutis lozano”, los *Tónicos Fru- frú* para “el vigor, lozanía y mejoramiento general del ánimo”, o las diversas *técnicas depilatorias* para “evitar los bigotes frondosos y poco atractivos”, formaban parte de la nutrida parafernalia que las mujeres de la época poseían para su cuidado personal. El cuerpo de las mujeres es, entonces, el centro a partir del cual se articulan las virtudes de la identidad femenina.

En el marco de estos procesos, la biografía de Violeta Parra se encuentra signada por la tormentosa certeza de la fealdad física. A lo largo de las Décimas, la autobiógrafa nos guía por su recorrido vital desde la más tierna infancia, permitiéndonos contemplar cómo el proceso de constitución de su identidad de género se encuentra atravesado por el tópico de la apariencia física. La pérdida de la belleza será un tema recurrente a lo largo de su autobiografía en versos, tal como lo expresan las siguientes estrofas:

“Dice mi mama que fui /su guagua más donosita, /pero la suerte maldita /no lo quiso consentir; /empezó a hacerme sufrir /primero con la alfombrilla, /después la fiebre amarilla, /me convirtió en orejón. /Otra vez el sarampión, /el pasmo y la culebrilla”.

“No se escapó ni el vacuno /de la terrible lanceta, /que la pequeña Violeta /clavó sin querer ninguno. /Tres meses pasó en ayuno /con ese terrible grano, /que le arrancó de

las manos /y pies de raíz las uñas. /Su cuerpo es una pezuña, /Sólo un costrón inhumano”.

“La niña que al tren subió /de cinta blanca en el pelo, /abrigo de terciopelo, /sandalitas de charol, /gentiles como una flor /la acompañaron por bella /por su boquita grosella, /sus ojos tan refulgentes. /Mamá emocionadamente /le da mil gracias a ellas.

Mas, el destino traidor, /le arrebató sin piedad /por puro gusto, no más, /su bonitura y candor. /De lo que fue aquella flor, /no le quedó ni su sombra; /se convirtió en una escombra, /se le asentó la carita. /Y hasta su madre se agita/ cuando la mira y la nombra”.

“Aquí principian mis penas, /lo digo con gran tristeza, /me sobrenombran “maleza” /porque parezco un espanto. /Si me acercaba yo un tanto, /miraban como centellas, /diciendo que no soy bella /ni pa’ remedio un poquito. /La peste es un gran delito /para quien lleva su huella”.

(Parra 1998: 39- 47)

Su cuerpo marcado por la viruela será gran delito en una sociedad obsesionada con la belleza femenina. En esos años, el comercial de un jabón de marca Reuter, propugnaba a través de los periódicos que “no son las facciones sino el cutis lo que hace bello el rostro”. Es por ello que el rechazo que la propia Violeta siente hacia su cuerpo alcanza una agresividad tal, que es descrito como “sólo un costrón inhumano”. Conforme avanza el relato, el hablante habrá de incorporar la fealdad como un atributo insoslayable, lo que le permite hacer alusión a éste a través del humor y la ironía.

b. Atá’ con una libreta...

Si la belleza constituía uno de los puntales de la identidad femenina, la vida familiar puesta en marcha a través del matrimonio y la crianza de los hijos terminaba de completar el panorama. Durante el curso de la primera mitad del siglo pasado, las clases dominantes demostraron en más de una oportunidad su preocupación acerca de la llamada “crisis moral” que se reproducía especialmente en los sectores populares, dada la ausencia de modelos familiares favorables al orden social. Es por ello que, desde todos los sectores y sobre todo desde el mundo eclesiástico, se realizó un llamado al fortalecimiento de los lazos familiares de la sociedad popular, a través de la promoción de un modelo tradicional de familia de corte patriarcal. Éste sentaba sus bases en la supuesta predisposición femenina al ámbito doméstico y privado en tanto espacios “no contaminados por la cultura”, dada la pretendida

proximidad de las mujeres al estado de naturaleza⁵². Bajo esta lógica, la adscripción femenina al espacio doméstico queda legitimada, consagrándola a los roles de madre y esposa, cuidadora del hogar y de la educación de los hijos, mientras el hombre absorbe las funciones de padre, proveedor y representante legal del grupo familiar (Brito 2005).

Las políticas públicas, de este modo, ciñeron a las mujeres populares al orden social a través del matrimonio, disciplinando a la vez el comportamiento masculino al hacerles responsables de una familia. De igual forma, el imperativo nupcial era reforzado a nivel social, adjudicando connotaciones peyorativas a las conductas que no se ajustaban al patrón: las “solteronas”, entonces, serán catalogadas como una mala influencia para la estabilidad familiar, en tanto representaban una importante tentación para los trabajadores. La opinión pública de aquellos años era implacable a la hora de defender su preciado modelo de familia.

Nuevamente, la trayectoria biográfica de Violeta Parra no puede amoldarse a los reducidos límites del mundo social que le rodea. El ímpetu con el que asume su proyecto artístico se repele, en repetidas ocasiones, con la vida familiar que la época reservaba celosamente a las mujeres. Violeta contraerá matrimonio en dos ocasiones -con Luis Cereceda, inicialmente, y con Luis Arce, después-, pero ninguno de ellos perdura en el tiempo. Sus textos hacen constante alusión al matrimonio como un cautiverio femenino; como una gran atadura que condena a la mujer al sufrimiento. Violeta Parra no puede conformarse con lo que una vida convencional puede ofrecerle: la estabilidad de una familia, una linda casa, un puntual salario. Su hijo Ángel la imagina huyendo despavorida “de todo lo que se acercara a convertirla en una dueña de casa candidata a pequeñísima burguesa. Escoba y paño en la cabeza en lugar de guitarra y libertad. Jamás” (Parra 2006: 32).

Detrás de esa mujer sofocada por la domesticidad, había un marido tradicional que lamentaba las heridas de su orgullo masculino. Por más insoportable que le resultara la casa vacía después de una larga jornada laboral, nada podía impedir que Violeta saliera a ganar su pan en los boliches del barrio Estación: “Por ahí ya empezamos a andar mal -sostiene Luis Cereceda-, porque yo siempre fui de esa idea de que la mujer debe estar en la casa. [...] Cuando discutíamos ella siempre me decía que lo que yo quería era una empleada, no una compañera. Pero yo no podía soportar más,

⁵² Para una discusión más completa sobre este tema ver Ortner, Sherry: ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En *Antropología y feminismo*. Eds. O. Harris y K. Young. Barcelona: Anagrama, 1979

hasta que un día le dije: “*Bueno, sigue con tu arte, yo me voy*”. Al otro día tomé mis cosas y partí”. (Luis Cereceda, en Subercaseaux, et al. 1982: 29)

“Verso por matrimonio”, un pasaje de sus décimas autobiográficas, da cuenta de aquel proceso. En éste, Violeta Parra se rebela contra los lugares de la masculinidad popular que convirtieron su primera experiencia matrimonial en “diez años de infierno”. Denuncia y condena las noches de farra y borrachera; la infidelidad; la violencia y el desarraigo. Aquellos años de sufrimientos, en los que Violeta pasó “las de Quico y Caco”, encuentran una esperanza hacia el final del texto, cuando nos señala que:

“A los diez años cumplíos / por fin se corta la güincha, /tres vueltas daba la cincha /al pobre esqueleto mío, /y pa’ salvar el sentí’o /volví a tomar la guitarra; /con fuerza Violeta Parra /y al hombro con dos chiquillos /se fue para Maitencillo /a cortarse las amarras”.

(Parra 1998: 148)

Aquella difícil experiencia conyugal será también elaborada en muchas de sus canciones, adquiriendo en algunas de ellas las formas y temáticas de la vida popular campesina. Particularmente gráfica a este respecto es “Atención, mozos solteros”, canción que les advierte a los jóvenes que el dinero no asegura la felicidad matrimonial. En ella relata las dificultades que depara la vida de casados, puntualizando que “son muy duras las cadenas a las que se van a amarrar”:

“Muy cierto es que han de gozar /en los tres meses primeros, /pero después de su anhelo /hasta el nombre han de cambiar. /Tendrán que llamarse pan, /se llamarán cebollita. /También se llamará ollita /y habrá de llamarse sal /en todo esto ha de pensar /el que busca costillita. /Lo llaman platos y tazas, /y lo llaman cucharón /dirán cuando esto les pase /"qué caro cuesta el amor"⁵³.

A pesar de que su textualidad protesta en contra del canon del matrimonio, Violeta Parra conoce de cerca los imaginarios de género subsidiarios del modelo patriarcal, dada su pertenencia al tradicional mundo campesino. Así lo refleja la canción “La Juana Rosa”, que relata la preocupación de una madre rural acerca de su hija que, teniendo veinticinco años, aún no ha contraído matrimonio. Ante la posibilidad de tener una hija “solterona”, la mujer esgrime todo tipo de argumentos para

⁵³ Canción: “Atención, mozos solteros” (En Anexos. N° 15 del corpus). Es posible encontrar este recurso discursivo en diversas localidades rurales. Las cantoras de Neuquén, zona argentina que limita con Chile, lo expresaban de la siguiente manera, esta vez dirigida a las niñas: “Cásate niña cástate/ goza los meses primeros/ y después estarás deseando/ la vide de las solteras/ Todos los meses primeros/ son dulce más que la miel/ y cuando pasa más tiempo/ son más amargo que hiel/ El hombre para casado /ningún vicio ha de tener/ y el primer vicio que saben/ es pegarle a la mujer” (Silla 2005).

convencer a su hija de salir a “encontrar marido” en el evento social próximo (la trilla a yegua):

“No hay niña joven que no haiga /en todo este alrededor /encontrado en algun’ era /alivio a su corazón. /La que lo dice es tu mama /que en l’era Juan conoció /y en l’era tu prima hermana /al mari’o que tiene hoy. /Avívate Juana Rosa /que muy ligero anda el tren /pero si vamos pá l’era /no os quedáis en el andén”⁵⁴.

De la misma manera, pero esta vez a través de la ironía, Parra resume en “La petaquita” las pautas de género que regulan las expectativas frente al matrimonio. En ella Violeta Parra nos entrega una imagen, casi ridícula, de los hombres y mujeres de la sociedad de su época. Haciendo hincapié en cierto elemento distintivo de la vestimenta de cada género, Parra da cuenta del carácter imperativo de la vida matrimonial:

“Todos los hombres tienen en el sombrero, /un letrero que dice “casarme quiero”.

“Todas las niñas llevan en el vestido, /un letrero que dice “busco marido”⁵⁵”.

La estrofa final de la canción hace reaparecer a la mujer que se niega a amoldarse a los rótulos sociales. Allí Violeta Parra desnuda el carácter arbitrario de tales mandatos, señalando que “dicen que le hace, pero no le hace”, y opta por la diferencia al afirmar que “lo que nunca he tenido, falta no me hace”.

c. Com’esta maire ninguna...

La empresa de disciplinamiento de las mujeres que emprendió la sociedad chilena durante la primera mitad del siglo XX, no hubiese podido alcanzar buen puerto exclusivamente a través de la promoción del matrimonio. Fue necesario, además, darle a la maternidad un papel fundamental en la identidad femenina, llegando a alcanzar el status de “aporte máximo” de las mujeres a la sociedad. En las clases populares, donde la mortalidad infantil crecía a pasos agigantados, la maternidad se promovió como una cuestión de orden discursiva prioritaria, pasando a constituir una herramienta esencial en el disciplinamiento femenino popular (Brito 2005). Vinculando los índices preocupantes a la ignorancia y falta de higiene de las mujeres de estos sectores, se impulsó desde todos los ámbitos una campaña que les enseñaba cómo debían desempeñar su rol de madres. Las mujeres no tardaron en quedar desprovistas de cualquier cariz identitario no referido directamente a su condición maternal: las diversas instancias institucionales -las “Gotas de Leche” y los “Patronatos de la Infancia”, entre ellos- restringieron todo beneficio social a este

⁵⁴ Canción: “La Juana Rosa” (En Anexos. N° 4 del corpus).

⁵⁵ Canción: “La petaquita” (En Anexos. N° 12 del corpus).

tipo de mujeres, haciendo invisible el accionar femenino en otras esferas. En síntesis, como señala A. Brito, “la creación de políticas de bienestar social en las décadas del ’30 y ’40 consolida el tránsito de mujeres a madres” (Brito 2005: 133).

La primera distinción que debía realizarse para concretar este tránsito, asignaba a hombres y mujeres populares espacios distintos y separados, conforme a las supuestas habilidades y competencias de cada uno de ellos. El mundo masculino sería a partir de entonces la escena pública y el trabajo remunerado; el territorio de las mujeres, en cambio, sería el que dictaban las paredes del hogar, la intimidad y el cuidado de los hijos. Por ello, la participación femenina en el mercado laboral remunerado fue atacada bajo el argumento de que ponía en riesgo la integridad moral y física de la madre y sus retoños. Además de incentivarles el abandono de sus tareas maternas, el trabajo de las mujeres era considerado una competencia para los hombres, ya que los patrones preferían emplearlas a ellas: percibían salarios menores y eran más sumisas. En este tipo de casos, las mujeres debían asumir el trabajo asalariado como una carga adicional a sus obligaciones domésticas, y a la larga, el aporte al presupuesto familiar que significaban sus remuneraciones no permitía resignificar su condición de *madresposa* (Brito 2005).

Incluso en círculos feministas, como es el caso de la publicación obrera “La Palanca”⁵⁶, el rol de las mujeres en el escenario social es visto, en gran medida, a través del prisma de la función reproductora. A pesar de que no se le considera la máxima contribución femenina, aparecen en ella continuas alusiones al aporte que los hijos de las obreras harán al proceso revolucionario (Ávila 2005). Nuevamente, la mujer proyecta su importancia social a través de su rol de madre. A este respecto, resulta interesante recordar una canción de Violeta Parra titulada “Hace falta un guerrillero”. En ésta, la cantautora reproduce la lógica de las obreras que aquí señalamos, al hacer manifiesto su deseo de tener un hijo capaz de encarnar los valores de la patria como, en su oportunidad, lo hizo Manuel Rodríguez. La figura femenina no invoca las virtudes del guerrillero, en este discurso, para ejercerlas por sí misma, sino por el contrario, las pide para un hijo que sea capaz “de enseñar al cobarde a amar y corresponder”⁵⁷:

⁵⁶ Publicación feminista de propaganda emancipadora puesta en circulación a partir de 1908, que surge al interior de la Asociación de Costureras para promover la protección, el ahorro y la defensa.

⁵⁷ En el IV Congreso Chileno de Musicología, al cual asistí con una ponencia basada en el presente capítulo, se me hizo una observación muy pertinente con respecto a este tema. Se me señaló que detrás de la inquietud que demuestra Violeta con esta canción, reside la búsqueda de un Mesías redentor capaz de poner freno a la injusticia en la tierra. La metáfora mesiánica presenta, no obstante, la misma lógica antes señalada: la encarnación de un modelo mariano que dictamina un rol pasivo e indirecto de la mujer frente al cambio social, proyectando su importancia a través de la crianza de los hijos varones.

“Quisiera tener un hijo /brillante como un clavel, / ligero como los vientos, /para llamarlo Manuel, /y apellidarlo Rodríguez, /el máspreciado laurel. / De niño le enseñaría / lo que se tiene que hacer /cuando nos venden la patria / como si fuera alfiler; /quiero un hijo guerrillero /que la sepa defender”⁵⁸.

La biografía de Violeta será un continuo intento por apartarse de esta moral promovida socialmente que, sin embargo, introyecta. Formulándolo con las palabras de C. Ginzburg (1976), podemos señalar que “de la cultura de su época, y de su propia clase, nadie escapa sino para entrar en el delirio”. Ello no significa que las pautas sociales no puedan ser transgredidas, sino por el contrario que aquellas transgresiones dialogan constantemente con el “deber ser” de la época, bajo la forma de tensiones, frustraciones y culpas. Es así como podemos observarlo en la textualidad autobiográfica que nos ofrece Violeta, en la cual estas contradicciones adquieren gran fuerza expresiva.

Violeta Parra encarna la clásica incompatibilidad femenina entre la maternidad y el desempeño laboral, el cual en su caso coincide con un proyecto artístico-cultural que absorbe gran parte de su energía. El compromiso que la folclorista siente con su labor de recopilación y difusión del patrimonio cultural campesino terminará por superponerse a sus responsabilidades maternas, invirtiendo el sentido tradicional de la relación madre/ hijos: como señalan sus hijos mayores, Isabel y Ángel, en los textos que han escrito acerca de su madre, la infancia que ellos tuvieron se encontró siempre supeditada al proyecto de Violeta. Desde pequeños fueron impulsados a aprender de música, instrumentos, bailes y presentaciones, con el objeto de algún día llegar a concretar la obstinada idea de su madre -probablemente heredada de su pasado circense-, de que toda la familia se desempeñara como un conjunto artístico. Gran parte de sus edades escolares transcurrieron bajo la instrucción independiente que les ofrecía su madre, enfocada al desempeño artístico y musical. Las jornadas laborales de Parra apenas conocían limitaciones horarias, y las ausencias por viajes o salidas a terreno era frecuentes y, no pocas veces, prolongadas. “Mi madre, como la aurora boreal, aparece y desaparece”, observa su hijo Ángel en sus memorias recientemente publicadas.



No obstante, es posible distinguir en las formas que la maternidad asume en Violeta Parra, las imágenes que anclan a la mujer latinoamericana a un modelo familiar de *madres y huachos* que se desplazan por la vida prescindiendo de la figura paterna

⁵⁸ Canción: “Hace falta un guerrillero” (En Anexos. N° 17 del corpus).

(Montecino 2001). Nacida del contacto mestizo entre una mujer indígena y un hombre español, la imagen se ha actualizado a lo largo de la historia de nuestros países latinoamericanos, encontrando en el esquema mariano una fuente de identidad inagotable. De allí que Violeta ejerza, en tanto madre, la fuerza todopoderosa de la figura sincrética de la Virgen María, congregado al conjunto familiar y arrastrándolo en el largo derrotero de su proyecto.

La presencia de esta imagen en la vida familiar de Violeta Parra no será impermeable, sin embargo, a los influjos de una sociedad androcéntrica que introyecta en las mujeres un modelo de abnegación y abandono. La relación de Violeta con la menor de sus hijos, Rosita Clara, marcará un hito indeleble en esta trayectoria. La folclorista, al poco tiempo de obtener un Caupolicán por su trabajo, es invitada por el Partido Comunista al Festival de las Juventudes de Varsovia, Polonia. Emprende el viaje a Europa, dejando atrás a su marido -por entonces Luis Arce- y sus hijos, estando la menor de ellos aún en la cuna. Sus décimas autobiográficas expresan la aprensión que este viaje le sugiere:

“Dejo bot’a mi nación, /mis crías y mi consorte, /ya tengo mi pasaporte /me está esperando el avión: / penetrando en l’estación /un seremil de personas /me ruedan como corona /al verme sumida en llanto / porqu’era mucho el quebranto /al partir para Polonia”.

“De nueve meses yo dejo /mi Rosa Clara en la cuna; /com’esta maire ninguna, /dice el mari’o perplejo; /voy repartiendo consejo /llorando cual Maudalena, /y al son que corto cadena /le solicito a Jesús /que me oscurezca la luz /si esto no vale la pena”.

