



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Licenciatura en Historia

Seminario de grado:
Políticas culturales y patrimonio: preguntas históricas en el contexto de un
nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en Chile

Análisis del fenómeno de patrimonialización de Violeta Parra (1990-2020): Estado, institucionalidad cultural y sociedad

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

Francisco Sagredo Vivanco

Profesora guía: Alejandra Araya Espinoza

Santiago de Chile
2020

Agradecimientos

A mi familia, por el acompañamiento en este tiempo de pandemia, y en especial a mi tío Sergio, quien me ayudó muchas veces cuando tuve dudas a lo largo de mi vida universitaria. A mis amigos y amigas, por estar siempre, sobre todo cuando hay voluntad para juntarse a hacer música. A mi profesora guía Alejandra Araya, por exigirme la constancia y esclarecer todas mis dudas. A Patricia Díaz por las conversaciones tan interesantes que surgieron a partir de las entrevistas, y por encontrar interesante mi trabajo.

Por último, quiero dedicar esto a todos los que somos músicos y músicas, y a la Heidi, la pastora alemana más linda del universo. Gracias por acompañarnos por más de 10 años, fuiste la mejor, te amamos.

Índice.

Introducción.....	4
Capítulo I. Aproximaciones a Violeta Parra: Múltiples enfoques bibliográficos.....	7
Aproximaciones a Violeta Parra desde escritos académicos-musicológicos.....	10
Capítulo II. Postdictadura y patrimonialización de Violeta Parra.	13
El Estado y la patrimonialización de Violeta Parra.....	15
Discusión sobre ícono cultural: Folklore vs figura de crítica social y política dentro del contexto de patrimonialización.....	18
El patrimonio en nuestro tiempo: Institucionalidad cultural y economía de mercado.....	19
Museo Violeta Parra.	21
Faceta política-social de Violeta Parra y conflictos discursivos derivados a partir de esta dimensión entre actores de la sociedad civil y la oficialidad.....	24
Capítulo III. Representaciones, Monumentos y Obras de Arte de Violeta Parra como fenómenos de patrimonialización.	36
Violeta Parra en el Espacio Público.....	38
Conclusiones.	48
Bibliografía.	50
Sitios web.....	51
Entrevistas.....	53
Instituciones y organizaciones consultadas.....	53

Introducción.

Antes de empezar a leer o desarrollar cualquier escrito que trate sobre Violeta Parra Sandoval (1917-1967), es necesario tener presente la complejidad de su personaje, del cual se han construido una serie de discursos variados conforme el paso del tiempo. En estos discursos podemos identificar libros y artículos, que se asocian en su gran mayoría al mundo académico, pero también podemos encontrarlos de una forma inmaterial, a través de la oralidad. Estos últimos discursos se asociarían con el conocimiento u opiniones informales que han construido los ciudadanos sobre Violeta Parra y lo que representa. Quisiéramos dejar en claro desde un principio que las diversas imágenes que se han construido de Violeta parten desde la forma en que la misma artista definió su arte y su discurso, abarcando muchos elementos que surgen tanto desde su oralidad, entendiéndose esto como su obra musical y poética, como desde su obra plástica, es decir, las arpilleras, pinturas y esculturas. Existen dos formas de distinguir por qué en la actualidad la mayoría de los chilenos reconocemos su figura e incluso la terminamos relacionando con un símbolo -el más importante quizás- del folklore de nuestro país. Una viene prácticamente desde el principio de su carrera y es simplemente el renombre de su figura y su reputación como artista folklórica, expresado a través de su difusión en radios y en la prensa chilena, donde ella misma contó sobre su “lucha” por el rescate del folklore nacional a través de un trabajo de recopilación de obras de autoría de un gran número de sujetos, en su mayoría campesinas y campesinos, establecidos principalmente desde la Araucanía hasta la zona norte del país, incluyendo el Chile insular. Trabajo recopilatorio realizado mayoritariamente en la década de los 50 del siglo pasado en los territorios anteriormente mencionados del Chile continental. Y la otra, ha sido gracias a las instituciones, en particular del Estado, que desde el retorno a la democracia iniciaron un proceso de patrimonialización de la artista, donde se convirtió en materia de educación al ser incluida en los textos del Ministerio de Educación, contribuyendo así en las generaciones venideras una forma temprana de asimilación de su figura con los elementos que la caracterizan, como el folklore o la tradición chilena campesina.

Debemos reconocer desde un principio que la obra artística de Violeta Parra se sitúa dentro del patrimonio inmaterial. Para dar ejemplos de institucionalización de patrimonio, podemos hacer un repaso al registro de monumentos históricos declarados por el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), organismo técnico del Estado que depende del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Si hacemos un recorrido por todos los monumentos, podemos encontrar dos relacionados a la figura de Violeta Parra: La casa donde supuestamente nació en San Carlos, declarada monumento histórico en 1992 y 28 pinturas y 14 arpilleras, declaradas en 2017. Con esta simple revisión podemos dar cuenta que en el CMN solo hay registros de monumentos materiales, y es que si revisamos sus funciones lo primero que se menciona es que se propone proteger los Monumentos Arqueológicos y los Monumentos Paleontológicos¹. Dejando de lado estos últimos,

¹ En Consejo de Monumentos Nacionales. (2020). Qué hacemos | Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/acerca/que-hacemos> . Visitado el 30/7/2020.

lo arqueológico implica por definición el estudio de las artes, monumentos y objetos de antigüedad, especialmente a través de sus restos materiales². Ahora bien, el patrimonio inmaterial tiene su propio apartado según la UNESCO: la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003³, que entiende el patrimonio inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte de su patrimonio cultural. Se transmite de generación en generación y es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, entre otras cosas. Según la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en particular en las tradiciones y expresiones orales, usos sociales, rituales o actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, técnicas artesanales tradicionales, y artes del espectáculo. Y se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, como la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos⁴.

En cuanto al enfoque historiográfico de esta investigación, todo este tipo de discusiones o planteamientos que pueden trabajar en su corpus la teoría de las imágenes, del arte plástico, la música, la representación, las costumbres, la vida cotidiana, las sociedades y cualquier otra capacidad y hábito adquirido por el hombre y la mujer como miembros de una sociedad -que constituyen una noción antropológica que los historiadores culturales han hecho suya⁵- pueden permitirnos situar esta investigación desde la historia cultural o de las mentalidades. Pues, desde nuestro problema podemos dar cuenta de diversas opiniones discursivas o debates presentados a partir de la representación de un ícono cultural, personaje artístico y representativo de la música y el folklore dentro de nuestra sociedad.

Existen diversos discursos sobre lo que realmente es o sería Violeta Parra, podemos problematizarlos desde la patrimonialización como un proceso que se expresa, por ejemplo, en su aparición en los programas de educación, homenajes, organizaciones y monumentos en el espacio público. Dada la complejidad de la figura de la artista, de la que podemos desprender varias aristas, varios discursos, existe una dificultad a la hora de construir un legado para la nación⁶. Podemos

² Archaeology noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. (2020). Recuperado de

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/archaeology> .

y - Asale, R. (2020). Arqueología | Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/arqueolog%C3%ADa> Visitado el 1/8/2020.

³ Para revisar el compromiso del Estado chileno con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial véase Capítulo II, subtítulo “El Estado y la patrimonialización de Violeta Parra”.

⁴ UNESCO. (2003). UNESCO - El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> . Visitado el 1/8/2020.

⁵ Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, España: Paidós Ibérica. p.45.

⁶ Véase capítulo II, subtítulo “El Estado y la patrimonialización de Violeta Parra”.

introducir una pregunta: ¿Qué imagen de Violeta Parra entrega el Estado? Evidentemente resultaría dificultoso abarcar la mayor cantidad de discursos posibles sobre la artista, por ejemplo, en la construcción de una escultura, o en la realización de un homenaje, pero a partir de esto podemos hacer un ejercicio de análisis sobre cuál es el discurso que se elige -entre varios- para entregar a la ciudadanía, con la intención de que esta pueda quedar unida en torno a una figura que les otorgue una sensación de pertenencia cultural.

Un discurso muy importante, presente de forma constante en la obra artística y en el discurso personal de la artista, es político y social. Violeta dejó claro en su obra su compromiso social con el grupo del cual era parte de forma auténtica. Así, entregó un mensaje a Chile y al mundo sobre la pobreza de los campesinos chilenos, las injusticias sociales, o la mezquindad de los políticos frente a diversas situaciones. Y si hemos nombrado específicamente esta arista, es porque esta es la que principalmente genera choques entre sujetos e instituciones -principalmente el Museo Violeta Parra-, algo que se acentuó luego del estallido social de octubre de 2019. Esta investigación, puede ofrecer una mirada desde la historia cultural a la importancia de organismos, estatales o no estatales, en la creación de una imagen y en la construcción y difusión del legado de Violeta Parra, y a su vez, a las polémicas que pueden surgir a partir de la multidiscursividad, o más específicamente, en la intención de crear un discurso que excluye elementos que también forman parte de ella. Todo esto a través de un repaso a una serie de casos de instituciones u organizaciones, espacios y monumentos dedicados a su memoria.

Entendiendo la complejidad y la multiplicidad artística y discursiva del personaje, en el contexto de su patrimonialización, abrimos la siguiente interrogante: ¿Es la lectura de Violeta Parra como folklorista y difusora de la tradición campesina chilena una satisfactoria forma de patrimonialización, en cuanto a su aceptación colectiva? En este fenómeno, se ha creado una imagen neutra que recae netamente en la arista folklórica musical del personaje. Esta superposición de un solo discurso por sobre otro tiende a omitir el elemento político y social del personaje, constante en su obra. La omisión de este elemento genera un foco de conflicto para quienes lo consideran esencial en su reconocimiento patrimonial.

Así, proponemos como objetivo general identificar la conceptualización del Estado chileno y la institucionalidad cultural en la patrimonialización de la figura de Violeta Parra, algo que queremos lograr a través de un repaso de conceptos que nos ayuden a comprender cómo funciona la idea de patrimonialización, situada en nuestro tiempo y cómo la lógica de mercado y la política institucional chilena de transición a la democracia influyen en la naturaleza de este proceso. Más específicamente, nos proponemos analizar el discurso oficial, expresado en la patrimonialización de la figura de la artista, desde textos y homenajes y, a su vez, nos proponemos catastrar proyectos de reconocimiento y homenaje en espacios públicos dedicados a Violeta Parra con el fin de identificar las diferentes naturalezas de cada uno, donde presentaremos desde una perspectiva más social el rol de la sociedad civil en la apropiación y recepción de la figura patrimonializada de la artista.

Para el desarrollo de esta investigación, primero introduciremos diversas fuentes bibliográficas que dan cuenta de la multiplicidad discursiva en el estudio de la vida y obra de Violeta Parra, la mitificación del personaje después de su muerte, y la importancia de la exclusividad y vanguardia de su obra musical dentro del mundo academicista, que dan cuenta de la importancia y respeto por su legado desde una mirada institucional. Luego de esto daremos paso al segundo capítulo de la investigación, donde repasaremos conceptos clave como folklore y problematizaremos en torno a la idea de patrimonio, situada de forma crítica dentro del contexto de la economía neoliberal y su influencia en la institucionalidad cultural y en los fenómenos de patrimonialización, cuya máxima expresión institucional para nuestro caso se ve en el Museo Violeta Parra⁷. A su vez, presentaremos el conflicto discursivo existente entre actores de la sociedad civil y la oficialidad en relación a la patrimonialización de Violeta Parra, expresados principalmente en artículos de prensa y cartas, así como también en la reivindicación del personaje por manifestantes dentro de la efervescencia de los primeros meses del estallido social iniciado en octubre de 2019. Por último, en el tercer capítulo repasaremos una serie de casos de homenaje y representaciones de la artista en el espacio público como estatuas y murales, para así tener un soporte explícito sobre cómo se monumentaliza y patrimonializa el personaje en estos espacios, a través de un análisis basado en postulados ligados a la historia del arte. Además, también revisaremos qué organismos son los que están detrás de la gestión y la iniciativa de patrimonializar y perpetuar la imagen de la artista en el espacio público.

Capítulo I. Aproximaciones a Violeta Parra: Múltiples enfoques bibliográficos.

Existen numerosos trabajos bibliográficos sobre Violeta Parra, abordados desde distintos ámbitos. En términos biográficos, hay consenso en que la mejor fuente existente son las “Décimas”⁸ autobiográficas escritas por la misma artista, que a su vez, reflejan su faceta crítica social y política. En cuanto a biografías, comenzó a escribirse desde la década de los 70, *Toda Violeta Parra*⁹ de Alfonso Alcalde es uno de los primeros trabajos extensos sobre la artista. *El libro mayor de Violeta Parra*¹⁰ de Isabel Parra y *Violeta se fue a los cielos*¹¹ de Ángel Parra son textos biográficos que han servido de referencia para trabajos posteriores más ligados a lo académico y cuya importancia recae en venir desde las palabras de testigos directos de su vida. También están los trabajos de Ernesto Sáez *La vida intranquila, biografía esencial de Violeta Parra*¹², Patricio Manns *Violeta Parra: La guitarra indócil*¹³ y Yo, Violeta¹⁴ de Mónica Echeverría. Existe un problema sobre la

⁷ Entendemos el Museo Violeta Parra en esta investigación como una institución con una muestra construida y seleccionada con una función educativa, rescatando lo que sería un resumen de lo más “auténtico” de la artista, que puede tanto incluir como excluir elementos en su intención de albergar su propia “memoria”. Véase Capítulo II, subtítulo “Museo Violeta Parra”.

⁸ Véase Parra, V. & Fundación Violeta Parra. (2016). *Violeta Parra. Poesía* (2.ª ed.). Valparaíso, Chile: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

⁹ Alcalde, A. (1974) *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

¹⁰ Parra, I. (1985) *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid: Michay.

¹¹ Parra, Á. (2006) *Violeta se fue a los cielos*, Santiago de Chile: Catalonia.

¹² Sáez, F. (1999) *La vida intranquila. Violeta Parra Biografía esencial*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

¹³ Manns, P. (2017). *Violeta Parra: La guitarra indócil* (Vol. 1). Santiago de Chile, Chile: Lumen.

