



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Licenciatura en Historia

Seminario de grado:
A la sombra de Clío: mujeres historiadoras

Después de vivir un siglo: la carrera investigativa de Violeta Parra (1954-1967)

Informe para optar al Grado de Licenciatura en Historia presentado por:

Ita Contreras Herrera

Profesoras guía: Alejandra Araya Espinoza
Azun Candina Polomer.

Santiago de Chile
2023

Agradecimientos

A todas las mujeres que han formado parte de mi vida, a mis amigas, hermanas, maestras, primas, tías, mis compañeras de lucha.

En especial a mi mamá Dominique.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Presentación del problema.....	5
Hipótesis.....	7
Marco teórico.....	8
Metodología.....	11
Capítulo 1. Violeta Parra en la década del 50. Los primeros pasos hacia la investigación folklórica, estrategias y recorridos en el espacio público: la Radio Chilena y la Universidad de Concepción.....	12
1.1.- “Así Canta Violeta Parra”, la investigación folclórica toma las nuevas tecnologías de comunicación: estrategias e innovaciones en la radio.	12
1.2.- La chillaneja en Europa: viaje al Festival de las Juventudes en Varsovia (1955) .	14
1.3.- ¿Es Violeta Parra una voz autorizada?: la no tan breve estadía en Concepción, el Museo Nacional de Arte Folklórico y sus disputas con la Academia.	17
Capítulo 2. El segundo viaje de Violeta Parra a Europa: ¿estratega o naïve?.....	21
2.1.- Les tapisseries de Violeta Parra: exposición y performatividad en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre.	23
Capítulo 3. Los últimos años en Chile.....	27
3.1.- La Carpa de La Reina como propuesta de difusión del folklore desde la horizontalidad.	28
3.2.- “Gracias a la vida”: la despedida de Violeta Parra en los medios.....	30
Conclusión.....	31
Referencias.....	33

Introducción

La presente investigación analiza la carrera artística e intelectual de Violeta Parra Sandoval, desde sus inicios como recopiladora de canciones, historias y tradiciones de los sectores campesinos populares de Chile, pasando por su estadía en Europa para concluir con su retorno y proyecto de La Carpa de la Reina (1954-1967).

De esta forma, nuestro interés se centra en analizar y exponer las travesías de Parra en su carrera como investigadora del folkllore nacional, de igual manera buscamos señalar y postular el uso de diversas estrategias realizadas por la cantautora para cumplir sus objetivos profesionales. La investigación propone una nueva lectura de la figura de Violeta Parra a partir del análisis biográfico de su carrera, esta sería la de Violeta Parra como mujer estratega.

Las coordenadas biográficas de Violeta Parra

Nacida el 4 de octubre de 1917 en San Fabián de Alico, región del Maule, Violeta del Carmen Parra Sandoval es una reconocida cantante, artista plástica, recopiladora, compositora e investigadora que dedicó gran parte de su vida al estudio y rescate de tópicos de la cultura popular campesina y el folkllore chileno.

Criada en el seno de una familia humilde de origen campesino, encontramos en el clan Parra los orígenes de la afición musical, gusto iniciado con Nicanor Parra, maestro de escuela, guitarrista y violinista y Clarisa Sandoval, costurera. El matrimonio tuvo 9 hijos, Nicanor, Hilda, Violeta, Lalo, Roberto, Lautaro y Óscar. La infancia de los Parra, itinerante entre Lautaro y Chillán estuvo marcada por la experiencia rural que ofrecía el Chile de los albores del siglo XX. LA precariedad que trajo consigo el despido de su padre, fue notado por las hermanas Parra, como Hilda nos narra “Un profesor ganaba apenas para mantener la casa. Por eso mi papá trabajaba de profesor y mi mamá ayudana haciendo costuras a máquina (...) así que la situación era mala, totalmente mala” (Štambuck y Bravo, 2013: 20). fenómeno que trajo consigo la casi nula accesibilidad a servicios básicos, la precarización laboral de su núcleo familiar y, en consecuencia, su prematuro acercamiento al mundo laboral, fenómeno evidenciado en las *Décimas Autobiográficas* de Violeta Parra:

*“diez bocas siempre pidiendo
Lleva mi maire el problema,
Vestidos, botas y medias,*

*Panes al mes son seiscientos.
Pa no andar con lamentos
Remienda noches enteras,
Cosiéndole a Valenzuela
Y al dueño 'e la propiedad,
Pero esta plata, en verdad,
Por el arriendo descuentan”*

(Parra, 2016: 180)

Siendo parte del fenómeno migratorio dado hasta la primera mitad de la centuria “que arrastrará grandes masas campesinas a las ciudades del país” (Pinochet, 2007: 33) y sumado a la invitación que recibe de su hermano mayor, Nicanor¹ es que Violeta arriba a la capital el año 1932 con la esperanza de un mejor porvenir económico

Instalada en la capital y luego de abandonar los estudios superiores en la Escuela Normal, Violeta necesitaba una forma de tener sustento diario. Así, junto a su hermana Hilda Parra formaron el dueto musical Las hermanas Parra, dedicado a cantar de forma itinerante en cantinas y bares la música que el público demandara, “lo que el público nos pidiera: boleros, corridos, rancheras, mexicanas, tangos, tonadas y cuecas, en fin, todo tipo de canto” (Hilda Parra en Štambuck y Bravo, 2013: 51).

Con la llegada y rápida expansión de los medios de comunicación de masa como el periódico y la radio en Chile, se observó un fenómeno de dinamización de la difusión de información como las noticias y la música. Esta cuestión fue notada por Violeta Parra, quien, preocupada por la aculturación que presentaba la introducción de música extranjera en Chile, sumado a lo que consideraba la ignorancia por parte de la sociedad del folklore y las costumbres nacionales y campesinas muestra un problema que, para Violeta era claro: la modernidad borraba los rastros de una rica cultura que, a duras penas, era conocida.

De esta forma, Violeta fue animada por Nicanor Parra (García, 2016: 15) en el inicio de una carrera de investigación, recopilación y lucha política que abarcó, sino, toda su vida.

Presentación del problema

¹ Nicanor Parra Sandoval (1914-2018) es un reconocido anti-poeta y físico chileno, además de ser hermano de Violeta Parra. Invita a su hermana a vivir en la capital mientras se encontraba trabajando de inspector del Instituto Nacional Barros Arana mientras realizaba sus estudios superiores como profesor de matemáticas y física en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.

La obra visual, musical y poética de Violeta Parra ha sido estudiada desde diversas disciplinas, tanto en el momento de producción misma como póstumamente.

Ya sea en las artes visuales con el análisis de contenido y elaboración de sus arpilleras, como en los estudios musicales estudiando el cargado contenido político de sus letras y, de forma interdisciplinaria con la historia, su aporte en el movimiento de la Nueva Canción Chilena, hasta en la antropología e inclusive en películas como *Violeta se fue a los cielos* (2011) dirigida por Andrés Wood, se constata que el énfasis de las investigaciones mencionadas se ha centrado en analizar el contenido de los productos culturales que Parra realizó que en su carrera.

De esta forma, damos cuenta de que a 106 años del nacimiento de la artista lo que se ha mencionado es a Parra como figura mediática y de sus creaciones por parte de la prensa ha contribuido a engrosar una imagen de quién fue y qué hizo. Así, ignorando los contextos sociales, culturales y económicos donde ella y su obra se desarrolla, es que ha sido considerada por algunos como “la madre del movimiento de la Nueva Canción Chilena” (Verba, 2013: 273) por los aportes que realizó durante su carrera en este tópico y al mismo tiempo siendo recordada y señalada por su mal carácter.

Independiente de los dichos y leyendas que orbitan la figura de Violeta Parra, una cuestión es clara: poco se ha estudiado de su paso por los diversos contextos y espacios culturales de la época y de cómo su presencia y obra fue receptada en aquellos lugares.

El año 1955, tras el éxito que presentó el programa “Canta Violeta Parra” de la Radio Chilena, Violeta logró notoriedad en los medios de comunicación. Su nominación y triunfo al premio Caupolicán, otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos (Štambuck y Bravo, 2013: 102) es considerado en esta investigación el primer punto de inflexión en su carrera, pues en consecuencia le otorga reconocimiento y un estatus de voz parcialmente autorizada, además de notoriedad en el panorama musical internacional, esto sumado a la invitación al Festival de las Juventudes de Varsovia² (1955).

La carrera de Parra en arenas nacionales y extranjeras perseguía un objetivo, el conocimiento y reconocimiento de la cultura popular chilena. Esta investigación postula que la carrera de Violeta Parra, vivida desde la óptica de ser mujer, racializada y precarizada, la llevó a hacer una reflexión sobre su posición en los ambientes intelectuales y artísticos de América y Europa. De esta forma, la cantautora desarrolló diversas estrategias de índole comunicacional, performativas y sociales para difundir y promover su obra dentro de los variados contextos en que se encuentra inserta ella como autora.

Con esto planteado, nuestra pregunta de investigación es: ¿De qué formas Violeta Parra desarrolla una carrera artística e intelectual en Latinoamérica y Europa entre los años 1954 y 1967?

² El Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes es un evento internacional organizado en conjunto con organismos de la ONU, de marcada tendencia comunista, durante la segunda mitad del siglo XX estos encuentros fueron organizados por países socialistas.

La importancia de esta investigación radica en evidenciar la reconstrucción de carreras femeninas de diversas áreas para dar cuenta de un pasado que ha sido invisibilizado de forma intencionada por el sistema patriarcal. De esta forma, se busca reconstruir biografías femeninas latinoamericanas para resignificar sus trabajos y experiencias compartidas, contextualizando estas últimas con vínculos históricos que dejan en evidencia su inserción involuntaria en un sistema que las oprime e invisibiliza. Este planteamiento justifica la intención de abordar el informe desde la teoría crítica feminista y la historia con perspectiva de género, realizando una labor metodológica y política al nombrar a estas sujetas que, o bien han sido eliminadas de los anales de la historia, o han sido víctimas de los roles de géneros impuestos por la sociedad patriarcal que humillan, invisibilizan, borran e ignoran las trayectorias vitales de estas mujeres.

Así, el aporte de este informe nace a partir de la necesidad de nombrar, enunciar y observar desde otra perspectiva a Violeta Parra con su carrera, una que la sitúa en un contexto específico y resignifique sus reclamos, quitando esa imagen construida de Violeta Parra como una mujer agresiva y violenta a la de una investigadora que exige las condiciones mínimas de trabajo para un humano.

Hipótesis

El presente informe se desarrolla bajo conceptos y metodologías de la teoría crítica feminista. Por esto es por lo que postulamos como hipótesis de investigación que durante el transcurso de la carrera de Violeta Parra, la cantautora estuvo consciente de la posición que ocupaba como mujer artista en Chile y Europa. En otras palabras, Violeta tenía conciencia de género.