(Parra 1998: 160)

A medida que avanza el relato, es posible observar la trayectoria de la culpa de una madre que se aparta de su hija. Operan en esta secuencia las pautas de una sociedad que, además de reducir la feminidad a la expresión de la belleza y el sentimiento maternal, se encuentra fuertemente marcada por una lógica católica del castigo y el arrepentimiento. En la textualidad de Violeta Parra, esta tradición aparecerá con frecuencia, e incluso, algunas veces, la referencia al discurso católico y sus resonancias escatológicas adquirirán importantes niveles de explicitud:

“...Pocos serán los desvelos, /dice l’orar profetorum, /p’ aquella que su angelorum /deja botá’ en el invierno, /arrójnla en los infiernos /p’a sécula seculorum”.

(Parra 1998: 160)

En este marco, cobra importancia la figura de la Virgen María como la encarnación de todos los valores femeninos considerados positivos, entre ellos, por supuesto, los que

se refieren a la maternidad: abnegación y sacrificio. Es justamente a esta Virgen a la que apela la hablante, al verse acongojada por la pérdida de su niña. Como lo expresa el siguiente extracto de una canción, Violeta recurre a la Virgen para obtener un consuelo y un perdón para su tristeza:

“...Perdóname gran Señora, / digo a la Virgen María, /no ha sido por culpa mía, /yo me declaro inocente, /lo sabe toda la gente /de que no soy mala maire, /nunca p’a ella faltó el aire /ni el agua de la vertiente”⁵⁹.

Mientras el alma de la mala madre “vive en pecado mortal” y “no tiene perdón de los cielos”, su cuerpo desacralizado le resulta cada vez más deshonoroso. Las acciones o productos de los cuerpos de las mujeres pertenecen a un territorio intocable en la medida que se vinculan al acto supremo de la maternidad; por ello, una vez que quedan desprovistos de esa significación, rayan en lo abyecto y despreciable. El hablante se humilla en su condición de madre al tildar de “mentira el dolor que siento, como parto sin recelo”. De la misma forma, el “sagrado alimento” que emana de sus pechos, una vez lejos de la legítima lactante, no puede ser sino leche indigna que recuerda la lejanía.

“M’encamino al hospital /a dejar mi lech’indina; /los pechos se me lastiman /con el sagrado alimento, /teniendo el convencimiento /que d’hambre llora en la cuna /la que sin culpa ninguna /dejé sin remordimiento”.

(Parra 1998: 161)

Su hija Rosita Clara muere de una pulmonía 28 días después de su partida. Violeta se enteró a través de una carta. A partir de entonces escribía, semanalmente, dos tarjetas a su marido Luis Arce -quien había quedado a cargo de la niña-, culpándolo sistemáticamente de la muerte de Rosita Clara. Escribió, además, canciones y poemas expresando el dolor de esta partida.

“Cuando yo salí de aquí /dejé mi guagua en la cuna /creí que la mamita Luna /me la iba a cuidar a mí, /pero como no fue así /me lo dice en una carta /p’a que el alma se me parta /por no tenerla conmigo; /el mundo será testigo /que hei de pagar esta falta⁶⁰.

A pesar de la tristeza profunda que la experiencia del viaje implica, el abrirse a nuevos mundos será una instancia crucial en la formación de Violeta Parra. Los viajes femeninos, incluso en la reducida expresión que adquirieron durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX, constituyeron para ellas un quiebre en la reclusión

⁵⁹ Canción: “Versos por la niña muerta” (En Anexos. N° 10 del corpus).

⁶⁰ Canción: “Versos por la niña muerta” (En Anexos. N° 10 del corpus).

doméstica, que les permitió una mayor apertura al mundo. Atravesadas por las territorialidades de clase, las incursiones de las mujeres en el espacio público cobraban la forma de viajes de caridad, en el caso de la aristocracia, y viajes laborales, en el caso de las capas inferiores (Ávila 2005). Violeta Parra, sin embargo, experimentó una categoría de viaje celosamente reservada al género masculino: la gira. En una sociedad como la suya, optar por ello implicaba necesariamente abandonar el espacio doméstico y postergar el proyecto familiar. La decisión con que Violeta enfrentó esa disyuntiva es la que hace posible hoy que, a cuarenta años de su muerte, conozcamos todavía el legado de su trabajo.

2.3. Un lugar para la experiencia femenina en los dominios de los hombres.

La puesta en marcha del proyecto artístico-cultural de Violeta Parra no está exenta de tensiones y conflictos, menos en el plano de la identidad de género. La construcción de la feminidad es una temática destacada en la producción de Violeta Parra, que adquiere diversas formas de expresión a lo largo de sus textos y canciones. En ellos, es posible observar que la clásica dicotomía que separa la tradición, por un lado, y la modernidad, por el otro, adquiere a su vez una connotación de género que contradice las valoraciones que Violeta Parra asigna, en términos abstractos, a cada uno de los términos. De esta forma, si originalmente la folclorista adscribía y promovía la cultura popular de raigambre tradicional, y por el contrario, repudiaba las desigualdades y explotaciones que se reproducen en el “teatro moderno”, la incorporación de la perspectiva de género le hará distanciarse de los tintes machistas que tiñen las relaciones entre hombres y mujeres en el campesinado tradicional, y valorar, a la vez, las libertades que la modernidad ofrece, en forma inédita, a las mujeres. Aquí postulamos que esta paradoja esencial está presente en toda elaboración que Parra realiza de la temática de la mujer, y que se expresa con claridad cuando observamos, como un todo, la textualidad de la folclorista.

Producto de esta tensión que signa su biografía, Violeta Parra desarrolla a lo largo de su obra una inquietud transversal por proporcionar nuevos espacios a la experiencia femenina en el seno de la vida moderna. Su textualidad muestra inconformidad ante los roles de género asignados tradicionalmente a hombres y mujeres, de modo que en su trabajo ella transita sueltamente por los territorios de la feminidad y la masculinidad. Encarnará en su persona, por tanto, las libertades que promueve para la totalidad de las mujeres, en miras a insertar en el imaginario social un modelo de género más flexible para el mundo popular, que no sólo destruya las restricciones

impuestas a la existencia femenina, sino que también sea capaz de visualizar sus experiencias múltiples, profundas y complejas.

En la línea de lo sostenido, el análisis distinguirá dos dimensiones de la obra de Violeta Parra. Por una parte, recorreremos las diversas claves analíticas que nos proporciona el *contenido textual* de la producción parriana; y por la otra, examinaremos la riqueza expresiva que éstos adquieren en el *plano formal*, ya sea en lo propiamente literario como en lo musical y performático. En el primero de estos niveles, nos encontramos con un intento por develar la vida de la mujer popular de aquella época, que se detiene en las diversas imágenes que reflejan esta existencia femenina. En el segundo, nos enfocaremos en los tránsitos expresivos que realiza la folclorista por dominios tradicionalmente masculinos, ampliando las atribuciones de la figura de la cantora popular. De la misma manera, analizaremos su particular estilo performático a la luz de las pautas que regían a las mujeres que se desempeñaban en el medio artístico por ese entonces.

El espectro de la feminidad popular

Como hemos esbozado en líneas anteriores, la textualidad de Violeta Parra en su conjunto es un intento por devolverles el protagonismo histórico a los miembros postergados de la sociedad. Por ello, su trabajo no se limita a reivindicar la subalternidad en términos de clase, sino que también pone el acento en la visibilización de los sectores relegados por razones de género: las mujeres. No hay que olvidar que, como señala Susana Münnich (2004), el lugar desde el cual Violeta enuncia su discurso es el de la triple marginalidad: la de clase, la de género y la que le acarrea el ser vocera de una cultura despreciada.

Cuando dos motivos de exclusión se superponen en un segmento de la población, sus historias están signadas por la invisibilidad y el sacrificio. En el caso de la mujer del bajo pueblo, esta situación se vio acentuada a partir de 1925, ya que en adelante la vida popular se encontró articulada en torno al universo masculino. La sociedad de aquella época, apunta Gabriel Salazar, va a otorgar a los hombres *organización* -el sindicato-, *partido* -socialista, comunista o radical-, *club* -de fútbol o rayuela- y *centros de diversión* -billares, cantinas, prostíbulos y estadios-. De esta forma, la sociabilidad popular se volvió machista; la política, patriarcalista; y la diversión, masculinista (Salazar 1992). Por ello, a pesar de la algarabía con que se recibió el sufragio femenino, la modernidad occidental que arribaba no consistía sino en un “patriarcalismo democratizante” que relegaba a la mujer del bajo pueblo a la domesticidad.

Esta reclusión en el ámbito privado se vincula íntimamente con el interés de las autoridades por aplacar el germen del desorden que la mujer popular llevaba desde muy antiguo. La identidad femenina del bajo pueblo estaba trenzada a las instancias de socialización y esparcimiento de las clases bajas, imprimiéndole un carácter festivo que fue siempre mirado por la élite dirigente como un foco de desorden y anarquía. Así lo demuestra el estudio realizado por Patricia Freite (1996), el cual sitúa a las mujeres del bajo pueblo en el centro de la sociabilidad de la sociedad chilena; la pintura representa a la mujer popular arquetípicamente como cantora; la historiografía la imagina como la “aposentadora de ladrones”; y, finalmente, la novela la concibe a través del estereotipo de la prostituta. Todo ello, señala la autora, nos lleva a concluir que la mujer popular implica necesariamente desorden a los ojos de la clase dirigente, y por ende, su actuar debe ser reglamentado y encauzado.

Los textos de Violeta Parra traslucen las paredes de lo doméstico para dar visibilidad a las mujeres populares que, en sus existencias diversas, sacan adelante a sus familias de las más adversas condiciones. A continuación, emprenderemos un recorrido por aquellas mujeres múltiples que la textualidad de Violeta desentierra, pobladoras de un siglo de cambios y continuidades que, no obstante les hizo algunas concesiones a su género y a su clase, continuó sumiéndolas en la misma miseria cotidiana de la pobreza y la exclusión.

El conjunto de textos y canciones de Parra nos ofrece una *primera imagen de la mujer popular*, representada en su experiencia personal por la figura de su madre, Clarisa Sandoval. Se trata de aquellas que, dentro de los estrechos límites del hogar, desarrollarán la fortaleza e ingenio para hacer frente a las múltiples dificultades que les acechan. Esta idea de mujer protectora y valiente que la folclorista nos presenta del mundo femenino del bajo pueblo, coincide con la que nos entrega el historiador Gabriel Salazar, cuando sostiene que “frente al patriarcalismo extremo, [la mujer popular] mostró más fuerza creativa que simple rebeldía. Más trabajo productivo, más reproducción de la vida, más afectividad solidaria y comunitaria” (Salazar 1992: 67).

Si bien, en gran medida, esta figura encarna ciertos valores y conductas que se suelen atribuir al rol maternal, no es posible en lo absoluto reducir sus potencialidades a esta función. Este modelo de mujer debe entenderse a partir de los múltiples roles y actividades que le demanda la necesidad, puesto que sus virtudes son productos de tan multifacético oficio. Se trata de una mujer de

personalidad fuerte, que dirige el hogar y administra el sustento, velando con inteligencia por todos los miembros de la familia. Es ducha en las artes femeniles de la costura y la cocina, como así también lo es para asegurar con agilidad y perspicacia la sobrevivencia.

“Diez bocas siempre pidiendo /lleva mi maire el problema, /vestidos, botas y medias, /panes al mes son seiscientos. /Pa’ no andar con lamentos /remiendas noches enteras, /cosiéndole a Valenzuela /y al dueño ‘e la propiedad, /pero esta plata, en verdad /por el arriendo descuentan”.

“Y no era cosa tan fácil /seguir con estos milagros /Pa’ proteger nueve cabros /exige de ser muy ágil /velando hasta en lo más frágil /Mi mamá, qué gran orgullo, /si aprovechaba hasta el yuyo /con muy claro entendimiento /y en los actuales momentos /sabroso hace el cochayuyo”.

(Parra 1998: 50-54)

La mirada no feminizante que Parra presenta sobre la mujer popular es capaz de valorar la sabiduría y sacrificio del quehacer femenino, sin por ello anular su dimensión emotiva e intuitiva (Miranda 1999). Será éste el modelo que Violeta buscará internalizar para sí misma, combinando la fortaleza que implica la necesidad popular con la sensibilidad y destreza que se cultiva a través de las diversas formas del arte femenino. Es de esta vía, la materna, que Violeta habrá de heredar las artes del tejido y la costura. De la misma manera, la espiritualidad cristiana mediada a través de la figura de la Virgen y los santos es una herencia femenina.



La familia popular que Violeta proyecta en sus Décimas funda sus bases en el soporte femenino. Toda la cultura de la supervivencia que en ella tiene lugar es obra y gracia de una madre rigurosa que soslaya la pobreza a punta de noches en vela y estrategias presupuestarias, condiciéndose con aquellos planteamientos que sitúan el rol de la madre en el centro mismo de la identidad latinoamericana. Por el contrario, “los hombres no tienen motor propio, hay que empujarlos”, solía decir Violeta (Sergio Larraín, en Subercaseaux, et al. 1982: 78). La figura paterna aquí descrita no se encuentra a la altura de los roles que le designa la sociedad patriarcal; queda más bien estampada su ausencia, su vagancia improductiva, su papel periférico en la sobrevivencia familiar (Munnich 1997; Olea). Sus conductas reprochables son disculpadas, una y otra vez, por la hija acongojada que recuerda su infancia en décimas. “No tiene la culpa el chancho, sino quien le da el afrecho”, argumenta.

Pero la historia que narran las décimas de Parra es una historia de mujeres haciendo frente, día a día, a la precaria existencia popular. La Historia con mayúscula, sostiene Paula Miranda, “sólo intervendrá en sus signos negativos, para degradar al padre a través de la cesantía y alcoholismo o para ensalzar al abuelo como héroe de la Guerra del Pacífico” (1999: 58). El relato se construye, por el contrario, con múltiples retazos de vida cotidiana. Serán estas voces femeninas, como afirma J. Ricardo Morales, las que darán memoria “de aquello que a fuerza de sabido permanece olvidado: los trabajos y asuntos habituales, propios de la familiaridad” (Morales 1995).

Sus canciones recurren a este imaginario de la mujer americana, en el cual podemos observar mujeres fuertes, maternales, y muchas veces vinculadas a la religiosidad. Así nos lo indica el “Verso por despedida a Gabriela Mistral”, donde la “presidenta y bienhechora de la lengua castellana” es homenajeada en su partida a los cielos, homologándola a la flor más bella, la mejor invitada, la diosa, la celestial señora. En gran medida, la propia personalidad de Violeta se enmarca dentro de este modelo de obstinación y sacrificio, tal como lo formula en su canción “Yo canto a la diferencia”.

Pero el abanico de mujeres que Parra nos presenta de la feminidad popular no se queda tan solo con la imagen abstracta de la mujer abnegada y valiente. Sus textos profundizan en las circunstancias que atraviesan las mujeres del bajo pueblo en forma particular, según su oficio, el lugar donde viven, las emociones que sienten. Algunas veces, Violeta encara la diversidad aludiendo a mujeres arquetípicas; algunas otras, prefiere dar concreción a sus realidades a través de sus nombres propios. Es importante observar que, en su textualidad, las Luisas y las Teresas que ella reivindica son mujeres comunes y silvestres, ignoradas por el acontecer histórico. Por el contrario, no existen Juanes y Pedros en sus canciones, aunque sí Luis Emilio Recabarren, Manquilef o Julián Grimau. La presencia masculina, nuevamente, se vincula a la historia oficial. La labor parriana, entonces, consiste en dar historicidad a aquellas mujeres silenciadas por la esfera pública.

Las primeras décadas del siglo XX, afirma Alejandra Brito (1994), los oficios de las mujeres en Santiago se repartían entre el servicio doméstico, la lavandería, el comercio, la costura y la prostitución. Muchos de ellos eran utilizados como fachada “legal” para labores menos honrosas y, en general, tenían lugar en malas condiciones y recibían malos pagos a cambio. A ello se sumaban las dificultades para encontrar ocupación por parte de las mujeres, tal como lo ilustra la siguiente cita de las Décimas:

“Ayer, buscando trabajo, /llamé a una puerta de fierro, /como si yo fuera perro /me miran de arrib’ abajo, /con promesas a destajo /me han hecho volver cien veces, /como si gusto les diese /al verme solicitar; /muy caro me hacen pagar /el pan que me pertenece”.

(Parra 1998: 144)

Parra denuncia esta precaria situación laboral de su género, retratando los dramas particulares de algunos oficios femeninos. En ocasiones, hace referencia a la multiplicidad de labores que las mujeres deben desempeñar además de estos trabajos (mal) remunerados, situación que se suma a las ya deficientes condiciones, marcadas por horarios inacabables e infraestructuras lastimeras, en las que se desarrollan los oficios que les entregan el sustento:

“Mi mama sigue cosiendo, /con esta máquina vieja /que traquetea y se queja, /con su motor cachuriento. /El candelero sebiendo /quemando tiene el cuartocho, /y en el brasero no es mucho /rescoldo que allí blanquea. /L’aguja repiquetea /como tecla’o e’serrucho”.

(Parra 1998)

Si bien la costurera -dada la cercanía biográfica con la folclorista- adquiere una relevancia especial en sus relatos, no es el único oficio al cual Violeta dedica sus palabras. La presión que significa el sustento obliga también a muchas mujeres a trabajar en las fábricas en deplorables condiciones y por míseros salarios. Así nos lo recuerda Violeta, casi con ironía, en su canción “Chile limita al centro de la injusticia”. En ella su relato hace contrastar la majestuosidad de la industria con la precariedad de la situación de las obreras:

“Exuberante industria donde laboran /por unos cuantos reales muchas señoras /y así tienen que hacerlo porque al marido /la paga no le alcanza pa’l mes corrido”⁶¹.

Por otro lado, Violeta se detiene a observar el amplio espectro de la mujer popular urbana, en el cual descubre una faceta abyecta de la existencia femenina: la prostitución. En numerosos casos, ésta no constituyó sino un oficio motivado por razones económicas, perdiendo su esfera de eroticidad y desacato (Brito 1994). Además, solía superponerse al ejercicio del comercio no sólo sexual, sino también de esparcimiento. Como observa A. Brito, “el ejercicio mismo y el establecimiento de casas de tolerancia, burdeles o prostíbulos, eran negocios femeninos, y se realizaban rigiéndose por reglamentaciones municipales establecidas, sobre todo en lo que decía relación con el pago de patentes”. Sin embargo, su existencia al borde la

⁶¹ Canción: “Al centro de la injusticia” (En Anexos. N° 38 del corpus).

legalidad y fuera de las normas morales, hacía de ellas unas verdaderas delincuentes a los ojos de la sociedad de aquella época. Por lo demás, el hecho de hallarse expuestas a la violencia de los barrios marginales terminaba por involucrarlas, frecuentemente, en robos, estafas y escándalos.

El recorrido continúa a lo largo de la vulnerabilidad de estas mujeres de rostros múltiples, pero todos ajados por la carencia. En el siguiente caso, se nos enseña de la cruda imagen de la mendicidad femenina, doblemente cruel cuando se trata de una embarazada. El drama de la Luisa se traslapa con el despliegue de los ostentosos símbolos de la nación, que pueblan el parque bajo la forma de una parada militar. La mujer da a luz en medio de los majestuosos festejos, dejando un reguero de sangre por donde “mañana irá el Cadillac”. El niño nace en las manos de la narradora, signado por la pobreza de su madre que no tiene “fuego, ni lámpara ni pañal”. “La Luisa no tiene casa”, reclama Violeta Parra. “¡Y viva la libertad!”.

Así mismo, sus canciones dan testimonio de muchas mujeres que, esparcidas por la intrincada geografía del país, soportan los embates de la vida doméstica popular. La voz de Violeta Parra las dibuja de maneras diversas: la madre, la hermana, la esposa y la compañera de un sinnúmero de chilenos, que concentran sus esfuerzos en sacar adelante a la familia:

“Las hileras de casuchas, /frente a frente, si, señor, /las hileras de mujeres /frente al único pilón, /cada una con su balde /y su cara de aflicción, /y arriba quemando el sol”⁶².