¹⁴ Echeverría, M. (2010) *Yo, Violeta*, Santiago de Chile: Plaza y Janés.

documentación de todos estos textos biográficos, que carecen de referencias bibliográficas y fuentes concretas, lo que ha contribuido a la construcción de un relato de carácter mítico de la artista¹⁵. De todos los libros biográficos, el más documentado hasta ahora es el de Víctor Herrero *Violeta Parra: después de vivir un siglo*¹⁶. Pero sobre las instituciones, el libro *Violeta Parra en Concepción y la Frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*¹⁷ es uno de los que retrata de mejor manera la relación de Violeta Parra con ellas, en particular, con la Universidad de Concepción¹⁸. Investigación realizada por Fernando Venegas Espinoza, se publicó para el centenario de la artista y contó con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). Los datos que presenta el autor son fundamentales para conocer la relación de Violeta con la Universidad de Concepción, institución que la contrató en 1957 para realizar una investigación sobre la cueca de la región junto con Gastón Soublette, quien fue contratado con ella y la acompañó en la labor recopilatoria realizada en la zona. Una de las iniciativas más importantes fue la creación de la primera institución en Chile dedicada a la difusión y salvaguardia del folklore: el Museo de la Música Folklórica o Museo de Música Popular Chilena. El autor dice que Violeta trajo varias horas de grabación además de artefactos musicales para la universidad¹⁹. Esto es confirmado por la misma Violeta en *Cantos Folklóricos* donde dice que donó guitarrones a la Universidad de Concepción, y además, al Museo de la Música de Polonia²⁰. Este museo debió inaugurarse durante las IV Escuelas de Verano, en enero de 1958, con el material que hubiese compilado entre noviembre y diciembre, aunque continuando con el proceso de recopilación después. Esta iniciativa, según Carmen Oviedo, fracasaría por falta de apoyo y el material entregado a la Universidad permaneció por años olvidado. No obstante, más allá de este fracaso del museo, la experiencia de Violeta en la zona fue muy significativa. Recopiló más de cien cuecas, llevadas a partitura por Soublette²¹. Este trabajo, gracias a su gran cantidad de fuentes, nos ofrece una buena base documentada para conocer un poco más la historia institucional de Violeta y su trabajo en la zona centro-sur, su tierra nativa. De la lectura podemos comprobar que Violeta sí tenía interés en que su trabajo fuera reconocido por las instituciones. Sugerimos que es porque Violeta tenía un respeto o conocimiento de la importancia de los aparatos del Estado como herramientas para políticas públicas o cobertura. Y en este caso, su trabajo recopilatorio del folklore, al ser reflejo de una “identidad” chilena y campesina, podría ser motivo por el cual las instituciones pudiesen sentirse interesadas para proteger o apoyar este trabajo. Todo esto

¹⁵ Valdebenito, L. (2018, febrero). “Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.p121.

¹⁶ Herrero, V. (2017). Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra (Vol. 1). Santiago, Chile: Lumen.

¹⁷ Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermenda.

¹⁸ No obstante, el autor dice en un principio que, en cuanto la memoria ha sido la principal herramienta para reconstruir la vida y obra de Violeta, se aprecia una serie de imprecisiones, que al menos se espera disipar para el período de estudio del texto. En Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermenda. p.16.

¹⁹ Ídem. p.114.

²⁰ Parra, V. (1979). *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago de Chile, Chile: Nascimento.p.17.

²¹ Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermenda.p.17.

entendiendo -desde las mismas palabras de la artista- que la razón de su tarea recopiladora recae en su intención por dar reconocimiento al arte folklórico de su país²².

Esta investigación toma como principal texto la tesis doctoral de Lorena Valdebenito *Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*²³, trabajo que recibió el premio “Tesis Violeta Parra”, otorgado por la Cátedra Violeta Parra de la Universidad de Concepción y el Museo Violeta Parra. Este extenso trabajo nos parece el más importante realizado en cuanto a la respuesta a la pregunta de qué se entiende por Violeta Parra después de su muerte. Aquí se presenta el problema sobre la fragmentación discursiva de la artista, que, en su dimensión metafórica y a nivel lingüístico funciona tanto como una verbalización estética, como también un hecho historiográfico a través de mecanismos que tienden a opacar ciertos aspectos sobre el personaje y a resaltar otros²⁴. La autora identifica cinco importantes discursos: *Violeta Mitificada*, *Violeta Canonizada*, *Violeta Autora*, *Violeta Mujer* y *Violeta Suicida*. Se plantea una hipótesis que afirma que los discursos sobre Violeta Parra han tenido un carácter fragmentado, es decir, no se habría formado una construcción discursiva homogénea en las dimensiones personal, artística y social de la artista. Y debido a la complejidad del personaje, existen varios énfasis en el modo cómo ha sido tratada en diferentes textos. Estos énfasis situarían al personaje en cuestión, en un ámbito investigativo que se nutre de una constelación de discursos variados y también contradictorios²⁵. Además, aquí podemos encontrar información que nos permite comprender que siempre ha habido un espacio en el imaginario social chileno para Violeta Parra, incluso antes de la iniciativa estatal para difundir su legado como símbolo de la cultura nacional²⁶, que innegablemente acentuó su permanencia en el imaginario.

Para nuestro caso, consideramos esta hipótesis como un punto de partida para desarrollar la idea del problema discursivo en torno a la imagen de la artista al momento de quedar plasmada en espacios o textos, a partir de iniciativas que provienen, en su mayoría, de instituciones u organismos con incidencia directa o indirecta del Estado. Para explicar esto de mejor manera, podemos decir que el Estado, a través de instituciones como el museo, u órganos estatales con

²² El solo hecho que Violeta haya conseguido exponer su obra plástica en el Museo del Louvre es una expresión fundamental de su relación con la institucionalidad, considerado uno de los primeros museos modernos, donde su colección es de propiedad pública y para el disfrute de la sociedad. Fue una oportunidad donde se expuso a una comunidad internacional una serie de obras plásticas que retrataban la vida y cultura del campo chileno.

²³ Tesis para optar al Grado Académico de Doctora en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca. Febrero de 2018.

²⁴ Valdebenito, L. (2018, febrero). *“Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”*. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. p.16.

²⁵ Ídem. p.17.

²⁶ Ídem. p.124.

II.- La conexión de elementos políticos y sociales con la obra de Violeta Parra afectó su difusión durante la dictadura militar. Su familia tuvo que partir al exilio y su imagen se vio solapada, sin ser reconocida oficialmente. Aun así existieron trabajos publicados en Chile en esta época, como “Violeta Parra, 21 son los dolores” (1978) de Juan Andrés Piña y “Violeta Parra: Santa de pura greda” de Agosin y Dolz-Blackburn (1988). También la revista La Bicicleta publicó el especial biográfico de Violeta Parra “Gracias a la vida, Violeta Parra, testimonio” durante los años 80.

autonomía constitucional como las municipalidades, entregan una imagen específica de la artista, ligada prácticamente en su totalidad a su faceta musical y folklórica, la que puede significar un foco de conflicto para quienes defienden un discurso diferente, ligado a su reivindicación social y política.

Si bien el texto de Valdebenito es el primero en tratar de manera profunda la multiplicidad discursiva, la complejidad y diversidad que emana de la figura y obra de Violeta, esto es algo que ha sido reconocido por académicos previamente, ya sea desde aspectos biográficos como musicológicos²⁷.

Aproximaciones a Violeta Parra desde escritos académicos-musicológicos.

En cuanto a escritos académicos que nos permiten apreciar el reconocimiento a la artista desde un mundo institucional como las Universidades, está “Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra” de Jorge Aravena Decárt, texto que Valdebenito presenta como un antecedente clave en relación a la figura de la artista desde una perspectiva discursiva²⁸. Este texto presenta la idea que recién hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX el discurso académico abriría sus puertas a un estudio de la música popular, y que se empezaron a construir poco a poco espacios académicos donde el estudio de esta música se justificara sin necesidad de una referencia obligatoria a la música culta²⁹. Explica la excepcionalidad de la artista y la relación de los académicos musicales chilenos con su obra musical. Un ejemplo de esta excepcionalidad es en relación con las *Anticuecas*, que suponen una superación de la “indigencia armónica”, que vendría siendo una cierta economía de relaciones y tipos de acordes de uso corriente en la cueca, elementos que convergerían a un enfoque tonal -y sencillo- del género”³⁰. Podemos encontrar una problemática interesante en una paradoja presentada como Violeta siendo la cúspide del “fondo del alma popular chilena”³¹ y al mismo

²⁷ Por ejemplo, en “21 son los dolores”, de Juan Andrés Piña (1978) se introduce que Violeta Parra se presenta como “cúmulo de producciones y labores con las que hay que irse con mucho cuidado. La sola mención de su nombre hace que resuenen en nuestros oídos múltiples cosas a la vez. (...) canciones, locería, pintura, música, poemas, arpilleras (...)”. Esto puede ser un reflejo de la temprana conciencia existente sobre la multiplicidad y excepcionalidad de la artista, esto permitió que el estudio de su figura contribuyera a la construcción de diversos discursos en torno a ella, que empezaron a desarrollarse ya desde la primera década después de su suicidio. En Parra, V. (1978). *21 son los dolores (antología amorosa). Prólogo y selección Juan Andrés Piña*. Santiago de Chile, Chile: Aconcagua. Contraportada (introducción). Textos como el de Letelier, Concha y Aravena también son ejemplo de esto.

²⁸ Valdebenito, L. (2018, febrero). “Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.p.16.

²⁹ Aravena Decárt, J. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, LVIII(202), 9-25.p.11

³⁰ Ídem.p.14.

³¹ Una de las razones por las que Violeta Parra fue reconocida -en su momento- y diferenciada de otros folkloristas como una cantora chilena insigne fue gracias al libro *Cantos Folklóricos*, donde se le da enorme importancia al Canto a lo Divino, considerado lo más valioso y antiguo del folklore chileno. Este libro al parecer circuló entre académicos y se anunció una publicación en 1958, que finalmente no se concretó. En entrevista de Revista Musical Chilena (1958), en García, M. (2016). *Violeta Parra en sus Palabras* (1.ª ed.). Santiago de Chile, Chile: Catalonia, Periodismo UDP.p25

tiempo la negación, pues es también la superación de lo “modesto” y “limitado” que caracterizaría -para los doctos- a las formas de música popular³². Esto nos permite reconocer que desde la Academia existen escritos que presentan una visión “multidiscursiva” en la autenticidad de Violeta Parra.

Alfonso Letelier, compositor chileno considerado uno de los principales artífices del desarrollo de la composición e institucionalidad cultural en Chile en el siglo XX³³, escribió en la sección In Memoriam de la Revista Musical Chilena a propósito de la muerte de Violeta Parra, destacando la importancia y excepcionalidad de su obra musical. En sus propias palabras, dice que con su muerte se “extingue la más señera figura de una forma de expresión, profundamente humana y chilena. No puede definirse esa entrega suya, total, espontánea y múltiple, al cultivo de aquello que surge sencilla, pero inevitablemente del fondo del alma popular. Llámense danzas o cántaros, música o cerámica, tejidos o tapices, todo ello cayó en su mente, sus manos o su voz para que a la vera de la finísima sensibilidad que dominó toda su vida dieran el testimonio no de una folklorista más, aunque eminente, sino de una artista”³⁴. Alfonso Letelier reconoce a Violeta como portadora de lo más profundamente chileno y popular, y esto es interesante pues a su vez reconoce la facilidad que existe de estereotipar a lo que llamamos folklore, que se contrapone a lo auténtico³⁵: “...la proliferación de “conjuntos típicos” que caerían o casi, al decir de los técnicos, bajo el anatema de lo popular, confunden lo auténtico con lo estereotipado y basta que aparezcan en el tablado trajes de “huaso” y guitarras para que se hable de folklore”. El folklore es mucho más profundo que eso y Violeta es lo auténtico contrapuesto a lo estereotipado³⁶. Además, desde su posición de académico, dice que “por su originalidad espontánea, su fuerza, su calidad artística (...), las obras de Violeta Parra merecen tanto la difusión como el estudio”, agregando que la obra de Violeta puede y debiese estudiarse en las academias musicales, porque son obras de una auténtica artista, que rescata lo profundo y popular de la cultura de nuestro país³⁷. Este trabajo nos parece pertinente porque, además de reconocer el aporte que sería el estudio de la obra musical de Violeta Parra en las academias, también hay un recurrente reconocimiento a la artista como un símbolo realmente auténtico de lo “chileno” y lo “popular”, punto de partida por el cual entendemos la intención del Estado en la difusión y reconocimiento de su obra y legado.

Jorge Aravena Decárt comenta este escrito en su artículo, el cual considera un acto de reconocimiento a una compositora cuyas raíces y actividades se enmarcan exclusivamente dentro

³²Aravena Decárt, J. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, LVIII(202), 9-25.p.13.

³³ En Alfonso Letelier Llona (1912-1994) <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97003.html> Visitado el 16/8/2020.

³⁴ Letelier, A. (1967). In Memoriam. *Revista Musical Chilena*, 21(100), 109-111. P.109. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/49>

³⁵ En palabras de Violeta Parra, la intérprete verdadera del folklore es Margot Loyola, y se lamenta de la existencia de artistas de tanta calidad que “no tienen una orientación clara respecto a cómo es el folclor”. Agrega: “Me gustaría poder formar un curso de orientación histórica de la canción chilena, donde los intérpretes pudieran aprender el verdadero folclor y la manera de interpretarlo, sus raíces. Lo haría con toda el alma y sin cobrar un centavo. Es un crimen que intérpretes de calidad estén cantando Mambo, etc.”. En García, M. (2016). *Violeta Parra en sus Palabras* (1.ª ed.). Santiago de Chile, Chile: Catalonia, Periodismo UDP.p.18.

³⁶ Letelier, A. (1967). In Memoriam. *Revista Musical Chilena*, 21(100), 109-111. P.109. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/49>

³⁷ Ídem p.109.

del ámbito de lo popular³⁸. Pese a la paradoja expuesta sobre la superación de aspectos básicos del folklore, a pesar de ser naturalmente parte de ello, podemos notar que desde el mundo academicista musical existió un reconocimiento en vida a la artista, al menos en el sentido de expresar respeto y admiración hacia su obra. Pero al parecer no se desarrolló más allá de eso, y por eso Alfonso Letelier escribe que la obra musical de Violeta debiese ser objeto de difusión y estudio. A esto sumémosle que las dos obras de las que más habla en su artículo, donde dice que la artista muestra su excepcionalidad máxima (las *Anticuecas* y *El Gavilán*), son composiciones que nunca fueron publicadas oficialmente durante la vida de la artista, y solo pudieron ser escuchadas en conciertos o juntas exclusivas³⁹. Sobre las *Anticuecas*, escribió: “La primera vez que la escuchamos a ella misma ejecutar esos trozos en una audición privada, respondió a la pregunta sobre el alcance del título “Anticuecas”, diciendo que en ellas había tratado de incorporar todos los elementos musicales de la cueca y todo el “el espíritu de adentro”, pero que no eran en absoluto cuecas”⁴⁰. En las *Anticuecas* ocurre algo parecido a lo que expresaremos con el rasgueo del Rin en el capítulo II⁴¹, aunque llevado al nivel de transformarlo en algo profundamente original. Aunque la misma autora diga que no se tratan en absoluto de cuecas, sí se mantiene cierta estructura que puede familiarizarse con la forma musical de la cueca, sobre todo en los arpeggios de la guitarra, que muchas veces imitan el ritmo clásico del baile de la cueca.

En relación al uso de elementos auténticos en la obra musical de Violeta Parra, Olivia Concha Molinari en “Violeta Parra, Compositora”⁴² dice: “Violeta no fundamenta sus razones compositivas en intrincados planteamientos estéticos o en elucubraciones intelectuales. Su auténtica adhesión al pueblo y a su propia energía creadora, la llevan a identificarse y a apropiarse de sus sencillas expresiones, transformándolas y elevándolas por sobre las contingencias que la originaron en forma versátil y con arte”. Y concluye diciendo: “Estamos en presencia de una compositora aún no plenamente descubierta y valorizada, que se puede situar entre las figuras representativas de la música chilena y latinoamericana”⁴³.