De esta forma se sostiene que entendiendo cómo operan las dinámicas patriarcales en el espacio público y privado, Violeta Parra tiene esta conciencia de género y clase formada a partir de su autorreflexión sobre el lugar que ocupa en la sociedad y sobre cómo funcionan las relaciones sociales en base a la distinción hombre-mujer.

Para poder permear el espacio público - que durante siglos estuvo reservado por y para los varones - como artista visual, cantante e investigadora, postulamos que Violeta Parra utiliza diversas estrategias que queremos evidenciar a lo largo del informe, estrategias que permitirán su ingreso a lugares donde tradicionalmente las mujeres no pertenecían.

Las estrategias que presentamos son: el uso consciente y constante de los medios de comunicación escritos y audiovisuales como periódicos y programas radiales para la promoción de su carrera, autorrepresentación y alterización de sí misma en espacios europeos y el entablamiento de relaciones sociales con miembros integrantes de los centros de producción de conocimiento de la época para establecer relaciones contractuales como, por ejemplo, solicitar patrocinio en sus investigaciones.

Marco teórico

En esta investigación se ha optado por el análisis desde la historia con perspectiva de género. No obstante esto, para lograr un análisis integral de las diversas temáticas que se abordarán utilizaremos aportes de otras corrientes historiográficas, como por ejemplo, la historia cultural.

Al tener por objetivo realizar un trazado de la carrera de Violeta Parra utilizaremos la genealogía como metodología de investigación, de esta forma se pretende reconstruir la experiencia social de Violeta Parra en tanto mujer inserta en una sociedad patriarcal. A continuación, definiremos los conceptos desde los cuales se abarca la investigación presente.

Al decidir hablar de la vida de una mujer desde la perspectiva de género, resulta preciso explicar este concepto. Se utilizará la definición proporcionada por Joan W. Scott sobre qué es el género y de qué forma resulta una categoría analítica útil en la historia. La autora entiende que el género es un sistema cultural que cumple un rol prioritario en la organización social debido a que crearía términos de identidad femenina y masculina, teniendo estas diferentes estructuras sociales jerarquizadas en desmedro de la mujer. (Scott, 2008: 65)

Estas relaciones sociales jerárquicas están constituidas por y para los varones, quienes detentan el poder económico, jurídico, social y político creando un sistema social que la teoría feminista ha denominado patriarcado.

Al tener los varones el poder de la palabra, poseen, en consecuencia, la potestad de un relato histórico universal, este relato velado por el patriarcado ha construido roles de género que someten a las mujeres y las invalidan como sujetas de derecho en la sociedad. Las mujeres quedarían de esta forma imposibilitadas de ser parte del espacio público, de esta forma, su labor radicaría en el espacio doméstico y privado.

La vida de Violeta Parra giró en torno a sus investigaciones y proyectos artísticos. A lo largo de su carrera esta cuestión no pasó desapercibida por los medios y su entorno, pues el que una mujer estuviera activa en la esfera pública en su rol de artista distaba mucho de los cánones de la época como eran domesticidad y sumisión hacia el hogar. Estas definiciones resultan útiles pues entenderemos como Violeta vive momentos que la distancian del hogar, como por ejemplo su primer viaje a Europa (1955) donde deja a su pequeña hija Rosa Clara.

No es de sorprender que la Historia sea otro campo de dominio masculino. Ha sido por medio del relato histórico que estas narrativas se mantienen y refuerzan, en palabras de Scott “la historia opera como un tipo particular de institución cultural que

aprueba y anuncia las construcciones de género” (Scott, 2008: 29). Lo que Scott postula es que la disciplina histórica ha logrado perpetuar y reforzar las narrativas sobre los roles de género de los hombres y mujeres. Así también, la historia, dominada por los varones ha establecido las normas y requisitos que se debe tener para ser historiador.

El trabajo de Alejandra Restrepo *La genealogía como método de investigación feminista* nos entrega valiosos aportes sobre la genealogía como método de investigación feminista, conviene explicarlo pues de esta forma se abordará la biografía de Parra. La autora pone en el tapete dos temas que dicen relación con el rol que ha ocupado la disciplina histórica en la invisibilización de la mujer y, en segundo lugar, cómo el reconstruir trayectorias significa una acción política para las historiadoras feministas.

Para Alejandra Restrepo el campo del conocimiento ha seguido una larga tradición de genealogías patriarcales, las cuales son entendidas como un mecanismo de dominación donde se busca perpetuar una línea de herencia masculina que desdibuja las relaciones entre madres e hijas, en otras palabras, las mujeres crecen bajo un sistema cultural que suprime sus identidades individuales y colectivas para ser absorbidas dentro de linaje paternal en primera instancia y posteriormente al de sus maridos. Por tanto, las genealogías patriarcales funcionan “en aras de conservar la filiación masculina como parte del orden simbólico que permite el ingreso a la cultura” (Restrepo, 2016: 3).

La genealogía femenina y feminista es propuesta como un método donde se rastrean trayectorias, vidas y carreras de mujeres que las genealogías masculinas han invisibilizado. La reconstrucción de estos relatos supone dar cuenta de cómo se ha producido y mantenido la construcción de saberes y discursos sobre un cuerpo sexuado.

Otro término utilizado es el de autoría. El texto “¿*Qué es una autora o qué no es un autor?*” de Aina Pérez y Meri Torras indica que la consideración de autor es un objeto cultural. La premisa que se postula es que “los discursos en torno al género producen, atraviesan, determinan, moldean y, en definitiva, contribuyen a explicar la noción de autor” (Pérez y Torras, 2019: 11). Para las autoras, el reconocerse y nombrarse autor o autora no basta con producir una obra, se debe contar con una serie de características asociadas a la masculinidad. Las obras escritas por mujeres, de esta forma, están exentas de merecer la autoría.

Así, nuestra investigación sostiene que los conceptos señalados pueden y deben interrelacionarse para tratar la carrera de Violeta Parra. Al observar las genealogías patriarcales notaremos la ausencia femenina como mecanismo de pervivencia del patriarcado, la autoría estará limitada para quienes cumplan ciertas características, la más importante, ser hombre.

Igualmente, al evidenciar esta ausencia femenina se deja en evidencia otra de las sutiles estrategias que ha generado el patriarcado para mantenerse a sí mismo: señalar el ejercicio de escritura y autoría femenina como una experiencia alterizada y “otra”. De esta forma, nos encontramos “huérfanas de una ‘madre’ y en un lugar de excepción, siempre de una en una, sin aparente relación las unas entre las otras y en el difícil lugar

de la excepcionalidad” (Pérez y Torras, 2019: 14). De ambas autoras podemos llegar a la conclusión de que el encontrarnos como mujeres autoras en el lugar de la otredad es a consecuencia del desconocimiento y borramiento forzado de una línea de predecesoras mujeres creadoras de conocimiento, por esto, la genealogía feminista será necesaria pues restablecerá “los ‘espacios de intersubjetividad femenina’ cortocircuitados por la tradición crítica patriarcal” (Pérez y Torras, 2019: 14).

Dando cuenta de la existencia de mujeres creadoras de saberes es que nos preguntamos ¿de qué forma lograron traspasar las barreras de género que se les imponían en su ejercicio autoral? Una preliminar respuesta está en *Las Tretas del Débil* de Josefina Ludmer.

Un punto importante en nuestro análisis es preguntarnos cómo Violeta Parra logra permear el espacio público y luego ganar notoriedad. Ludmer postula que las mujeres actúan estratégicamente al saber cuál es su posición dentro del sistema patriarcal. En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, trabajado por Ludmer, se evidencia que, para poder llevar a cabo la escritura, sor Juana actúa “desde el lugar asignado y aceptado” (Ludmer, 1997: 53). Para efectos de la investigación, señalamos que en el segundo viaje realizado a Europa Violeta Parra es entendida desde su posición subordinada como una artista sudamericana que se movió con agilidad en el mundo de las Bellas Artes desde el lugar de la subordinación, así, en su paso por la metrópolis “se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 1997: 53).

Como se ha señalado, uno de los principales fines de la investigación es analizar cómo fue recepcionada la obra de Violeta Parra en Chile y Europa. Debido a esto consideramos necesario incorporar la visión de Pierre Bourdieu en torno a cómo estudiar a los autores en relación con la recepción de sus obras en un espacio social específico.

En *¿Qué es hacer hablar a un autor?* Bourdieu nos señala que si tenemos por fin comprender a cabalidad la obra de un autor se debería realizar un tipo de lectura que va más allá de lo que está explícito en la obra de quién escribe. Así, no basta solo con lo que está dicho y escrito, por el contrario, es preciso indagar en el campo de producción bajo el cual nace la obra.

En el análisis de la recepción de la obra de Violeta Parra, evidenciamos que la autora es percibida por su público y por las instituciones como una mujer que encarna los valores culturales de los sectores populares. Su obra ha sido caracterizada “como ingenua, intuitiva y simple, relacionándose con lo popular y no académico” (Fugellie, 2019: 13) por el espacio social en que ella habita. Si tomamos los antecedentes de la vida de Violeta Parra podemos considerar coherente estas recepciones, no obstante, no debemos olvidar que están mediadas por las marcas de género, raza y clase que recaen sobre la artista. En consecuencia, “dicha concepción le ha impedido hasta hoy ingresar al canon de la historia del arte chileno” (Fugellie, 2019: 13).

En segundo lugar, debemos cuestionar hasta qué punto la obra de Parra fue leída de la forma en que ella propuso que se leyera. Las categorizaciones bajo las cuales los

contemporáneos a Parra caracterizan su obra artística y musical ¿tenían que ver con el mensaje que ella quería entregar? ¿Existe una incompreensión del proyecto de Violeta Parra, lo cual explicaría, el nulo apoyo que recibió?

Para Bourdieu el análisis de la recepción de la obra del artista consiste en poner en tensión de igual manera este supuesto, en sus palabras:

“los contemporáneos se leen mucho menos de lo que se cree, (...) una gran parte de lo que saben los unos de los otros se toma ex auditu, a través de lo que se escucha decir, por los colegas, por los periódicos, por los estudiantes, en fin, por una suerte de *rumor intelectual*.” (Bourdieu, 1997: 5)

Así, la investigación considera estos dos aportes que Bourdieu entrega desde la sociología. En primer lugar, situar la obra en el campo social de producción académica de la época para dar cuenta de que Violeta está inserta en un momento y medio específico de los estudios del folklore nacional e internacionalmente.

En segundo lugar, al dar cuenta de cómo su obra es recepcionada por este campo en Chile y Europa surge el cuestionarnos cómo es leída, entendida, calificada y si coincide con el mensaje que la artista busca que se reciba hacia su público.