“En un rincón de la barca /está hirviendo la tetera, /a un lado pelando papas /las manos de alguna isleña, /será la madre del indio, /la hermana o la compañera, /llorando estoy, /navegan lunas enteras, me voy, me voy”⁶³.

Por otra parte, Violeta Parra vuelve a sus orígenes campesinos para recoger las imágenes mujeriles que ese mundo le ofrece. En lo que viene a ser su primera canción de corte político, “La lechera”, la narradora nos sumerge en las desigualdades del universo hacendal, mostrándonos la valentía de las mujeres campesinas que, sin embargo, no son capaces de hacer frente a las injusticias que les gobiernan:

“No porque yo sea lechera /y no tenga más amparo /que el calorcito e’la leche /cuando yo la estoy sacando /ni porque es suya la casa, /todo lo que estoy mirando /voy a entregarle la poca /vida que me va quedando. /Sin embargo la lechera /por no perder

⁶² Canción: “Arriba quemando el sol” (En Anexos. N° 32 del corpus).

⁶³ Canción: “Según el favor del viento” (En Anexos. N° 26 del corpus).

su trabajo /empezó a ordeñar la pinta /con los ojos entelados /y al manear a la clavela /cayó muerta en el establo”⁶⁴.

Con menos dramatismo y más humor, Violeta se refiere a una figura muy presente en el campo: la solterona. Tal como expresábamos en líneas anteriores al aludir a la canción “La Juana Rosa”, el encontrar marido es una de las principales preocupaciones de las jóvenes rurales. El siguiente es el retrato que la folclorista realiza de un caso arquetípico de la solterona de campo:

“De la familia Contrera’ /la Peta era solterona, /benhaiga la zapallona /pa’tonta y pa’lisonjera. /Pa’ ardilla y pa’zalamera /lengua de toro imprudente /le baila la placa e’dientes /hablando de su casorio, /y en este fatal velorio /cayó aquel pobre inocente”.

(Parra 1998: 119)

Es también importante hacer referencia a la veta amorosa como constitutiva de la identidad femenina en la obra de Violeta Parra. Si bien en este trabajo no ha sido motivo de análisis, esta temática ocupa gran parte del trabajo de esta folclorista y es, en términos generales, lo que le ha permitido alcanzar fama mundial. En gran parte de sus canciones, nos encontramos con una hablante enamorada que sufre la desilusión de la traición. El engaño, la mentira, la infidelidad y el abandono son situaciones que las voces femeninas creadas por Parra deben hacer frente continuamente. Con palabras de Susana Munnich, podemos afirmar que “la constante en sus canciones es la enamorada entregada, dulce, generosa y fiel, a quien el varón mediante reprobables tretas enamora, y luego abandona” (Munnich 1997). Por eso muchos de sus textos cobran la forma de lamentos, donde la mujer desechada clama a los vientos su desventura:

“¿Qué he sacado con la sombra, ay ay ay /del aroma por testigo, ay ay ay, /y los cuatro pies marcados, ay ay ay, /en la orilla del camino, ay ay ay? /¿Qué he sacado con quererte, ay ay ay, /clavelito florecido, ay ay ay? /ay ay ay /ay”⁶⁵.

“Maldigo luna y paisaje, /los valles y los desiertos, /maldigo muerto por muerto /y el vivo de rey a paje, /el ave con su plumaje /yo la maldigo a porfía, /las aulas, las sacristías /porque me aflige un dolor, /maldigo el vocablo amor /con toda su porquería. /Cuánto será mi dolor”⁶⁶.

Por su parte, la figura del hombre aparece homologada, en numerosas oportunidades, al “ingrato mal avenido”, al embustero, al mentiroso, al lisonjero, al

⁶⁴ Canción: “La lechera”, inspirada en la figura de la mama Rosa, esposa del cantor popular Isaías Angulo.

⁶⁵ Canción: “Qué he sacado con quererte” (En Anexos. N° 35 del corpus).

⁶⁶ Canción: “Maldigo del alto cielo” (En Anexos. N° 47 del corpus).

pretencioso, al traicionero, al fastidioso. La hablante despechada conoce la decepción, y se arrepiente del amor entregado:

“Tanto que me decía la gente /gavilán, gavilán tiene garras /y yo sorda seguí monte arriba, /gavilán me sacó las entrañas, /en el monte quedé abandonada”⁶⁷.

“Si no me río te enojas /y si me río también, /es que no alcanzas a ver /que sólo me das congojas /capricho que se te antoja /yo quiero que lo consigas, /desde el palomo a la hormiga /desde la mar al desierto/ no comprendes ni despierto /que ayer me dejaste herida”⁶⁸.

En síntesis, el espectro de imágenes femeninas que nos ofrece la obra textual de Violeta Parra está compuesto por una diversidad de situaciones, marcadas por la ruralidad o la vida urbana, por diversos oficios, por la vida doméstica, por el rol maternal o por la decepción amorosa. Todas estas experiencias están descritas desde el lugar de la marginación y la pobreza, y reflejan la crudeza que la vida del siglo XX implica para las mujeres populares. Finalmente, es importante mencionar que Parra incluye en sus canciones dos figuras femeninas prominentes como modelos de mujeres pioneras en sus materias: la poetisa Gabriela Mistral, mencionada en líneas anteriores, y Valentina Tereshkova, astronauta rusa. Valentina fue la primera mujer en el espacio (1963), por lo cual en la canción “Qué vamos a hacer”, Violeta inicia un diálogo donde la interroga acerca de los cielos, buscando comprobar que los tratados que la iglesia católica promueve no son más que producto de negociaciones humanas en el mundo eclesiástico:

“Qué vamos a hacer con tanto tratado del alto cielo, /ayúdame Valentina, ya que tú volaste lejos, /dime de una vez por todas que arriba no hay tal mansión, /mañana la ha de fundar el hombre con su razón.”⁶⁹

Herencias y transgresiones en la dimensión expresiva.

Mientras en el plano del contenido la obra de Violeta Parra se limita, aunque manifestando reparos, a describir la realidad diversa de la mujer popular en la sociedad chilena del siglo XX, en la dimensión formal su trabajo va a problematizar las fronteras de género que rigen la expresión musical de aquella época. Por un lado, su trabajo transita con soltura por los territorios que la tradición asigna al mundo masculino y al femenino en las zonas rurales; y por el otro, la puesta en escena con que Violeta da a conocer su obra al público cuestiona fuertemente los estereotipos de género que predominan en el medio del espectáculo y la industria musical. Violeta

⁶⁷ Canción: “El gavilán” (En Anexos. N° 23 del corpus)

⁶⁸ Canción: “Verso por desengaño” (En Anexos. N° 11 del corpus).

⁶⁹ Canción: “Qué vamos a hacer” (En Anexos. N° 29 del corpus).

Parra no se ciñe a los dictámenes que la sociedad impone a su género; su obra, por el contrario, es el producto de tránsitos, fusiones, herencias y transgresiones expresivas que problematizan el rol femenino tanto en la música tradicional de corte folclórico como en la industria del espectáculo.

En una entrevista realizada por Leonidas Morales, Nicanor Parra menciona la proximidad de su hermana Violeta al canto campesino desde su primera infancia, mediante las canciones de las hermanas Aguilera. Así también lo señalan sus décimas autobiográficas, donde a través de diversos escenarios rurales -trillas, velorios y fiestas-, Violeta estampa el acervo cultural que adquirirá desde su niñez. No debe sorprendernos, entonces, la respuesta que la folclorista emite al observar a su hermano mayor estudiar las décimas recopiladas por Rodolfo Lenz bajo el concepto de “poesía vulgar”: “Pero si ésas son las canciones de los borrachos, pues” (Nicanor Parra, citado en Morales 2003). A partir de entonces, y estimulada por su hermano Nicanor, Violeta comienza a explorar las formas del canto a lo poeta: el canto a lo divino y a lo humano, como también así las tonadas, cuecas y versos que pueblan el repertorio musical campesino.

Es de esta forma como Violeta Parra inicia su trayectoria como folclorista, retomando la figura de la cantora popular que, pese a su rol central en el mundo festivo campesino, perdía importancia entre las manifestaciones folclóricas trasvasijadas a la ciudad. De esta manera lo observa Gastón Soublette en el libro-testimonio *Gracias a la vida*, quien sostiene que “lo que se escuchaba fundamentalmente en música chilena eran tonadas, pero no cantadas en su sentido auténtico, sino que en un estilo de boite, a lo Pollo Dorado”. Persistían, eso sí, algunas representantes urbanas de las “cantoras legítimas”, como las hermanas Orellana, doña Petronila, las dos Alicia o las hermanas Acuña, sin embargo todas ellas alternaban la veta tradicional con la música popular de ese entonces. “Entonces -continúa Soublette-, lo folclórico se perdía. Y en medio de todo esto, aparece una voz un poco gastada, como es la voz típica de la campesina nuestra, una voz baja, con pocas modulaciones, la de Violeta Parra” (Gastón Soublette, en Subercaseaux, et al. 1982: 54)

Sin embargo, la propuesta musical de Violeta Parra no coincidía del todo con la figura de la cantora popular, puesto que ellas, en el modelo más clásico, se limitaban a interpretar sólo algunas formas del cantar campesino. El canto de Violeta Parra no dejaba a todos contentos, sobre todo en los círculos de cantores populares. A este respecto, el libro póstumo que relata las experiencias de recopilación de la

folclorista en el agro chileno⁷⁰, menciona una anécdota que ilustra este resquemor: “Cualquiera canta en una mata de hojas” le respondió don Antonio Suárez a mi hermano Nicanor, cuando éste le preguntó qué le parecía el canto de Violeta Parra. [...] Esto, porque estaba en total desacuerdo con mi modo de cantar” (Parra 1979: 13). A nuestro juicio, esa desavenencia guardaba relación con la postura un tanto irreverente que presentaba Violeta en cuanto a los papeles que asumían hombres y mujeres en este medio artístico. Como advierte Margot Loyola en *Gracias a la vida*;

“El canto a lo poeta estaba definido a mediados del siglo XVIII como canto masculino, era propio del cantor popular que canta décimas acompañándose con el guitarrón y posteriormente con guitarra. Y el otro canto folclórico, la tonada, la canción que no es con décimas, el acompañamiento de las danzas, ése era el canto de la mujer. Pero con el correr del tiempo también cantaron mujeres el canto con décimas, aunque tampoco esto era muy frecuente. Y la Violeta es de las que incursionó mucho en esta rama del canto y la interpretó bien”

(Margot Loyola en Subercaseaux, et al. 1982: 46).

No hemos podido encontrar, hasta la fecha, muchos estudios que se ocupen de los roles de género en la poesía y música popular campesina, sin embargo, es posible señalar algunas consideraciones generales a este respecto. Tal como lo señala Rodolfo Lenz en la siguiente cita, y como se ve reflejado en *Cantos Folclóricos Chilenos*, hombres y mujeres del mundo artístico rural desempeñaban funciones que, si bien no se regían por pautas estrictas o preestablecidas, son distinguibles a grosso modo.

“Es un rasgo mui característico de la poesía popular chilena el que se divide rigurosamente en una rama masculina i una femenina. Cada una de ellas tiene sus argumentos, su métrica, su canto i sus instrumentos particulares i propios. Es común a ambas ramas que el canto se hace casi siempre en voz mui aguda; las mujeres usan de preferencia el falsete, lo que produce una impresión estraña al oído alemán. Las *cantoras* cultivan casi exclusivamente la lírica, liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro 4, menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la *tenzón* controversia poética, llamada “contrapunto”. La forma métrica preferida es la décima espinela, su instrumento el sonoro <guitarrón>. El acordeón, con que los hombres a menudo acompañan los bailes, como producto de la industria europea, no se puede contar entre los instrumentos populares.

El arte de una buena cantora que dispone de un abundante tesoro de versos i melodías en ambos instrumentos goza de mucho aprecio entre las clases bajas de la población;

⁷⁰ “*Cantos folclóricos chilenos*”. (Parra 1979).

un *poetu* que es a la vez *wúsico* i *cantor*, que sepa más de tres o cuatro *entonaciones* en el *guitarrón* i tenga habilidad para improvisar interesantes *dedicatorias* i “*despedidas*” (*cogollos*) es, por su rareza, un objeto de la admiración de su clientela artística”.

(Lenz 1918)

El canto a lo poeta, en cualquiera de sus versiones⁷¹, suele considerarse una atribución masculina, como también así sucede con los duelos de payas⁷². Por su parte, las mujeres suelen ser cantoras de tonadas, cuecas y parabienes, interpretando además una diversidad de versos según las distintas ocasiones. Entre los hombres, un poeta o cantor popular debe destacarse por su virtuosismo, habilidad y elocuencia, exhibiendo al público oyente una amplia variedad de fundamentos en sus versos⁷³. En consecuencia, el arte varonil es de carácter individual, y debe ejercerse -directa o indirectamente- en contra de un oponente, adquiriendo una connotación “bélica” que desaparece en el cantar femenino. El canto de las mujeres, por su parte, se vincula estrechamente con la dimensión festiva de la vida campesina, ya que su ocasión principal es la animación de fiestas y eventos comunitarios. Una buena cantora puede jactarse de que “no hay fiesta sin su canto”⁷⁴, y de que puede hacer bailar a la más tímida concurrencia. La “Cueca del balance” grabada por Violeta Parra encarna, en este sentido, la más tradicional veta de las cantoras populares, ya que su objetivo es justamente convocar a los presentes a la pista de baile:

“Mi vida, /qué están haciendo mirones /ay morenito, ay moreno /que no salen a bailar. /ay morenito, ay moreno /que no salen a bailar. /Mirones no queremos, /mi vida, /por estos lados /ay morenito, ay moreno /mi vida, dijo el cuñado /ay morenito, ay moreno /mi vida, por estos lados⁷⁵”.

En concordancia con este carácter festivo, el arte de las cantoras populares no se corresponde con un culto a la personalidad, sino, por el contrario, permite la existencia de dúos y tríos de mujeres animando las fiestas. En efecto, la “Cueca del balance” es una de



⁷¹ El canto a lo poeta, antigua tradición nacional de más de 400 años, es una manifestación del arte campesino aún vigente en la zona central del país. Puede describirse como poesía cantada, que cobra las formas de cuarteto, copla o décima espinela, cuya fórmula métrica es ABBAACDDC. Existen dos vetas dentro de éste: el canto a lo divino y el canto a lo humano. Es una tradición familiar que se reproduce de generación en generación. (Astorga 2000)

⁷² La paya, voz quechua que quiere decir “dos”, es una de las vertientes del canto a lo humano, y consiste en un duelo improvisado entre dos cantores a lo poeta.

⁷³ Esto aplica especialmente al caso del canto a lo humano y las payas. El canto a lo divino responde más bien a la devoción de sus intérpretes, por lo cual los juicios de esta índole no tienen lugar. En éste, los temas están establecidos.

⁷⁴ Se refiere a “La Prima”, Eduviges Candia.

⁷⁵ Canción: “Cueca del balance” (En Anexos. N° 13 del corpus).

las pocas canciones que Violeta Parra grabó en compañía de otra cantora. Es necesario recalcar que los roles aquí delineados no constituían preceptos rígidos sino, más bien, tendencias que permiten la generalización, y que de seguro constituyen una materia susceptible de investigación. Existían casos ya entonces, y por supuesto, muchos más en la actualidad, de mujeres que se desempeñaran en el canto a lo poeta, o de hombres que incursionaran en la animación cantada de fiestas, pero en su mayoría respondían a circunstancias excepcionales. Es necesario mencionar la obra destacada de la poeta popular Rosa Araneda, oriunda de San Vicente de Tagua Tagua. Su prolífico trabajo en la Lira Popular alcanzó una calidad tal que el folclorista Antonio Acevedo Hernández señaló en 1933: “Rosa Araneda me parece a mí más poeta que todos los cantores hombres de su tiempo” (1933: 138-139).

Una investigación realizada en una localidad argentina muy próxima -geográfica y culturalmente- a Chile⁷⁶, afirma que hasta hace veinte o treinta años las cantoras dedicadas a la animación de fiestas eran habitualmente mujeres. No obstante el alto aprecio que las cantoras gozaban en sus localidades, este tipo de música se consideraba un oficio femenino, por lo cual se concebía como indicio de afeminamiento si lo realizaba un varón. Citando al folklorólogo argentino Gregorio Álvarez, el autor menciona una anécdota que explicita esta cosmovisión:

“En oportunidad de una fiesta de señalada, en la que la cantora no pudo seguir cantando por haber enronquecido su voz, le solicitó al marido que la reemplazara y éste, tras las consiguientes reservas, no pudo sustraerse al pedido. [...] Cantó, pero lo hizo con voz atiplada, imitando la de su mujer. No hubiera sido pertinente hacerlo con su voz de hombre”.

(Silla 2005: 69-70)

La suma de todos estos imaginarios de género hizo hostil, en cierta medida, la entrada de Violeta Parra al mundo de los poetas y cantores populares. Parra interpreta, en reiteradas ocasiones, los motivos del canto a lo poeta, promoviendo canto a lo humano y lo divino en el mundo radial. Incursiona, además, en la escritura de décimas espinelas con su autobiografía, hecho que la sitúa en un territorio doblemente masculino: primero, porque las décimas correspondían tradicionalmente al mundo varonil, y segundo, porque el acto escritural fue ejercido, históricamente, por hombres, configurando un espacio de expresión de las grandes hazañas y no de las pequeñas domesticidades. Con todo, el trabajo de Violeta en estas esferas no le restringe el ejercicio de la tradición femenina, ya que su repertorio estará

⁷⁶ La localidad se denomina Zona Norte o Alto Neuquén y corresponde, efectivamente, el límite internacional con la república de Chile.

compuesto, en importante medida, por tonadas, cuecas y parabienes. Incorporará las temáticas interpretadas por las cantoras populares, siendo el asunto amoroso, trabajado con sensibilidad y talento, uno de los grandes puntales de su obra.

Sin embargo no son, a nuestro juicio, todos aquellos desplazamientos los que vuelven problemática la aparición de Violeta en este medio, sino más bien la actitud con la cual ella se presenta. Violeta exige silencio para iniciar su presentación y no se amilana ante nada mientras dura su performance. Exhibe su trabajo ante los presentes, demostrando la calidad de éste con una actitud fácilmente homologable a la desafiante postura masculina. Entra en el juego, en definitiva, del virtuosismo de los cantores populares, apartándose en este sentido de la modestia y humildad de las cantoras. Este tinte de competencia y desafío posiciona la obra de Violeta Parra en el lugar de la trasgresión.

Pero toda la impronta desafiante que sugiere el trabajo de esta folclorista contrasta, por otra parte, con la sencillez de su apariencia física. Su estilo austero y descuidado insertaba la imagen de la mujer popular campesina en el mundo de la radio y el espectáculo, apartándose de las demandas que la industria cultural imponía por aquellos años a las ya mencionadas artistas del folclore (ver capítulo “El despertar de la música popular”). Así como dentro de los marcos del universo campesino, tampoco en los parámetros comerciales y masivos la figura de Violeta Parra se adscribirá a los cánones femeninos. Como señala Rodrigo Torres, despojándose de todo artificio, “ella misma se liberó en el escenario del estereotipo de lo femenino que obligaba a la mujer a un permanente rol sensual y seductor” (Torres 2004).