Estas últimas tres lecturas, escritas desde la musicología, nos permiten hacer más consistente la idea de Violeta y su música como representante de lo “auténticamente chileno”, y no dejarla solo como una afirmación asumida por intuición y sin fundamentos, así como ocurre también con la

³⁸Aravena Decárt, J. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, LVIII(202), 9-25.p.13

³⁹ Olivia Concha Molinari da como ejemplo el caso de El Gavilán. La pudo escuchar por primera vez en casa de Alfonso Letelier en 1967, a pocos meses del suicidio de Violeta Parra. La compleja canción había sido grabada en reuniones familiares. Esta canción no salió a la luz hasta 1975 cuando *Le chant du monde* reeditó un disco de Violeta grabado en 1956 incluyendo una grabación de El Gavilán hecha en 1964 en casa del grupo andino los Kalchakis, quienes cedieron al sello la grabación para su divulgación. En Concha Molinari, O. (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*, 49(183), p. 71 - 106. P.71. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1115/987>

⁴⁰ Letelier, A. (1967). In Memoriam. *Revista Musical Chilena*, 21(100), 109-111. p.110. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/49>

⁴¹ Véase Capítulo II, subtítulo “El Estado y la patrimonialización de Violeta Parra”.

⁴² Este texto describe y analiza 17 piezas para guitarra sola, se da testimonio de que corresponden una obra importante para la cultura musical de Chile y el continente. Cabe señalar que la mayoría de estas piezas eran inéditas para el momento de la publicación del artículo en la década de los 90.

⁴³ Concha Molinari, O. (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*, 49(183), p. 71 – 106 .p.106. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1115/987>

idea de la falta de reconocimiento o estudio a su obra desde la Academia, algo que fue perfeccionándose, en particular desde la década de los 2000⁴⁴.

Para nuestro caso, ya hemos propuesto que existe una superposición de la arista folklórica musical de Violeta en sus apariciones oficiales en textos educativos, fenómeno apreciable también en algunos ejemplos del espacio público. El hecho que Violeta aparezca en programas de educación estatales, así como también que existan representaciones artísticas materiales a modo de homenaje, como es el caso de estatuas y murales impulsados por instituciones y organismos estatales y/o privados, nos conduce a la idea que puede establecerse una imagen de la artista en el imaginario de las personas como una verdad prácticamente absoluta, que no da espacio para plantear que, dentro de la multiplicidad disciplinaria y discursiva del personaje se produce una divergencia, de la cual surgen otras aristas. Esto podríamos relacionarlo -según una mirada deleuzeana- con una “crisis de verdad”, que es lo que da fuerza a la fabulación y ello convoca a una comunidad a crear un acto de habla divergente⁴⁵, que para el caso de nuestro personaje de estudio, se favorece debido a su propia naturaleza. Profundizando un poco más, debemos dejar en claro que esta crisis de verdad no implicaría una falsedad, pues la imagen que se entrega de Violeta folklorista es un reflejo absolutamente verdadero, que incluso se apoya en elementos externos a la música y estética del folklore. Con esto queremos decir que no solo existe la obra artística musical de Violeta para calificarla como ejemplo de folklore nacional, sino que también se apoya en esto la idea -construida por la misma artista- de ser reconocida como una difusora de la música y el arte auténtico, desafío que se propuso de forma obstinada, calificando su trabajo recopilatorio y difusorio como una verdadera lucha, en un contexto en que la expansión de la radio, la prensa escrita y el cine, se tradujeron, según Venegas, en una creciente pérdida de la identidad y culturas locales, de raíces rurales, campesinas e indígenas, incluida la pérdida del folklore musical, entre otras consecuencias⁴⁶. Estas referencias constantes a su trabajo como folklorista -y, en resumen, la principal razón de su fama en vida- pueden ayudarnos a entender la superposición de esta imagen por sobre otras en su representación.

Capítulo II. Postdictadura y patrimonialización de Violeta Parra.

Con el regreso de la democracia y la paulatina ampliación de libertades luego del triunfo del NO en el plebiscito de 1988 comenzó la era de los megaconciertos en Chile, quedando a la par de países sudamericanos como Argentina y Brasil, quienes ya acostumbraban a recibir a artistas

⁴⁴ Desde la década de los 2000 se empezaron a complejizar más los escritos sobre Violeta Parra, abordando perspectivas más críticas, menos mitificadoras. Surgen reflexiones sobre aspectos antes no abordados como aspectos de género, y críticas políticas y sociales en su propuesta artística. En Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal p.11.

⁴⁵ Chaverra, A. (2018). Fabular un pueblo a través del arte. *Educación en Revista, Curitiba, Brasil*, 34(67), 39-54. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.56116> pp.45-46.

⁴⁶ Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del BíoBío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermenda. p.24.

internacionales de fama mundial que veían en Sudamérica un buen público comercial para realizar giras. Nuestro país se abrió así al mercado de este tipo de eventos, no obstante, algunos de estos primeros megaconciertos tenían una representación mucho más simbólica que comercial. El día 26 de abril de 1990 el cantautor y compositor español Joan Manuel Serrat se presentó frente a más de 50.000 personas en el Estadio Nacional después de 18 años sin un contacto directo con el país y varios intentos fallidos debido a la negativa de la dictadura militar de Pinochet a su ingreso. Serrat, quien había cantado en Chile antes de la dictadura, ahora volvía a hacerlo en un concierto cargado de simbolismo, solo un mes después de asumida la presidencia de Patricio Aylwin. Como motivo de homenaje a los cantantes populares chilenos, interpretó *Volver a los Diecisiete* expresando previamente lo siguiente: “Desearía que interpretaran esta canción como un reconocimiento a este país, a su gente, como un abrazo a sus artistas populares. Y pienso que poca gente, poca gente como ella representa a esta tierra, a sus gentes y a sus artistas populares. Por eso escogí esta canción, por eso hoy, y por aquello del título también⁴⁷, que, aunque con distinto significado, acaba uniendo a las gentes”. Uno de los asistentes del concierto fue el mismo presidente Aylwin, quien tarareó la canción junto a los miles de asistentes⁴⁸. Este acontecimiento resulta bastante simbólico, pensando en que esta sería la primera vez que en Chile se interprete una canción de Violeta Parra ante un público tan amplio, en el principal coliseo del país y con el presidente de la República de asistente, lo que puede significar, al menos de forma figurativa, el inicio de una nueva oportunidad para un reconocimiento oficial al legado de Violeta Parra⁴⁹.

Por aquellos tiempos, en 1992, surgió la Fundación Violeta Parra⁵⁰, organización impulsada por la familia Parra a la vuelta de su exilio -en particular los hijos de Violeta: Isabel y Ángel-, con el objetivo de reagrupar, ordenar y difundir la obra de su madre para poder ser entregada a las nuevas generaciones en su totalidad⁵¹, que hasta ese entonces aún permanecía inédita. Esta sería la primera organización formal en resguardar, recopilar y difundir la obra y el legado de la artista. En este

⁴⁷ Según el diario El País, los “17” coinciden con la cantidad de años de Serrat sin haber visitado Chile. No obstante, el cantautor en el inicio del concierto asegura que son 18 años sin un contacto directo. Lo que es claro es la coincidencia con los 17 años de duración de la dictadura militar.

⁴⁸ Délano, M. (1990, 30 abril). 55.000 personas aplaudieron a Serrat en Chile. Recuperado de https://elpais.com/diario/1990/05/01/cultura/641512812_850215.html . Visitado el 4/9/2020.

⁴⁹ Como ejemplo de relación de Violeta Parra con lo oficial durante la dictadura, encontramos un poema dedicado a la artista en la revista literaria Ayllú, publicación autorizada oficialmente por el Ministerio del Interior en 1987. Taller Literario Ayllú, A. (1987). *Revista del Taller Literario Ayllú*, 4(4), 1-55. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005657.pdf> .

⁵⁰ Resulta interesante también revisar el rumbo que ha tenido la Fundación Violeta Parra luego de la aparición del Museo Violeta Parra y la Fundación Museo Violeta Parra, de la que también son parte. Por ejemplo, el sitio web www.violetaparra.cl de la Fundación Violeta Parra desapareció y se convirtió en www.fundacionvioletaparra.org , un sitio que a simple vista se ve menos completo que el anterior, y que no pareciera tener muchas actualizaciones luego de la inauguración del museo. Lo primero que podemos ver en el inicio de la página del sitio, es un enlace a un video de YouTube sobre la inauguración del museo.

⁵¹ Fundación Violeta Parra. (2012, 15 enero). Cronología de Violeta Parra. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20120115162507/http://www.violetaparra.cl/sitio/cronologia> . Visitado el 28/9/2020.

año también se nombró Monumento Histórico Nacional mediante decreto por el MINEDUC la casa donde supuestamente nació en San Carlos⁵².

Un año antes se realizó por primera vez en el país una exposición de la obra visual de Violeta, en la Estación Mapocho, donde se expuso una muestra de 33 óleos y 14 tapices hasta ese entonces desconocidos en el país, además de confirmarse en este evento la conformación de la Corporación Cultural Violeta Parra, una sociedad entre la Fundación Violeta Parra y la Municipalidad de Santiago y cuyos estatutos fueron firmados por Isabel Parra como presidenta de la fundación y el alcalde de la municipalidad Jaime Ravinet⁵³.

El Estado y la patrimonialización de Violeta Parra.

En cuanto a una patrimonialización de la figura de Violeta Parra desde lo oficial, primero es necesario volver a la pregunta sobre qué es lo que ve el Estado en esta figura para ser patrimonializada. Para profundizar y dar ejemplos concretos, esto puede explicarse porque una nación Estado siempre va a buscar elementos autóctonos, es decir, componentes, conductas o tradiciones que puedan considerarse “auténticas” y “originarias” del territorio, como lo indígena o lo que ha resultado producto del sincretismo y el mestizaje, que le ayuden a desarrollar una identidad nacional que englobe a todos sus ciudadanos, contribuyendo a un sentido de unidad que así también puede ser sinónimo de bienestar dentro de un país, o al menos, provocar una sensación de pertenencia con el territorio y con los discursos e imaginarios culturales a los que se le asocian. Para profundizar en lo último, el proceso de construcción de identidades ha tenido entre sus preocupaciones la cuestión del origen y de lo auténtico. A esto se le suma otro aspecto que sería el sentido de unidad y pertenencia. Ante el problema del dinamismo en los fenómenos de patrimonio y la construcción de identidad revisados en el seminario de grado, estos procesos históricamente decantan desde un punto de vista discursivo en algo más rígido, pero nunca escapan de este dinamismo. En el caso de nuestra investigación, hemos visto que en la patrimonialización de Violeta Parra hay siempre una discusión a partir del discurso patrimonializado, y podríamos decir que para el caso de la pregunta sobre qué es la identidad nacional ocurre lo mismo. Desde un punto de vista cultural, lo que existe es el proceso de construcción de los contenidos que se asocian a lo identitario. En ese sentido, es mejor dejar estos conceptos de “originario” y “auténtico” entre comillas.

Al repasar su obra musical, podemos reconocer cómo la artista plasmó elementos relacionados con el folklore y la tradición campesina en sus canciones recopiladas, o cómo hizo uso de estos para crear sus propias composiciones, que si bien destacan por una excepcionalidad que la hace diferenciarse de otros artistas del género, no escapan totalmente de esta base estructural folklórica.

⁵² Ministerio de Educación. (1992, 29 septiembre). Declara monumento histórico la casa donde nació Violeta Parra. Recuperado de https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_00581_1992_D00668.PDF

⁵³ Valdebenito, L. (2018, febrero). *“Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”*. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. p.139.

Esto también es visible al hacer un repaso de su obra plástica, pues la mayoría de ellas son expresiones de tradiciones del campo chileno o contienen elementos relacionados con el folklore, como por ejemplo, los instrumentos musicales usados comúnmente en el campo. Podemos extraer dos ejemplos de su obra musical y artística para exhibir el uso de este acervo cultural⁵⁴, en relación al velorio del angelito, una de las tradiciones más populares del campo chileno. Violeta compuso el *Rin del angelito*, un “verso de despedida” para este ritual⁵⁵, del cual fue testigo muchas veces como arregladora o como cantora, y presente también en el discurso de sus artistas campesinos recopilados. Esta experiencia de la artista en el velorio también quedó expresada visualmente en dos pinturas de óleo sobre tela⁵⁶. Esto sería un ejemplo de la historia de un mismo evento campesino auténtico pero contada de dos formas artísticas diferentes. Violeta en su obra musical utilizó instrumentos tradicionales como por ejemplo el guitarrón chileno, el charango, el cuatro venezolano, y en un ámbito más teórico musical, compuso según patrones propios de estructuras musicales tradicionales chilenas. Un ejemplo de esto último puede ser el rasgueo del Rin, extraído de un baile folklórico de Chiloé que originalmente no tenía letra ni melodía, sosteniéndose en el ritmo y acordes de guitarra, y cuyo ritmo y baile se trabajaba con bastón, mientras la gente daba vuelta con mandato de andanzas⁵⁷.

Como dijimos, si el Estado ha considerado a Violeta Parra una artista cuya figura y obra debiese ser propagada y cristalizada en la memoria del país es porque ve en la difusión de lo “tradicional” o lo “autóctono” una forma de encontrar unidad o una esencia dentro de la nación. En palabras de Josetxo Beriain, se propone que la esencia de la nación es psicológica, una cuestión de actitud más que de hecho. Es un grupo étnico “autodiferenciado”, es decir, aquel grupo que tiene la conciencia o la creencia de su propia identidad. La esencia de la nación es un vínculo psicológico que junta a la gente y que la diferencia de los no miembros en el sentido más vital⁵⁸. Para Manuel Danneman, en términos antropológicos, la cultura folklórica cumpliría los mismos fines que la otra o las otras con las cuales coexiste, sin emanciparse de la macrotradición a la cual pertenece. De este modo se entendería el folklore como “un grado, como un nivel de la cultura general, el más alto, el más intenso,

⁵⁴ En este caso, nos estamos refiriendo al uso de prácticas típicas de una cultura de una forma auténtica, como por ejemplo hizo Violeta en su vida, al haber sido nacida y criada dentro de la esfera campesina chilena, con todas las tradiciones que ello conlleva, y de las que era parte de forma natural como cultora.

⁵⁵ Violeta describe este ritual como “una tradición trágica y sentimental, absolutamente seria y auténtica, que se mantiene como un ritual. Suele haber ruedas de seis y ocho cantores que interpretan décimas a lo divino sentados alrededor del angelito (el pequeño cadáver) vestido y con alas a la espalda, como si estuviera vivo. La madre no debe llorar, pues si lo hace su hijito muerto no irá al cielo...” En García, M. (2016). *Violeta Parra en sus Palabras* (1.ª ed.). Santiago de Chile, Chile: Catalonia, Periodismo UDP. p.18.

⁵⁶ El Velorio del Angelito (1964) y La Muerte del Angelito(sd). En esta última puede notarse las expresiones imparciales de los asistentes al velorio. A excepción de uno de los siete asistentes retratados, ningún otro tiene una expresión que pueda notarse como de tristeza. Y es que en el velorio del angelito no está permitido llorar, pues el llanto moja las alas del angelito y le impide su ascensión al cielo, donde el angelito pasará a ser el protector de su familia. En el “Rin del Angelito” queda descrito esto en el tercer y cuarto verso cuando dice el infante asciende “a rogar por sus abuelos, por sus padres y hermanitos”.