Metodología

Para el abordaje de los objetivos propuestos en el informe se ha decidido trabajar con una metodología de carácter cualitativa que busca restablecer genealógicamente la carrera de Violeta Parra. Por tanto, se utilizarán dos tipos de fuentes: un corpus documental seleccionado de la época estudiada y la bibliografía especializada sobre Violeta Parra.

El corpus documental consta de:

- Cartas personales de Violeta Parra hacia sus familiares, amigos e instituciones públicas, todas extraídas del “*Libro Mayor de Violeta Parra*” de Isabel Parra.
- Publicaciones y titulares de prensa extraídos del “*Libro Mayor de Violeta Parra*”.
- Autobiografía “*Décimas*” de Violeta Parra.
- Libro “*Poesía Popular De Los Andes*” de Violeta Parra.
- Entrevista realizada por la radio Universidad de Concepción a Violeta Parra el año 1960.
- Bibliografía y revistas especializadas de la época acerca de estudios folklóricos y musicales, como la “*Revista Musical Chilena*” y la revista “*Anales de la Universidad de Chile*”.

La Bibliografía especializada que utilizaremos consta de:

- Libro “*Violeta Parra en sus palabras (entrevistas 1954-1967)*” de Marisol García.
- Libro “*Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960*” de Fernando Venegas Espinoza.
- Libro “*Violeta Parra: el canto de todos*” de Patricia Bravo y Patricia Štambuk.
- Tesis “*Violeta Parra. Hacia el imaginario de un mundo subalterno*” de Carla Pinochet

Capítulo 1. Violeta Parra en la década del 50. Los primeros pasos hacia la investigación folklórica, estrategias y recorridos en el espacio público: la Radio Chilena y la Universidad de Concepción.

1.1.- “Así Canta Violeta Parra”, la investigación folklórica toma las nuevas tecnologías de comunicación: estrategias e innovaciones en la radio.

*“ni con ajeno y poleo
Se acabará con los males
Que brotan como raudales
Chispeando mil de venenos
En los flamantes proscenios
Ambientes de los radiales”*

(Parra, 2016: 314)

Se cumplían casi treinta años desde la primera emisión de radio en Chile, dada por la Universidad de Chile en 1922 (Rodríguez, 2023: 13), cuando Violeta Parra tiene por vez primera un programa propio en la radio chilena, momento que consideramos clave en los inicios de su carrera.

En estas tres décadas la radio se posiciona como una nueva tecnología de la comunicación al alero de las nuevas formas de producir conocimiento que la tecnología le brinda al ciudadano corriente. De esta forma, resulta novedad por configurarse como uno de los medios de comunicación más asequibles para el grueso de la población, la radio “no impone el obstáculo de la alfabetización” (Gutiérrez y Munizaga en Pinochet, 2007: 64), una suscripción o algún requisito más que poseer el aparato con pilas, de esta forma la radio se constituye como el medio de comunicación de masa más democrático y popular. Pese a esto, la industria musical posicionada desde la periferia, en un gesto colonialista se configura siguiendo las pautas que occidente entrega, imitando modelos, programas y formatos musicales “lo que ha condicionado el carácter y comportamiento de sus habitantes, como también sus formas de consumo y práctica musical” (Aránguiz, 2006: 71).

Violeta Parra ya estaba familiarizada con los estudios de grabación, sus primeras canciones fueron grabadas con el sello EMI Odeón junto a su hermana Hilda Parra el año 1949. De igual manera, el dúo “Las Hermanas Parra” tuvo un acercamiento previo a los programas radiales en el programa Fiesta Linda de la Radio Corporación (Štambuck y Bravo, 2013: 88). Así, luego de sus primeras grabaciones con EMI Odeón (“Casamiento de negros”) es que surge la iniciativa por parte de Raúl Aicardi, director de la Radio Chilena, de crear un programa que buscara difundir el folclore chileno.

De esta forma “Así Canta Violeta Parra” fue transmitido desde segunda semana de enero de 1954, todos los jueves a las 21:30 horas (Štambuck y Bravo, 2013: 88) bajo la conducción de Ricardo García, mientras que la pauta y la elección de los temas a presentar el programa estarían a cargo de Violeta Parra. Cada programa tocaría un tema

del folclor nacional, acompañado de una entrevista de 30 minutos que la cantautora haría a sus invitados.

Planteamos este momento como significativo en la carrera de Violeta Parra como investigadora y recopiladora puesto que significa el traspaso del umbral privado al público, de forma que su voz pasa a ser autorizada en materias de folklore, es una entendida en un tema del que expondrá públicamente para una audiencia que confía en el medio radial como una fuente confiable de información.

Así también, el momento significa una instancia única, pues es dado en un contexto mediático donde quien presenta (el locutor) y la información que presenta (bien sea noticias o música) está enmarcada por las exigencias de un público que ansía escuchar música internacional. Por esto, resulta innovador el nuevo programa radial. Violeta en su programa presentó no sólo su investigación, sino que a los sujetos populares que no tenían cabida para ser escuchados y oídos en el medio de comunicación masiva más popular de aquel entonces.

Violeta evidencia esto y lo denuncia en *Décimas*: para mantenerse en la palestra de la radio, debes cumplir los cánones se el medio impone y brindarles a los radioescuchas lo que piden:

*“donde llueve y no gotea
Se van pasando los años,
Cuesta subir los peldaños
Si está apartado el amor
Dice el señor locutor
A una artista en el escaño”*

(Parra, 2016: 314)

Este fenómeno conllevaría otro problema que Violeta Parra expone, como es que los grandes intérpretes vocales nacionales desconozcan el folclore de nuestro país, y que, con tal talento, se vean persuadidos a interpretar canciones que, al igual que la cantautora en los inicios de su carrera musical, son las más populares y comercializables, es decir, productos culturales rentables para la radio:

“¡qué pena me da ver a tantos elementos de calidad que no tienen una orientación clara respecto a cómo es el folclor! (...) no tengo voz como cantante, pero imagino que una voz hermosa, como la de Margarita Alarcón, podría sacar partido a nuestro auténtico folclor” (García, 2016: 18).

Así, sostenemos que el programa radial *“Así Canta Violeta Parra”* surge como una posibilidad de visibilización y enunciación de Violeta Parra como investigadora y voz autorizada de la cultura popular y, simultáneamente es una herramienta para lograr el tímido objetivo de dar a conocer a los sujetos populares. El programa resultó una novedad no sólo por las temáticas abordadas, sino por cómo era presentada cada una de estas. El testimonio de Ángel Parra ilustra este momento:

“A veces hacíamos cosas de locos, como presentar un velorio de angelitos con escenografías, trajes, todo, porque a mi mamá en la cuestión folklórica siempre le interesó mostrar el conjunto (...) cuando aparecimos en la radio, todos se quedaron callados, un poco asombrados de lo que estaban viendo” (Štambuck y Bravo, 2013: 90)

El testimonio de Ángel Parra da cuenta de cómo, en un momento donde los medios audiovisuales aún resultan novedad, Violeta los utiliza hábilmente para mostrar de forma orgánica recreaciones de las costumbres de los campesinos que la urbe ignoraba, el uso de las nuevas tecnologías para crear nuevas formas de conocimiento posibilita exponer con transparencia las celebraciones, ritos o cantos que cada capítulo toque (trillas, velorios de angelitos, casamientos).

El programa resultó un éxito en sintonía y en el crecimiento de la carrera de Violeta. Por un lado, se otorga de forma única un espacio de enunciación y difusión de la cultura popular campesina en radio de una forma, en palabras de Ángel Parra “didáctica y popular” (Štambuck y Bravo, 2013: 91) que logra el interés del público urbano por las costumbres ignoradas de su país. Por otro lado, Violeta Parra es una intermediaria entre la cultura popular campesina y radioescuchas del país. El programa presenta una oportunidad de visibilización de los sujetos 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.” (Pinochet, 2007: 63).

Violeta de esta forma “propone un imaginario para las clases subalternas caracterizado por el gesto de la inclusión y visibilización” (Pinochet, 2007: 8). Gesto que los mismos seguidores de su programa sienten, propongo que el éxito del programa radicó en que Violeta dio voz a los sin voz, la gente popular, campesinos y trabajadores de la tierra vieron en ella a una de los suyos que valoraba y mostraba a los chilenos de la urbe, la ciudad pequeña o la provincia que contara con una radio, lo que el gran relato nacional negaba y homogeneizaba, esto es, el folklore popular: “sus programas radiales tuvieron tal acogida, que yo recuerdo haber visto sacos de cartas en mi casa, una cantidad impresionante. En realidad, fue un impacto tremendo” (Štambuck y Bravo, 2013: 95).

La creatividad y audacia de Violeta Parra se reflejó en las maneras en que presentaba sus iniciales investigaciones en la radio. Los resultados exitosos del programa y esta novedosa forma de presentar a la cultura campesina tuvieron como resultado una de las primeras distinciones otorgadas a Violeta por un medio público: el premio Caupolicán entregado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos el año 1955.

1.2.- La chillaneja en Europa: viaje al Festival de las Juventudes en Varsovia (1955)

Más de dos décadas llevaba Violeta Parra dedicándose a su carrera musical, como se evidencia en los apartados previos. Esta artista atravesó escenarios de todo tipo, circos,

boliches o estaciones de radio donde presentaba sus creaciones musicales o los temas que el público solicitara.

Las múltiples facetas de Violeta, incluyendo la musical, no actuaban de forma separada, por el contrario, sostenemos que se nutrían unas de las otras. Así, mientras el canto era la esfera con la que se encontraba más familiarizada, su carrera de investigación seguía creciendo.

Es en esta etapa que también la carrera musical complementa y explota su veta de investigadora e intelectual, pues sus composiciones tienen fuerte influencia en el folclore y algunas son tomadas por los cantores que investiga.

La fusión entre músico e investigadora llevan a que Violeta sea una mujer activa en el espacio público, cuestión que queda evidenciada en la invitación realizada al Festival de las Juventudes que sería celebrado en Varsovia el año 1955. La multiplicidad de roles que realizaba Violeta como el ser cantante, compositora, madre e investigadora, no obstante, llegaban a un punto de tensión con los intereses de su carrera de investigación, pues la artista se sitúa desde una posición de mujer en una sociedad patriarcal que impone a las mujeres la vida entorno a la sumisión, la maternidad y el desarrollo personal en la domesticidad del hogar. ¿Cómo logra Violeta mediar estas dos esferas de su vida? Sus preocupaciones son claras.