Considerando, en la línea de lo señalado al comienzo de este apartado, la importancia que la belleza, gracia y picardía tenía para la identidad femenina de aquellos años, podemos explicarnos el asombro que generaba la presencia de Violeta Parra en la escena musical femenina. Creemos que el testimonio de su hijo Ángel es particularmente decidor a este respecto:

“Lo que ella hizo fue tomar la guitarra y empezar a cantar sin preocuparse de los atuendos, sin maquillaje y sin adoptar una pose exterior de figura “folclórica” al uso oficial. Y dándole una presencia protagónica en el canto a la mujer, porque hasta ese momento los conjuntos eran predominantemente masculinos. Si algún día alguna mujer se dedica a estudiar el proceso de liberación femenina en Chile, tendrá que tomar en cuenta el rol de Violeta Parra en ese momento histórico. No porque haya teorizado o escrito artículos sobre el tema, sino por su actitud”

(Ángel Parra en Epple 1987: 123-4)



Efectivamente, creemos que es la actitud de Violeta Parra la que le permite problematizar la labor femenina en el ámbito de la música folclórica, tanto tradicional como masiva. Será esa particular forma de ser mujer la que le permitirá crear una “musicalidad alternativa”, determinada por una comunicación fluida con su público, que anula la brecha entre la artista y los oyentes (Torres 2004). Esta atmósfera íntima y cercana, profundamente marcada por su sensibilidad femenina, es capaz de dar lugar a una comunidad entre emisor y receptores que recuerda y remite a la oralidad. La proximidad a este sistema de expresión, que constituye el eje central de nuestro próximo capítulo, aparece con frecuencia en sus décimas autobiográficas, en las cuales se dirige, cariñosamente, a sus “señores oyentes”.

Recapitulando el análisis, a lo largo de estas páginas hemos visto cómo la figura de Violeta Parra, tanto desde el punto de vista biográfico como en lo que respecta a su producción artística, se encuentra atravesada por una reflexión en torno a la identidad femenina. Violeta se enfrenta a los modelos de mujer que predominan en la sociedad de la época, ya sea en el mundo rural o en la vida urbana. Su trabajo constituye, desde múltiples puntos de vista, una elaboración de las problemáticas que aquejan a su género, que da lugar a una síntesis particular que en algunos aspectos se ciñe a la tradición, y en otros la subvierte o cuestiona. Es de esta forma cómo, condicionada por una experiencia urbana de liberación femenina, Violeta se rebela contra la actitud pasiva y modesta de las cantoras campesinas, al mismo tiempo que, siendo ferviente defensora del bajo pueblo, reivindica las imágenes de la mujer popular y se opone a los ostentosos atuendos de las artistas del folclore.

Creemos que no es posible entender la vida y obra de Violeta Parra a partir de la tradición o la trasgresión, en forma separada. Su trabajo responde, sin duda, a un diálogo fecundo con cada uno de éstos, en el cual tienen lugar una suma de desplazamientos y fusiones que le imprimen a su obra un sello inconfundible. En cuanto al proceso de construcción de su identidad femenina, no debe caerse en el error de entenderlo por completo desde la negación y la diferencia; parte fundamental de lo que conocemos hoy día de ella se basa, justamente, en una sensibilidad femenina que Violeta trabajó ejemplarmente. Su iniciativa se orienta, por el contrario, a generar nuevos espacios en el masculinizado medio de los sectores populares, donde las formas y experiencias femeninas puedan ser acogidas sin fronteras ni tapujos. La integración de estas sensibilidades en el imaginario del mundo popular, constituye una directriz fundamental en la obra de Violeta Parra.

3. LA EXPRESIÓN ORAL EN EL MUNDO POPULAR.

3.1. Expresión oral y sociedad. Contextualización.

De las miles de lenguas habladas a lo largo de la historia humana, la mayor parte de éstas nunca ha incorporado el sistema escrito, y solamente de 78 de ellas puede decirse que poseen literatura propiamente tal. Y es que la palabra hablada corresponde al sustrato fundamental y primario de la comunicación humana, por lo cual no es posible la existencia de un texto escrito que prescindiera del mundo del sonido para transmitir su significado (Ong 1982). En la voz radica el sustento y el transporte de la palabra, siendo capaz de añadir significados no estrictamente contenidos en ella, que sólo pueden ser descifrados en el seno de la cultura (Colombres 1997)

A pesar de las muchas competencias técnicas que la escritura adiciona a la comunicación oral, esta última se extiende en ámbitos que están vedados al mundo de las letras. Detrás de la voz es siempre posible encontrar un sujeto concreto -un cuerpo que se expresa-, de modo que resulta imposible abstraerse de las condiciones de transmisión de la oralidad. Allí estará el recitador, por un lado, y el público o auditorio, por el otro, dando lugar a una situación totalizadora que nunca está referida exclusivamente a lo verbal, sino que también involucra otras muchas dimensiones de la presencia. Como señala A. Colombres en su libro *Celebración del lenguaje...*, la oralidad es un territorio que impregna a la sociedad entera, y su carácter de vivencia le otorga un papel fundamental en la reproducción social (1997).

No obstante el carácter ubicuo de la oralidad, y tal como lo hizo con el mundo popular, rural y femenino, la sociedad chilena del siglo pasado resistió firmemente la entrada de la cultura oral en las páginas de su historia. En este gesto se jugaba la posibilidad de construir una nación moderna y civilizada, a través de la cual pudieran quedar atrás las múltiples formas de subdesarrollo que se concebían como asociadas a la cultura analfabeta que primaba en el grueso del territorio nacional. Diversas voces, durante el curso del siglo, llamarán la atención acerca del precario alcance del mundo letrado en la sociedad chilena, repitiendo con alarma los bajos índices de escolaridad y alfabetismo que aparecían ante los ojos de las autoridades como los principales enemigos del progreso y la productividad.

Las primeras décadas del siglo XX dieron pie a la discusión en torno a las falencias del sistema de enseñanza de aquel entonces, que en numerosos círculos intelectuales redundaba en la demanda por una mayor injerencia del Estado en la función educadora. En consecuencia, y reemplazando la ley Orgánica redactada por Manuel

Montt en 1860, fue aprobada la Ley de Instrucción Primaria en 1920, la cual buscaba promover la eficiencia social a través de la alfabetización masiva. El principal gestor de esta reforma fue Darío Salas, quien en su libro *El problema nacional* proyecta las consecuencias del analfabetismo en la sociedad chilena y su precario desarrollo democrático:

“Más de 400.000 muchachos, pues, constituyen la reserva formidable del numeroso ejército de ineficaces con que cuenta nuestra población adulta. ¡Un millón y seiscientos mil analfabetos mayores de seis años! Colocados en fila, a cincuenta centímetros uno de otro, formarían una columna de 800 kilómetros de largo, la distancia que media entre Santiago y Puerto Montt. Si desfilaran frente al Congreso Nacional en hileras de a cuatro, a un metro de distancia una de otra, y marcharan a razón de cuarenta kilómetros por día, el ruido de sus pasos turbaría los oídos y la conciencia de nuestros legisladores durante diez días”.

(Salas 1917, citado en Soto, Maximiliano)

La escasa preocupación que había merecido la educación primaria en nuestro país, sobre todo si es que se le compara con la situación de países vecinos, venía arrojando como resultado un difundido “estado de ignorancia” en las masas populares, responsable a su vez de la perpetuación de la diferencia infranqueable entre las distintas clases sociales. La tasa de analfabetismo hacia 1906 alcanzaba un 60% de la población chilena, cifra que se elevaba considerablemente en los sectores rurales. La cobertura escolar, por su parte, apenas se encumbraba por el 5.8%, encontrándose entre los índices más bajos de la región latinoamericana. La Ley de Instrucción Primaria encontrará un férreo partidario en el por entonces diputado Pedro Aguirre Cerda, quien no tardaría en ocupar el cargo de ministro de educación y, posteriormente, el de presidente de la república. Durante su gobierno se gestiona una de las más importantes reformas de la educación pública de la historia de nuestro país, que pondrá en marcha un programa sexenal de alfabetización capaz de incorporar a la educación primaria a 385.000 niños. Su mandato se recordará, efectivamente, con el lema “*gobernar es educar*”.

No obstante aquellos esfuerzos, la penetración de la escritura en la cultura nacional fue no sólo lenta, sino que también parcial y en gran medida superflua. Las destrezas de la cultura escrita fueron exclusivas de los círculos de élite hasta muy avanzado el siglo, siendo el sistema de vida de la gran masa del país eminentemente oral. Así como en otros países de Latinoamérica, en Chile la absorción de la cultura escrita se dará de forma peculiar en simultaneidad con el ingreso de otras tecnologías comunicacionales, en un proceso inusualmente rápido y masivo. La amplia difusión

que alcanzará durante el curso del siglo XX la radio, y más tardíamente la televisión, marcará profundamente el proceso de asimilación de las competencias escritas por la población nacional. En cierta medida, dichos dispositivos vendrán a consolidar una tradición oral de larga data en el territorio chileno, que sufrirá diversas modificaciones producto de la llegada de la escritura. No es necesario excavar muy profundo para encontrar su presencia, incluso en tiempos actuales, en la población nacional.

En el plano simbólico, es importante recordar que las diferencias sustanciales que existen entre la oralidad y la escritura dieron lugar a un imaginario polar cargado de connotaciones, donde el primero de estos sistemas aparece como un estadio inferior y antiguo al que la técnica escritural impone su supremacía. El sistema escrito, generalizado a través de la acción de la imprenta, introdujo transformaciones profundas en el modo como la palabra se relaciona con su emisor y su receptor, desplazando el predominio del oído hacia una mayor importancia de la vista. La presencia que exigía la oralidad será ahora reemplazada por un individuo escindido de su texto; y la capacidad de tramar que el discurso oral presentaba, dará paso a los grafismos de la escritura y lo impreso que, por el contrario, aíslan y descontextualizan. A cambio de ello, el sistema escrito presentaba la posibilidad de objetivar el habla, sirviendo de vehículo a través del tiempo y el espacio, y escapando de la transitoriedad de la comunicación oral (Goody 1996).

Producto de siglos de polaridad y diferencia, se ha cristalizado la idea de que dichas formas de comunicación corresponden a mentalidades diversas e inconciliables, incapaces de comprenderse mutuamente sino en términos de sí mismas⁷⁷. Desde luego, esta perspectiva resulta infértil, ya que desconoce los múltiples y profundos cruzamientos que se producen entre la esfera oral y la escrita. La tradición oral nunca desaparece del todo en una sociedad de cultura escrita; por el contrario, continúa siendo la forma primordial de orientación cultural dado que se sitúa en la base de ésta: la transmisión de valores y actitudes en el contacto personal (Goody y Watt 1996 :67).

Por otra parte, no es posible obviar el hecho que en estos últimos 2000 años, la gran mayoría de los pueblos del mundo no han vivido inmersos del todo en ninguna de

⁷⁷ Cabe recordar que los términos con los que la escritura viene describiendo al sistema oral, suelen aludir a su supremacía técnica y la consecuente posición subordinada de la oralidad: “subliteratura”, “oralitura” -concepto que restringe la apreciación de lo oral como arte-, “literatura oral -que para Walter Ong es algo así como “definir al caballo como un automóvil sin ruedas”-. Por otro lado, la homología “oralidad-prehistoria” y “escritura-historia” ha alcanzado gran difusión. Colombres objeta a este respecto que para los pueblos sin escritura la tradición oral es la principal fuente histórica, y por lo demás, en todo relato que atraviesa el tiempo hay un trasfondo de verdad, porque la verdad no es sólo una propiedad de los acontecimientos: también el imaginario social la expresa.

estos sistemas comunicacionales, sino que en un limbo entre ambas esferas. Han tenido contacto, en diversos grados, con la cultura escrita, dada la presencia de grupos sociales -vinculados generalmente al poder- que manejaban la técnica escritural; sin embargo, su posición frente al mundo letrado ha sido categóricamente marginal, redundando en muchos casos en el más absoluto analfabetismo (Goody 1996). Algunos autores se refieren a estas sociedades como *culturas de oralidad secundaria*.

La realidad chilena, al menos durante el curso del siglo recién pasado, se ajustó más a esta descripción mixta que a cualquiera de los dos polos que componen la dicotomía. Más concretamente, resulta de utilidad recordar lo propuesto por Redfield para la aldea de Chan Kom, Yucatán, la cual fue descrita como una “pequeña comunidad de agricultores analfabetos y poseedores de una cultura homogénea transmitida por la tradición oral, pero política y económicamente dependientes de los pueblos y ciudades de la civilización letrada moderna (Goody 1996). Sólo el 26% de los habitantes de esta localidad mayores de dieciocho años sabía leer y escribir; sin embargo, este número resultaba suficiente para que el Estado pudiera imponer sus leyes y disposiciones de manera indirecta.

3.2. Cultura musical y oralidad en Violeta Parra.

La relación que Violeta Parra establece con la escritura estará marcada, desde sus inicios, por la impronta de la cultura oral, la cual aparecerá constantemente en sus textos bajo formas múltiples. Violeta Parra muestra una inquietud inagotable por los dominios del saber que se transmite a través de las generaciones en las comunidades, desdeñando la autoridad con que la escuela inculcaba a sus alumnos las verdades de la palabra escrita. Nicanor Parra señala en una entrevista el escaso interés que la

folclorista demostraba por la lectura y el estudio de los textos (en Morales 2003), en oposición a la pasión que reviste sus relaciones con el mundo de la canción y la poesía popular. Esta predilección por la música y las fuentes orales aparece con claridad desde su más temprana infancia:

Gracias a la vida que me ha dado tanto
 me ha dado los ojos con que estoy mirando
 con ellos distingo lo negro del blanco
 y en el alto cielo su fondo estrellado
 y en las multitudes el hombre que yo quisiera
 Gracias a la vida que me ha dado tanto
 me ha dado el oído que llevo escuchando
 no pierdo detalle grillos y canarios
 murmullos turbinas multitudes chuzares
 y la voz tan tierna de mi tres cuerdos
 Gracias a la vida que me ha dado tanto
 me ha dado el sentido con que estoy bailando
 en el los palabras que voy deletreando
 madre amigo hermano y luz alumbrando
 la ruta del alma del que estoy amando
 Gracias a la vida que me ha dado tanto

“Semana sobre semana /transcurre mi edad primera. /Mejor ni habla de la escuela; /la odié con todas mis ganas, /del libro hasta la campana, /del lápiz al pizarrón, /del banco hast’ el profesor. /Y empiezo a amar la guitarra /y adonde siento una farra /allí aprendo una canción”.

(Parra 1998 :68)

Al contrario de lo que sucede con la escuela, los amplios dominios de la música y la poesía popular serán reconocidos por Violeta como fuentes inagotables de saber ancestral, y se esforzará por aprehenderlos e interpretarlos. Tanto será su desprecio por las formas oficiales de la enseñanza que se mostrará reticente, hasta el final, a enviar a sus hijos a la instrucción primaria, argumentando que todo lo que éstos deben aprender, ella puede enseñárselos. La importancia de la expresión oral y los conocimientos que ésta reproduce será transversal a su biografía, y se reflejará, en consecuencia, en su obra poética.

Sostenemos en este apartado que el trabajo de Violeta Parra se empeña en promover los diversos aspectos y saberes contenidos en el sistema oral, en tanto éstos representan una cultura que ha sido deslegitimada y olvidada por la sociedad de la época. Su obra propone, por tanto, otorgar una mayor visibilidad al sistema de expresión oral -constitutivo por excelencia de la cultura subalterna de sociedades hegemónicas por la razón ilustrada-, ya que en este acto se juega también la posibilidad de incorporar simbólicamente a múltiples sujetos excluidos de las narrativas oficiales. En la línea de lo propuesto como hipótesis, entonces, el posicionamiento de la cultura oral que realiza Violeta Parra trabaja por la ampliación del imaginario existente acerca de las clases populares.

3.3. Tránsitos, diálogos y subversiones:

El posicionamiento de la oralidad en el sistema escrito en la obra de Parra.

Distinguiremos para el análisis tres niveles distintos en los textos y canciones de Violeta Parra. Un primer punto corresponde a la labor de recopilación folclórica que Parra realiza en las zonas rurales de Chile, cuyo inicio -según el testimonio de Violeta- habría tenido lugar el año 1953, en la comuna de Barrancas. Un segundo momento a analizar es la escritura de sus décimas autobiográficas, que Violeta compone y envía a un concurso de la Municipalidad de Santiago sin obtener ninguna respuesta. Finalmente, el tercero agrupa la creación de canciones consideradas en el corpus y los aspectos vinculados a su modo de presentarlas (*performance*), tanto a través de sus peñas y conciertos como mediante la industria radial y discográfica.

1. “Desentierrando” folclore

Por primera vez en los años inaugurales del siglo XX, los ojos de la academia recaerán en la tradición poética y musical de los campos chilenos, maravillados más que nada por sus profundos y diversos vínculos con la cultura juglaresca española. En efecto, algunos de los más importantes textos dedicados al estudio de los romances populares campesinos comprenderán su misión como el rescate de aquellos elementos tradicionales -generalmente, herencias del Viejo Continente- que permanecían, hasta la fecha, incontaminados por las deformaciones locales:

“Es urgente recoger los viejos romances que hay esparcidos en nuestros campos y ciudades, antes que el turbión de versos líricos de factura moderna que propagan los cantores populares, acaben por barrerlos de la tradición perdiéndose un caudal de poesía que no volveremos a encontrar” (Vicuña Cifuentes 1912 :XVII).

Marcados por la urgencia de dicha tarea, una serie de intelectuales consagró sus esfuerzos a la recopilación del cancionero y el acervo poético que se transmitía oralmente en las zonas rurales a través de las generaciones, que comienza paulatinamente a ser considerado fuente y patrimonio de la identidad nacional. Dicho espíritu adquirirá relevancia en aquella época, al punto de ser convocado desde el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes un concurso que premiaba las mejores colecciones de canciones populares del país, precedidas de un estudio crítico e histórico (Rolle 2004). El Instituto de Investigaciones Musicales, dependiente de la Universidad de Chile, será la principal plataforma desde la cual tendrán lugar las iniciativas recopilatorias en este sentido, dando un impulso inédito al trabajo de campo, el registro de la música oral y la creación de una biblioteca especializada.

Lo que las investigaciones de esta índole encontraban en el terreno consistía en un patrimonio musical y poético atravesado por múltiples influencias. Se trataba de innumerables coplas, versos y décimas reproducidas por las voces campesinas, donde iban encontrando mixtura los viejos romances populares de matriz española; las formas “vulgares” de estos romances -que relataban “cuanto puede interesar a la enfermiza curiosidad del vulgo” (Vicuña Cifuentes 1912)-; y diversas voces de raíz indígena. Su vehículo de transmisión era, casi exclusivamente, el sistema oral.

“...las verdaderas cuecas i tonadas populares sólo rara vez se apuntan i menos se imprimen. Andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i menos a menudo en composiciones enteras; se varían i se improvisan siempre de nuevo. Cada chileno sabe de memoria unas cuantas estrofas al menos, i entre media docena de mujeres del pueblo casi siempre hai alguna que sepa cantar algunas cuecas i tonadas, acompañándose con algunos acordes de la guitarra”.