⁵⁷ Información sobre el Rin rescatada de Entrevista a Patricia Díaz Inostroza, musicóloga, Doctora en Estudios Americanos con especialidad en Pensamiento y Cultura. 14/8/2020.

⁵⁸ Beirian, J. (1995). La invención de la nación. RESEÑA de: Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: FCE, 1993. Connor, Walker. Ethnonationalism. The Quest for Understanding. Nueva Jersey, Princeton: U.P., 1994. Hutchinson, John y Smith, Anthony D. Nationalism. Oxford: U.P., 1994. Delannoi, Gil y Taguieff, Pierre-André. Teorías del nacionalismo, Barcelona: Paidós, 1993. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 5, 197-201.p.199

de ésta, en cuanto a sus funciones de identidad, de cohesión social, de pertenencia recíproca, del uso de los bienes que un grupo comunitariamente ha hecho suyos, y de comunicación directa e inmediata de este uso”⁵⁹. Si existe una forma de autodiferenciarse de otros, de otras culturas, o bien de otras naciones, puede hacerse a través de la difusión o el rescate de nuestra cultura autóctona. Violeta Parra, como artista recopiladora del folklore, compositora y también como cultora⁶⁰, encaja perfectamente aquí como un referente nacional.

Desde una mirada institucional, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través de la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial del Servicio Nacional del Patrimonio, estableció la misión de implementar la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO⁶¹, desde que fue promulgada y publicada como decreto en el año 2009 por la presidenta Bachelet. Esta Convención es el principal marco normativo de la Subdirección, a través de la cual se busca relevar y reconocer el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos interesados⁶². En la Ley de Monumentos Nacionales, se reconoce a la memoria histórica como el pilar fundamental de la cultura y del patrimonio intangible del país⁶³.

Aunque entendamos que en la obra musical el sonido es intangible, y la obra plástica es material, es decir, tangible, de todas formas la obra completa de Violeta recae en la categoría de patrimonio cultural inmaterial, expresada en su legado en general. De hecho, el Museo Violeta Parra consideró la monumentalización de las 42 obras plásticas mencionadas anteriormente como “el primer paso para que el legado de Violeta Parra se reconozca como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”⁶⁴.

⁵⁹ Manuel Danneman (1985). El estudio del folklore como cultura. I Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.p.233.

⁶⁰ I.- Violeta no solo es folklorista (recopiladora), sino que también es cultora, es decir, al haber nacido y haberse criado en comunidades campesinas, hizo uso de acervos culturales de su zona de forma auténtica dentro de una “comunidad folklórica”, término establecido por Dannemann que refiere a una “comunidad por excelencia, que como ninguna otra, posee medios de coparticipación y de interacción para que todos o una parte de los integrantes de una sociedad alcancen una auténtica homogeneidad y unión cultural y social en su más completa y fuerte manifestación. Recuperado de Manuel Danneman (1985). El estudio del folklore como cultura. I Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.p.233.

II.- “Cuando Violeta canta en estas fiestas con un grupo de campesinos que cantan con ella, todos en ese minuto hacen una *comunidad folklórica* pues hacen uso de un acervo cultural de forma auténtica y real. Son cultores al hacer uso de un bien cultural, de una tradición.” Recuperado de Entrevista a Patricia Díaz Inostroza, musicóloga, Doctora en Estudios Americanos con especialidad en Pensamiento y Cultura. 14/8/2020.

⁶¹ Si queremos especificar la relación directa de Violeta Parra con la UNESCO, en Europa cantó y grabó programas explicados en cinco lenguas para esta institución. Una de esas copias llegó a Chile. En Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del BíoBío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermenda.p.90.

⁶²SIGPA. (2020). Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile. Recuperado de <http://www.sigpa.cl/patrimonio-chile/> . Visitado el 5/8/2020.

⁶³ Consejo de Monumentos Nacionales. (2019). *Ley N° 17228 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas 2019* (7.ª ed.), Chile.p.96.

⁶⁴ I.- Las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad son una distinción internacional para las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial y los espacios culturales conexos. Integran la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Recuperado de UNESCO. (2001). UNESCO - Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (2001-2005). <https://ich.unesco.org/es/proclamacion-de-obras-maestras-00103> . Visitado el 5/8/2020.

Discusión sobre ícono cultural: Folklore vs figura de crítica social y política dentro del contexto de patrimonialización.

Podemos preguntarnos qué rol puede tener la historia en la construcción de imágenes y personajes. Es claro que la historia más tradicional y política ha sido creadora de discursos mitificadores que contribuyen a la creación de personajes y verdaderos íconos para el país, que en su mayoría han sido hombres militares con un estatus de figura elevada, ejemplar y patriota para con la ciudadanía. Así como hemos explicado que términos como el folklore pueden ser atractivos de utilizar para los Estados en cuanto a la unidad y sentido de memoria e identidad nacional que pueden producir, también deberíamos dejar en claro que esto supone una forma de subordinación. De este modo, podríamos introducir a la historia oficial no solo como un elemento explicativo, sino que también como un concepto instrumental en la conformación de una “memoria oficial”. En palabras de Gabriel Salazar: “Fundadores y legitimadores necesitan, por razones distintas pero con igual urgencia, construir una *memoria oficial* opuesta a la inercia histórica que arrastra el sistema institucional ilegítimo, para, una vez construida, ampararse en ella. Los primeros, para salvarse de la justicia histórica, y los segundos, para justificar sus beneficios. Y ambos, para mantener a los perjudicados en una conveniente subordinación legalizada”⁶⁵.

Así, podemos entender la historia oficial como la historia derivada y legitimada por las instituciones estatales, desde donde podemos desprender manifestaciones simbólicas, discursivas y sociales sobre un tema o personaje determinado. En esto, la institución del museo es un órgano adecuado para exhibir y construir un discurso hacia la ciudadanía a partir de una muestra determinada. Si nos apegamos a una definición oficial de museo aportada por el Comité Internacional de Museos (ICOM), es una “institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su medio”⁶⁶. Esta definición enfatiza el rol del museo al servicio de la sociedad, y también nos ayuda a decir que como institución tiene un objetivo de comunicación, donde la muestra sería la forma que posee el museo para comunicarse con su espectador, esperando que este al ingresar a la institución, pueda -quizás- cambiar su visión a través de un estímulo y ser educado a partir de lo que el museo muestra en su exposición. Y es el “estímulo” un concepto fundamental, pues los museos se comunican de esa forma con los espectadores: “Esta experiencia plurisensorial puede transmitir un mensaje de manera inmediata y la comunicación visual del museo resulta fundamental puesto que una imagen vale más que mil palabras y esto es cierto sobre todo cuando se trata de una comunicación visual directa. En cambio, la comunicación transferida, como es el caso de la televisión, puede distorsionar la realidad. Así, por ejemplo, si un niño ve un elefante en la pantalla del televisor y nunca lo ha contemplado en la realidad, el tamaño del elefante estará en relación con la

II.- 42 obras de la colección del Museo Violeta Parra fueron declaradas Monumento Histórico. En <https://museovioletaparra.cl/42-obras-de-la-coleccion-del-museo-violeta-parra-fueron-declaradas-monumento-historico/> . Visitado el 5/8/2020.

⁶⁵ Salazar, G. (2017). *La historia desde abajo y desde adentro* (1.ª ed., Vol. 1). Santiago, Chile: Taurus. p.279.

⁶⁶ Hernández, F. (1994). *Manual de la Museología*. Madrid, España: Síntesis.p.52.

pantalla”⁶⁷. Esta experiencia plurisensorial permite que el museo se comunique con el espectador a través de diferentes herramientas. Según Francisca Hernández, podemos definir una exposición como una representación, ordenada a partir de objetos colocados unos al lado de los otros para ser vistos por el público, donde intervienen tres factores importantes: “a) El efecto producido por los objetos expuestos. Estos son portadores de signos que contribuyen a una explicación del contenido de la exposición. b) El tratamiento de la temática de la exposición tanto en su totalidad, como en cada uno de sus elementos constitutivos. Esto representa la forma o técnica aplicada que dependerá del número de objetos y de su modo de inserción en el conjunto temático, estando la selección de los objetos dentro del espacio, así como de la conexión que se establezca entre ellos; de los medios y equipos técnicos utilizados y del propio carácter de la sala de exposición. c) El ordenamiento de la exposición mediante la aplicación de los conocimientos museológicos, es decir, el discurso expositivo”⁶⁸.

Considerando el aspecto icónico, mitificado y los distintos discursos que se han desprendido sobre Violeta Parra después de su muerte, según Rolena Adorno, los íconos culturales serían supuestas representaciones de una esencia cultural e “imágenes originadas a partir de un caso histórico y que satisfacen una necesidad primeramente social de definir, explicar, interpretar y proponer los modos ideales de comportamiento en una realidad dada”⁶⁹. Creemos oportuno incluir esta definición, pues es extraída a partir de un texto que pretende reflejar un “pacto social” en la construcción de la estatua de un marinero europeo que tuvo descendencia con una mujer Maya en América. Si pensamos en que la historia oficial chilena está construida a partir de una transición pactada, y que esto afecta a la institucionalidad cultural, puede hacernos sentido que las representaciones oficiales de la artista en el espacio público aboguen por una representación folklórica o netamente nominal en beneficio de una representación más universal, y así, evitar conflictos. Esto último se profundiza en el siguiente subcapítulo.

El patrimonio en nuestro tiempo: Institucionalidad cultural y economía de mercado.

Para presentar el concepto de patrimonio de una forma más teórica, debemos situarlo en nuestro contexto. Hemos dicho que con el retorno de la democracia comenzó un verdadero interés estatal en la figura de Violeta Parra como patrimonio. En Chile, durante la década de los 90 ocurrió un proceso de afianzamiento de la lógica neoliberal impulsada por la dictadura. Es en este tiempo donde realmente se consolidó la neoliberalización del país, siguiendo la línea de la mayoría de los países occidentales y la creciente adhesión de países orientales antes ligados a la disuelta Unión Soviética hacia esta nueva forma de capitalismo. Bajo la voluntad de los gobiernos de la Concertación -conformada por partidos políticos de centro-izquierda- los asuntos políticos e institucionales se condujeron hacia una lógica de mercado tal como fue planeado

⁶⁷ Ídem. p. 143.

⁶⁸ Ídem. p. 141.

⁶⁹ Adorno, R. (1996). La estatua de Gonzalo Guerrero en Akumal: Íconos culturales y la reactualización del pasado colonial. *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 905-923.p. 906.

constitucionalmente por la dictadura, y la idea de patrimonio no escapa de esto. Así, podemos presentarla desde una perspectiva crítica.

Luc Boltanski y Ève Chiapello establecen que el anticapitalismo es tan antiguo como el capitalismo y desde el comienzo ha existido una crítica a esta lógica. Si bien el capitalismo se ha transformado en sus siglos de desarrollo, la “naturaleza” de la crítica al capitalismo no ha cambiado mucho, pues las fuentes de indignación que la han alimentado de forma continua han permanecido similares en los últimos dos siglos. Estas formas serían el capitalismo como fuente de desencanto y de inautenticidad de los objetos, personas y sentimientos, el capitalismo como fuente de opresión, como fuente de miseria y desigualdades de los trabajadores, y el capitalismo como fuente de oportunismo y egoísmo, que actúa como destructor de los lazos sociales y de las solidaridades comunitarias⁷⁰. Desde estas críticas divergen grupos de actores diferentes asociados en una coyuntura histórica determinada, de la que se distingue una “crítica social” y una “crítica artista”, esta última oportuna para presentar en esta investigación.

La “crítica artista” se sustenta en las fuentes de indignación que mencionan Boltanski y Chiapello sobre el desencanto, la inautenticidad y la opresión. En sus palabras, dicen: “Esta crítica insiste en la voluntad objetiva del capitalismo y de la sociedad burguesa de incorporar, dominar y someter a los seres humanos a un trabajo prescrito con el objetivo de obtener beneficios, pero invocando hipócritamente la moral, a la que se opondría la libertad del artista, su rechazo a una contaminación de la estética por la ética, su desprecio por toda forma de sometimiento en el tiempo y en el espacio, así como, en sus expresiones más extremas, por todo tipo de trabajo”⁷¹. Esto es relacionable con la “paradoja” del Museo Violeta Parra, que se opone al espíritu de la misma artista, idea planteada por Valdebenito, considerando la corrupción económica y política ligadas al patrón de la economía de mercado y la relación del Museo con la derecha política, así como también la relación que tiene con sus apadrinadores⁷². Todo esto actúa como una suerte de bloqueo u opresión a la figura de Violeta Parra, considerando su discurso social y político, expresado tanto en su obra visual como musical.

Otra crítica, abordada por Omar Olivo, apunta a la UNESCO como cooperadora en la impulsión del neoliberalismo “salvaje” en la cultura, siendo apoyada por académicos e investigadores del patrimonio cultural que reciben, promueven y reproducen la ideología de la UNESCO sin una posición mínima de reflexión y crítica⁷³. Se apoya en Zizek para decir: “El problema actual, respecto a la cultura y a la globalización, es que, el capitalismo global apela ahora a las esencias nacionales para inscribirlas en la universalidad del mercado, es decir, los Estados nacionales no se oponen al capitalismo transnacional, más bien, los particularismos que constituyen a cada nación, es decir, los modos de vida de

⁷⁰ Boltanski, L., & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, España: Akal.p.49.

⁷¹ Ídem.p.50.

⁷² Esta idea se vuelve a mencionar más adelante en el subcapítulo “Museo Violeta Parra”. En Valdebenito, L. (2018, febrero). “Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.p.140.

⁷³ Olivo, O. (2011). La humanidad espectral: lógica del capital para la cultura y el patrimonio cultural. *Boletín de Antropología Americana*, 47, 261-280. Recuperado de <https://www-jstor-org.uchile.idm.oclc.org/stable/pdf/24616314.pdf?refreqid=excelsior%3A8cebeadd0e509c52257bb7e5d4622bef> .pp. 275-276

sus habitantes, se han vuelto parte misma de los intereses hegemónicos”⁷⁴. El patrimonio inmaterial, que se produce en su mayoría desde una población en condiciones de pobreza y pobreza extrema, ha pasado a ser utilizado primero, como elemento o factor de “desarrollo” y después como “activo económico”⁷⁵. En este sentido, el término “patrimonio inmaterial” impulsado por la UNESCO y que tomó fuerza con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, sería un falso concepto en cuanto produce la “fragmentación de la totalidad social concreta, primero en comunidades, luego en grupos, y finalmente en un individuo, este último; aislado, fragmentado, incomunicado (pensamiento motor del capitalismo actual)”⁷⁶. Esta última idea podemos usarla para ilustrar de mejor manera cómo la lógica neoliberal ha incidido en la institucionalidad cultural a un nivel internacional y cómo concierne directamente en el patrimonio inmaterial, concepto que se asocia a la obra de Violeta Parra, y posicionarlo de una forma más crítica.

Museo Violeta Parra.