Luego del éxito que significó ganar el Premio Caupolicán, la invitación al Festival de las Juventudes de Varsovia se presentaba como una oportunidad única para su carrera, pues la invitaba a dar a conocer el nombre de Chile y al descubrimiento de las diversas culturas del globo, artistas de todas las latitudes, como ella, serían parte de esta fiesta multicultural. Bien nos muestra Violeta las tensiones que genera esta invitación, la maternidad y la investigación no son esferas compatibles para una mujer:

*“De nueve meses yo dejo
Mi Rosa Clara en la cuna;
Com’ esta maire, ninguna,
Dice el marío 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, 2016: 317)

El extracto de la autobiografía *Décimas* evidencia el momento complejo al que se enfrenta Violeta cuando decide viajar, teniendo que dejar a su pequeña hija al cuidado del padre. La toma de estas decisiones no es azarosa, si bien resultó difícil para la cantautora, Violeta se mantiene firme ante su objetivo y sus anhelos por dar a conocer a los sectores marginados de la sociedad chilena.

La participación de Violeta Parra en el Festival duró de julio a agosto (Štambuck y Bravo, 2013: 108) y constó de presentaciones en teatros y escenarios al aire libre junto con formar parte del jurado de un concurso de instrumentos típicos de cada país.

*“Allí fueron quince días
De trabajar como en sueños,
Con una fuerza y empeño
De chillaneja sufría.”*

(Parra, 2016: 328)

Finalizado el festival, la comitiva chilena se dispersó, algunos volvieron a Chile mientras otros permanecieron en Europa. Su estadía en Varsovia fue de todos modos muy fructífera para su posición como artista e investigadora, en su testimonio “hice programas radiales, concedí entrevistas, actuaciones en escenarios, teatros y plazas, recitales varios (...) disfruté mucho. En Praga hice grabaciones de música chilena para la radio” (Venegas, 2017: 89)

Pese a esto, Violeta sufrió un robo donde se quedó sin dinero ni comunicación en un lugar que desconocía, una mujer migrante de la periferia global que no contaba más que con su premio Caupolicán y las canciones que guardaba en su memoria.

Este episodio nos evidencia la tensa relación que existe entre la artista y la diplomacia y cómo esto repercute en su labor investigativa, pues ante este lamentable suceso, la cantautora buscó asilo en la Embajada de Chile en Francia, quienes múltiples veces le negaron ayuda alguna, lo que Parra pasa a señalar como un “exilio folklórico” (Venegas, 2017: 87). Este hecho resulta insólito para la cantautora, pues se encontraba en Europa para representar a Chile, la prensa se llenó de titulares cubriendo la noticia al ser una chilena representando a la nación en un festival de alcance mundial, no obstante, las instituciones no le brindaron apoyo o asilo ante tal angustiada situación:

*“pero señor, si yo pido
Na más un rempujoncito,
El resto sale solito,
Tenga confianza, ministro,
De nuevo yo me l’embisto”*

(Parra, 2016: 335)

Otro episodio que ilustra explícitamente la tensa relación entre Violeta Parra con la élite, y la incompreensión de estos con su proyecto artístico e investigativo, es el relato que entrega a Crónica sobre lo acontecido en París un día 18 de septiembre en la Embajada chilena:

“yo me arreglé un poco y me dirigí a la Embajada a cantarles... gratis. Después de todo era un 18 de septiembre y en el extranjero mi nombre ya corría un poco entre la gente chilena de París. (...) Yo no era diplomática, pero era chilena. ¿y no era Chile el

que se estaba recordando? ¿o más interesaba el traje que lucía cada señora en la recepción? Quise cantar, pero me dijeron que no. Y esperé. Insistí y llegó la misma respuesta. (...) yo quería cantar, se los juro. Era el día de mi Patria. En Chile ¿cuántos estarían escuchando tonadas y cuecas? Y yo sin poder hacerlo... ante “chilenos”. (Venegas, 2017: 89).

Evidenciamos en el relato la sensación de desamparo de Violeta por quienes son sus compatriotas, así como su no comprensión a la negativa de los diplomáticos en una fecha que, para ella, debía unir a todos los compatriotas.

Por esto postulamos que por el lado de las diplomacias existe una no comprensión al proyecto musical y artístico que ella propone, pues existen dos relatos en torno a qué es el folclore, uno emanado desde la historia oficial, homogeneizante del sujeto popular donde las figuras representativas de este son una caracterización del “huaso” y la “china”, que es el relato adoptado por la institucionalidad chilena dentro del país y en el extranjero, y otro que surge desde la variedad de sujetos populares que habitan Chile, ese donde Violeta pertenece, crece y estudia. De esta forma la cantautora se mantiene firme siguiendo una lógica que desde sus inicios en los ambientes radiales fue incomprendida, la exposición de la cultura popular de forma cruda, sin embellecimientos ni trajes pero que es rechazada por la élite.

Pese a este episodio, damos cuenta de que la experiencia acumulada en la Radio Chilena dio sus frutos en Europa. La estadía de la sancarlina se extendió 14 meses más de lo previsto, advocada a la difusión del folclore chileno. Violeta no dudó en transitar con agilidad y audacia en los espacios mediáticos de Polonia y Francia, donde evidenciaba que, a diferencia de Chile, la percepción y recepción de sus investigaciones era objeto de interés “en general, los europeos se preocupan del folclore y se interesan de las culturas sudamericanas. Sus raíces, sus peculiaridades. De ahí que a mí me fue bien. Fui bien recibida. De Londres fui a Génova, donde también actué con éxito” (Venegas 2017: 90). De esta forma el uso constante y estratégico que Violeta Parra le da a los medios persigue dos objetivos, como son promocionar su carrera y dar a conocer a los sectores populares chilenos, materializado, por ejemplo, en la grabación de su primer *long play* en suelo europeo “Chants du Chili” (1956) bajo el alero del sello discográfico Le Chant du Monde, casa de música cuya especialización es la música tradicional y folklórica de diversos países del mundo.

1.3.- ¿Es Violeta Parra una voz autorizada?: la no tan breve estadía en Concepción, el Museo Nacional de Arte Folklórico y sus disputas con la Academia.

Luego de su estadía de año y medio en Europa, Violeta retorna a Chile manteniendo el objetivo inicial con el que se marchó: investigar y recuperar las costumbres y tradiciones de los sectores populares de la sociedad.

Tras su llegada a Chile, inmediatamente sigue el trabajo investigativo de recopilación en terreno, que, postulamos, corresponde a lo que hoy en día podríamos señalar como una metodología de trabajo etnológica puesto que Violeta recopila la información que necesita en terreno con su fiel grabadora, recorriendo los cerros y lugares perdidos de Chile para buscar a esos cantores que le entregarían la esencia del folklore nacional. Pese al rasgo distinto de Violeta que era el lograr una cercana relación con los sujetos que estudiaba, debemos contextualizar sus investigaciones para evidenciar que, si bien sus métodos eran novedosos, no era pionera en el estudio de estas materias ni la única estudiosa que exploraba el uso de nuevas tecnologías para sus trabajos etnológicos.

Las instituciones de educación superior contaban con una amplia trayectoria en términos de investigación folklórica. Así, el término folklore es el más utilizado tanto por investigadores académicos como recopiladores amateurs, esto debido a los cimientos en los que descansa la disciplina en Chile, relacionada fuertemente con la invitación a finales del siglo XIX de intelectuales y antropólogos alemanes cuya formación teórica era basada en el romanticismo y el concepto *folkgeist*, es decir, el espíritu que cada pueblo posea inherentemente. El destacado docente Rodolfo Lenz expresaba que esta alma del pueblo “posee antecedentes etnológicos atractivos por lo que su recuperación es una sin duda una ‘tarea patriótica’” (Spencer et al., 2019: 9). De esta forma el estudio del folklore tiene un carácter funcionalista, entendiendo el concepto como la investigación con el propósito de entregar coherencia a la población chilena sobre su identidad y costumbres. Así proliferan diversas instituciones dedicadas a los estudios folklóricos desde la lingüística, las artes visuales y musicales, como la Asociación Folklórica Chile (1943), el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical (1944), el Museo de Arte Popular Americano (1944), existe una red de entidades que entregan sus aportes desde las diversas disciplinas que abarcan el estudio del folklore.

Posicionar la carrera de Violeta Parra dentro de una red de investigadores y estudiosos de las costumbres campesinas, y dar cuenta de cómo la introducción de nuevas tecnologías trae nuevas formas de crear conocimiento (la aparición de la radio y la grabadora, por ejemplo) ayuda a contextualizar su trabajo y a comprender igualmente de qué forma las travesías de esta carrera responden a experiencias propias de la época, a cómo los nuevos y viejos modos de investigar son aceptados o cuestionados.

El trabajo de campo ya contaba con exponentes importantes como Tomás Lago³, Juan Uribe Echevarría⁴ o Eugenio Pereira⁵, pese a esto, las notables obras que producían no

³ Tomás Lago Pinto (1903-1975) fue un importante investigador y gestor cultural del folklore chileno. Creador y director del Museo de Arte Popular Americano (1944). Entre sus obras se encuentran los libros *El huaso* (1953) y *Arte popular chileno* (1971).

⁴ Juan Uribe Echevarría (1908-1988) académico y director de la revista *Anales* (1843) y *Mapocho* (1963) de la Universidad de Chile, se dedicó a la difusión del folclor nacional donde su principal aporte fue dar a conocer a los poetas populares.

⁵ Eugenio Pereira Salas (1904-1979) historiador y decano de la Universidad de Chile. En su quehacer académico destaca el estudio de las costumbres de la vida cotidiana, abarca novedosas temáticas como los juegos típicos nacionales y la alimentación con *Apuntes para la historia de la cocina chilena* (1941), evidenciando la necesidad de incorporar estas nuevas temáticas a la historiografía nacional.

salían de las cuatro paredes de la universidad, el pueblo desconocía como era el verdadero folklore.

El camino de la investigación de Violeta busca conectar con el sujeto popular, dotarlo de personalidad y, además, hacerlo conocido a los chilenos, lo que Eugenio Pereira diez años antes advierte es un trabajo de urgencia “pues el rápido tránsito hacia un tipo de vida industrial y urbano amenaza la integridad del cancionero tradicional aún sin recoger” (Pereira, 1945: 12).

Violeta busca incansablemente la recuperación de este cancionero durante toda su carrera, reclamando vivazmente cómo el folklore había sido manoseado por la élite, el testimonio de Hilda Parra lo evidencia: “¡Ay! Cómo se le erizaba la piel a la Violeta cuando escuchaba cantar a los huasos Quincheros; ‘estos impostores’, decía ‘estos huasitos del club de golf’, de tarjeta postal” (Štambuck y Bravo, 2013:82).

Pese al ímpetu por desenterrar el cancionero tradicional aún sin recoger, las dificultades que este cansador trabajo traía, ya se harían notar. Tras años sin financiamiento, paga o retribución económica es que a Violeta Parra se le presenta una oportunidad nunca vista en su trabajo como investigadora: participar en la creación del Museo Nacional de Arte Folklórico de la Universidad de Concepción.