(Lenz 1918 :523)

La transmisión oral de estos cantares, sin embargo, no les separaba del todo de la cultura escrita. Gran parte de ellos se encuentran inspirados en una moral profundamente cristiana, que si bien había sido adquirida a través de la tradición oral -muchos de los habitantes de estas comunidades eran analfabetos-, se encontraba articulada en torno a un libro: la Biblia. De aquí se desprenderá un riguroso calendario festivo de inspiración religiosa, diversas tradiciones cristianas adaptadas a la realidad campesina -bautizos y velorios de angelitos, por ejemplo-, y una particular forma de devoción popular: el canto a lo divino. No debe extrañar el arraigo con que los pasajes bíblicos se presentan en la cultura oral de nuestros campos, puesto que dicho libro se debe en importante medida a este sistema de expresión. A este respecto Walter Ong nos recuerda que, a pesar de ser registros escritos, los textos bíblicos nacen de una sensibilidad y tradición constituídas oralmente, hecho que se refleja en la importancia que tienen en este libro las reconstituciones de sucesos en el tiempo (Ong 1982 :101). Dicha característica permitirá que la tradición campesina se apropie de las historias de la Biblia, enfatizando su carácter épico y su estructura narrativa⁷⁸.

Aunque los cantos y poemas campesinos no desconocían del todo la escritura, éstos no se agotaban en absoluto en su dimensión textual: los aspectos orales de estas manifestaciones culturales desbordan en muchos sentidos el contenido susceptible de ser transcrito. Sin embargo, como nos señala Fernando Sáez, “cuando se iniciaron estos estudios lo que interesaba era el texto como dato literario y no la música. Miles de versos recopilados no contaban con una sola nota musical” (Sáez 1999 :55). Para los investigadores de principios de siglo, la tarea de compilar los romances y cantos campesinos no veía más que obstáculos en los cantores que los interpretaban, siendo su carácter oral -y por tanto efímero- uno de los puntos más dificultosos de la labor. Todo aquello que circunda el texto, incluido sus propios portadores, les parece prescindible:

“Los romances populares -no sé si todos- se cantan en Chile, pero no con la música sentida y monótona que les es peculiar en España, sino con la de nuestras tonadas, viva, chillona y bulliciosa. Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazada de vergüenza y encogimiento, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada estúpida, una excusa majadera, echaron a perder el cilindro, y

⁷⁸ Un ejemplo de canto a lo divino recopilado por Violeta Parra puede iluminar lo señalado: “Cierta fue que padeció /cómo no padecería /toda la noche y el día /hasta que en la cruz murió /La virgen se desmayó /al ver su hijo en agonía /la sangre que le corría /cuando lo crucificaron /de pies y manos lo ataron /a quien no lo merecía”. Canción Debajo de un limón verde. (En Anexos. N° 8 del corpus)

vuelta a comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino pobres campesinas, gente huraña y dengosa, capaz de desesperar al más paciente con sus enfadosos remilgos. No pierdo, sin embargo, la esperanza de recoger algunas muestras de esta música, en más propicia ocasión”

(Vicuña Cifuentes 1912 :XIII).

Esta predilección por el texto por sobre la expresión oral se manifestará, por otro lado, en una valoración más entusiasta de la poesía glosada en décimas, dada su mayor complejidad y su vínculo más estrecho con la escritura:

“La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura *i* tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto *i*, de ahí, didáctico”.

(Lenz 1918)

La entrada de Violeta Parra al campo de la recopilación de la tradición folclórica vendrá a cuestionar el espíritu con que se había realizado, hasta la fecha, este trabajo. La novedad que introduce Parra no radica en su dedicación a la recolección de las tradiciones del pueblo, porque para entonces, la escena folclórica contaba ya con notables investigadores abocados a dicho quehacer: Rodolfo Lenz, Julio Vicuña Cifuentes, y muchos otros desde el Instituto de Investigaciones Musicales; más tarde, las hermanas Acuña, las Caracolito, y la propia Margot Loyola. Era, más bien, la actitud con la que emprendía su tarea lo que distinguía su labor de las precedentes. Como señala Gastón Soublette, “ella atacaba con violencia la deformación profesional del estudioso, que mira las cosas en forma distante, con un criterio puramente técnico” (Subercaseaux, et al. 1982 :50). Repudiaba, por otra parte, el círculo hermético de la academia que controlaba tales investigaciones, muchas de las cuales no encontraron otro destino que el de las empolvadas colecciones privadas de las aulas universitarias. A través de la transcripción escrita, estos intentos recopilatorios abogaban por la preservación de los romances campesinos condenados a la fugacidad de la comunicación oral; sin embargo, la circulación estrictamente académica que tuvieron estas investigaciones las sumían en una forma distinta de olvido. La propuesta de Violeta corrige, justamente, este aspecto de la actividad folclórica, poniendo al servicio de sus propios portadores los resultados de su investigación en los sectores rurales. Utilizará, para ello, todas las formas de comunicación que le ofrece la época.

Su particular modo de aproximarse a la recopilación folclórica le valió numerosos detractores. Muchos especialistas criticaron duramente sus nulos conocimientos en metodología científica; su andar improvisado por entre las casas campesinas con la guitarra en la mano, registrando los versos de los pobladores a papel y lápiz, primero, y con grabadora, posteriormente. Violeta Parra logró recoger cerca de tres mil canciones del romancero popular, recorriendo los más recónditos parajes de la geografía nacional.

“Igual que jardín de flores /se ven los campos sembra’os /de versos tan delicados /que son perfeutos primores; /ellos cantan los dolores /llenos de fe y esperanzas; /algotros piden mudanzas /de nuestros amargos males /fatal entre los fatales /voy siguiendo estas andanzas”.

(Parra 1998 :26)



Su inexistente preparación académica era reemplazada por una intuición y soltura que provenía de su familiaridad con aquel mundo rural empobrecido. Su método consistía en una aproximación humana y sensible a los procesos culturales que rodean el hecho folclórico que, por decirlo con las palabras de J. A. Epple, “participa de y activa el circuito humano que se expresa en ese folclore” (Epple 1994). Ello le hará reparar más en los aspectos sociales que en los técnicos de los cancioneros rurales, dando importancia a sus cultores y contextos en desmedro de la actividad rigurosa de la clasificación y la observación científica.

Sostenemos en este punto que aquel énfasis que Parra deposita en la dimensión humana de la cultura folclórica, es análogo a un énfasis en los aspectos “orales” de la misma, en oposición a las iniciativas precedentes que, en su afán de recuperación “científica” de los romances del mundo rural, ponen el acento en la esfera textual de éstos. Ello quiere decir que la labor de Violeta Parra como folclorista intenta recoger no sólo la palabra, sino todo aquello que le rodea. Recordemos que, como sostiene Adolfo Colombes, “la expresión oral reúne a la gente, funda auditorios y los somete a rituales, pues donde hay mitos -es decir palabra, relato primordial- también hay rito”(1997). Sin aquellos elementos orales del folclore, difícilmente captables por los grafismos de la escritura, el panorama cultural queda definitivamente incompleto. Es por eso que el libro *Cantos Folclóricos Chilenos* (Parra 1979) no se remite a reproducir los versos y canciones recogidos por Violeta como meros textos descontextualizados, sino por el contrario, contempla un

vívido relato de la experiencia de terreno que retrata el mundo campesino y sus habitantes con una sensibilidad ejemplar. Tras la lectura de éste, podemos concluir que el interés de la folclorista no radicaba exclusivamente en los cantos de los sabios y sabias del universo rural, sino que también en sus experiencias de vida. Si no recuerdan canciones, Violeta registra sus expresiones al hablar (sus “díceres”); sus conocimientos como maestros de oficios diversos (silleteros, parteras, arregladoras de angelitos); las historias que recibieron de sus padres y abuelos. A aquellos que no quieren cantar, los convence tras semanas de ruegos e insistencias. Tarde o temprano acceden, porque Violeta les subraya la importancia de sus cantos para la patria:

“Por usted lo voy a hacer, Violetita, que es la única que transmite a lo pueta”⁷⁹.

Su labor en el sector campesino presenta similitudes importantes con el trabajo de campo de un antropólogo. Su inserción en el medio constituye un caso ejemplar de observación participante, y el libro resultante de estas experiencias se asemeja visiblemente a un diario de notas etnográficas. Esto es posible porque Parra concibe la cultura como una totalidad donde todo está interrelacionado, por lo que el estudio de un aspecto de ella involucra necesariamente la comprensión general de las dinámicas sociales que allí se estrechan. Todo ello le permite explotar el carácter oral de estas manifestaciones, tan engorroso para sus antecesores, dispuesta a escribir un libro nuevo, más completo y compenetrado con la esencia cultural que le daba vida:

“Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito. Cuando aparecí en la comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció abrir este libro”.

2. Penurias “a lo pueta”

De acuerdo a lo expresado por Paula Miranda, las décimas autobiográficas de Violeta Parra constituirían “una suerte de paréntesis” entre el trabajo recopilatorio de la folclorista en las zonas campesinas, y su trabajo de creación y composición musical (2001). Pese a que las Décimas fueron publicadas en forma póstuma, su manuscrito corresponde al único trabajo de Violeta pensado originalmente para el formato escrito⁸⁰, a pesar de que, como veremos en las líneas a continuación, mantiene

⁷⁹ Don Guillermo Reyes. En (Parra 1979)

⁸⁰ *Cantos folclóricos chilenos* fue construido a partir de los trabajos de Violeta por Gastón Soublette, de modo que no se trataba de un proyecto de la folclorista. Por su parte, la antología *Poesie populaire des Andes*, compilada por Fanchita Gonzalez Battle, no es otra cosa que una recapitulación de su trabajo como recopiladora, por lo que tampoco se trata de una iniciativa escritural de Violeta.

muchos elementos propios de la expresión oral. Tanto es así, que antes de conocer la luz como libro, parte de las décimas autobiográficas fueron grabadas en formato discográfico.

Es posible distinguir el rastro de distintas tradiciones que trenzan sus influencias en las décimas de Violeta Parra. Sin duda, tenemos la presencia del romance español glosado en décimas espinelas, que le hereda la forma de relato y su estructura métrica resumible bajo la fórmula A-B-B-A-A-C-C-D-D-C. Del canto popular en general, cogerá múltiples expresiones y temáticas, y particularmente, el espíritu cristiano de la religiosidad popular constituye un afluente destacado, sobre todo a la hora de retratar ceremonias y festividades campesinas. Por otra parte, y nos detendremos un momento en este punto, se vislumbra la herencia que reciben las décimas de la literatura de cordel que circulaba en nuestro país durante la primera década del siglo XX: la Lira Popular.

Como señalamos en capítulos anteriores de este trabajo, La Lira Popular consistía en diversos pliegos impresos donde los cantores populares, migrantes del campo a la pujante ciudad de Santiago, daban a conocer sus versos glosados, por lo general, en décimas. La temática central de estas composiciones será el acontecer noticioso nacional y extranjero, apareciendo sobre todo a propósito de alguna contingencia extraordinaria. El surgimiento de la Lira Popular sienta un precedente para las expresiones artísticas de la cultura rural, puesto que con ésta tiene lugar un desplazamiento del campo a la ciudad, en primer término, y de la oralidad a la escritura, en segundo.

En el caso de estas liras, el tránsito hacia la letra escrita casi no se detendrá en el manuscrito, sino que pasará directamente al ámbito masivo de la imprenta. Con ello, estas composiciones quedan fijadas del todo en la esfera del espacio, y aunque “quizá algún cantor enriquezca con alguna producción su repertorio, [...], en jeneral, estas hojas ya no son destinadas al canto, sino a la simple lectura” (Lenz 1918 :523)⁸¹. No obstante se consolida este tránsito, entre los lectores de las liras no faltarán los analfabetos, quienes tendrán que recurrir a sus compañeros y conocidos que manejan la técnica escritural.

Más allá de la importancia que tienen estos pliegos por constituir un antecedente de décimas impresas, la autobiografía de Violeta Parra recogerá de las liras populares aquel vínculo con la crónica periodística que tanto caracteriza a la literatura de

⁸¹ Debe señalarse que la aparición de las Liras Populares no acaba con la tradición poética y musical de los campos chilenos, donde las formas orales predominaron durante la totalidad del siglo pasado.

cordel nacional, como también así tomará “algunos tonos como el de la crónica policial, el de la crítica social y el del canto a lo “adivino”, volviéndolos más personales, menos épicos y más cotidianos” (Miranda 2001).

En nuestro análisis de la relación entre sistema oral y sistema escrito en la obra de Violeta Parra, las décimas autobiográficas constituyen un episodio fundamental que debemos examinar con cuidado. Como ha sido sostenido en trabajos anteriores sobre el tema, creemos que en este texto se manifiesta con claridad un movimiento desde la oralidad hacia la escritura, que coincide además con la trayectoria biográfica de la folclorista. Las décimas encuentran inicio en la infancia de Violeta en el escenario campesino, para insertarse progresivamente en una cultura urbana y masiva; el relato, de esta forma, adquiere los recursos escritos presentes en la ciudad, pero conserva en definitiva diversos elementos propios del origen oral de la autora.

En términos generales, el texto se presenta como una síntesis de oralidad y escritura, que a pesar de utilizar recursos de ambas, no se ciñe estrictamente a las pautas de ninguna. Es de esta manera como da lugar a un texto que se construye en un territorio intermedio, que constantemente negocia con un sistema y otro para dar lugar a la provocación, al “uso rebelde de la tradición discursiva” (Miranda 2001). Intentaremos a continuación, utilizando como base dos publicaciones que se ocupan en detalle del tema⁸², precisar en qué consiste dicha particular síntesis.

El primer movimiento que se registra en las Décimas, corresponde a una inclusión de aspectos de la oralidad en la dinámica escrita del texto. Ya desde la entrada, el texto nos advierte la inmensa carga de oralidad que tendrán las palabras venideras. Las décimas inaugurales nos remiten al contrapunto folclórico que, alegorizado a través de la imagen del gallo de pelea, puntualiza los obstáculos que deben sortear los cantores para demostrar su destreza. De esta forma, el relato de Parra nos sitúa en territorio campesino, entregándonos la condición de auditorio a través de la evocación de la atmósfera oral que genera la poesía y el canto popular:

“Pa’ cantar de un improviso /se requiere buen talento, /memoria y entendimiento
/fuerza de gallo castizo. /Cual vendaval de granizo /han de florear los vocablos /se ha
de asombrar hasta el diablo /con tantas bellas razones /como en las conversaciones
/entre San Pedro y San Pablo”.

(Parra 1998 :23)

⁸² Folclore y literatura en las Décimas de Violeta Parra, de Silvia Lafuente, y Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva, de Paula Miranda.

“Y pa’ cantar a porfía /habrá que ser toca’ora /arrogante la cantora /para seguir melodía /garantizar alegría /mientras dure’l contrapunto, /formar un bello conjunto /responder con gran destreza. /Yo veo que mi cabeza /no es capaz par’ este asunto””.

(Parra 1998 :24)

Con estas palabras Violeta introduce el tópico de la falsa modestia, ya esbozado en la décima anterior (“pero no me da el sentí’o, pa’ finalizar con gloria”). Incluirá, además, una referencia a los motivos a los que responde el texto -la invitación de su hermano Nicanor-, recurso característico de los cantares campesinos. Con ello termina de recrear un escenario en el que reina el carácter musical y fugaz de la oralidad, que permite al lector abstraerse a ratos de su vehículo escrito. Formulado en palabras de Osvaldo Rodríguez, “los signos de la oralidad manifiestos en la escritura ponen de relieve la improvisación del canto” (1994 :327).

Por otra parte, el hablante incorpora diversas expresiones del lenguaje popular - dichos y refranes, ultracorrecciones, abreviaciones y deformaciones de palabras, etc- que nos recuerdan la expresión coloquial hablada. Dichos términos aparecen escritos rigurosamente como se escuchan, haciendo que la dimensión auditiva consiga tener un rol preponderante respecto de la visión. La palabra escrita, en este caso, se encuentra al servicio de la expresión oral de los campos y poblados, tanto en el nivel léxico, como en el morfológico y el fonológico⁸³ (Miranda 2001). Esta creación de una idea general de oralidad en el texto es completada a través de la inclusión de otros recursos como la repetición, las formas compositivas y las temáticas fijas, que en su conjunto favorecen la improvisación (Lafuente 1990). De la misma manera,

“Violeta, alejándose del estilo de los poetas populares, inventa un lenguaje equivalente al lenguaje oral popular, a través de una serie de procedimientos que tienden a realzar la sugerencia de los modos de expresión: la transposición fonética, la alteración de la palabra, la elección de los términos según el contexto. Junto con la adecuación lingüística, como los arcaísmos y vocablos indígenas de la lengua campesina, existen referencias precisas a las formas culturales del ambiente que recrea.

(Lafuente 1990 :67)

La relatora se encarga de interpelar constantemente a sus lectores, con el objeto de devolverles la condición de auditorio que suele estar vedada a los receptores del sistema escrito. Serán expresiones tales como “señores oyentes”, o “señores y señoritas” las que nos remitirán a una situación de espectáculo, que establece una

⁸³ Como ejemplos de cada uno de estos niveles, Paula Miranda señala “seso en lugar de cerebro, coilas en lugar de mentiras, boliche en lugar de negocio, petizo en lugar de pequeño”, para el primer caso, “démén en lugar de denme, desenterrando en lugar de desenterrando, menió en lugar de meneó”, para el segundo, y “pa’cantar, flori’o, entumí’o, despiadá”, para el último.

comunidad de oyentes y una comunicación entre el emisor y sus receptores. De la misma manera, la inclusión de preguntas retóricas cumple la función de hacer partícipe activo a los lectores de la “función” que nos presenta el hablante:

“¿Saben ustedes, señores, /lo que acarrea un concurso /en esos largos discursos /que gritan sus locutores?”.

(Parra 1998 :157)

Otro elemento presente en estas décimas que nos remite a la expresión oral corresponde “la forma episódica no estructural de la narración que recuerda el trabajo por fragmentos” (Lafuente 1990 :73-4), rasgo típico del relato oral que desaparece en la cultura literaria. La inexistencia de la idea de libro, como puntualiza S. Lafuente, subraya la pertenencia de este trabajo al ámbito de la oralidad y la recitación, puesto que si bien el texto fue compuesto por Violeta Parra en forma escrita, no conoció el ámbito público mientras ella estuvo viva sino a través de la grabación sonora.

No obstante lo enunciado previamente, es posible distinguir a lo largo del texto un segundo movimiento en sentido opuesto al esbozado en las líneas precedentes: la inclusión de rasgos propios de la cultura escrita en el relato que, en términos generales, se construye como un discurso oral. Con éste, las Décimas se constituyen como un territorio mixto y sintético, en el que diversas tradiciones se funden para dar paso a la provocación y la creación subversiva.

En primer lugar, si bien Violeta recoge la estructura métrica del canto popular -la décima-, no mantendrá las pautas que esta forma sigue en la tradición:

“Según la métrica popular chilena la forma normal de una *poesía* es la siguiente: comienza por una *cuarteta* que contiene el tema; siguen los cuatro “pies” (estrofas) que constituyen el desarrollo, la glosa, del tema, i se termina por el quinto pie, que contiene el “*fin*” o la “*despedida*”.

(Lenz 1918 :528).

Violeta prescinde casi totalmente de las cuartetos que en general encabezan cada décima y le proporcionan la temática a seguir y los versos con que debe arrancar. Como señala P. Miranda, la cuarteta “es el pie que estructura el sentido total de la décima”, y la ausencia de ella es concebida por los cantores como una expresión “de segunda categoría” (Miranda 2001). La folclorista estructura los episodios de las Décimas de un modo alternativo, no reglado por el imperativo de la cuarteta que no admite más que cuatro décimas y una quinta de despedida. El *fundamento* único que

exige la tradición no es respetado en el texto de Parra, pudiendo existir más de dos en las distintas décimas.

En la misma línea, el carácter escrito del texto hace desaparecer ciertos elementos típicos del folclore, como la reiteración y la rapidez excesiva de la acción: “El narrador se detiene en personajes y aventuras que la memoria ha seleccionado por su valor significativo y en la mayor parte de los episodios el análisis de sentimientos prevalece por sobre la acción” (Lafuente 1990 :71). De igual manera, aunque predominan las expresiones vinculadas al mundo oral de la tradición popular, se incorporan en el relato ciertas voces cultas totalmente ajenas a la expresión folclórica (Lafuente 1990 :69).