Ya situado el compromiso del Estado con el patrimonio desde estas normas, podemos introducir ahora al Museo Violeta Parra, entendido como la institución más importante dedicada al legado de la artista. El Museo fue inaugurado el 4 de octubre de 2015 con la presencia de la familia Parra, la alcaldesa de Santiago Carolina Tohá y la Presidenta Michelle Bachelet, y se encuentra a pasos de Plaza Baquedano. El edificio es una obra pública financiada en su mayoría por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y en un principio contó con la dirección del académico y máster en museología Leonardo Mellado. Se autodefine como “la concreción de la voluntad y dedicación de los hijos de la artista, Isabel y Ángel Parra, quienes -desde la Fundación Violeta Parra- cautelaron las obras e hicieron efectiva su donación al Estado de Chile” y un “espacio que alberga tanto la memoria y legado creativo de la artista como la documentación relacionada con su vida y obra, dando un especial énfasis al desarrollo educativo”⁷⁷.

La presidenta Bachelet se refirió de este modo en la inauguración:

“El inquebrantable lazo de Violeta Parra con los chilenos que la proyecta más allá de nuestras fronteras y que la convierte también en patrimonio universal. De ahí también viene, seguramente, la capacidad de su obra para cuestionar, para interrogarnos, para obligarnos a mirarnos de nuevo nuestro entorno, nuestra historia, nuestras costumbres, hoy con la misma fuerza que ayer”⁷⁸.

Son importantes también las palabras de la actual directora del Museo Cecilia García Huidobro luego de ser nombrada presidenta del directorio, pues hace un énfasis en la figura de Violeta como

⁷⁴ Ídem.p.264.

⁷⁵ Ídem.p.266.

⁷⁶ Ídem.p.270.

⁷⁷ En Museo Violeta Parra. (2020). Historia. Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/historia> . Visitado el 23/10/2020.

⁷⁸ En Museo Violeta Parra abre sus puertas al mundo. (2015, 4 octubre). Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/ministra/museo-violeta-parra-abre-sus-puertas-al-mundo/> . Visitado el 26/10/2020.

un personaje descollante dentro del universo del “Chile profundo”, que en sus palabras, es “todo aquello que no ha pasado ni por las instituciones ni por la farándula o el mercado”⁷⁹.

Por su parte, el ministro de Cultura Ernesto Ottone Ramírez, dijo lo siguiente:

“Para este gobierno y para todos quienes trabajamos en la Cultura, es un tremendo orgullo haber podido contribuir con este sueño, y contar finalmente con este Museo para la difusión y puesta en valor de su infinito legado (...) Es una nueva joya en el centro de Santiago que no solo guardará el acervo cultural de Violeta Parra, sino también de la música tradicional popular. Tiene que ver con lo ecléctico, la cultura abarca muchas disciplinas y Violeta Parra es representante de eso. Así que en este punto de Santiago, en Vicuña Mackenna, vamos a tener un nuevo espacio para la ciudadanía, con un programa pedagógico y tradicional muy fuerte, y un espacio que va a ser el epicentro cultural también⁸⁰”.

Con lo último dicho por el Ministro Ottone, se refiere a que el Museo Violeta Parra, además de ser una institución dedicada al legado, difusión y educación sobre Violeta Parra, es también un centro cultural, que propone ofrecer una oferta amplia y múltiples posibilidades programáticas⁸¹, no necesariamente relacionadas de forma directa con la artista.

En cuanto a la idea de museo como una institución, Jaime Cerón explica que un museo es “crucial para generar valores y formas de diferenciación social, sexual y cultural dentro y fuera del campo del arte. En ese sentido es que el museo funciona como un régimen discursivo según las coordenadas de Michel Foucault. El museo no solo involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte, sino que moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión”⁸². Si consideramos lo último, y lo anteriormente dicho sobre la importancia de la muestra y su estímulo en los espectadores, podemos dar paso a una introducción de la colección del Museo Violeta Parra, que entenderíamos como una muestra construida y seleccionada con una función educativa, rescatando lo que sería un resumen de lo más “auténtico” de la artista, que puede tanto incluir como excluir elementos en su intención de albergar su propia “memoria”. Estos procesos de exclusión podríamos relacionarnos con nuestra misma historia de transición a la democracia, en el sentido que el fin de la dictadura supuso una negociación superficial y cosmética, donde los sectores democráticos negociadores se debieron regir estrictamente por la lógica del mal menor⁸³. Esta lógica circunscrita en “lo posible”, refiere a lograr acuerdos con reformas negociadas y graduales que no lesionen los intereses vitales de las partes y así contener conflictos. O como lo dijo Tomás Moulián: “el consenso es la etapa superior del

⁷⁹ En Lennon, M. (2015, 27 septiembre). Se acabó la espera: Así será el Museo Violeta Parra. *El Mercurio*. Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/cedoc/violeta-parra-ateriza-finalmente-en-su-museo/>. Visitado el 26/10/2020.

⁸⁰ En Museo Violeta Parra abre sus puertas al mundo. (2015, 4 octubre). Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/ministra/museo-violeta-parra-abre-sus-puertas-al-mundo/>. Visitado el 26/10/2020.

⁸¹ En Lennon, M. (2015, 27 septiembre). Se acabó la espera: Así será el Museo Violeta Parra. *El Mercurio*. Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/cedoc/violeta-parra-ateriza-finalmente-en-su-museo/>. Visitado el 26/10/2020.

⁸² Cerón, J. (2011). El museo como representación de los conflictos culturales. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 5(7), 142-159.p.145.

⁸³ Moulián, T. (1994). Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, 25, 25-33.p.26.

olvido”⁸⁴. Esta idea influyó en el desarrollo institucional del país en los últimos 30 años y así, podríamos decir entonces que el Estado, tanto como puede crear una historia o memoria “oficial”, también puede contribuir al olvido mediante la exclusión. Si nos detenemos en los museos chilenos, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es buen ejemplo de este reflejo de la política de transición pactada. Pero también podemos decir que ocurre algo parecido con el Museo Violeta Parra, en el sentido de excluir o no profundizar en la arista social y política de la artista, quedando esta institución principalmente como un lugar físico que resguarda su obra plástica. Y que, como motivo de generar un lazo transversal entre la imagen y la obra de la artista y los espectadores, opta por no politizarse en cuanto esto puede ser un potencial foco de conflicto en la sociedad.

Como dijimos, la colección alberga principalmente la obra plástica de la artista, con una selección de arpilleras, óleos y obras en papel maché, que en su gran mayoría retratan situaciones o elementos del campo y el folklore chileno. Todas realizadas en la década de los 60, época que marca de manera más potente la faceta creadora de la artista, superando la etapa folklorista y recopiladora de los años 50⁸⁵. Si nos detenemos en el edificio en sí, notamos que el diseño intenta emular la forma de una guitarra acústica, instrumento que caracterizaría de forma más auténtica a la artista, considerando que fue la guitarra el instrumento que más utilizó y que mejor dominó, al punto de innovar y componer de forma excepcional obras como, por ejemplo, las *Anticuecas*⁸⁶. Es a su vez, el instrumento con la que se le asocia naturalmente como folklorista y como autora.

Para Valdebenito, el Museo Violeta Parra tiene cabida dentro de la formación discursiva *Musealización de Violeta Parra*, dentro del discurso sobre *Violeta Mitificada*, donde el Museo aparece como un co-relato que fortalece el discurso mitificador del personaje, mitificada esta vez desde un espacio institucional impulsado por el Estado⁸⁷. Según la autora, el Museo ha hecho énfasis en proyectar la idea de una Violeta viva, pero que no escapa de contradicciones. La musealización de Violeta Parra es a la vez una materialización de su obra y de ella misma, como un símbolo del esquivo reconocimiento que tuvo en vida⁸⁸. Y también, es contradictorio que su

⁸⁴ Lechner, N., & Guell, P. (2005). Construcción social de las memorias en la transición chilena. *Centro de Estudios Miguel Enríquez*, 1-7. Recuperado de https://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0024.pdf .p.5.

I.-No obstante, hay que aclarar que la faceta creadora está igualmente presente durante los años 50, particularmente desde la música y la poesía. Esto se acentuó hasta desplazarse hacia otras formas como el arte plástico. Si a Violeta se le conoció más como folklorista durante los años 50, para los años 60 existe una visión más acercada a su persona como una artista y una “autora”, al punto de tener, por ejemplo, su propia exhibición de arte plástico en el Museo del Louvre de París en 1964.

II.- También en una entrevista a Violeta realizada por la revista Ecran, tras haber recibido el Premio Caupolicán a la mejor folclorista, se presenta a la artista principalmente como “cantante e investigadora folclórica”, pero también como creadora o compositora. En Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. p.168.

⁸⁶ Recordemos que textos que profundizan en la excepcionalidad de estas composiciones para guitarra son el de Aravena (2004) y Letelier (1967).

⁸⁷ Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.p. 82.

⁸⁸ El problema del reconocimiento en vida de la artista es recurrente en los trabajos existentes sobre ella. Según Valdebenito, el texto de Herrero “abre una línea discursiva tocante al ámbito de una valoración del personaje mientras vive. Pero cabe destacar

obra haya quedado “al alero de aportes de privados y del Gobierno de Chile, justo en una época donde se han desatado simultáneamente varios escándalos de corrupción económica y política en Chile, resultando un tanto paradójal, el espíritu de la obra visual de Violeta, junto con lo que representa políticamente, y el vínculo que el Museo tiene con sus apadrinadores”⁸⁹.

Así como dijimos anteriormente respecto a la lógica de mercado imperante y a la forma en la que quedó enraizada en nuestro país, y así como también instituciones como la UNESCO se subordinan a esta lógica, es necesario rescatar las siguientes palabras de Valdebenito, también referidas al Museo Violeta Parra:

“Suponemos que, según el modelo político y económico chileno, finalmente el Museo Violeta Parra, no puede escapar de la realidad de su tiempo, teniendo que depender obligatoriamente de aportes de la empresa privada, junto a un Estado cada vez más desacreditado y contrario a los ideales de Violeta Parra”⁹⁰.

Cabe señalar además, que este orden institucional, sujeto al mercado y a una política de consenso, es muy difícil de modificar. Si nos apegamos a la tesis de Maite de Cea sobre la herencia histórica institucional chilena, los cambios solo se producen por momentos críticos de la sociedad -lo que llama *critical junctures*- debido al peso histórico del pasado⁹¹. Se convierte en un patrón del cual es muy complejo desprenderse y que incluso genera “imaginarios”⁹². El compromiso del Estado con este orden económico y todas las instituciones que se apoyan en ello en cierta forma tornan muy difícil poder desprenderse de esta naturaleza, fomentando este orden institucional inquebrantable⁹³. Por eso entendemos, quizás de forma desesperanzada, que el Museo Violeta Parra no puede escapar de la realidad de su tiempo.

Faceta política-social de Violeta Parra y conflictos discursivos derivados a partir de esta dimensión entre actores de la sociedad civil y la oficialidad.

que esta valoración estaría condicionada a la propia gestión de Violeta por intentar proyectar su propuesta artística, lo que se manifiesta en ayudas que la artista habría recibido por parte de ciertas instituciones, como también invitaciones en espacios académicos”. Ídem p. 166. De la lectura del texto de Venegas, también se pueden sacar estas conclusiones sobre una valoración en vida, sobre todo desde un ámbito académico-intelectual, pero muy impulsado por la propia artista.

⁸⁹ Ídem.p.140.

⁹⁰ Ídem.p.140.

⁹¹ Si queremos abordar esto desde el ámbito musical, podemos relacionarlo con la cierta desconfianza existente hacia formas de arte que se proponen poner en crisis los sistemas de expectativas. Problema planteado por Cristóbal Durán en *La extracción del afecto musical: Deleuze y la composición de un tiempo flotante*, usando las palabras de Umberto Eco a partir de una crítica de Levi-Strauss hacia la música serial (técnica de composición musical popular en la primera mitad del S.XX que busca la ruptura integral de los cánones musicales a partir del dodecafonismo), pues esta se opondría a un principio de organización inviolable que se opone por sobre la sensación sonora. En el caso de Violeta como compositora, un ejemplo de su excepcionalidad se debe a la “ruptura” con las estructuras musicales del folklore que históricamente habían tenido un enfoque sencillo. Ver Aravena Decárt, J. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, LVIII(202), 9-25.p.11-14.

⁹² Idea extraída a partir de lectura obligatoria del seminario de grado. De Cea, M. (2017). El sendero de la institucionalidad cultural chilena: Cambios y continuidades. *Estudios Públicos*, 145, 103-132.

⁹³ Por esto mismo consideramos el estallido social de octubre como un punto de inflexión donde las instituciones tendrán la tarea de replantear sus estructuras y perspectivas. El Museo Violeta Parra ha quedado en este problema, sumados a los conflictos discursivos anteriores al estallido, a partir de la conducta y enfoque del museo.

Si nos detenemos en los “ideales” de Violeta Parra que Valdebenito menciona, podemos decir que con esto se refiere básicamente a su pensamiento político/social, que queda expresado en su discurso y en su obra musical. La tesis de máster *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*⁹⁴ de Alejandro Escobar contiene información que nos permite conocer de manera más profunda la relación de Violeta con la política o los problemas sociales del país en la época en que vivió, elementos que conforman la arista que sostenemos es la que genera el mayor conflicto frente a la patrimonialización de su figura. Escobar menciona el compromiso político y social de Violeta en su obra, expresando de forma un tanto romántica y mitificadora que cuando vio injusticias las denunció poéticamente, siempre alejada de la efervescencia partidista de la época⁹⁵. Podemos entender que pueda referirse con esto a que nunca hubo una militancia formal en un partido político, pero podría tender a confusiones si es que tomamos elementos que él mismo dice sobre la estrecha simpatía de Violeta y su familia con la izquierda política y el Partido Comunista, los apoyos a las campañas presidenciales de Salvador Allende previas al triunfo de 1970 o también, la referencia y homenaje al dirigente del Partido Comunista español Julián Grimau⁹⁶ -asesinado por la dictadura de Francisco Franco mientras Violeta se encontraba en Europa en 1963- en la canción *Qué dirá el santo padre*⁹⁷, a partir de esta misma canción podemos reconocer un foco para problematizar más adelante⁹⁸. Según Herrero, en este contexto la artista actuó de forma convencida y combativa, incluso contando que en las protestas realizadas fuera del consulado de España en Ginebra fabricó su “propia versión” de bombas molotov, preparadas con botellas de vidrio de Coca-Cola y rellenas de pintura, con el propósito de lanzarlas al consulado. Tito Guisado, amigo de Violeta y que la acompañó junto con otros en ese momento, recuerda en el libro de Herrero su actitud pasional y luchadora al momento de querer lanzar las botellas, incluso diciendo que su motivo final, más que atacar el consulado por la condena a muerte de Julián Grimau, había sido literalmente plasmar una intervención artística en los muros, como un graffiti⁹⁹. Otro ejemplo interesante sobre el compromiso político de Violeta es lo contado por su hija Carmen Luisa en relación a la deteriorada relación con su madre en el último tiempo de su vida, quien la sacó “mil veces” del colegio porque decía que no servía, y después le compraba muchos libros, uno de ellos *El Capital* de Karl Marx, el cual Violeta intentó hacerle leer. Como dijimos en el primer capítulo, las “Décimas” también reflejan su crítica social y política¹⁰⁰.