El trabajo consistiría en una suerte de beca entregada por la Universidad de Concepción a Violeta Parra durante seis meses, en los cuales la cantautora se dedicaría a la investigación de los orígenes de la cueca en Chile, así como de la cultura folclórica de la región del Biobío. La investigación fue fructífera y se extendió por seis meses más, los resultados del trabajo etnológico abarcaron las zonas de Hualpén, Hualqui, Yumbel, Talcahuano, entre otras localidades de la zona con el fructífero resultado de haber recopilado más de cien cuecas, “pero esto fue solo una etapa. En Concepción realizó una labor que abarcó todos los géneros del folklore, desde las fiestas campesinas y sus instrumentos hasta el vestuario popular” (Venegas, 2017: 18).

La propuesta de museo entrega por Violeta Parra era un adelanto para la época, estaría organizada en cuatro salas, dos de exhibición de los elementos recopilados (un cuaderno de coplas españolas, un guitarrón del siglo pasado, entre otros instrumentos, fotografías). La otra sala sería un espacio de proyección audiovisual, un auditorio con capacidad para cien personas que tendría por objetivo exponer cortos, documentales y las canciones que hayan sido recolectadas y por último una sala que funcionaría a modo de oficina para el/la directora/a del museo.

El plan, ambicioso y que significaría un desembolso no menor de recursos, se propone como una ruptura a lo que tradicionalmente se entiende como museo. Fernando Venegas señala que la concepción de qué es un museo en la década del sesenta estaría formado generalmente por “traer objetos teniendo solo cómo referencia que era ‘de otro país’ (...)” de esta forma “esta idea se acerca más bien a la lógica de un coleccionista aficionado a las antigüedades” (Venegas, 2017: 125).

En nuestros tiempos, nos puede resultar obvio y de lo más lógico que un museo que trate sobre el folklore musical tenga un espacio audiovisual, como sería la sala de proyección propuesta por Parra, no obstante, dando cuenta del contexto de la época resulta

novedoso y como menciona Venegas, es muy probable que la iniciativa fuera apoyada, mas no comprendida a cabalidad. Consideramos importante recalcar que la idea de una sala de proyección audiovisual para el museo se daría gracias a las experiencias previas que Violeta habría tenido trabajando con metodologías de registro audiovisual, como sus trabajos musicalizando documentales de Sergio Bravo de temáticas chilenas, “también compuso la música del film *La Tirana*, de los cineastas Jorge Di Lauro y Nieves Yanković” (Parra, 1985: 64), había un conocimiento previo del uso de estas tecnologías, de hecho dentro del trabajo audiovisual recopilado en Concepción para ser expuesto damos cuenta de “30 rollos de cintas magnéticas grabadas por ambos lados del trabajo de recopilación que Violeta entre Santiago y Ñuble” (Venegas, 2017: 135).

La primera exposición del museo se dio el 4 de enero de 1958 (Venegas, 2017: 131), la cual no estuvo exenta de polémicas. Si tomamos la noción de que el museo se presenta como un lugar para aprender y cultivar el saber, la curatoría de las piezas que serían expuestas no era azarosa. Venegas explica que “su relación con los saberes de los que va dando cuenta es horizontal y esa horizontalidad es la que se planteaba al visitante del museo” (Venegas, 2017: 136). Entre los instrumentos que fueron parte de la muestra se encontraba un tarro parafinero metálico con unos agujeros descrito como un “instrumento de percusión de las cuadrillas camineras que los usan para crear ritmos folklóricos en sus horas de descanso” (Venegas, 2017: 133). Para los visitantes, el tarro no era más que una lata, una basura, por lo que no se entiende que propósito o sentido tiene su exposición. Violeta, por su parte, lo ve un elemento auténtico de la cultura campesina que debe ser mostrado.

La exposición contó con apreciaciones de desconcierto, aprobación e interés en el porvenir del proyecto. Nicanor Parra, por ejemplo, consideraba que el museo se encontraba aún en su fase inicial, lo cual no carece de veracidad, pues a diferencia del proyecto de museo que propone Violeta Parra, en realidad el edificio que acogía de forma provisoria el Museo (pues el inmueble pertenecía a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Concepción) constaba solo de dos habitaciones donde los instrumentos, donados por la misma cantautora, eran exhibidos con poco cuidado.

El Museo, pese a las pocas herramientas con las que contaba tenía un carácter audiovisual, así como sus reportajes de la investigación llevada a cabo en el Biobío, que fueron documentados, a falta de la sala de proyección audiovisual, con fotografías tomadas por ella: “por ejemplo, colocó una imagen de Mercedes (...) que vivía en Barrancas, cerca de Santiago. En las notas al pie, Violeta transcribió textualmente: ‘Cuando le pedí que me cantara, me contestó mientras tomaba su guitarra: “Voy a cantar como pue’a ‘ronquita y desentoná’, esto es pa’ que no se diga ‘canta mal y tan rogá’”. (Venegas, 2017: 133) la falta de una sala de proyección fue compensado por Violeta, la exhibición de las fotografías que tomó en sus viajes a los cantores junto con las notas explicativas denotaba que importaba no sólo el instrumento exhibido, sino quien lo hacía, su contexto y testimonio, cuestión propia de la disciplina etnológica que Parra sigue.

Durante su estadía en Concepción Violeta no sólo se dedicó a la investigación y creación del Museo Nacional de Arte Folklórico, de forma paralela, buscó de forma independiente

ayuda financiera pues pretendía realizar una nueva gira por Europa, Estados Unidos y Japón con el fin de dar a conocer los hallazgos de las investigaciones folklóricas que realizó en Chile. Fernando Venegas evidencia la existencia de una solicitud para este fin hecha al rector de la Universidad de Concepción, quien era en aquel entonces también su empleador, David Stitchkin, para financiar este viaje. La decisión tomada es una negativa, expresada en la siguiente acta:

“Se acordó contestar a la señora Parra expresándole que la corporación lamenta muy de veras no poder acceder a su petición en vista del estado de las finanzas universitarias y a la vez agradeciéndole la magnífica labor que recientemente ha cumplido en la universidad” (Venegas, 2017: 121).

La temporada que Violeta Parra estuvo en Concepción investigando, recopilando, organizando y planificando el Museo Nacional de Arte Folklórico nos entrega varios momentos que consideramos claves de analizar como hitos acumulativos de la experiencia de investigación como mujer que vive a través de marcas clasistas y de raza.

Tanto por los frutos de su trayectoria en la Radio Chilena como por su estadía agrisulca en Europa, ser considerada por la Universidad de Concepción como un referente y una voz autorizada del folklore responde a un hito no menor, una confirmación más del paso al umbral público donde su trayectoria investigativa es considerada.

Esta cuestión responde a un gesto simbólico de validación por parte de las instituciones del saber (la Universidad de Chile, donde participó en las Escuelas de Verano, como la Universidad de Concepción, que la becó e hizo participe de la formación del museo folklórico), no obstante lo anterior, se evidencia un dejo de desaprobación en sus metodologías de trabajo respecto del mundo campesino. Las trayectorias de esta carrera investigativa están marcadas por las tensiones que presenta el no seguir el canon que la sociedad patriarcal le exige a las mujeres, el canon que la academia solicita a los investigadores y el que la sociedad de mediados del siglo XX les pide a sus artistas. Con esto dicho, queda abierta la interrogante ¿con qué se queda Violeta tras su estadía en Concepción? ¿fue esta oportunidad una luz en su carrera, al ser una de las primeras instancias de apoyo y financiamiento a sus trabajos? En su entrevista con la Radio Concepción, nos otorga algunas respuestas “yo venía muy asustada porque, tú sabes, Mario, yo no soy oradora, no fui a la escuela. Es tan poco lo que sé cómo para estar integrando este grupo tan valioso de las claves para el conocimiento del hombre de Chile” (García, 2016: 44).

Capítulo 2. El segundo viaje de Violeta Parra a Europa: ¿estratega o naïve?

Luego de su estancia de tres años en Concepción, Violeta realiza un viaje a Argentina para incursionar en el ambiente artístico de Buenos Aires. La estadía se prolonga por varios meses, donde la cantautora logra participar “en radios, en teatros, en boliches, en televisión, comparte escenario con el folklorista Horacio Guaraní, exhibe sus pinturas, deja varios registros de su voz y hasta graba un disco de larga duración” (Štambuck y Bravo, 2013: 117).

En junio de 1962 fue invitada nuevamente al Festival de las Juventudes que se celebraría en Helsinki, Finlandia. La chillaneja acudió esta vez con sus hijos Ángel e Isabel, el trío Parra, acompañado ahora por Gilbert Favre⁶, se presentó además en escenarios de la URSS, Alemania e Italia (Štambuck y Bravo, 2013: 118). Luego de esta pequeña gira, se radicaron durante tres años en París.

En este segundo viaje a Europa Violeta ya era un nombre conocido y reconocido en Chile, no sólo por sus investigaciones, sino por su ferviente defensa de los sectores más desposeídos de la sociedad, su visión crítica hacia las élites y la burguesía, cuestión expresada a través de las artes musicales.

Al mismo tiempo, en un mundo cada vez más globalizado, damos cuenta de procesos que se están viviendo en el viejo mundo: quince años después de la Segunda Guerra Mundial⁷, un nuevo fenómeno crecía a pasos agigantados, la Guerra Fría, conflicto bélico a escala global donde existió una lucha cultural, política y económica entre las potencias soviéticas y estadounidenses por quién detentaba el poder global, comunismo contra capitalismo. Así mismo se cumplían diez años de la conferencia de Bandung (1955) y las guerras de independencia antiimperialistas del norte de África. Hallamos un mundo que, por un lado, se vuelve crítico al colonialismo, reivindicando la libertad y autodeterminación de las naciones, mientras se produce un fenómeno de nostalgia por el perdido imperialismo “el término de la colonia francesa en Argelia en 1962 contribuyó también a despertar sentimientos nostálgicos hacia el antiguo mundo imperial.” (Fugellie, 2019: 5).

Consideramos que para entender este periodo de actividad de la cantautora (1962-1965) así como su producción artística y visual, debemos situarla en el contexto mundial y local desde donde se desenvuelve, como señala Carla Pinochet, evidenciar las propias coordenadas biográficas de Parra para comprender su visión de la sociedad y cómo esta visión se vincula y repercute con el proyecto cultural, artístico y político que desarrolla en París. Así “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” (2007: 6). Violeta vive su experiencia desde la otredad, la cual, no obstante, es parte de un fenómeno mayor que se gesta a nivel continental, en el segundo viaje que realiza la cantautora a Europa estos contextos serán claves para entender cómo opera en los mismos:

- “este interés por el ‘otro’, dentro del cual la fascinación por lo auténtico, la solidaridad social y una cierta nostalgia colonialista se entrelazan, habría sido el

⁶ Gilbert Favre (1936-1998) antropólogo suizo dedicado a los estudios folklóricos de Bolivia. En un viaje a Chile como asistente de investigación del antropólogo Christian Spahni conoce a Violeta Parra, con quien mantuvo una relación durante 6 años.