El texto sugiere, por otra parte, una serie de alusiones al proceso de escritura, que demuestran un importante grado de conciencia de la relatora acerca del acto de escribir. El hablante utiliza las posibilidades que le ofrece el medio escrito a su narración, la cual gana en reflexividad respecto de las expresiones del canto popular oral. De esta forma, lo que el hablante puede ahorrarse en recordar gracias al registro escrito, lo invierte en profundizar sobre distintos temas -el amor, la muerte, la justicia, la pobreza y tantos otros-, entre los que destaca el propio acto de la escritura:

“Pero, pensándolo bien, /y haciendo juicio a mi hermano /tomé la pluma en la mano /y fui llenando el papel. /Luego vine a comprender /que la escritura da calma /a los tormentos del alma, /y en la mía hay sobrantes; /hoy cantaré lo bastante /pa’ dar el grito de alarma”.

(Parra 1998 :27)

Como lo indican los últimos versos, en la narración de Parra nunca desaparecerá del todo la impronta de la canción y la oralidad. Incluso estando impresas, sus palabras deben leerse como un canto, puesto que fueron creadas para resucitar en los oídos de los lectores la voz de los sabios y sabias de los campos chilenos. Las Décimas autobiográficas construyen, en definitiva, un escenario donde la escritura se encuentra al servicio de la oralidad; la ciudad ofrece sus recursos al campo; y el mundo ilustrado presenta sus respetos a lo popular.

3. Creación y performance

El tercer nivel de análisis que realizaremos en este capítulo abarca tanto los aspectos referidos a los procesos creativos de Violeta Parra -composición de textos y canciones-, como las diversas formas de presentación de su trabajo - radio, disco y conciertos-. Intentaremos develar la relación que se estrecha en estos ámbitos de su

trabajo entre la cultura escrita y la oralidad, dando cuenta, al igual que en el punto anterior, de los movimientos que su obra realiza en una y otra dirección.

La labor creativa en Violeta Parra arranca desde los lugares de su identidad, todos ellos vinculados a la expresión oral: lo popular, lo rural, lo femenino. La comunicación hablada -territorio histórico de las clases subalternas, de los campesinos y de las mujeres- entreteje “la leyenda familiar, el decir de oídas, el dato histórico, la sentencia del refrán, el murmullo” (Olea). De estos universos simbólicos se armará Violeta para emprender el proceso de creación, recibiendo los recursos que éstos le proporcionan y dándole formas nuevas, más complejas y personales. Tomará la dimensión espiritual que le entrega la religiosidad que profesa el pueblo campesino, transmitida de padres a hijos y celebrada en fiestas y ceremonias comunitarias, utilizando las imágenes que pueblan la devoción campesina para conjurar contra la injusticia y la desigualdad que imperan en la sociedad moderna. Recogerá, de la misma forma, el sentido de comunidad que brota en aquellos mundos, llegando a edificar su obra creadora como “una inmensa voluntad de romper la soledad del individuo, exaltar el amor y la fraternidad humana, una respuesta a una necesidad de comunicación y una respuesta ante la experiencia del sufrimiento o dolor del otro”(Chávez 2001 :246).

Más concretamente, su creación heredará de la cultura oral una cierta materialidad que impregna el proceso de composición de Parra. Según relatan diversas fuentes biográficas, Violeta Parra no concibe la creación musical imaginándola como una partitura -un texto-, sino que le da origen desde una las posibilidades que ofrece el instrumento. Con ello aludimos a



lo que C. Spencer denomina “idiomaticidad”, que refiere a las “músicas escritas a partir de un instrumento con una utilización importante del idioma y los recursos organológicos de éste. Lo idiomático -agrega Spencer- no tiene que ver tanto con el análisis de la partitura como con la observación de las propiedades materiales y posibilidades sonoras de un instrumento” (2001). Ello derivaría en una originalidad rítmica, formal y textual en las composiciones de Violeta Parra. Es de esta manera como las composiciones de Violeta Parra, determinadas por la guitarra como instrumento posibilitador de la creación, se encontrarían atravesadas por una concepción “digitativa” de la música y no desde la “superestructura” que articula el papel (Aravena 2002):

“El mecanismo que opera detrás de la estructura melódica y armónica es la utilización de las propiedades idiomáticas del instrumento, como más atrás mencionáramos. Esto [...] implica la formulación de posiciones en la mano izquierda, la mayoría de ellas originadas en un conjunto de acordes y notas que son trasladados a lo largo del mástil dentro del margen de los doce espacios iniciales de la guitarra, espacio en el cual la autora “abre” los mismos acordes e intervalos provocando así la rica textura”.

(Spencer 2001)

Así como Parra recoge la espiritualidad propia de la expresión oral y la materialidad sonora en desmedro de la escritura abstracta de la música, la creación de Violeta adopta el carácter narrativo que distingue a los relatos del mundo oral. Dado que la oralidad huye de las categorías complejas y de las abstracciones para expresar el saber cultural, la narración ocupa un rol fundamental en la reproducción de éste. Aparecen, entonces, las historias de acción humana para guardar, organizar, y comunicar los saberes, convirtiéndose en importantes depositarias de la tradición y el conocimiento de un pueblo (Ong 1982). Muchas de las canciones de Violeta Parra presentarán una estructura narrativa de esta índole, donde la acción presentará prioridad con respecto a las reflexiones abstractas:

“Cuando empezaron la fiesta /pusieron un mantel negro /luego llegaron al postre /se sirvieron higos secos /y se fueron a acostar /debajo de un cielo negro. /Allí están las dos cabezas /de la negra con el negro /amanecieron con frío /tuvieron que prender fuego /carbón trajo la negrita /carbón que también es negro⁸⁴”.

Al igual como sucedía con las Décimas, sus múltiples composiciones integran expresiones características del habla campesina (“de aquí pa’ allá”, “yo vide llorar a un hombre”, “los futres andan pililos”, “te la llevarís”), como también interpelaciones al auditorio, ultracultismos y refranes populares. La mayor parte de ellos están compuestos exclusivamente para el canto, de modo que las referencias al propio trabajo pocas veces se refieren a la escritura, y muchas veces al habla, canto, e incluso grito:

“Les voy a **hablar** en seguida de un caso muy alarmante. Atención el auditorio que va a tragarse el purgante. Ahora que celebramos el 18 más galante. La bandera es un calmante”⁸⁵.

“Mientras más injusticias, señor fiscal, más fuerza tiene mi alma para **cantar**”⁸⁶.

⁸⁴ Canción Casamiento de negros. Otros ejemplos de dicha narrativización son Versos por la niña muerta (En Anexos. N°10 del corpus), La Juana Rosa (En Anexos. N°4 del corpus), La carta (En Anexos. N°31 del corpus), Arriba quemando el sol (En Anexos. N°32 del corpus), entre tantos otros.

⁸⁵ Canción “Yo canto la diferencia” (En Anexos. N°19 del corpus).

⁸⁶ Canción “Qué dirá el Santo Padre” (En Anexos. N°34 del corpus).

“Yo soy a la chillaneja, señores, para **cantar**. Si yo levanto mi grito, no es tan solo por **gritar**. Perdóneme el auditorio si ofende mi claridad. Cueca larga militar”⁸⁷.

No es posible olvidar, sin embargo, que la creación de Violeta Parra es permeable a los influjos de la cultura escrita. Un buen ejemplo de ello es la soltura que le proporciona la escritura respecto de la rigidez que exige la comunicación oral, hecho a través del cual Violeta puede expandir los límites de la creación para experimentar e innovar con la palabra, estrechando la distancia que la separa del público urbano. En palabras de Naomi Lindstrom, “las fórmulas fijas de la tradición oral, sea cual sea su valor en sí, representan una de las barreras que hacen que una audiencia moderna y urbana perciba la música tradicional como un fenómeno ajeno, completamente propio de otra cultura con otras nociones de lo que es el arte” (Lindstrom 1985 :57). El arte oral necesita de marcos sólidos para ser perpetuado a lo largo de las generaciones, de modo que se vuelve predecible para facultar la memorabilidad, restringiendo las posibilidades artísticas para el creador.

En su análisis del poema “21 son los dolores”, Naomi Lindstrom se ocupa de la tensión que generan estas limitaciones en el trabajo de Parra. El texto oral, que pone el énfasis en posibilitar el aprendizaje, repara en no obstaculizar la memoria con giros inesperados, extensiones irregulares o metáforas insólitas. El poema en cuestión, que encabeza y da nombre a una antología a cargo de Juan Andrés Piña, presenta a lo largo de sus treinta versos una progresión desde la estructura hacia la violación de ésta, donde el primer segmento (1- 10) se ajusta estrictamente a la tradición, siendo todos los versos adicionales una desviación abierta del deber ser. Así, Lindstrom nos describe como “al salir del límite numérico tradicional, la letra empieza una desviación que la aleja del lenguaje uniforme y ordenado. El primer indicio de un relajamiento de las categorías sintácticas lo ofrece el verso 12, que no conlleva un sustantivo asociable con el número en cuestión”. A través de sus sucesivas transgresiones a lo establecido, “Violeta demuestra que en su doble función de folclorista (representante de la tradición y sus límites) y de creadora actual (representante del desafío a la tradición y de la ruptura de los límites) puede ejercer tanto su derecho a fijar seguir normas como su derecho a deshacerlas” (Lindstrom 1985 :59).

Vista en retrospectiva, la obra de Violeta Parra muestra un incremento progresivo de la *reflexividad*, atributo más característico de la cultura escrita que de la expresión oral; en sus inicios como recopiladora, en cambio, dicha reflexividad es bastante más

⁸⁷ Canción “Yo canto la diferencia” (En Anexos. N° 19 del corpus).

limitada, dado que en su lugar prevalecen los relatos arquetípicamente narrativos y cargados de acción. El último disco que Violeta graba -Las Últimas Composiciones-, exhibe un desarrollo excepcional de esta facultad, tal como lo ilustran los siguientes fragmentos:

“Y su conciencia dijo al fin: /cántale al hombre en su dolor/ en su miseria y su sudor/ y en su motivo de existir. /Cuando del fondo de su ser /entendimiento así le habló /un nuevo vino le endulzó /las amarguras de su hiel”⁸⁸.

“Lo que puede el sentimiento /no lo ha podido el saber /ni el más claro proceder /ni el más ancho pensamiento /todo lo cambia al momento /cual mago condescendiente /nos aleja dulcemente /de rencores y violencias /sólo el amor con su ciencia /nos vuelve tan inocentes”⁸⁹.

Continuando con el segundo punto de este apartado, abordaremos la temática que atraviesa este capítulo en las presentaciones del trabajo de Violeta. Debemos puntualizar que su obra se dio a conocer, mientras ella estuvo viva, principalmente a través de tres formatos distintos: la radio, el disco y la presentación en vivo. Dichos dispositivos fueron utilizados por Violeta para la divulgación de sus canciones, a pesar de la relativa complejidad que significaba la reciente introducción de los dos primeros en el medio de la época. El espacio comunicacional que ella obtuvo no fue, en absoluto, de fácil acceso, sin embargo su ímpetu por devolver al pueblo su acervo cultural a través de sus canciones, le llevó a golpear puertas de forma incansable hasta lograr sus propósitos.

Su trabajo radial ejerce una mirada holística capaz de retratar las costumbres y tradiciones campesinas con toda su vitalidad y realismo, puesto que este soporte le permite incorporar elementos difícilmente expresables en los textos:

“A veces venía ella al restaurant El Sauce pa’ que hiciéramos grabaciones. Allí había chanchos, gansos, había una oveja también y todo eso quería grabarlo ella, pero no había cómo... al chanco si le dan comida come, ¡y qué va a gritar si está comiendo!

- Pero Rosita -decía- ¿cómo lo hacemos gritar?

- Tenga! ¡Esté lista! -y pego la carrera, pesco al chanco de la cola, se la doblo y tras... que lanza el grito. Salió en la grabadora pa’ la radio. [...] Otra vez grabamos una cinta de la vendimia, pero ahí salió hasta el sonido de cuando uno está pisando la uva. ¡Todo, todo salió!”

(Doña Rosa Lorca, en Subercaseaux, et al. 1982 :52)

⁸⁸ Canción “Cantores que reflexionan” (En Anexos. N° 46 del corpus).

⁸⁹ Canción “Volver a los 17” (En Anexos. N° 44 del corpus).

Violeta logra desarrollar, a través de su programa “Canta Violeta Parra”, una instancia donde dará a conocer las tradiciones y costumbres de la vida campesina, retratando diversas instancias festivas de estos sectores como la trilla, la vendimia, la fiesta de la Cruz de Mayo, los velorios de angelitos, las redondillas, etc. Las posibilidades que ofrecía el formato radial, en cierta medida más próximo al sistema oral que los textos escritos, devinieron en la gran calidad de estos programas, confirmada por la importante acogida que obtuvieron en el mundo rural. A través de ellos los propios pobladores comenzaron a valorar sus expresiones culturales, en tiempos en que los ritmos extranjeros predominaban en las emisoras locales. Violeta Parra siempre tuvo la certeza de que aquellas festividades y cantos formaban parte de nuestro patrimonio, y que nada tenían que envidiarle a las expresiones musicales de otras naciones.

Por otra parte, la relación de la folclorista con el disco está marcada por la innovación y la vanguardia: Parra fue la primera artista folclórica en el país que grabó un LP, el cual fue llamado “Violeta Parra y el folklore de Chile”. Con éste inicia una serie homónima donde dará a conocer parte importante de nuestra tradición oral. Las grabaciones discográficas de Violeta se distinguirán de las demás por su carácter sencillo, privado de arreglos pomposos o acompañamientos demasiado llamativos. La folclorista prefería presentarse tal como sonaba su voz en vivo; áspera y chillona, acompañada exclusivamente por el rasgueo de su guitarra. Nuevamente, podemos concluir que se trata de una opción por lo espontáneo y lo natural, acercándonos al sencillo universo rural y su mecanismo oral para la expresión de la cultura.



En la misma línea, aludiremos a las presentaciones en vivo - giras, peñas, conciertos- que realizó Violeta Parra no sólo a lo largo del territorio nacional, sino que también por países de Latinoamérica y Europa. Éstas se destacan por el intento de la artista de establecer una comunicación directa con su público, sin barreras ni distinciones, capaz de generar una comunidad humana de comprensión y diálogo. La atmósfera que sus canciones van creando, posible sólo en la medida que el público guarde el más espiritual de los silencios, hace posible una relación de “creación- recepción- participación, contradiciendo el arte entendido como producto” (Chávez 2001 :248). Como señala R. Torres, “en el disco, las radioemisoras, los conciertos, las giras itinerantes, las peñas, y las carpas, la artista elaboró un estilo de performance

funcional a una comunicación directa y espontánea con el público, que será la base de una liturgia del evento- canción con eje en la figura del cantor” (Torres 2004). Sólo a través de la generación de esta unidad entre artista y público es posible volver, aunque sólo simbólicamente, al rito que se establece entre los miembros de una colectividad que se comunica oralmente:

“He llegado a un punto de mi trabajo que en que ya no me basta con pintar, tejer, hacer cerámica, componer y cantar en aislamiento. Necesito ahora la comunicación, la conexión de mi trabajo con el mundo que me rodea”.

(Violeta Parra)

Para concluir, cabe señalar un último aspecto en el que la obra de Violeta Parra modifica la tradición precedente, para posicionar el acervo cultural campesino en el mundo moderno. La folclorista realiza un salto desde el anonimato del canto popular, hacia la consolidación del artista en tanto figura personalizada, ya que su trabajo de difusión de la cultura campesina, movilizad a través de la radio, el disco y las presentaciones en vivo, exige la configuración de una individualidad a la cual recordar, distinguir y nombrar. Violeta trasciende el lugar histórico que ha desempeñado el cantor popular para adquirir forma y fuerza en una industria cultural que, tanto hoy como entonces, clama por héroes, genios y figuras. Aún así, gran parte de su aporte radica en su capacidad de congregar y perpetuar el sujeto histórico sin nombre, portador de una cultura campesina transmitida por años y años a través de las generaciones.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de sus cincuenta años de vida, Violeta Parra dio expresión al alma popular desde los más diversos dominios del arte. Así lo atestigua su prolífico legado, que recoge la tradición campesina y popular bajo las formas de la poesía, la pintura, la alfarería, la costura y el canto, entre tantas otras. Estas manifestaciones múltiples han sido estudiadas en numerosas oportunidades desde sus respectivas disciplinas, dando lugar a un consenso general respecto de la calidad de estos trabajos.

Este trabajo, más allá de detenerse en el valor artístico de las distintas piezas creadas por la folclorista, constituyó un intento por comprender, en su globalidad, el proyecto cultural que yace detrás de los textos y canciones de Violeta Parra. Como señalamos en la presentación, la tesis que articuló este estudio sostiene que la obra de Parra propone un nuevo imaginario para las clases subalternas, el cual tendría lugar a través del tránsito entre cuatro ejes dicotómicos: lo popular/docto, lo rural/urbano, lo femenino/masculino y, finalmente, lo oral/escrito.

A lo largo de su desarrollo, el texto que aquí concluimos se detuvo en cada uno de dichos ejes binarios, puntualizando en cada caso los elementos que Violeta recoge de una y otra dimensión de la dualidad. Intentamos dar cuenta, además, de los sentidos que dichos desplazamientos cobraban, de las tensiones y contradicciones que se generaban en dichos movimientos, y de las formas particulares que la textualidad de Violeta Parra ejerce para dar lugar al cruce, el diálogo y la síntesis. A continuación, estableceremos algunas conclusiones generales en torno a lo señalado, que permiten una comprensión más fina de los alcances de la hipótesis propuesta.

Recapitulando el análisis

El capítulo N° 2, que desarrolla las aproximaciones teóricas de diversos autores al mundo popular, sienta las bases conceptuales que permiten la comprensión de las problemáticas aquí trabajadas en su referencia al mundo simbólico. A través de la revisión de las principales posturas teóricas en torno al tema, quisimos proporcionar un marco que hiciera visible las connotaciones ideológicas que surgen en relación a los conceptos de lo popular y lo docto,



proyectándolo a la vez a las demás categorías analíticas utilizadas en este trabajo. Esbozamos, por otra parte, algunas nociones en torno a la cultura de masas y sus repercusiones en las construcciones teóricas para la realidad latinoamericana.

En el curso del tercer capítulo “El despertar de la música popular”, dimos cuenta de la situación de la escena musical en el proceso de consolidación de la industria de la cultura. Examinamos, de esta forma, la trayectoria de Violeta en ese medio, la cual decanta en una propuesta folclórica que promueve el mundo popular y le proporciona elementos descolonizantes. A este sustrato, la folclorista incorporará una serie de referentes nuevos (campesinos, femeninos y orales) que amplían el imaginario de los sectores subalternos ganando en pluralidad y profundidad.

En el análisis se organizó en torno a tres ejes. El primero de ellos, el cual tuvo por objeto examinar la obra de Parra a la luz de la dicotomía entre lo rural y lo urbano, encontró un eje articulador en la trayectoria migrante de la propia folclorista, quien encarna en su biografía el arquetípico desplazamiento que, durante el siglo XX, llevó a miles de chilenos desde el campo a la ciudad. Los textos de Violeta nos presentarán este movimiento como una “expulsión del Edén”, ya que los paisajes rurales corresponderán a un territorio idealizado en el que transcurre la infancia, siendo la ciudad por tanto un universo degradado en el que la vida adulta desnuda la crudeza de la sobrevivencia popular. Producto de su existencia híbrida entre lo rural y lo urbano, Violeta Parra desarrolla la capacidad de recoger elementos de un mundo y otro, generando una síntesis que, si bien se nutre de los recursos que le ofrece la ciudad, conserva en su núcleo una adscripción casi devota a la cultura folclórica.