Puede resultar muy difícil, dada la pluridimensión de la artista, definir una imagen oficial, o bien, intentar explicar a la Violeta más “verdadera” o más “auténtica”. Curiosamente, la Fundación

⁹⁴ Tesis de Máster en música como arte interdisciplinario, Universidad de Barcelona, Junio de 2012.

⁹⁵ Escobar, A. (2012, junio). *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Universitat de Barcelona.p.111

⁹⁶ Ídem p.112.

⁹⁷ Otra composición con un fuerte contenido político es *La Carta*, cuyo últimos dos versos -refiriéndose a los hermanos de la artista- reza: “Los nueve son comunistas, con el favor de mi Dios, sí”.

⁹⁸ Véase pág. 30.

⁹⁹ Herrero, V. (2017). *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra* (Vol. 1). Santiago, Chile: Lumen. pp.393-395

¹⁰⁰ A modo de ejemplo, una de estas críticas se puede apreciar en una de las Décimas, escrita en la década de los 50, llamada “Por ese tiempo el destino” y originalmente de nombre “El paco Ibáñez”, escrita como protesta contra el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. En Parra, V. & Fundación Violeta Parra. (2016). *Violeta Parra. Poesía* (2.ª ed.). Valparaíso, Chile: Editorial UV de la Universidad de Vaparaíso.pp.212-214.

Violeta Parra en la sección “Trayectoria” de su página web sitúa en 1952 el nacimiento de la “verdadera Violeta Parra”¹⁰¹. Este año es donde, impulsada por una conversación con su hermano Nicanor, Violeta decide abandonar su antiguo repertorio de canciones extranjeras para dedicarse a recorrer las zonas rurales de Chile en busca de canciones tradicionales y recopilarlas. Podemos decir que el compromiso de Violeta con el folklore es bastante patriota, pues, ella al notar que todas estas tradiciones están desapareciendo y que muchas canciones quedarán en el olvido, se propone de manera obsesiva rescatarlas con el fin de recuperar lo que ella considera auténticamente chileno¹⁰². Por ejemplo, en el libro *Cantos Folklóricos*, Violeta consigue que Juan de Dios Leiva, “Don Guillermo”, cantor de la comuna de Barrancas, le cante sus canciones después de incluso haber jurado no volver a cantar más en la vida. Según Violeta, Don Guillermo solo accedió y rompió su juramento cuando ella le dijo que la patria necesitaba sus cantos¹⁰³. Es pertinente compartir una anécdota que refleja la tristeza que muchas veces vivió la artista en el extranjero, sobre todo ante la mezquindad de diplomáticos y organismos chilenos, pero que no quitó nunca la sensación de pertenencia y de compromiso con el país, a su manera:

“Corría un 18 de septiembre. (...) averiguamos qué iría a suceder en la embajada de Chile. Yo me arreglé un poco (más no podía porque siempre quedo igual), y me dirigí a la Embajada a cantarles... gratis. (...) en el extranjero mi nombre ya corría un poco entre la gente chilena de París. Mejor no hubiera ido. Yo no era diplomática, pero era chilena. ¿Y no era Chile el que se estaba recordando? ¿O más interesaba el traje que cada señora lucía 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”. Pero hubo algo que me emocionó y nuevamente me hizo llorar. (...) María Teresa Pinto (...) es chilena de nacimiento, pero muy pequeñita fue llevada a París donde ha vivido toda su existencia. No conoce Chile, pero arde en sus venas el deseo de hacerlo. Es tan chilena o más que cualquiera de nosotras. (...) “¡Cánteme a mí! Me dijo, yo quiero escuchar hoy, también, las canciones de mi Chile”. Lloré afirmada en sus hombros. “¡Había una chilena ahí!”¹⁰⁴.

Para especificar el rol del MINEDUC en la patrimonialización de Violeta Parra una vez instalada la democracia, empieza con la monumentalización de la casa de San Carlos, cuando el CMN dependía de este ministerio. Pero quizás la forma de cristalización más importante desde el ministerio ha sido su aparición en textos de educación para escolares, al menos desde fines de los 90 y comienzos de los 2000. Tuvimos acceso al Programa de Estudio de Artes Musicales de segundo medio (2000, redactado en 1999), donde se menciona en 5 ocasiones a Violeta Parra. La

¹⁰¹ En Fundación Violeta Parra. (2020). Trayectoria. Recuperado de <http://www.fundacionvioletaparra.org/trayectoria> . Visitado el 27/10/2020.

¹⁰² Puede llamar la atención la cercanía de lo campesino y tradicional, con los elementos patrios formados desde lo institucional. Por ejemplo, el único guitarrón chileno que se conserva de los que Violeta donó al Museo de la Música Folklórica potenciado por la Universidad de Concepción, y que consiguió gracias a uno de los cantautores campesinos recopilados Isaías “El profeta” Angulo, tiene el detalle de un fragmento del escudo nacional de Chile. En Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del BíoBío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermanda.p.145.

¹⁰³ Parra, V. (1979). *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago de Chile, Chile: Nacimiento.p.9

¹⁰⁴ “Vivió “exilio folklórico”; Nadie la ayudó en Europa”, *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957. En Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del BíoBío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermanda.p.89.

primera de ellas es en la sección “Bibliografía”, donde aparece el libro *Cantos folklóricos chilenos* y el sitio web de la Fundación Violeta Parra, hasta ese entonces, la organización más importante dedicada a la artista¹⁰⁵. También se incorpora en la sección “Autores y/o intérpretes recomendados” en el anexo de Fonografía, donde se menciona a Violeta como “Violeta Parra/Música recopilada (centro)” en el apartado “Música folclórica chilena (grupos y autores)”¹⁰⁶. También se accedió al Programa de Educación Artística de sexto básico del mismo año, donde se menciona 7 veces¹⁰⁷, en la sección “Bibliografía”, “Música folclórica chilena”, “Música folclórica latinoamericana” y “Música chilena de autor: folclórica y de raíz folclórica”, donde se encuentra junto a otras folcloristas como Margot Loyola, o artistas con una clara tendencia política como Víctor Jara y los Huasos Quincheros, estos últimos ligados a la derecha.

De lo que podemos notar, estas menciones son bastante superficiales¹⁰⁸. De las 9 canciones de Violeta y 2 más de Isabel Parra con letras de Violeta expuestas en el programa de segundo medio, solo 2 canciones tienen un contenido político y/o social (*Al centro de la injusticia* y *Arriba quemando el sol*), mientras que en el programa de sexto básico su mención es todavía más superficial, no obstante, se incluye en la bibliografía el libro *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*¹⁰⁹, publicado gracias a la iniciativa de la Fundación Violeta Parra con supervisión de la SCD¹¹⁰. Si damos un salto al Currículum Nacional actual, las menciones suben a 37 entre 10 niveles de educación. Según Valdebenito, la imagen de Violeta desde discursos que parten desde la oficialidad como el de los currículum escolares, el imaginario colectivo y las representaciones populares, se asocian a “su origen sureño y campesino a partir de su forma de cantar y hablar, junto con el tipo de repertorio que cultiva” y en caso específico para el Currículum Nacional de enseñanza media y los medios de comunicación, han construido una imagen pintoresca, que se relaciona con personajes del mundo intelectual y académico, pero al mismo tiempo manteniendo su origen rústico, popular, campesino y criollo, obviando el elemento político¹¹¹. No es de extrañar la relación con el ámbito académico e intelectual, si consideramos que el grupo que valoró más a la

¹⁰⁵ MINEDUC. (1999). *Artes Musicales* (Vol. 1). Santiago, Chile: Educación Nuestra Riqueza. p.65.

¹⁰⁶ Ídem. p.67.

¹⁰⁷ MINEDUC. (1999). *Educación Artística. Programa de estudio sexto año básico / NB4* (1.ª ed., Vol. 1). Santiago, Chile: Educación Nuestra Riqueza. pp.131-132, 134-137.

¹⁰⁸ Esto también es explicado por Valdebenito. Si bien se ha intencionado en los Programas del MINEDUC la sugerencia de obras de compositores chilenos como contenido de enseñanza, no existen unidades de aprendizaje en las que pueda verse reflejado algún enfoque sobre la música popular chilena o sobre los actores que la conforman. Los contenidos son más bien generales. En Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. p.190.

¹⁰⁹ SCD y Fundación Violeta Parra. (1993). *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*. (1.ª ed., Vol. 1). Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria S.A.

¹¹⁰ I.- Centro de Documentación. Violeta Parra. Composiciones para guitarra. Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/cedoc/violeta-parra-5/>. En este libro se encuentran sus composiciones más complejas para guitarra. Visitado el 29/10/2020.

II.- Sociedad Chilena del Derecho de Autor, hoy llamada Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes musicales.

¹¹¹ Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. p.189.

artista en su vida desde una perspectiva institucional provenía de este sector, así como también el impulso por el estudio académico de su obra¹¹².

En cuanto al centenario de Violeta Parra en 2017, el Estado dispuso a la ciudadanía más de 300 actividades, programadas a lo largo del país entre el 4 de octubre de 2016 y el 4 de octubre de 2017, abordando disciplinas y expresiones artísticas variadas para difundir la obra y el legado de Violeta¹¹³. La presidenta Bachelet se refirió de este modo en la bienvenida a este período de celebración, reivindicando el discurso social y político de la artista, y asegurando que existe un esfuerzo consciente en la visibilización y difusión de su obra:

“Violeta Parra está grabada en la memoria de un país que reconoce en su obra un universo donde conviven con la misma fuerza el lamento mapuche y el silencio del desierto de Atacama, la rabia frente a la injusticia y la gratitud de existir, la soledad más profunda y la plenitud del amor. (...) Por eso hemos elegido hacer de los cien años de nacimiento una celebración nacional (...) porque queremos recordar que el horizonte que nos hace posibles como comunidad, viene también dado por la obra de nuestros grandes artistas. (...) Hoy damos un recorrido por muchos caminos hacia Violeta Parra. Un recorrido dedicado a la celebración y también un esfuerzo consciente y coordinado por visibilizar y difundir su obra artística, política, humana, en todo el territorio nacional, y también fuera de nuestras fronteras”¹¹⁴.

En este contexto también se publicó el libro *Violeta Parra, después de vivir un siglo*¹¹⁵ del Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Libro que cuenta con la intervención de diversos autores especializados, algunos de ellos ya mencionados anteriormente. En la introducción del texto se deja en claro el compromiso del Estado y, personalmente, del gobierno de turno con lo que significa Violeta Parra, lo que supone un aporte a esta investigación para conocer las intenciones del Estado, su discurso y la preocupación expresada durante un acontecimiento tan importante como fue el centenario de la artista:

“Profundizar en la obra y figura de Violeta Parra es un compromiso irrenunciable para el Gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), especialmente en el contexto de la conmemoración de los 100 años de su nacimiento. Un ejercicio que sabemos debe ser abordado desde una mirada transdisciplinaria, que nos permita trazar la complejidad de su influencia en el devenir cultural, artístico y patrimonial de nuestro país”¹¹⁶.

¹¹² Véase trabajos de Aravena (2004) y Letelier (1967)

¹¹³ En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). 100 años Violeta Parra. Recuperado de <https://www.violetaparra100.cl/> . Visitado el 29/10/2020.

¹¹⁴ En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Bienvenida. Recuperado de <https://www.violetaparra100.cl/bienvenida/> . Visitado el 29/10/2020.

¹¹⁵ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra, después de vivir un siglo* (Vol. 1). Santiago, Chile: CNCA.

¹¹⁶ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra, después de vivir un siglo* (Vol. 1). Santiago, Chile: CNCA.p.3.

Junto con esto también se publicó *Violeta Parra 100 años. Cuaderno Pedagógico*¹¹⁷ y el *Cancionero Popular Violeta Parra*¹¹⁸ del CNCA. El cuaderno pedagógico es un texto bastante completo, con un repertorio más variado¹¹⁹ que en los programas del MINEDUC y con un enfoque educativo, abordado desde una perspectiva interdisciplinar y según un enfoque crítico o post crítico, reflejado en la aparición de temas como la identidad de género, colonización, mestizaje, entre otros y que, según Valdebenito, “se preocupa por pensar el currículum como una construcción cultural que parte desde el discurso como categoría para pensar el conocimiento escolar”¹²⁰. Sobre el *Cancionero Popular*, este fue una iniciativa impulsada en el marco del Plan Nacional de Lectura¹²¹, que además contó con la colaboración de la Fundación Museo Violeta Parra y la Fundación Violeta Parra. Para este proyecto se llamó a una consulta popular entre noviembre de 2016 y enero de 2017, donde se invitó a la ciudadanía a escoger “aquellas canciones más significativas del repertorio musical de la artista”, mientras que otras 10 canciones serían escogidas por la propia Fundación Violeta Parra¹²².

Tabla de votos consulta popular¹²³

Canción	Votos (total: 11.061)
<u>Arauco tiene una pena</u>	<u>1270</u>
<u>Gracias a la vida</u>	<u>1208</u>
<u>Volver a los diecisiete</u>	<u>1154</u>
<u>La Jardinera</u>	<u>1106</u>
<u>Maldigo del alto cielo</u>	<u>987</u>
<u>Run Run se fue pa'l norte</u>	<u>887</u>
<u>Arriba quemando el sol</u>	<u>687</u>

¹¹⁷ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra 100 años. Cuaderno Pedagógico*. (1.ª ed., Vol. 1). Santiago de Chile, Chile.

¹¹⁸ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Cancionero Popular Violeta Parra* (1.a ed.). Santiago, Chile: CNCA.

¹¹⁹ Para mayor información véase capítulos 4.6 y 4.6.1 sobre *Violeta Canonizada*. En Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. pp. 189-193.

¹²⁰ Ídem 190-191.

¹²¹ El Plan Nacional de la Lectura 2015-2020 se inscribe en un proyecto de cambio social, cultural, de participación y de democratización, para concretar y fortalecer una política pública de lectura. En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Plan Nacional de la Lectura. (2015). Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/libro-y-lectura/plan-lectura/>. Visitado el 29/10/2020.

¹²² CNCA. (2017). *Cancionero Popular Violeta Parra* (1.ª ed.). Santiago, Chile: CNCA. p.5.

¹²³ Información obtenida gracias a consulta al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Sistema de Información y Atención Ciudadana (SIAC). 23/10/2020. Las otras 10 canciones, escogidas por la Fundación Violeta Parra, son *Miren cómo sonríen, Casamiento de negros, Por qué los pobres no tienen, Hijo que tiene sus padres, Al centro de la injusticia, El guillatún, Travesuras, Puerto Montt está temblando, ¿Qué dirá el Santo Padre?* y *La pericon se ha muerto*.

<u>Qué he sacado con quererte</u>	<u>503</u>
<u>Qué pena siente el alma</u>	<u>494</u>
<u>La carta</u>	<u>484</u>

De las canciones escogidas popularmente, 3 de 10 tienen un contenido político/social, mientras que de las escogidas por la Fundación Violeta Parra, 5 de 10 son de esta naturaleza¹²⁴. Concluyendo a partir de este universo votante de aproximadamente 11.000 personas, podemos decir que las canciones netamente folklóricas han logrado trascender en el imaginario ciudadano, siendo más reconocidas que las otras, aunque nunca olvidando el discurso social y político de la artista. Sin duda las canciones más reconocidas de Violeta son *Volver a los diecisiete* y *Gracias a la vida*¹²⁵, pero podemos notar que la canción más votada es *Arauco tiene una pena*, canción de protesta por el conflicto mapuche, esto es quizás un indicio de que el universo votante circuló entre un grupo más conocedor de la artista y su obra.