⁷ O.A Westad señala que la Guerra Fría debe comprenderse “como un conflicto ideológico y al mismo tiempo como sistema internacional en término de los cambios económicos, sociales y políticos” (2018: 11). La explicación es complementaria para entender cómo este conflicto influyó no sólo entre las grandes potencias, sino en los países descolonizados y del Tercer Mundo, los cuales recibieron influencia soviética y estadounidense, como Chile, respectivamente, donde Violeta Parra se relacionó con el Partido comunista.

contexto en el cual Violeta Parra y otros artistas latinoamericanos desplegaron su obra en París”. (Fugellie, 2019: 5)

2.1.- *Les tapisseries de Violeta Parra: exposición y performatividad en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre.*

“¡Tranquilo!... sólo soy una mujer diminuta, pero este edificio no me impresiona. Recuerda mis palabras: dentro de poco verás mis obras expuestas aquí”.
(Parra en Jodorowsky, 2008: 15).

Dentro del análisis de cómo es percibida Violeta Parra en Europa, y cómo esto influye en su experiencia investigativa y creadora, es que damos cuenta de que Violeta en Europa es vista como una sujeta exótica que encarna lo auténtico⁸. Esta autenticidad es entendida como “una construcción socialmente envejecida”, es decir, su autenticidad no tiene un significado preciso más que en que el contexto donde Parra se desarrolle, no obstante, esta “siempre se reivindica en referencia a la modernidad, y, por tanto, es constitutiva de ella” (Verba, 2013: 270). Violeta Parra es vista auténtica, en tanto que reencarna los valores que la Europa considera ha perdido y anhela recuperar, “y cuya recuperación sólo es factible a través de métodos y sentimientos creados en la modernidad”. (Verba, 2013: 270).

¿Cómo una chilena llega a exponer en el Louvre? Es una de las preguntas que puede surgir a propósito de esto, además, siendo la primera mujer latinoamericana en lograrlo. La autora Daniela Fugellie nos entrega antecedentes claves sobre cómo la cantautora llegó a exponer en el Louvre. En el texto, señala que Parra deseaba exponer su trabajo visual, a lo que un conocido le entrega una dirección escrita en un papel donde podrían considerarla. Violeta acude “con dos trenzas y sus cositas bajo el brazo” (Fugellie, 2019: 3) y no sería más que el Palacio del Louvre. Esta anécdota es cuestionable y, en concordancia con la autora, resulta difícil de creer ¿cómo Violeta Parra podría presentarse en el Louvre, sin cita previa e ignorando los conductos regulares para la exposición de obras en un museo? Si consideramos que no es primera vez que expone en un museo, además es su segunda vez en Europa donde llevaba meses viviendo en Francia y que el Palacio del Louvre “se encontraba a una distancia prudente de su residencia en el Quartier Latin” (Fugellie, 2019: 2) resulta inverosímil pensar que la sancarlina ignoraba la existencia de la institución, el relato nos mostraría la imagen de una Violeta ignorante e inocente.

⁸ Para la autora, el concepto de autenticidad utilizado por James Clifford puede usarse para abarcar a Violeta Parra, la autenticidad “se produce retirando un objeto o costumbre de su lugar de origen histórico y reubicándolo en otro”, así, la cantautora se encontraría fuera de su lugar de origen siendo reubicada en Europa, lo cual explicaría la atención que capta su figura a diferencia de cómo es percibida en Chile.

Es preciso desmitificar estas anécdotas para dar cuenta de que Violeta no es un ente suspendido en la nada, tampoco una mujer perdida en la metrópolis: es una artista inserta en un medio específico, el de los artistas latinos que residen en París. De esta forma, resignificamos la figura de Violeta Parra evidenciando la interconexión y repercusión de los procesos producidos a nivel nacional, como la Guerra Fría y las luchas anticoloniales de los países no alineados, pero entendiéndolos “como procesos transnacionales” (Verba, 2013: 271) en su estadía en Europa y su carrera artística e investigativa. De esta forma damos cuenta de que lejos de ser una campesina perdida en el viejo mundo, Violeta Parra es una mujer cosmopolita⁹. Evidenciamos esto no sólo con el éxito que significó su segunda gira por escenarios europeos, sino también con la correspondencia dada entre Carlos Morla Lynch¹⁰ con Bernard Dorival, director del Museo de Artes Decorativas, damos cuenta de que producto del éxito que tuvieron sus exposiciones en Río de Janeiro, Berlín y Ginebra, Parra es una artista de interés para un sector de la intelectualidad francesa izquierdista por su origen latino, asociado por los europeos a lo exótico y lo desconocido, que causa curiosidad.

Por otro lado, conviene aclarar que Violeta Parra nunca expuso en el Gran Louvre como se ha mencionado constantemente. El Palacio del Louvre contaría con varias instituciones dedicadas al arte, entre estas, el Grand Louvre, museo que tendría una exposición permanente de arte que abarca desde la época clásica hasta el siglo XIX aproximadamente, con muy pocas instancias para exposiciones temporales y permanentes de artistas contemporáneos. La institución que ocupaba el ala norte del Palacio del Louvre sería el Museo de Artes Decorativas, institución independiente de la primera, que tendría un enfoque más contemporáneo apuntando a la exposición de artistas con técnicas innovadoras, su enfoque es no academicista e interesado por los estilos figurativos. De esta forma hace mayor sentido que Violeta se presente en esta institución a diferencia del Gran Louvre, que tenía un enfoque totalmente distinto.

Así, Violeta se presenta como una mujer cosmopolita y conectada en una red de artistas latinos, su entrada en el Museo de Artes Decorativas no es casual, menos espontánea o no planificada, la cantautora llega al museo con una carta de recomendación de Carlos Morla Lynch a Jean Cassou, director de la institución “para que pueda explicarle personalmente sus deseos de desarrollo y difusión de sus actividades artísticas en Francia” (Verba, 2013: 270). Violeta resulta un elemento interesante de integrar en el museo, si consideramos que, desde sus inicios la institución se interesa tanto por las artes plásticas y aplicadas, como por las propuestas no figurativas, “un arte realizado por autodidactas, al margen de las instituciones artísticas oficiales” (Fugellie, 2019: 7) cuestión coincidente con las obras que Violeta produce en París -pese a no tener catalogadas o contabilizadas las obras que realizó durante su estadía en la ciudad- que varían entre arpilleras, óleos, figuras de alambre y de papel maché, así mismo, las

⁹ Kim Verba utiliza la definición de Thomas Turino de la formación cultural cosmopolita en la cual “ideas, prácticas y tecnologías...viajan a través de circuitos de comunicación que unen culturalmente de forma independiente a personas que, de otro modo, no están relacionadas por herencia o ubicación” (Verba, 2013: 272). Estos fenómenos locales se leen interconectados unos de otros e incidentes en la experiencia artística e investigativa de Parra en Europa.

¹⁰ Carlos Morla Lynch (1888-1969) fue un escritor y diplomático chileno conocido por haber estado destinado a Madrid durante la Guerra Civil española.

exposiciones previas a Parra seguían el sello del museo, de esta forma el Museo de Artes Decorativas “brindaba un espacio a artistas que exploraban en técnicas informales y nuevas posibilidades figurativas, en línea con su propia propuesta” (Fugellie, 2019: 7).

Ahora, conviene preguntarnos ¿qué significa que Violeta Parra fuera considerada auténtica en Europa? Las trayectorias vitales de la cantautora, como hemos planteado, están atravesadas por marcas de género, clase y raza. En Europa esta cuestión es central debido a que la figura de Violeta es vista desde una forma colonialista, contemplada con interés, pero situada como un “otro” que viene a deslumbrar al ojo europeo. Ejemplo de esto es el énfasis que los diversos testimonios de familiares y conocidos de la cantautora han hecho sobre su forma de relacionarse, como lo que nos cuenta Carmen Luisa Parra sobre la relación que establece su madre con la Baronesa de Rothschild:

- “recuerdo cuando llegaba la Baronesa de Rothschild a la pieza que teníamos en París. ¡era tan divertido verla parada en medio de la pieza, toda elegante, y mi mamá ni siquiera se levantaba de la cama para recibirla! Le daba lo mismo que fuera la baronesa o no. Un día la fue a invitar a una comida que iba a dar en el castillo que tenía en las afueras de París. Mi mamá, por supuesto, le dijo que no tenía tiempo, que no le gustaba y que, si quería, viniera ella a comer a la pieza”. (Štambuck y Bravo, 2013: 125).

La exposición fue dada entre el 8 de abril y 11 de mayo de 1964, donde se exhiben una variedad de arpilleras, pinturas y esculturas de alambre con temáticas relacionadas a ritos de celebración campesina, como casamientos y entierros, también instrumentos musicales populares y algunos con contenido político (Fuguellie, 2019: 8), de esta forma, la obra expuesta por Violeta “se vinculaba a una expresión culturalmente situada” en tanto que posicionaba a los sujetos subalternos de la sociedad chilena, coincidente con los lineamientos del museo que, una semana antes de la exposición de Violeta Parra inauguró una muestra de pintores de Argelia, “en consonancia con el ya comentado interés en el Tercer Mundo por parte de la audiencia francesa de la posguerra” (Fugellie, 2019: 7). Violeta insiste en la necesidad de dar a conocer al pueblo chileno y la crítica lo evidencia por medio del comentario de Marie Brumagne en la revista socialista *Tribune*:

- “¿Por qué estos personajes de lana, estos animales, estas flores, estos racimos, estos bordados, estas novedades tiernas y violentas conmueven tan certeramente nuestra sensibilidad? Sin duda porque Violeta Parra no hace de ellas elementos decorativos nacidos de su pura imaginación, sino retratos de gentes que ella ama o no. Restitución de recuerdos de Chile sobre tela para glorificarlos y exorcizarlos.” (Brumagne, 1964).