En el segundo punto del análisis, relativo a la oposición entre lo femenino y lo masculino, pudimos observar la conflictiva relación que Violeta desarrolla con la identidad femenina que imperaba a mediados del siglo XX. Los pilares de la identidad de las mujeres -belleza, matrimonio y maternidad-, fueron siempre temáticas controvertidas para la folclorista, lo cual es posible de apreciar a lo largo de sus textos, donde se expresan bajo la forma de frustraciones y culpas. En lo que respecta a su obra textual, distinguimos dos niveles de análisis donde la problemática de género se hace patente: el contenido, por un lado, y la dimensión expresiva, por el otro. En lo que respecta al primero, recorrimos junto a Violeta el amplio espectro de mujeres populares que existen durante dicha época, en un afán de hacer visible la diferencia, particularidad y multiplicidad de rostros que adquiere el universo femenino de las clases subalternas. Por su parte, examinamos la actitud con que Violeta penetra en los universos masculinos de la expresión del cantar popular,

desafiando las pautas de género de aquellos universos sin por ello renunciar a la tradición femenina romántica de la cantora.

Finalmente, el apartado N° 3 del desarrollo, abordó la presencia de la oralidad y la escritura en la obra de Violeta Parra. En éste analizamos, en primer lugar, las diversas connotaciones simbólicas con las que cada uno de estos conceptos ha sido revestido, que han devenido en una valoración inferior del sistema oral con respecto a la expresión escrita. Nos detuvimos, posteriormente, en tres niveles de análisis donde la temática oralidad/escritura aparece con fuerza: la recopilación folclórica, la escritura de sus décimas autobiográficas y la creación/performance de sus textos. En cada uno de ellos observamos los recursos de la oralidad que Parra imprime a su uso de la escritura, dando lugar, nuevamente, a una síntesis particular que reivindica el valor de lo subalterno dentro del medio hegemónico.

Los motores del imaginario propuesto

A partir de las ideas desarrolladas a lo largo de este trabajo, identificamos en el proyecto artístico cultural que emprende Violeta Parra dos gestos fundamentales. Primero, la voluntad de develar, de iluminar, de hacer visible lo que permanece oculto. Segundo, el intento de incluir, de integrar, de incorporar lo que queda excluido en su condición de subalterno. En su conjunto, estos gestos de legitimación son los motores fundamentales del imaginario que Violeta Parra pone en marcha para los sectores populares. Éstos se movilizarán, al menos, en los cuatro ejes que trazan las dicotomías popular/docto, rural/urbano, femenino/masculino y oral/escrito, que desarrollamos en el texto precedente.



El acto de hacer visible lo oculto tiene como pilar fundamental el gesto de nombrar. En diversas ocasiones, como se señaló anteriormente, Violeta organiza la palabra en torno a recorridos minuciosos que describen y recuerdan los sujetos múltiples que se reproducen detrás de las categorías abstractas. Se dedica, así, a sacar a la luz no sólo las parcialidades menos consideradas dentro del mundo popular, sino que también la diversidad de sujetos que residen dentro de aquellas subcategorías. Violeta se concentra en urdir el espectro de la feminidad popular, y en caracterizar a los hombres y mujeres que habitan campos, pueblos y ciudades, dibujando de esta manera la diversidad, las categorías intermedias, lo oculto dentro de lo oculto.

Utiliza para ello los materiales que le son más próximos: la familia, los amigos, los personajes de su infancia o de su juventud, otorgando vivacidad y existencia concreta a sujetos apenas nombrados por las actas oficiales.

Por su parte, el acto de incluir lo marginal implica traer al seno del sistema las expresiones diversas de lo subalterno. Dicho proceso, no exento de concesiones y pérdidas, posibilita la integración del sujeto excluido en la sociedad a través de la puesta en valor de los elementos culturales de los cuales es portador. De esta forma, este movimiento incorpora elementos propios de la cultura folclórica de raigambre campesina en el seno de la vida citadina; introduce modos y temáticas propias de la feminidad en territorios tradicionalmente masculinos; injerta rasgos característicos de la expresión oral -su métrica, su rítmica, sus términos- en el núcleo de la cultura escrita. A través de este proceso de importación, Violeta Parra otorga valoración y legitimidad a elementos que, situados en sus contextos de origen, son objetos de discriminación e invisibilidad.

Algunas tensiones transversales a su trabajo

Tanto por el testimonio que se desprende de sus innumerables textos -algunos de ellos, como por ejemplo cartas y poemas, de carácter muy personal-, como por las referencias que proporcionan las diversas fuentes biográficas en torno a la figura de Violeta Parra, podemos afirmar que el proyecto emprendido por la folclorista no se encuentra exento de tensiones y contradicciones de diversa índole. En esta oportunidad haremos alusión a tres de ellas, que si bien aparecen recurrentemente a lo largo de sus textos, no pudimos abordarlos en el desarrollo de la tesis: la fricción existente entre la vida personal de Violeta y su proyecto artístico, en primer lugar; la tensión que se estrecha entre la dimensión creadora de su obra -lo autoral- y su rol de vocera de una comunidad -lo anónimo-, en segundo; y el roce resultante de la relación entre tradición -folclore- y renovación -creación-.

El primero de estos puntos aparece tangencialmente esbozado en el desarrollo de esta tesis. La radicalidad que exige el proyecto que Violeta lleva a cabo se traduce, en innumerables oportunidades, en una vida de abundantes sacrificios y escasas gratificaciones. Como habrán de señalar sus textos epistolares, su promoción de la cultura chilena a lo largo del país y del extranjero significará, la mayor parte de las veces, largos periodos de ausencia alimentados por la nostalgia, que resultan cada vez más incompatibles con la vida familiar, de madre y de pareja. En efecto, la fórmula que Violeta utilizó para apalea estos inconvenientes fue la de incluir a sus hijos y compañeros en su proyecto artístico, capacitándolos en el canto folclórico y

llevándolos con ella en sus giras y presentaciones. Esta tensión entre la vida personal y el desarrollo de su trabajo como folclorista y compositora será una temática recurrente en su vasta textualidad.

En segundo término, el trabajo de Parra deja vislumbrar una constante fricción entre la individualidad del genio creador y la colectividad del vocero anónimo. La misma Violeta manifestará la existencia de ésta en cartas y entrevistas, donde enuncia su voluntad de canalizar las expresiones de su pueblo para el bien de éste, y no en función del beneficio personal. Sin embargo, la industria cultural de la época pujaba por la existencia de nombres, rostros y figuras identificables, minando el perfil anónimo que Violeta buscaba cultivar para su trabajo artístico, tradicional de los cantores populares del “bajo pueblo”. Esta contradicción será una importante preocupación de la folclorista a lo largo de su trayectoria.

Finalmente, señalaremos en forma breve una última tensión que se presenta en su obra: aquella entre la tradición a la que Violeta adscribe, y la renovación creativa que surge de dicha adscripción. Por un lado, la labor recopilatoria de Violeta y su interpretación del repertorio folclórico señalan una dimensión receptiva del trabajo de Parra, marcada por la inquietud por la conservación y promoción del patrimonio. Por otro, su obra creativa está determinada por una actitud activa que se apropia de la tradición y, en gran medida, la supera, proyectando sus elementos a nuevos contenidos y temáticas. En este sentido debe entenderse su veta trovadoresca, que narra el presente a través de las formas del pasado. Como los anteriores, pero de una forma menos conflictiva, este punto de tensión constituye una ambivalencia crucial en la obra de la folclorista.

Vínculos de su obra con la antropología

Tanto por las temáticas que lo cruzan como por las características de su “método”, el trabajo de Violeta Parra presenta una importante similitud con la disciplina antropológica. Primero, por el espíritu holístico que predomina en la totalidad del proyecto, el cual lleva a Violeta a recoger las manifestaciones de la cultura popular considerando su contexto y dando cuenta de sus portadores. Ello deviene en un trabajo que entiende el fenómeno cultural como un todo inseparable de sus condiciones de producción, característica primordial de la óptica de nuestra disciplina. Algo similar sucede en lo que refiere a su aproximación metodológica, sorprendentemente similar a la técnica etnográfica de la observación participante. Como queda claro en *Cantos folclóricos chilenos*, Violeta accede al mundo de la recopilación a través de la puerta que le abre la conversación con los cultores, la

observación atenta y participativa de los encuentros comunitarios y el interés integral por los fenómenos que colindan el hecho cultural. Podemos mencionar, de la misma manera, la existencia de una clara perspectiva “emic” en su tarea recopilatoria y de creación, que da a conocer la cultura -popular, rural, femenina, oral- desde las categorías internas de ésta, encarnando las voces diversas del pueblo desde su sencillez y riqueza.

Sin embargo, creemos que aquello que más vincula la labor de Violeta Parra con la antropología tiene que ver con un interés por los fenómenos propios de la cultura, el cual pone el acento en los procesos de significación y valoración de los rasgos y objetos culturales. Violeta demuestra estar conciente del carácter arbitrario y artificioso de los imperativos que la cultura hegemónica designa a la sociedad; es por ello que se rebela contra las construcciones simbólicas que intentan justificar la primacía del rico por sobre el pobre, de la ciudad por sobre el campo, del hombre por sobre la mujer y la escritura por sobre la oralidad. El gesto de desnudar las valoraciones de la cultura es, a nuestro juicio, una actitud fundamentalmente antropológica.

Acerca de las repercusiones de su trabajo

El proyecto que llevó a cabo Violeta Parra sentó un precedente en muchas de las múltiples esferas del arte y la cultura que atraviesan su arte. La óptica con la que trabajó las manifestaciones de la cultura popular le permitió ver fortalezas en rasgos que, para los otros, no eran más que obstáculos a franquear. Su trabajo explota justamente aquellos elementos que todos los pronósticos concebían como condiciones superables, para perfilarlos como fuentes de identidad cultural.

Esta mirada particular constituye un punto de partida para diversos movimientos y proyectos en la esfera artística, entre los que destaca como heredera directa la Nueva Canción Chilena. Sin duda, establecer las proyecciones de la obra de Violeta Parra es un tema suficientemente vasto como para una nueva tesis. Por eso, nos contentaremos con apuntar brevemente algunos fenómenos actuales en torno a dicho trabajo.

En primer lugar, cabe señalar la existencia de una gran producción crítica y biográfica acerca de la figura de Violeta Parra (ver Bibliografía específica sobre Violeta Parra). Si bien estos textos son bastante redundantes entre sí, el gran número de ellos termina por revisar, aunque sea tangencialmente, un sinnúmero de temáticas que se desprenden de este trabajo. Destacan las reconstituciones biográficas, los análisis literarios, los estudios musicológicos y las reseñas críticas.

Esta prolífica producción de literatura acerca de Violeta Parra es un claro indicio acerca de la importante presencia que tiene su figura en la sociedad nacional.

En segundo término, queremos destacar la cobertura mediática que ha adquirido la vida y obra de esta folclorista en los últimos años, la cual a nuestro juicio ha devenido en una idealización acrítica de su figura. Desde todos los sectores sociales, independiente de los colores políticos y de los ámbitos culturales, existe un consenso acerca de la calidad y genialidad de su obra; esto se ha traducido en la prominencia del tono de alabanza a la hora de hablar de la folclorista, fenómeno ciertamente perjudicial para reflexión crítica en torno de su labor. Sin duda, la seguidilla de homenajes póstumos, sobre todo desde la institucionalidad, se enmarca dentro de aquí señalado.

Finalmente, cabe destacar la apropiación de su figura por parte de ciertos sectores de la izquierda extraparlamentaria. Este gesto, a nuestro juicio, recoge la veta más política y radical de la obra de Violeta, y se remite al contexto político ideologizado del cual ésta surge. En la escena nacional actual, la cual dejó atrás la polaridad característica de los años sesenta, estos grupos de izquierda reivindican la lucha de Violeta Parra como un modo de devolver el carácter político al debate chileno.

Reflexiones finales



En un libro acerca de la obra literaria de Franz Kafka (1978), Gilles Deleuze y Félix Guattari acuñan el concepto de “literaturas menores” para hacer referencia a aquellas producciones que cumplen con tres características esenciales: en primer lugar, son llevadas a cabo por una minoría en una lengua mayor; en segundo, todo problema individual que en ellas aparezca se remite directamente a la dimensión política; y finalmente, todo en éstas adquiere el valor de una enunciación colectiva. La textualidad de Violeta Parra, al menos en los tres puntos cruciales, cobra la forma de una literatura menor. Cede terreno simultáneamente a la expresión docta, urbana, masculina y escrita para dar a conocer su mensaje popular, campesino, femenino y oral. Su centro se encuentra desplazado; pisa el territorio extranjero de una expresión que si bien no le es originaria, tampoco le resulta ajena. Por su parte, no existe en ella acontecimiento que no remita de inmediato a la dimensión política, puesto que todo en ella se

encuentra atravesado por el imperativo de un espíritu revolucionario empeñado en revertir el orden social. De la misma manera, su voz no representa tanto los dolores individuales de la existencia como los pesares colectivos de su clase, de su género, de sus orígenes.

La creación artística en la obra de Violeta Parra, asume los costos que le depara su pertenencia a dicha categoría. En términos de lenguaje, se encuentra condenada al destierro que le significa el ejercicio de la escritura. Debe asumir, en lo que respecta a las temáticas, la omnipresencia de la cuestión política, que se filtrará inesperadamente entre las fisuras de sus versos más sentidos. Renunciará, además, a la posibilidad de las interrogantes individuales para constituir un canal de expresión colectivo, impermeable a los elogios y aplausos que suscita su figura.

A pesar de ello, es su pertenencia a las literaturas menores lo que hace de este trabajo algo verdaderamente trascendente. El arte que ella trama desde lo fronterizo y lo híbrido, no puede alcanzar tribuna y legitimidad sino abandonándose a dicha categoría. Es sólo a través del carácter político y colectivo que ésta le proporciona, en desmedro de la creación artística individual, que su obra puede configurarse como una propuesta de imaginario para los sectores subalternos, puesto que es de esta forma como obtiene la fuerza necesaria para la instalación de su discurso.

Quisimos concluir este trabajo enmarcando la textualidad de Violeta Parra en el concepto de Deleuze y Guattari, porque este vínculo subraya el sustrato que da luz y sentido a la totalidad de la obra de la folclorista: el mundo subalterno. En la medida en que esta inscripción de su obra en un dominio colectivo se hace evidente, la aproximación a la figura de Violeta Parra se esclarece en importante medida, permitiéndonos observar el fértil y constante diálogo que ella establece con la comunidad y la tradición. Sin desconocer los méritos personales de esta compositora, creemos que el estudio de su obra no debe perder de vista el universo del cual ésta emerge. Sólo en tanto esto ocurra, resulta posible vislumbrar los alcances de tan vasto y complejo legado.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Acevedo Hernández, Antonio
1933 Los cantores populares chilenos. Santiago.
- Agosin, Marjorie, y Inés. Dölz Blackburn
1988 Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética. Santiago, Chile: Planeta.
- Aravena, Jorge
2001 Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. Santiago, Chile: Revista Musical Chilena.
- 2002 Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las anticuecas de Violeta Parra. Revista Musical Chilena N° 202:9- 25.
- Astorga, Francisco
2000 El canto a lo poeta. Revista Musical Chilena 54:56-64.
- Ávila, Pabla
2005 Irrupciones de mujeres y discursividades de lo(s) femenino(s) a principios del siglo XX en Chile, U. de Chile.
- Bajtin, Mikhail
1987 La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Barbero, Jesús Martín
1986 De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. D.F, México: Gily.
- Bauer, Arnold
1990 Sociedad y política rural chilenas en un enfoque comparativo. Propositiones 19:254- 262.
- Bengoa, José
1990 Historia Social de la Agricultura Chilena. Santiago: Ediciones Sur.
- Brito, Alejandra
1994 La mujer popular en Santiago. Propositiones 24:280- 286.
- 2005 De mujer independiente a madre, de peon a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena. 1880-1930. Concepción: Ediciones Escaparate.
- Brunner, José Joaquín
1985 Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad. Volume N° 70. Santiago, Chile: FLACSO.
- Colombres, Adolfo

- 1997 Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol. .
- Correa, Sofía et al.
2001 Historia del siglo XX chileno. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Chartier, Roger
1997 Lecturas y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época Clásica. *en* Historia de la lectura en el mundo occidental. G.y.C. Cavallo, Roger ed. Madrid, España: Taurus.
- Chávez, Pamela
2001 Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra. Revista Mapocho N° 49:235- 248.
- De Certeau, Michel
1996 La invención de lo cotidiano. Volume I. Antes de hacer. D.F, México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari
1978 Kafka. Por una literatura menor. Ciudad de México, México.: Claves.
- Dözl- Blackburn, Inés
1994 Violeta Parra y la expresión poética de la conciencia social en Chile. Folklore Americano 58:91- 121.
- Eco, Umberto
1968 Apocalípticos e integrados. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Epple, Juan Armando
1987 Entretien avec Angel Parra (Preguntas por Violeta Parra). C.M.H.L.B. Caravelle N| 48:121- 126.
- 1994 Violeta Parra. Una memoria poético- musical. Lingüística y literatura N° 26.
- Freite, Patricia
1996 Visión de la mujer popular en la historia, novela y pintura entre 1880 y 1930, Universidad Católica de Chile.
- Friedman, John, y Thomas Lackington
1967 La hiperurbanización y el desarrollo nacional de Chile. Santiago: P. Universidad Católica.
- Garcés, Mario
2004 Los movimientos sociales populares en el siglo XX: balance y perspectivas. Política. 43:13- 33.
- García Canclini, Néstor
1982 Culturas populares en el capitalismo. D.F, México: Nueva Imagen.
- García Canclini, Néstor

- 2001 Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Ginzburg, Carlo
1976 El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI. D.F, México: Editorial Océano.
- Godoy, Hernán
2000 Estructura social de Chile. Santiago: Editorial Los Andes.
- Godoy, Lorena, y María Soledad Zárate
2005 Análisis crítico de los estudios históricos del trabajo femenino en Chile. Santiago, Chile: CEM.
- González, Juan Pablo, y Claudio. Rolle
2003 Historia social de la música popular en Chile (1890- 1950). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Goody, Jack
1996 Cultura escrita en sociedades tradicionales. Barcelona, España: Gedisa.
- Goody, Jack, y Ian Watt
1996 Las consecuencias de la cultura escrita. *en* Cultura escrita en sociedad tradicionales. J. Goody, ed. Barcelona: Gedisa.
- Grignon, Claude, y Jean Claude Passeron
1989 Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Gutiérrez, Paulina, y Gisselle. Munizaga
1983 Radio y cultura popular de masas. Santiago, Chile.
- Lafuente, Silvia
1990 Folclore y literatura en las Décimas de Violeta Parra. Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios N° 5:57-74.
- Lenz, Rodolfo
1918 Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Santiago de Chile.
- Lindstrom, Naomi
1985 Construcción folclórica y reconstrucción individual en un texto de Violeta Parra. Literatura Chilena, Creación y crítica N° 9:56- 60.
- 1995 Las décimas de Violeta Parra: versos autobiográficos y crítica cultural. *en* Discurso Femenino Actual. A. López de Martínez, ed. Puerto Rico.
- Lyotard, Jean-Francois
1995 La condición posmoderna. Buenos Aires, Argentina: Rei.
- Mack, Macarena, Matta, Paulina y Valdés, Ximena.
1986 Los trabajos de las mujeres entre el campo y la ciudad. 1920- 1982. Santiago de Chile: Centro de Estudios de la Mujer.