Si analizamos en detalle la transcripción de *¿Qué dirá el Santo Padre?* en el cancionero, notamos algo curioso: la omisión de una estrofa de la letra original¹²⁶. Como dijimos anteriormente, Violeta escribió esta canción ante la conmoción por el fusilamiento del dirigente comunista español Julián Grimau. Una de las estrofas originales de la canción -originalmente llamada *Julián Grimau*- dice:

*“El que oficia la muerte como un verdugo
tranquilo está tomando su desayuno.
Lindo se dará el trigo por los sembra'os,
regado con tu sangre, Julián Grimau”¹²⁷.*

¹²⁴ Recordemos que la Fundación Violeta Parra es gestionada por la familia Parra, quien se ha quejado de la dirección que ha tenido el Museo Violeta Parra, en relación al discurso político y social de Violeta.

¹²⁵ Si consideramos la cantidad de versiones existentes de diferentes artistas de alto reconocimiento -Joan Manuel Serrat y Mercedes Sosa, por ejemplo-, la popularidad internacional de estas canciones es innegable. En Chile, la barra del equipo de fútbol Universidad de Chile tiene una versión de *Gracias a la vida*, con la letra cambiada en apoyo al club. Además, recientemente *Gracias a la vida* fue elegida en el número 3 de canciones consideradas “inolvidables” en una votación realizada en el portal “BBC Music Memories” de la BBC. Donde Violeta comparte el podio con composiciones anglosajonas como *Bohemian Rhapsody* de Queen e *Imagine* de John Lennon. En Garrido, M. (2020, 23 septiembre). Gracias a la vida es una de las canciones «inolvidables» en lista elaborada por BBC. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2020/09/23/gracias-a-la-vida-esta-entre-las-canciones-inolvidables-en-lista-elaborada-por-bbc/>. Visitado el 28/10/2020.

¹²⁶ Esta omisión también existe en la versión publicada en el sitio web www.violeta100.cl, lanzado por el gobierno durante el centenario de la artista. En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Qué dirá el Santo Padre. Recuperado de <https://www.violeta100.cl/cancionero/que-dira-el-santo-padre/>. Visitado el 28/10/2020.

¹²⁷ Versión del disco póstumo grabado en la primera mitad de la década de los 60 titulado “Un río de sangre”, también conocido como “Canciones Reencontradas en París” (1974). Existe otra versión en el disco “Recordando a Chile” (1965). En Naranjo, M. (2017). Discografía de Violeta Parra. *Estudios Públicos*, 146, 233-262. Recuperado de https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20170713/20170713112137/rev146_naranjo1.pdf. Visitado el 28/10/2020.

Esta estrofa no se encuentra en el *Cancionero Popular*, es más, la canción oficializada en el texto es la versión censurada en todas las ediciones anteriores a 1991¹²⁸. Otro detalle es el reemplazo de la palabra “balas” por “penas” en una de las estrofas¹²⁹. Según Herrero, la versión original es pública desde 1991. El CNCA al incluir la versión censurada y no la original que lleva casi 30 años pública, hace perder la intensidad y el mensaje político directo que caracteriza la canción¹³⁰.

Han sido varios los problemas que ha tenido la Fundación Violeta Parra y sus cercanos respecto a las representaciones de Violeta y la gestión del Museo y su dirección. Estos problemas se han acentuado en las últimas dos décadas, al mismo tiempo del surgimiento de escritos sobre la artista que abordan todo tipo de perspectivas. Si abordamos primero perspectivas no oficiales, podemos poner como ejemplo la reacción de Tita Parra, vicepresidenta de la Fundación Violeta Parra, ante la película “Violeta se fue a los Cielos” (2011) del director Andrés Wood:

“Una Violeta que no se lava ni se peina ni se baña, caracterizada en la obviedad que es lamentable antítesis de la Violeta inasible que es y seguirá siendo. (...) Es tan difícil abordar a Violeta Parra y fácil caer en los estereotipos que la información errada en el tiempo ha ido sumando a las fantasías de cada uno, la lectura del público que la ama por su obra, se confunde con la visión del hijo Ángel en su libro *Violeta se fue a los cielos* que inspira esta película, y que curiosamente se va al otro extremo de lo que muestra el libro, siendo éste un abordaje liviano y lleno de humor. Faltó mayor profundidad en la dualidad pasión y dulzura, rabia y alegría, profundidad y finura que es parte esencial de la Violeta tal como se puede apreciar en sus letras, en su obra visual, en su música. Mucho trabajo para el próximo cineasta que se atreva. Violeta Parra es insondable y llena de vericuetos, imprevisible, pero por sobre todo de una profundidad que no se puede olvidar. Los misterios de Violeta Parra parecieran no existir, su poesía, su encanto, sus dimensiones internas. Vayan a verla pero no se la crean toda. Ni piensen que la Violeta no tenía femineidad o que era una bruta, porque no es verdad y eso duele. En fin”¹³¹.

En relación a esta “información errada” que ha sumado fantasías en el imaginario, podemos también rescatar las palabras del músico Gastón Guzmán, integrante del grupo folklórico Quelentaro y quién colaboró con Violeta en la carpa de La Reina¹³²:

¹²⁸ Herrero, V. (2017). Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra (Vol. 1). Santiago, Chile: Lumen.p. 394.

¹²⁹ Así es cantado también en una de las versiones más conocidas y difundidas de la canción, la de Quilapayún, pero incluyendo la mención a Julián Grimaú.

¹³⁰ Existen otros casos de censura en versos como el de la canción *Un río de sangre corre*, conocida también como *Rodríguez y Recabarren*, censurada en ediciones francesas e internacionales por su referencia al líder nacionalista congoleño Patrice Lumumba. En *Un río de sangre corre [o Rodríguez y Recabarren]* (Violeta Parra). (2020). Recuperado de <https://www.cancioneros.com/nc/1509/0/un-rio-de-sangre-corre-o-rodriguez-y-recabarren-violeta-parra>. Visitado el 28/10/2020.

¹³¹ Carta completa en Parra, T. (2011, 23 agosto). Una Violeta que no se lava ni se peina ni se baña. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/gyan-sudipa/una-violeta-que-no-se-lava-ni-se-peina-ni-se-ba%C3%B1a/10150261950676022/>. Véase también R. González / C. Vergara. (2011, 25 agosto). Familia de Violeta Parra se divide ante película de Andrés Wood. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/familia-de-violeta-parra-se-divide-ante-pelicula-de-andres-wood/>. Visitado el 27/10/2020.

¹³² El alcalde de La Reina Fernando Castillo Velasco cedió un terreno de su comuna para que Violeta construyera lo que sería un centro de la actividad folklórica en la capital, una “Universidad” del Folklore: La Carpa de La Reina. La Carpa fue el último espacio en que se desarrolló la artista, muriendo en ese mismo lugar en febrero de 1967.

“Mientras más lejos esté la Violeta de nosotros, para nosotros es mejor. Porque está llena de simbolismos y cosas que le han puesto y le han sacado, y ya no es la Violeta que uno conoció, es otra cosa. Al ver ese murmullo que hay, social, ridículo, yo no la conozco. Yo por lo menos trato de evitar conversar de la Violeta. (...) la hacen, la deshacen, la rehacen, según el *gallo* que la tome. He leído que la Violeta era alcohólica, enamoradiza, lesbiana... una pila de atrocidades”¹³³.

Lo expresado por Guzmán sobre tratar a Violeta desde una lejanía ante las alteraciones de su figura, es compartido por Miguel Vera-Cifras en su columna “Homenajicidio”, escrita en relación al centenario de la artista, criticando además el oportunismo familiar y académico ante el interés actual del Estado en fomentar el estudio de su figura:

“Da cosa ver la apropiación o *usurpación simbólica* (término acuñado por el antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero Arias) que se hace de nuestros más elevados talentos convertidos en semidioses una vez que se han muerto... llama poderosamente la atención esto viniendo de autoridades que en vida no dejaron de golpearlos para luego rasgar vestiduras porque se han ido y entonces contratar a sus descendientes o más cercanos para recordarlos (...). ¿No habrá acaso cierto oportunismo en ponerse a estudiar a Violeta Parra justo cuando las platas del gobierno van para allá? (...) A veces pienso que el mejor tributo para quien ha sido exhumado tantas veces debiera ser el silencio (...). ya veremos circulando un día un billete con la cara de Violeta Parra o Víctor Jara, elevados al panteón neoliberal del papel barato... ojalá falte mucho para eso (aunque parece inminente). (2...). Violeta Parra limita hoy (y contra su voluntad) al centro de la injusticia porque relegada en vida ahora debe sufrir, en cadena nacional, el exilio de su propia muerte. Otros, lejos de esta ignominia póstuma y afanados en mostrar a la “verdadera” Violeta, con sincera admiración, terminan prestando ropaje a los que lucran o rentan con la finada”¹³⁴.

Volviendo al Museo, hechos como el apoyo de la directora Cecilia García-Huidobro en 2017 a la candidatura presidencial de Sebastián Piñera, empresario identificado con los sectores conservadores y ligado a la derecha política chilena, han despertado polémica entre los familiares y cercanos a Violeta. Valdebenito rescata las palabras del músico Patricio Manns, quien tuvo una amistad con Violeta, diciendo “Yo estoy seguro que luego que Cecilia García-Huidobro acepta ser parte del consejo ciudadano de Sebastián Piñera, ella hubiera corrido al museo que lleva su nombre a exigirle la inmediata renuncia como directora, por esta contradicción, esta confusión de las cosas”¹³⁵. Lo mismo criticaron Mónica Echeverría y el arquitecto Miguel Lawner respectivamente: “Es una aberración, ¡por favor! Es claudicar del nombre de Violeta Parra” y “¡Cómo puede estar revolcándose la Violeta en su tumba, madre mía! (...) ¿Qué habría hecho violeta al enterarse de esta noticia? ¡Le habría sacado la cresta! Le rompe la guitarra en el mate, como lo hizo en más de una ocasión con alguien con quien tuvo conflicto”¹³⁶. También provocó conflicto la realización de una conferencia de “moda autóctona” en

¹³³ Entrevista a Gastón Guzmán. 21 de enero de 2012. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KRd5LD2rtTY&t=294s&ab_channel=DNChile . Visitado 1/10/2020.

¹³⁴ Vera-Cifras, M. (2017). *Homenajicidio*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/357902423/Homenajicidio-Port-Miguel-Vera-cifras> .pp 1-2.

¹³⁵ Valdebenito, L. (2018, febrero). “*Vio-le-ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.p.141. Cita de El Mostrador, 24 de mayo de 2017.

¹³⁶ Ídem.p.141. cita de El Mostrador, 24 de mayo de 2017.

el Museo, por ser considerada apropiación cultural de una clase social a pueblos originarios reprimidos¹³⁷.

Este problema se acentuó luego del 18 de octubre de 2019 con el estallido social chileno, momento de crisis marcado por una alta convocatoria ciudadana en las manifestaciones, la presencia de militares en las calles y la destrucción de inmuebles y servicios en circunstancias que aún no han podido esclarecerse. La familia Parra ha quedado decepcionada con la postura del Museo, ubicado solo a pasos de la zona cero, por el manejo en esta crisis social. Ante la posición del Museo, Tita Parra manifestó: “Lamentamos mucho que el museo no se haya adaptado a las nuevas circunstancias. No pudimos realizar cabildos, conciertos, actividades y rituales de sanación. Por el contrario, el museo se convirtió en un campo de batalla de todas las luchas de todos los días sin ninguna postura de clase. Lo único que se atinó a hacer fue resguardar la obra y ninguna otra participación, ninguna voz. (...) Ha sido refugio de los pacos, le han cambiado la rueda al zorrillo en el sitio del lado (...) ese silencio neutral, frío, lo dejó como un terreno baldío y abandonado (...), en un lugar donde podríamos haber hecho vigilia permanente, salvando vidas y ojos, cuidando heridos, cantando y alumbrando”¹³⁸. Además, se denuncia la exclusión de la Fundación Violeta Parra luego de octubre de 2019: “... la Fundación Violeta Parra ha sido excluida de toda asesoría, orientación, participación, voz y voto, en la programación cultural del museo que fundó (...) incendiado en la más total impunidad bajo el resguardo de Carabineros, y bajo una conducción que decide en solitario qué se hace (...) la maravilla de Violeta Parra no se puede manipular ni reducir a expresiones de criterios mediocres, clasistas, políticos, mezquinos, por lo menos en lo que respecta a este museo que es un proyecto creado por la Fundación Violeta Parra, aunque en estos tiempos de crisis sea conducido de una manera tan poco representativa.”¹³⁹.

Entendemos entonces que para la familia y los cercanos a Violeta su discurso político es fundamental, incluso apuntando a que el destino del Museo, destruido por el fuego en dos ocasiones, pudo haber sido distinto si se abordaba esto desde una perspectiva más política y social. Lo cierto es que entre los manifestantes del estallido social, se reivindicó la figura de Violeta Parra, considerando que esta crisis alzó y también erradicó personajes importantes del imaginario nacional. Podemos ver esto reflejado en algunos rayados inscritos en la estructura del Museo destruido, como “Violeta sería capucha”, “Violeta presente” y “Qué feliz estaría Violeta”¹⁴⁰, este

¹³⁷ Véase Montesinos, E. (2020, julio 10). REDES| ¿Qué negocio es este?: Conferencia de moda autóctona en Museo Violeta Parra saca ronchas. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/07/10/redes-que-negocio-es-este-conferencia-de-moda-autoctona-en-museo-violeta-parra-saca-ronchas.html> . Visitado el 29/10/2020.

También es abordado por Tita Parra en Montesinos, E. (2020, julio 10). Tita Parra: «Desde el 18 de octubre la Fundación Violeta Parra ha sido excluida de la programación de actividades del museo que fundó». Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/07/10/a-partir-del-18-de-octubre-de-2019-la-fundacion-violeta-parra-ha-sido-excluida-de-la-programacion-de-actividades-del-museo-que-fundo.html> . Visitado el 29/10/2020.

¹³⁸ En Montesinos, E. (2020, febrero 5). Tita Parra, a 53 años del suicidio de Violeta: “Los mensajes claros de sus canciones se ven en las calles, no en su museo”. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/02/05/tita-parra-a-53-anos-del-suicidio-de-violeta-los-mensajes-claros-de-sus-canciones-se-ven-en-las-calles-no-en-su-museo.html> . Visitado el 29/10/2020.

¹³⁹ Montesinos, E. (2020, julio 10). Tita Parra: «Desde el 18 de octubre la Fundación Violeta Parra ha sido excluida de la programación de actividades del museo que fundó». Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/07/10/a-partir-del-18-de-octubre-de-2019-la-fundacion-violeta-parra-ha-sido-excluida-de-la-programacion-de-actividades-del-museo-que-fundo.html> . Visitado el 29/10/2020.