La exposición fue considerada un éxito en París, recibiendo cantidad de público de diversas áreas, directores de museos, intelectuales y embajadores de diversos países de Europa, la exposición abrió un umbral más en la carrera de Violeta Parra. La cantautora

lo evidencia, a través de la correspondencia privada que intercambia con su pareja, Gilbert Favre:

- “Roberto Matta, quien esta vez se portó como un amigo. Le gustó todo. Dijo que todos los cuadros eran lindos y que había que hacerlos en tamaño grande. (...). Un director de museo en Italia vino también, me prometió ayuda. Una directora de un museo de Rotterdam lo mismo. Un director belga igual. Ahora hay que ver cuál va a funcionar realmente. Una orfebre italiana me habló de un palacio en Florencia. Yo tengo que creer la décima parte de todo este arco de flores. Puede ser sí, y puede ser no (...). Hay varios compradores posibles. Estos últimos días son los definitivos, yo quiero conservar la exposición tal como está”. (Parra, 1985: 120)

Este nuevo umbral atravesado hacia la esfera de intelectuales de izquierda europeos, pero, desde una posición de otredad es utilizada hábilmente por Violeta Parra, quien desde el lugar asignado, es decir, su posición como mujer latinoamericana en una metrópolis europea, resignifica el lugar y lo transforma en su centro de operaciones, “se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 1997), desde Europa una mujer tercermundista y campesina toma agencia y poder de la palabra, presentando su trabajo como proyecto de revaloración de la cultura campesina chilena, la irrupción del espacio de contemplación que ha presentado el museo es corrompido por la performatividad campesina de Violeta, el ambientar la exposición con música, lo que logra un atractivo aún mayor en el público por lo trasgresor que significa esta acción, Violeta de esta forma realiza una “puesta en escena como estrategia de posicionamiento” (Fugellie, 2019: 4).

La experiencia parisina fue uno de los periodos más productivos de violeta en producción música, así como artística, durante su estadía hubo una intensa producción de arpilleras, óleos, esculturas en papel maché, así como canciones e incluso la primera publicación de una obra de su autoría, el libro “Poesía popular de los Andes” (1965).

De esta forma, evidenciamos cómo violeta actuó en estos espacios entendiendo su posición y lo que su presencia simbolizaba, utilizándolo a su favor para llevar a cabo el objetivo de dar a conocer el folklore chileno junto con resignificar la historia de este pueblo. La experiencia en el primer mundo, no obstante, fue vivida también con los efectos negativos que esto conllevaba, la precarización de su trabajo (como, por ejemplo, las extenuantes jornadas laborales en boîtes y bares de la capital francesa) y una dura vida de supervivencia. Violeta, a petición de sus hijos, retorna a Chile, después de una exitosa temporada en tanto que amplió sus redes de contacto e hizo de su figura un nombre conocido en los ambientes latinos de París, “volvió de Europa en junio de 1965, tan pobre como al principio y tan auténtica como siempre” (Štambuck y Bravo, 2013: 133).

Capítulo 3. Los últimos años en Chile

Las exposiciones realizadas en las distintas capitales del viejo mundo resultaron un éxito para Violeta Parra, éxito traducido en la ampliación de sus redes de contacto y, en términos económicos, la venta de sus óleos y arpilleras. Después de tres años entre noches de canto en boîtes y exposiciones de arte, era hora de volver a Chile. El año 1965 es que la cantautora retorna a su país junto a su esposo, Gilbert Favre. En la capital, mientras tanto, se estaba gestando un nuevo movimiento social y musical a cargo de Isabel y Ángel Parra, hijos de Violeta, conocido como la Nueva Canción Chilena.

Ubicada en Carmen 340, la Peña de Los Parra se instala como propuesta de un espacio artístico destinado a acoger a una diversidad de artistas y cantante folklóricos, figuras reconocidas como Margot Loyola y Patricio Manns, y voces jóvenes que iniciaban su camino en la música, como Víctor Jara.

La peña folklórica organizada por Ángel e Isabel Parra acoge a la cantautora, quien participa no sólo como interprete folklórica del recinto, sino también como una trabajadora en todas las áreas en la que se necesitara: cocinar, limpiar, servir comida y atender al público, en fin, la logística que una peña requiere para su funcionamiento. De esta manera Violeta cumple variedades de roles en un proyecto que, sin embargo, no le pertenecía. ¿Qué busca ahora Violeta Parra?

A finales de 1960, observamos cómo los intereses de Violeta Parra de cierta forma han cambiado. El análisis de la actividad investigativa de Violeta en este informe abarca 13 años de trayectorias de la cantora, donde evidenciamos tanto en sus palabras como en su actividad investigativa su fin y lo que la diferencia de los demás investigadores, o sea, el ambiente de familiaridad que crea con sus entrevistados, los cantores populares. De esta forma, podría resultarnos congruente que, en sus últimas entrevistas se mantenga esta tendencia: Violeta busca el contacto humano como fuente del saber mutuo.

Bien sea en sus proyectos de investigación o en su escenario como artista, el contacto con el público ha sido cuestión fundamental en su carrera, se define a sí como una artista del pueblo:

- “¿Qué es lo más importante de tu labor como creadora en 1966, Violeta Parra?
- Mira, yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo con el contacto directo con el pueblo”. (García, 2016: 133).

La horizontalidad entre la investigadora, su público y sus sujetos de estudio, es decir, la horizontalidad que el trabajo investigativo que Violeta propone a lo largo de su carrera se materializa de la forma más congruente con el proyecto de La Carpa de La Reina, un último intento de conectar con el público por la difusión del folklore nacional. Las trayectorias vitales de Violeta evolucionan, se transforman, en algunos momentos se matizan, finalmente, “a lo largo de sus últimos 13 años, Parra se reinventó, de ‘fiel intérprete de nuestras auténticas tradiciones’, a auténtica artista por derecho propio” (Verba, 2013: 278).

3.1.- La Carpa de La Reina como propuesta de difusión del folklore desde la horizontalidad.

Este proyecto surge gracias a la cesión dada por el alcalde Fernando Castillo Velasco de un terreno baldío ubicado en el parque La Quintrala, en la comuna de La Reina. En el sitio se instaló una carpa de grandes dimensiones que fue adquirida por Violeta Parra con el propósito de crear la “Universidad del folklore”. En el relato de Hilda Parra: “La Violeta dijo ‘¡voy a instalar una carpa, que sea un centro cultural donde se muestre baile, folclor, todo!’” (Štambuck y Bravo, 2013: 136).

Por su parte, los medios anunciaban:

“En la comuna de La Reina, en el límite aquel en que la ciudad deja de ser tal y empieza a tener su dominio el campo, se encuentra levantada una carpa grande y vistosa con una entrada rústica formada por troncos. Esa carpa es el orgullo de Violeta Parra” (Štambuck y Bravo, 2013: 137).

La Carpa de La Reina se propone como un espacio que de día sería un centro cultural enfocado en el aprendizaje del folklore, se impartirían clases de diversas disciplinas como las artes visuales, guitarra y danzas tradicionales. Antes de su inauguración, la iniciativa ya contaba con destacados invitados como Margot Loyola. Por otro lado, durante la noche el centro cultural sería una peña folklórica que presentaría una variedad de artistas y grupos folklóricos junto con la venta de bebestibles y comida típica chilena.

Esta iniciativa resulta interesante de analizar, pues es propuesta como un centro cultural, una especie de “Academia del Folklore” abierta a todo público y gratuita, sin embargo, por ser una iniciativa independiente, no contó con financiamiento de ninguna institución académica o estatal. De esta forma surge la pregunta ¿cómo se sostendría económicamente La Carpa? La respuesta de Violeta era en las ventas que recaudara La Carpa funcionando como peña en horario nocturno con la venta de entradas y comida en el recinto. De esta forma, la peña prestaría las utilidades para el pago de artistas y trabajadores del lugar.

La Carpa de La Reina se presenta como un proyecto coherente con la trayectoria investigativa que Violeta abarcó durante su carrera, el integrar a la investigadora al pueblo como una más, el “contacto directo con el pueblo” (García, 2016: 133), de esta forma, se propone un aprendizaje mutuo desde la horizontalidad en la que se posiciona la investigadora y los sujetos investigados. En La Carpa se da un espacio no sólo de performatividad musical donde el público contempla lo que el cantante le entrega, o sea, sus canciones, sino que tanto el artista que se presente en el escenario como el público crean en forma conjunta nuevas formas de expresiones artísticas. Para Parra todos los chilenos son parte del folklore nacional, en consecuencia, todos son invitados a formar parte del proyecto colectivo que la cantautora presenta.

En sus inicios, La Carpa se basó en su funcionamiento como peña folklórica, pese a las distancias y la poca conectividad del lugar, se da cuenta de un flujo de personas mucho

mayor en horario vespertino, que, no obstante, era muy variable. El testimonio de Carmen Luisa, hija menor de Violeta Parra, nos ayuda a dilucidar la situación: “había días en que no llegaba nadie y otros en que me volvía loca porque era la única que atendía y tenía que andar haciendo acrobacias con los fierritos” (Štambuck y Bravo, 2013: 138).

La inestabilidad producida por la incertidumbre del flujo de público que asistiera presentaba un problema para la cantautora, así mismo, la deuda por el préstamo de la carpa junto con la poca publicidad hecha hacía la situación económica cada vez más precaria. Violeta vivía a duras penas en un estado angustioso y frustrante debido al parcial fracaso del proyecto.

El 25 de enero de 1966, la revista *Ecran* reportaba el “drama de Violeta Parra”. La cantautora cometió intento de suicidio a través de una sobredosis de barbitúricos que le eran recetados para tratar una alergia cutánea (debido a su constante estado nervioso). La crónica da cuenta del testimonio de una mujer cansada y resignada con la vida que, pese a su delicado estado de salud, increpa a los medios:

- “Qu’hubo, m’hijita. ¡Ahora me vienen a ver! ¡Tanto que he invitado a la radio y a la prensa a visitar mi carpa! ¡quiero que todo Chile sepa que en la calle Toro y Zambrano esquina La Cañada (...) está funcionando lo que algún día será la Casa de la Cultura de La Reina” (García, 2016: 96).

La desesperanza aumentaba cada vez más, las investigaciones en terreno decrecieron, y sus fuerzas estaban enfocadas en sacar a flote La Carpa, tanto por el proyecto cultural que significaba como por su deuda económica.