- Manns, Patricio
1978 Violeta Parra. Barcelona, España: Ediciones Júcar.
- Miranda, Paula
1999 Décimas autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias. .
Mapocho N° 46:49-63.
- 2001 Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición
discursiva, Universidad de Chile.
- Montecino, Sonia
2001 Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno. Santiago, Chile:
Editorial Sudamericana.
- Morales, José Ricardo
1995 Violeta Parra. El hilo de su arte. Mapocho 37:9- 31.
- Morales, Leonidas
2003 Violeta Parra: La última canción. Santiago, Chile. .
- Munnich, Susana
1997 El sentimiento de abandono en los textos de Violeta Parra y Gabriela
Mistral. Atenea 475:125- 136.
- Münnich, Susana
2004 El dolor y la risa en Las Décimas de Violeta Parra. Anales de Literatura
Chilena 5.
- Olea, Raquel
Violeta Parra. Santiago.
- Ong, Walter
1982 Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra: Fondo de cultura
económica.
- Orellana, Marcela
2005 Lira popular: pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860 -1976). Santiago:
Ediciones Universidad de Santiago.
- Ortiz, Renato
2005 Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. Diálogos de la
comunicación N° 23.
- Osorio, Javier
2005 Música popular y poscolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular
en la Nueva canción chilena. VI Congreso latinoamericano IASPM, Buenos
Aires, Argentina, 2005.
- Ossandón, Carlos
2005 El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas.
Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Oviedo, Carmen

- 1990 *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria. .
- Palma, Daniel
2006 *La ley pareja no es dura: representaciones de la criminalidad y justicia en la Lira Popular chilena*. *Historia* (Santiago) N° 39:177-229.
- Parker, Cristián.
1986 *Religión y clases subalternas urbanas en una sociedad dependiente*, U. Catholique de Louvain.
- Parra, Ángel
2006 *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Parra, Isabel
1985 *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid, España.: Ediciones Michay.
- Parra, Violeta
1979 *Cantos Folclóricos Chilenos*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento.
- 1998 *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago, Chile.
- Pinto, Jorge, y Gabriel. Salazar
1999 *Historia Contemporánea de Chile. Volume 2. Actores, Identidad y movimiento*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rama, Ángel
1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. D.F, México: Siglo XXI.
- Rodríguez, Osvaldo.
1994 *Las décimas autobiográficas de Violeta Parra. en La décima popular en la tradición hispánica*. M. Trapero, ed. España: Las palmas de Canaria.
- Rolle, Claudio
2004 *La geografía de la música popular tradicional el Chile del siglo XX*. Santiago, Chile: Programa de Estudios Histórico Musicológicos. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Sáez, Fernando.
1999 *Violeta Parra. La vida intranquila. biografía esencial*. Santiago, Chile.
- Salas, Darío
1917 *El problema nacional. Bases para la reconstrucción de nuestro sistema escolar primario*. Santiago de Chile.
- Salas, Ricardo
1989 *Poesía popular y discurso religioso en Chile: una interpretación del simbolismo religioso en la poesía de Violeta Parra*. *Cristianismo y Sociedad* N° 27:71- 79.
- Salazar, Gabriel
1985 *Labradores, peones y proletarios*. Santiago, Chile: SUR.
-

- 1992 La mujer del bajo pueblo en Chile: bosquejo histórico. *Proposiciones* 21:64-78.
- Santa Cruz, Lucía, Teresa Pereira, y Valeria Maino
1978 Tres ensayos sobre la mujer chilena. Siglos XVIII, XIX y XX. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Silla, Rolando
2005 Las Cantoras. Género y tradición en el Alto Neuquén. *Diálogo Antropológico* 03:69-78.
- Smith, Sidonie
1987 Hacia una poética de la autobiografía de mujeres. *Anthropos* 29 (La autobiografía y sus problemas teóricos.):93- 105.
- Spencer, Christian
2001 Folklore e idiomadicidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural, 2001.
- Subercaseaux, Bernardo
1988 Fin de siglo. La época de Balmaceda. Santiago, Chile: Editorial Aconcagua.
- Subercaseaux, Bernardo, Patricia Stambuk, y Jaime. Londoño
1982 Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio. Santiago, Chile. .
- Tala, Pamela
1999 Género y memoria en la lira popular. *Cyberhumanitis* 19(Seminario teórico y testimonial: "La Memoria de las Mujeres: un Conocimiento Excluido de la Historia").
- Torres, Rodrigo
2004 Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. Santiago, Chile: Revista Musical Chilena.
- Valdés, Ximena, Loreto Rebolledo, y Angélica Willson
1995 Masculino y femenino en la hacienda chilena del siglo XX. Santiago, Chile.
- Vicuña Cifuentes, Julio
1912 Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena. Santiago, Chile.: Imprenta Barcelona.
- Zurieta, Ana María (comp.)
2000 Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE VIOLETA PARRA

1-. Textos de Violeta Parra.

Alcalde, Alfonso. *Toda Violeta Parra (comp.)* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

Parra, Isabel. *Cancionero: virtud de los elementos*. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra y Alerce Producciones Fonográficas, 1993.

Parra, Violeta, *21 son los dolores*, Prólogo de Juan Andrés Piña, 1978.

Parra, Violeta, *Cantos Folkloricos Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

Parra, Violeta, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Pomaire, 1970.

Parra, Violeta, *Décimas. Autobiografía en versos*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.

Parra, Violeta. *Poesía popular y de los Andes*. Traducida al francés y presentada por Fanchita González Batlle. París: Francois Maspero. 1965.

Parra, Violeta. *Recordando a Violeta Parra*. (Música y poesía de Violeta Parra). Buenos Aires: editorial Lagos. 1971.

Parra, Violeta. *Violeta del pueblo*. Prólogo., edición y notas de Javier Martínez Reverte. Madrid: Visor, 1996.

Parra, Violeta. *Volver a los 17*. Selección de Juan Andrés Piña. Santiago de Chile: Editorial Los Andes. 1996.

2-. Textos sobre Violeta Parra.

2.1 Libros.

Agosin, Marjorie y Dölz Blackburn, Inés. *Violeta Parra o la expresión inefable*. Santiago: Planeta/Biblioteca del Sur, 1992.

Agosin, Marjorie y Dölz Blackburn, Inés, *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago de Chile: Grupo Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, 1988.

Alcalde, Alfonso. *Gente de carne y hueso: biografías*. Santiago de Chile: Valores literarios. 1971.

Castillo de Berchenko, Adriana. *Modos de autorreferencia en décimas de Violeta Parra*. Perpeignan: Universidad e Persignan, 1988.

Contreras- Budge, Eduardo. *Violeta Parra, el origen del canto*. México: Casa de Chile en México. 1991.

Manns, Patricio, *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción: LAR, 1986.

Morales, Leonidas. *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2003.

Oviedo, Carmen, *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990

Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia 2006.

Parra, Eduardo. *Mi hermana Violeta Parra. Su vida y obra en décimas*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. 1998

Parra, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay, 1985.

Sáez, Fernando. *Violeta Parra. La vida intranquila. Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

Subercaseaux, Bernardo, Stambuk, Patricia y Londoño, Jaime, *Gracias a la vida, Violeta Parra*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976.

Verba, Ericka. *Violeta Parra: her life and her poetry*. Rhode Island: Brown University. 1980.

2.2 Tesis.

Caro, Lorena. *Las décimas de Violeta Parra: la ciudad como estímulo en la configuración de una identidad popular rural*. Tesis para optar a licenciatura en lingüística y literatura hispánica con mención en literatura. Santiago: Universidad de Chile. 2003

Canales, Reiner. [De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra](#). Tesis para optar al grado de Magíster en literatura Mención Literatura Hispanoamericana y Chilena. Santiago: Universidad de Chile. 2005

Chávez, Pamela. *¿Para qué ser poetas de la tierra?: una mirada filosófica a las décimas de Violeta Parra*. Tesis magíster en filosofía con mención en metafísica. Santiago, Universidad de Chile. 1997

Cubillos, Arlene. *Violeta Parra: crisis y heterogeneidad en las canciones “El gavián” y “Maldigo del alto cielo”*. Tesis para optar a licenciado en literatura hispanoamericana . Santiago: Universidad de Chile. 2005

Miranda, Paula. *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Tesis de magíster en literatura, mención hispanoamericana y chilena. Santiago: Universidad de Chile. 2001

Miranda, Paula. *Identidad nacional y poéticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra*. Tesis doctoral en literatura con mención en literatura hispanoamericana y chilena. Santiago: Universidad de Chile. 2005.

Pizarro, Carlos. *El universo epistolar de Violeta Parra*. Tesis para optar a licenciatura en lengua y literatura hispánica. Santiago: Universidad de Chile. 1997

Sanfuentes, Mariana. *Violeta Parra y el viaje de la identidad*. Tesis para optar a historiadora. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. 2003.

Troncoso, Susana. *Violeta Parra: artista del amor y compañera de la muerte*. Tesis para optar a profesora de castellano. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. 1986.

2.3 Artículos de revistas (especializados).

Agosin, Marjorie. Violeta Parra: su vida y su canto. En Plaza: Revista de Literatura N° 5- 6. 1982. pp 158- 168.

Alegría, Fernando, "Violeta Parra". En *Retratos contemporáneos*. New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1979. pp.165-168.

Alegría, Fernando. "Violeta Parra: veinte años de ausencia". En *Araucaria de Chile*, N° 38, 1987. pp.101-122.

Arguedas, José María, "Análisis de un genio popular hacer artistas y escritores". En *Revista de Educación*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, N° 13, 1968. pp. 70-73.

Aravena, Jorge. Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. En: *Revista Musical Chilena*. 2001

Aravena, Jorge. Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las anticuecas de Violeta Parra. En *Revista Musical Chilena* N° 202. 2002. pp 9- 25

Bello, Enrique, "Homenaje a Violeta Parra". En Boletín de la Universidad de Chile. Santiago de Chile: Mayo de 1967. pp.60-61.

Campos, Javier, "Lecturas de las *Décimas* de Violeta Parra". En *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*. N° 5, Mayo de 1990. pp.44-55.

Cánepa, Gina. La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes. En *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. N° 9. 1983. pp 147- 170.

Carol, Alberto Jorge. Violeta en sus tapices. *Casa de las Américas*. N° 12. 1972- pp 143- 145.

Chávez, Pamela. Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra. En *Revista Mapocho*, N° 49. 2001. pp 235- 248.

Concha, Olivia. Violeta Parra, compositora. 1986. En *Revista Musical Chilena*

Dözl- Blackburn, Inés. El amor logrado o el alma en calma en la poesía amorosa de Violeta Parra. En *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. N° 5. 1990. pp 39- 45.

Dölz- Blackburn, Inés. Introducción a la poesía amorosa de Violeta Parra. Recolección, reelaboración, creación. En *Literatura Chilena: Creación y Crítica* N° 13. 1989- pp 159- 169.

Dölz- Blackburn, Inés. Valoración y perfil de Violeta Parra a través de la prensa chilena. 1967- 1990. En *Revista Interamericana de Bibliografía* N° 41. 1991. pp 436-439.

Dölz- Blackburn, Inés. Violeta Parra. Heredera de la tradición de los cantores anónimos. En *Letras femeninas* N° 14. 1988- pp 80- 89

Dölz- Blackburn, Inés. Violeta Parra y la canción denunciatoria: la expresión poética en función de un nuevo orden social. En *Revista Interamericana de Bibliografía*. N° 45. 1995. pp 81- 104.

Dölz- Blackburn, Inés. Violeta Parra y la expresión poética de la conciencia social en Chile. En *Folklore Americano* N° 58. 1994. pp 91- 121.

Engelbert, Manfred. Indigenismo o universalismo: apuntes para una tercermundización de la cultura. (José María Arguedas, Violeta Parra). En *Alba de América, revista literaria*. N° 12. 1994. pp 467- 478.

Epple, Juan Armando, "Entretien avec Angel Parra (Preguntas por Violeta Parra)". En *C.M.H.L.B. Caravelle*, N° 48, Toulouse, 1987. pp.121-126.

Epple. Juan Armando. Violeta Parra. Una memoria poético- musical. En *Lingüística y literatura* N° 26. 1994.

Epple, Juan Armando. "Violeta Parra y la cultura popular chilena", *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, N° 2. California, 1977. pp. 4-11.

Epple, Juan Armando. "Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra". En *Cuadernos Americanos*. Vol. CCXXIV, N° 3, Mayo-Junio de 1979. pp.232-248.

Farías, Miguel. Violeta Parra: A semiotic reading of a popular voice. En *Dissertation Abstracts International* N° 53. 1993

Farías, Miguel. Leyendo entre cartas: análisis discursivo de algunas cartas de Violeta Parra. En *Logos, Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*. N° 1, 1990. pp 31- 47.

González, Ruth. Violeta Parra: testimonio de un patrimonio mayor. En *Araucaria de Chile* N° 32. 1985.

Huasi, Julio. Violeta de América. *Casa de las Américas* N° 11. 1971. pp 91- 104.

Lafuente, Silvia, "Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra". En *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*. N° 5, Mayo de 1990. pp.57-74.

Lindstrom, Naomi. Construcción folclórica y reconstrucción individual en un texto de Violeta Parra. En *Literatura Chilena, Creación y crítica*. N° 9. 1985. pp 56- 60.

Lugo, Carmen. Esta mujer que viene de tan lejos con su canto. En *Fem* N° 42. 1985. pp 43- 45.

- Martínez, María Ester. Las décimas de Violeta Parra: del yo individual a lo universal. En *Taller de Letras* N° 25. 1997. pp 124- 125.
- Millares, Selena. Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra. En *Anales de Literatura Chilena*. Año 1, N° 1. 2000. pp 167- 179.
- Miranda, Alejandra, "Mujer sempiterna, violeta terrestre". En *Revista Análisis*, N° Especial, del 15 al 21 de Febrero de 1988. pp.36-38.
- Miranda, Paula. Décimas autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias. En *Revista Mapocho*, N° 46. 1999. pp 49- 63.
- Montes, Cristián. La configuración de una utopía en las décimas de Violeta Parra. En *Anuario del magíster*. Santiago: Universidad de Chile. 1995. pp 175- 193.
- Morales, José Ricardo. *Violeta Parra: el hilo de su arte*. En *Revista Mapocho* N° 37. 1995. pp 9- 31.
- Morales, Leonidas, "Violeta Parra. La génesis de su arte", En *Revista Hispamérica*, Año XVIII, N° 52, Abril de 1989. pp.17-30.
- Moreno, Albrecht. Violeta Parra and la Nueva Canción Chilena. En *Studies in Latin America popular culture*. N° 5. 1986. pp 108- 126.
- Müller- Bergh, Klaus. Fulgor y muerte de Violeta Parra. En *Revista Interamericana de Bibliografía*. N° 28. 1978. pp 47- 55.
- Munnich, Susana. Los temas de la muerte y la pobreza en las décimas de Violeta Parra. En *Revista Mapocho* N° 41. 1997.
- Munich, Susana. El dolor y la risa en las décimas de Violeta Parra. En *Anales de Literatura Chilena*. Año 5, N° 5. 2004. pp 111-133.
- Munnich, Susana. El sentimiento de abandono en los textos de Violeta Parra y Gabriela Mistral. *Revista Atenea* N° 475. 1997. pp 125- 136.
- Neeves, Eugenia. La obra de Violeta Parra: Una osadía persona y una odisea cultural. Depto de Literatura, Universidad de Chile.
- Osorio, Javier. Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena.
- Rodríguez, Osvaldo. Violeta Parra. Dos poemas de amor destinados al canto. En *Anales de literatura hispanoamericana*. N° 28. 1999. pp 1141- 1150.
- Rolle, Claudio. De yo canto a la diferencia a qué lindo es ser voluntario: cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad. En revista *Cátedra de Artes*, n° 1. 2005. pp 81- 97
- Sabourin, Jesús. Cuando mataron a Allende, cantaba Violeta Parra. En *Casa de las Américas* N° 14. 1974. pp 133- 134.

Salas Astrain, Ricardo. Poesía popular y discurso religioso en Chile: una interpretación del simbolismo religioso en la poesía de Violeta Parra. En *Cristianismo y Sociedad* N° 27. 1989. pp 71- 79

Sepúlveda, Fidel. Nicanor, Violeta, Roberto Parra: encuentro de tradición y vanguardia. En revista *Aisthesis*. N° 24, 1991. pp 29- 42.

Spencer, Christian. Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural.

Subercaseaux, Bernardo. Notes on Violeta Parra: from folclore to chilean lore. En *Papers in romance*, N° 2. 1979. pp 76- 78.

Torres, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. En: *Revista Musical Chilena*. 2004.

Towner, Margaret. Violeta Parra: una artista popular chilena. En *Revista de la Universidad*. 10/ 11. 1986. pp 20- 30.

Uribe, Christian. Violeta Parra. En la frontera del arte musical en Chile.

Verdugo, Waldemar. Pasión de Violeta Parra.

2.4 Capítulos en libros.

Cánepa, Gina. Violeta Parra y la cultura popular chilena: algunas reflexiones en torno a una tesis doctoral sobre el tópico. En Morales, José. *La literatura en la sociedad de América Latina*. Lima: Latinoamericana 1986.

Castillo de Berchenko, Adriana. Modos de autorreferencia en las décimas de Violeta Parra. En: Thiecelin, Raquel (ed). *Cultures et société: Andes et Mesoamérique Aix-en-provence*. Universidad de Provence. 1991.

Lindstrom, Naomi. Las décimas de Violeta Parra. Versos autobiográficos y crítica cultural. En López de Martínez, Adelaida. *Discurso femenino actual*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995.

Rodríguez, Osvaldo. Las décimas autobiográficas de Violeta Parra. En Trapero, Maximiliano. *La décima popular en la tradición hispánica*. España: Las Palmas de Gran Canaria. 1994

2.5 Reseñas críticas (prensa).

Araya, Eugenio, "La tristeza de Violeta Parra". En *Ercilla*. Santiago de Chile, N° 1818, VII, s/año. pp.67-68.

Escobar, Marcela. *Violeta Parra: hechicera de gran poder*. En El Mercurio, 10 de marzo de 2001

Josch, Melanie. Violeta Parra Humana y mítica. (Entrevista a Fidel Sepúlveda). En Rocinante, febrero de 2000.

Miranda, Paula. Violeta Parra: 'Pienso cantar día domingo en el cielo', En El Mercurio, Suplemento Especial de Revista de Libros, N° 209, 2 de Mayo de 1993.

Morales, Leonidas. "Sobre las décimas". En Suplemento Literatura y Libros, La Época, año 1989. pp.87-88.

Piña, Juan Andrés. Canto para una semilla. Revista Mensaje N° 224, 225. Noviembre, Diciembre de 1973.

Piña, Juan Andrés. Prados, flores y portentos. En Revista HOY, 5 al 11 de marzo de 1980.

Ponce, David. Violeta Parra a 35 años de su muerte. Artes y Letras del Mercurio. Febrero de 2002.

Subercaseaux, Bernardo. Viola volcánica. En Rocinante, febrero de 2000.

Valente, Ignacio. 21 son los dolores. En El Mercurio, julio de 1977.

Vargas, Luis. Hacia las cartas de Violeta Parra. (Reseña del libro mayor) En El Mercurio, diciembre de 1990.

2.5 Material audiovisual.

Viola Chilensis. Luis Vera.85 min. 2003