- “Hay tanto que hacer, pero si nada produce dinero las cosas no pueden seguir adelante. Si usted quiere publicar algo, vaya a mi carpa y sáquele fotos. ¡Entérese usted misma de todo lo que hay allí! (García, 2016: 96)

La queja de Violeta por el nulo apoyo en sus proyectos ha sido observada a lo largo de su carrera, asimismo, esta ha estado marcada por un constante rechazo por parte de las instituciones nacionales hacia su trabajo investigativo. Desde su experiencia europea, en contraste, es percibida y recibida de forma llamativa, teniendo apoyo y financiación para sus proyectos visuales y artísticos. Mientras La Carpa de La Reina le significa un desgaste físico y emocional extremo, en Europa le esperan algunas exposiciones de sus tapicerías y óleos, cuestión de igual manera frustrante para la cantautora, en tanto que el no contar con apoyo para el desarrollo óptimo de La Carpa le retrasa en estos otros proyectos:

- “Tenía pensado ir a Suiza con mi marido, en donde tengo una exposición de tapices y pinturas mías. Quería hacerlo en marzo, cuando se suponía que todo estaría marchando de acuerdo a lo planeado. ¡Cómo no me voy a desesperar!, fíjese. Si hubiéramos tenido mayor cantidad de público, ya estarían funcionando las clases que pensamos dar allí. Había hablado con Margot Loyola, Raquel

Barros, Rolando Alarcón, mi hermana Hilda (...) para que dieran clases de guitarra, baile y canto del folclor chileno.” (García, 2013: 96)

3.2.- “Gracias a la vida”: la despedida de Violeta Parra en los medios

*“Ordeno la despedida
Palomito volador
Suspéndeme de este dolor
Que es mi pan de cada día”*

(Parra en Štambuck y Bravo, 2013: 160)

El estado de salud físico y mental de Violeta preocupaba a su entorno, quienes establecieron fuertes medidas para evitar que volviera a atentar contra su vida, entre estas, viajar. Pese a la ajetreada agenda de Violeta y sus intentos de hacer funcionar La Carpa, acepta la invitación hecha por René Lagos Farias a la gira nacional que realizaría el programa radial Chile Ríe y Canta (1963) donde tocarían variados artistas en los escenarios de lo largo del país desde Arica a Punta arenas entregando un espectáculo folklórico variado al público. Violeta se une a esta iniciativa donde su participación fue exitosa, según Lautaro Parra “la Viola había regresado irreconocible: sin arrugas, radiante, con toda su energía encima” (Štambuck y Bravo, 2013: 158).

Esta gira se repetiría, pero a última hora la cantautora abandonó el proyecto. Un mes antes de la muerte del cantante concedió una última entrevista para la Radio Magallanes, el testimonio nos ayuda a entender en qué estado se encuentra Violeta Parra respecto de su carrera de investigación, sus objetivos y su último fin:

- “estoy contenta de haber podido levantar La Carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita mío (...). La fusión del alma del artista con el público es lo que realmente a mi criterio, no sé si me equivoco, es lo que realmente vale en el trabajo de un artista” (García, 2016: 113)

La presión económica y el persistente estado de supervivencia de Violeta se acrecentó con la ruptura que tuvo con su pareja, el antropólogo suizo Gilbert Favre, quien tras seis años de relación tomó rumbo hacia Bolivia, decidido a no volver con la cantautora.

Un domingo, 5 de febrero de 1967, Violeta Parra es encontrada por su hija Carmen Luisa, sin vida en su casa producto de un disparo de revolver. Así, la noticia se difunde por los familiares de Violeta y posteriormente los medios.

La despedida de Violeta Parra fue cubierta por los medios, en el diario Clarín, por ejemplo, la noticia es portada y enuncia: “¡De un disparo en la sien se mató Violeta

Parra!”, el artículo periodístico hace mención, igualmente, de dos intentos de suicidio frustrados de la cantautora:

- “Violeta Parra estaba ‘enferma de tristeza’ desde hace tiempo. Un año atrás, en la misma carpa, intentó quitarse la vida con barbitúricos y el miércoles de la semana pasada, familiares le arrebataron una ‘Gillete’ con la que iba a cortarse las venas”. (“¡De un balazo en la sien se mató Violeta Parra! Se recostó en el suelo y se apoyó en su guitarra,” 1967).

Violeta Parra dedicó toda su vida a la investigación y recopilación folklórica de manera autónoma, hasta que un día le sobrepasó la cuenta. El testimonio de Nicanor Parra

Conclusión

En este informe se analizó la carrera de Violeta Parra entre los años 1954 y 1967, estableciendo a través del concepto travesía una reconstrucción de su carrera investigativa para dar cuenta de las estrategias que la cantautora utilizó para cumplir los varios fines que perseguía su carrera de investigación del folklore.

Este análisis se dio al alero del seminario de grado “A la sombra de Clío: mujeres historiadoras” donde se instaló la necesidad de reconstruir genealogías de mujeres desde el enfoque de la teoría crítica feminista. La propuesta del informe y seminario de grado reconstruyó las trayectorias vitales de las mujeres que escriben historia de forma tradicional y no tradicional, postulando que las genealogías femeninas debían además de ser estudiadas y reconstruidas para evidenciar cómo el patriarcado ha borrado e invisibilizado sistemáticamente estos rastros y saberes femeninos. De esta forma, al poner en evidencia la presencia de mujeres escritoras dimos cuenta de cómo el sistema patriarcal entra en tensión, demostrando que la supuesta inexistencia de mujeres escritoras sería un discurso más de un sistema cultural y económico bajo el cual el género operaría como categoría social sobre los cuerpos sexuados, otorgándoles modos de vivir culturalmente situados e impuestos. La reconstrucción de genealogías da cuenta de cómo las mujeres escritoras y autoras rompen el canon y evidenciaron cómo estos roles no responden más que a un ordenamiento patriarcal.

Con esta premisa presente, la relevancia y aporte del informe fue la propuesta de releer la carrera de Violeta Parra desde los distintos ambientes en los que trabajó, situando de esta forma a la cantautora como una mujer estratega que actuó de forma ágil en los diversos escenarios que atravesó. El trabajo enfatizó también en analizar la recepción de la cantautora y de su obra intelectual en Chile y Europa.

Así, se realizó un recorrido por tres escenarios que consideramos claves en la carrera de la cantautora, pues evidenciaron nuestra premisa de Violeta Parra como una mujer que estratégicamente cruza el umbral del espacio privado al público para permear las esferas académicas e intelectuales de Latinoamérica y Europa.

El primer momento que se escogió para evidenciar esto fue su participación en la Radio Chilena con el programa Así Canta Violeta Parra, donde se observó cómo Violeta Parra deja su estatus de recopiladora del folclore de forma amateur a ser una voz autorizada en los temas de folclore, lo que trajo el reconocimiento y validación de sus pares, materializado con la entrega del Premio Caupolicán otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos el año 1954.

De igual forma, el segundo viaje de Violeta Parra a Europa fue considerado una de las etapas más importantes en la carrera de la sancaarina pues la experiencia nos entregó claves para entender el lugar que ocupaba en Europa, con esta travesía se rectificó nuestra premisa de reconstruir genealogías femeninas, con esto resituamos a Violeta Parra, pasando de leerla desde la excepcionalidad a ser una mujer cosmopolita que es parte de una red de artistas latinoamericanos situados en el viejo mundo. La exposición de sus arpilleras en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre evidenció esta premisa, se observó cómo Violeta Parra actuó desde la subalternidad audazmente, pues, estando consciente de lo que simboliza su presencia y su arte actuó estratégicamente para así, dar a conocer su trabajo y el contenido social y político de sus obras. Mediante el análisis de los comentarios de la prensa chilena evidenciamos cómo, desde una óptica colonialista, la exposición en el Louvre posicionó a Violeta en el podio del arte, en tanto que alcanza la cumbre de las Bellas Artes.

Los aportes realizados en esta investigación demostraron también la innovación y audacia de las metodologías utilizadas por la cantautora para investigar y divulgar el folclore nacional. El contenido social y político de la exposición “Las tapicerías de Violeta Parra” constituyó también un medio de enunciación y posicionamiento de la cantautora contra el relato hegemónico del progreso de los pueblos. En la arpillera “La Conquista” se demostró cómo Violeta utilizó el medio artístico para entregar un mensaje de contenido político, el subvertir el relato hegemónico de los conquistadores como sinónimo de civilización, mostrando cómo lejos de traer civilidad la conquista no dejó más que muerte y dominación a Latinoamérica. Violeta Parra se enuncia a sí misma como escritora de la historia, subvirtiendo las narrativas hegemónicas y proponiendo una relectura de la conquista de forma no tradicional.

El capítulo tres puso sobre el tapete cómo la carrera de investigación y recopilación folklórica se detiene progresivamente tras el regreso a Chile de la cantautora para centrarse en trabajar esta vez, en sus palabras, con elementos vivos. La lógica que siguió este capítulo fue el evidenciar cómo los intereses por la recuperación y divulgación del folclore persisten, no obstante, la cantautora cambia la metodología para realizar este trabajo.

Así, la investigación demostró cómo desde el lugar signado por el género y la clase Violeta Parra operó ágilmente, de esta forma, relegamos la imagen de la cantautora, dejando las infantilizaciones con las que se reconoce su arte y carrera a posicionarla como una investigadora audaz en el medio de la investigación y la escritura, campo relegado históricamente a los varones.

Referencias

- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI.
- Dillon, L (2011). The political dialectic of Violeta Parra's art. En *Seeing in Spanish: From Don Quixote to Daddy Yankee: 22 essays on hispanic visual cultures* (pp. 252-265). Ryan Prout.
- Fugellie, D. D. (2019). "Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra." Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964. *Artelogie*, 13.
- García, M. (Ed.). (2016). *Violeta Parra en sus palabras: entrevistas (1954-1967)* (1ra ed.). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Jodorowsky, A. (2008). *The spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: the creator of El Topo*.
- Ludmer, J. (1997). Las Tretas Del Débil. En *La sartén por el mango: encuentro de escritoras Latinoamericanas* (3ra ed., pp. 47-54). Ediciones Huracán Inc.
- Ortiz, R. R. (2023). *100 años de la radio en Chile. 1922 – 2022*. LOM Ediciones.
- Parra, I. (1985a). *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay, S.A.
- Parra, V. (2016b). *Poesía*.
- Pereira Salas, E. (1945). Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile. *Revista Musical Chilena*, 1(1), 4-12.
- Pérez Fontdevila, A., & Torras Francès, M. (Eds.). (1999). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 7-25). Icaria editorial.
- Pinochet, C. (2007). *Violeta Parra. Hacia el imaginario de un mundo subalterno*. Universidad de Chile.
- Restrepo, A. (2016). *La genealogía como método de investigación feminista*.

Robles, T. (2020). Historiadoras negadas: la escritura femenina de la historia en el largo siglo XVIII.

Scott, J. W. (2008). Género e Historia (1ra ed.) Fondo de Cultura Económica.

Spencer, C., Contreras, A., & Rammsy, G. (2019). Historia, producción y continuidad de la Sociedad de Folklore Chileno (1909-2008). *Recial*, 10(16), 1-24.

Štambuck, P., & Bravo, P. (2013). *Violeta Parra: el canto de todos* (2da ed.). Pehuén Editores.

Venegas, F. (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960*.

Westas, O. A. (2018). *La Guerra Fría. Una historia mundial*. Galaxia Gutenberg, S.L.

Wood, A. (Director). (2011). *Violeta se fue a los cielos* [Película]

¡De un balazo en la sien se mató Violeta Parra! Se recostó en el suelo y se apoyó en su guitarra (1967, 5 de febrero). *Clarín*.