¹⁴⁰ Sic. LA VIOLE SERIA CAPUCHA, VIOLETA PTEI, QUE FELIZ ESTARÍA VIOLETA.

último inscrito en la fachada exterior que da a la calle Vicuña Mackenna. También podemos apreciar un mural hecho en enero de 2020 en la población La Legua de San Joaquín. El mural, hecho por las Juventudes Comunistas de San Joaquín y el colectivo Les Oberoles, representa a Violeta junto con Gladys Marín y Mon Laferte, desde una perspectiva feminista¹⁴¹. En el muro está inscrito: “Lucha como Gladys, Canta como Violeta” sumado a una frase del libertador cubano José Martí y un cartel en alusión a los Detenidos Desaparecidos de la dictadura de Pinochet, con Mon Laferte en el medio, quien durante el estallido social se manifestó y protestó abiertamente a favor de la movilización y en contra de la represión y tortura proveniente del Estado¹⁴². La representación de Violeta en este caso es solo su imagen, sin instrumentos, como normalmente han sido la mayoría de sus representaciones. Por lo que entendemos que en este caso la imagen que se quiere entregar es netamente ligada a su faceta política y social. No necesita representarse con instrumentos musicales¹⁴³.



Ilustración 1: Mural "Lucha como Gladys, canta como Violeta", La Legua. Twitter Radio 19 de Abril, 2020.

¹⁴¹ “El mural es parte de las distintas expresiones que se dieron en el contexto de la revuelta popular y tuvo a compañeras de las JJCC San Joaquín y a otras mujeres de la población La Legua y Sumar a cargo de darle color al muro. La Municipalidad no tiene ninguna incidencia en nuestros murales, ni en financiamiento, gestión o permisos”. Información obtenida a través de consulta a las JJCC de San Joaquín vía Facebook. 29/10/2020.

¹⁴² Mon Laferte además hizo un cover de la canción *La Carta*, como motivo de protesta los primeros días del estallido social. En Mónica Garrido. (2020, 24 octubre). Mon Laferte emplaza a Piñera interpretando «La carta» de Violeta Parra. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2019/10/24/mon-laferte-violeta-parra/>. Visitado el 28/10/2020.

¹⁴³ Esto se profundiza en Capítulo III “Representaciones, Monumentos y Obras de Arte de Violeta Parra como fenómenos de patrimonialización”.



Ilustración 2: Rayado alusivo a Violeta Parra en la salida del metro Universidad Católica durante los primeros días del estallido social. Fotografía del autor, 23 de octubre de 2019.



Ilustración 3: Rayados en el Museo Violeta Parra destruido por el fuego. CNN Chile, 2020.

Podemos volver a las definiciones de Adorno para explicar el porqué de la construcción de fantasías, reescrituras y relatos del personaje, cada uno como un “contenido cultural”: “Los íconos culturales suelen producirse y perpetuarse no tanto como casos particulares de un momento histórico o imágenes de las figuras individuales que en ellos participan, sino como la representación de contenidos culturales a través de estos casos y personajes. Estos íconos son comunicados mediante diversas variaciones y reescrituras en las cuales ciertos rasgos claves se mantienen siempre reconocibles. La operación del receptor consiste en establecer y mantener un equilibrio entre los principios básicos que retienen el carácter épico del relato y las particularidades que constituyen el caso concreto”¹⁴⁴. Si nos apegamos a lo dicho por Adorno, en el caso de la figura de Violeta Parra, por más relatos y perspectivas que existan,

¹⁴⁴ Adorno, R. (1996). La estatua de Gonzalo Guerrero en Akumal: Íconos culturales y la reactualización del pasado colonial. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 905-923.p.908.

existen rasgos claves que se mantienen siempre reconocibles, como es su arista musical y folklórica.

De lo que se desprende desde sus entrevistas y su trabajo con las instituciones, es que Violeta siempre se definió más como una folklorista que una agente o dirigente social y revolucionaria. En su último tiempo de vida, instaló una carpa para formar lo que sería la primera “universidad” del folklore, invitando a grupos, cantoras y cantores populares. No quiso instalar un sindicato o un partido político, sino que se mantuvo, aun hasta el último período de su vida -conocido por su faceta más creadora- como una artista folklórica, folklorista y representativa de lo “auténtico” de su patria. Esto sin perjuicio de su discurso social y político, aún más presente en su última década de vida. Es más, como dijimos anteriormente, la Fundación Violeta Parra, que ha intentado situar de mejor manera el compromiso social y político de la artista, considera en la Violeta folklorista quizás su faceta más auténtica¹⁴⁵. Pero insistimos, esto no se trata de buscar una Violeta más auténtica o verdadera, sino que decimos que estas dos facetas discursivas -Violeta folklórica y Violeta política/social- son de igual modo reales, pero en su oficialización existe una exclusión, o bien una superposición de una por sobre otra. Esto último si es que nos apegamos a los postulados de Foucault sobre los principios del discurso, donde debemos entenderlos como prácticas discontinuas que se cruzan y a veces se yuxtaponen, pero también se ignoran o excluyen¹⁴⁶.

Capítulo III. Representaciones, Monumentos y Obras de Arte de Violeta Parra como fenómenos de patrimonialización.

El presente capítulo tiene como objetivo presentar una serie de homenajes y representaciones de Violeta Parra dentro del contexto de su patrimonialización en distintos lugares en la zona centro-sur de Chile. En la mayoría de estos existe una incidencia directa de organismos estatales con autonomía constitucional, como es el caso de las municipalidades. Algunas son solamente representaciones solitarias de la artista, mientras que en otras su representación es acompañada de más elementos, y no corresponden necesariamente a un homenaje personal.

Como hemos visto, la aparición de Violeta Parra en programas de educación, la construcción de un museo dedicado a su legado y estos homenajes en el espacio público pueden permitirnos hacer un ejercicio de memoria constante, a partir de una cristalización del personaje, ya sea escrita como es el caso de los programas de educación, o artística, como es el caso de murales y estatuas en el espacio público. Para complementar esto último, según Peter Burke, desde hace tiempo se han creado imágenes materiales para facilitar la retención y la transmisión de recuerdos –“monumentos conmemorativos”- como lápidas, estatuas y medallas. Los historiadores de los siglos XIX y XX en particular han mostrado un interés cada vez mayor por los monumentos públicos, precisamente

¹⁴⁵ Véase Fundación Violeta Parra. (2020). Trayectoria. Recuperado de <http://www.fundacionvioletaparra.org/trayectoria> . Visitado el 27/10/2020.

¹⁴⁶ Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.pp. 52-53.

porque éstos expresan y configuran a la vez la memoria nacional¹⁴⁷. Si nos apegamos a las definiciones del historiador del arte Alois Riegl sobre el culto moderno a los monumentos, podemos situar las representaciones del personaje dentro de características monumentales, pues entendemos como monumento toda aquella construcción que tiene la intención de rememorarnos algo en específico, ya sea de forma tangible, es decir, a través de esculturas o edificaciones, como de forma intangible, como los monumentos perceptibles por el oído o musicales -a los cuales Riegl comprende dentro de los monumentos históricos¹⁴⁸- o todo lo que comprenda a lo que el historiador del arte Cesare Brandi llama las artes no figurativas, como por ejemplo, la poesía¹⁴⁹. Siguiendo esto, entenderemos siempre los monumentos como histórico-artísticos. Para Riegl, separar los monumentos entre “históricos” y “artísticos” no sería correcto pues los segundos están comprendidos en los primeros, diluyéndose entre sí¹⁵⁰.

Los monumentos y representaciones nos conducen a un problema sobre la intencionalidad de quien lo presenta o lo construye, algo presente en nuestros casos de estudio. Jacques Le Goff presenta la idea de la intencionalidad del monumento, en contraposición a la objetividad del documento¹⁵¹. No obstante, tanto el documento como el monumento al ser fruto de la acción humana suponen ser vistos con ojos críticos en la verdad “absoluta” que puedan reflejar. Desde un ámbito filosófico, Gilles Deleuze también trabaja la idea de monumento, definiendo que, más que un acto de memoria, constituye una fabulación, desde una obra de arte”¹⁵².

Continuando con la idea de intencionalidad y fabulación, Eric Hobsbawm introduce el concepto de “tradición inventada”, que implica un “grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado”¹⁵³. Las tradiciones inventadas pueden diferenciarse entre las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad; y las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento. La primera de estas es la dominante, mientras que las otras se consideraban surgidas de un sentido de identificación con una comunidad y/o las instituciones que la representan, expresan y simbolizan como nación¹⁵⁴. Esto es esencialmente un proceso de

¹⁴⁷ Burke, P. (2000). *Formas de hacer historia cultural*. Madrid, España: Alianza Editorial.p.71.

¹⁴⁸ Riegl, A.(1903–1987). *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa Visor.pp 23-25.

¹⁴⁹ Brandi, C. (1995). *Teoría de la Restauración*. Madrid, España: Alianza Forma. p.21.

¹⁵⁰ El autor da un buen ejemplo de esto a través de un monumento escrito como una “insignificante” hoja de papel con una breve nota intrascendente. Esta simple hoja tendría un valor histórico expresado en la fabricación del papel, la escritura, etc. Y a su vez elementos artísticos como la forma de la hoja, y la forma y modo de agrupar las letras del escrito. En Riegl, A.(1903–1987). *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa Visor.pp. 23-25.

¹⁵¹ Goff, L. J. (1991). *El Orden De La Memoria/ The Order of Memory* (Tra ed.). Barcelona, España: Paidós Iberica Ediciones S a.pp. 227-228.

¹⁵² Silva.A-Maldonado.J. Filosofía y Literatura en Deleuze y Guattari: Creación y Acontecimiento. (2016). *Práxis Filosófica*, 45, 171-202.p.179.

¹⁵³ Hobsbawm, E. (1983). *La Invención de la Tradición*. Barcelona, España: Crítica.p.8.

¹⁵⁴ Ídem p.16.

formalización y ritualización donde se impone la repetición y no necesariamente puede ser un desarrollo colectivo, sino que puede construirse a partir de un único iniciador.

Violeta Parra en el Espacio Público.

Mostraremos dos ejemplos de esculturas de Violeta Parra en el espacio público. La primera de ellas se encuentra en la comuna de San Carlos, Región del Ñuble, ciudad conocida como la cuna de la artista, donde se encuentra la casa donde se dice que nació, declarada Monumento Histórico Nacional en 1992. La estatua es obra del artista Óscar Sánchez, vaciada en bronce y con técnica de arena o tierra y pátina¹⁵⁵. Se ubica en la Plaza de Armas de la comuna y fue inaugurada en noviembre de 2009. La artista se encuentra representada sentada y con una guitarra. En su base existe una placa que exhibe unos versos de la canción *Gracias a la Vida* en inglés, francés y español.

La Municipalidad de San Carlos en las últimas décadas se ha preocupado de preservar el legado de la artista, considerando la conexión existente entre ella y la comuna¹⁵⁶. Dentro de este contexto, la escultura es una iniciativa de la municipalidad y fue inaugurada por el alcalde de la ciudad Hugo Gebrie, militante de Renovación Nacional, partido ligado a la centroderecha política.

¹⁵⁵ En Cancioneros. (2009, 16 noviembre). Inaugurada una estatua de Violeta Parra en Chile. Recuperado de <https://www.cancioneros.com/co/902/2/inaugurada-una-estatua-de-violeta-parra-en-chile> . Visitado el 11/11/2020.

¹⁵⁶ Violeta Parra es hija ilustre de la comuna de San Carlos. La apropiación y musealización de su casa por parte del municipio y el Ministerio de Obras Públicas, y su representación en la Plaza de Armas ilustra la tarea de homenaje y preservación de su legado. Para el centenario de la artista en 2017 la comuna dispuso mediante decreto alcaldicio, el embanderamiento de toda la comuna, bajo la supervisión de Carabineros de Chile e Inspectores Municipales. En Hoy San Carlos celebra los 100 años de su hija ilustre Violeta Parra | San Carlos al Día. (2017, 4 octubre). Recuperado de <http://sancarlosaldia.cl/2017/10/04/hoy-san-carlos-celebra-los-100-anos-de-su-hija-ilustre-violeta-parra/> .

y Casa donde nació Violeta Parra | Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (2020). Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/casa-donde-nacio-violeta-parra> . Visitado el 11/11/2020.



Ilustración 4: Escultura de Violeta Parra en San Carlos, decorada con una mascarilla por la pandemia global de COVID-19. Facebook Casa Museo Violeta Parra San Carlos, 2020.

La segunda escultura está ubicada en la Plaza de los Poetas de la comuna de Chiguayante, en la misma región, lugar donde la artista se presentó en algunas ocasiones mientras trabajaba para la Universidad de Concepción¹⁵⁷. Inaugurada un 8 de marzo de 2011 durante la alcaldía de Tomás Solís (PC-PS, izquierda política), en conmemoración del Día Internacional de la Mujer, la obra es de una naturaleza bastante similar a la que se encuentra en San Carlos, también es de bronce y se representa a la artista también junto con una guitarra. En su base, se encuentra una placa que exhibe el escudo de la municipalidad. Según el diario La Estrella, en palabras del encargado de la Casa de la Cultura de Chiguayante, la escultura es un recordatorio y homenaje de la comuna a la figura de Violeta Parra¹⁵⁸. En este caso también la municipalidad se compromete con la salvaguardia del legado de la artista¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del BioBío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermenda. pp.80, 265.

¹⁵⁸ También existe un mosaico que recuerda la obra de Violeta, construido por vecinos de la comuna. “La idea de los vecinos era celebrar los eventos que tengan que ver con nuestra identidad como chilenos y por ahí nació la iniciativa de celebrar a Violeta Parra...” en Levet, A. (2017, 4 octubre). Mosaico rinde homenaje a la folclorista en Los Cerros. *La Estrella*. Recuperado de <https://www.facebook.com/municipalidadchiguayante/photos/a.152085398311195/734802660039463/>. Visitado el 14/11/2020.

¹⁵⁹ A modo de ejemplo, véase afiche de la municipalidad donde se considera a Violeta Parra como embajadora cultural de la comuna (Ilustración 5). En <https://www.facebook.com/151761261676942/posts/734822823370780/?d=n>. Visitado el 14/11/2020.



Ilustración 5: Escultura de Violeta Parra en Chiguayante. Afiche de la Municipalidad de Chiguayante en Facebook, 2017.

En estos dos ejemplos podemos ver que las representaciones son bastante sobrias en cuanto a color, muy acercado a las formas más clásicas de representación de personajes icónicos desde la oficialidad¹⁶⁰. Las dos estatuas exhiben el discurso folklórico de la artista, al ser representada con una guitarra, así como también en el detalle que las municipalidades agregan en la obra¹⁶¹.

Podemos revisar también representaciones a través de murales, como es el caso del mural “Hermandad Territorial Las Barrancas”, ubicado en la intersección donde convergen las comunas metropolitanas de Pudahuel, Cerro Navia y Lo Prado, e inaugurado en 2017¹⁶². La obra fue impulsada en el marco de la Ley de Educación Pública¹⁶³ y la hermandad territorial entre estas comunas que conformaron el territorio de lo que se conocía antiguamente como Barrancas. El mural es obra del muralista chileno Patricio Madera -parte de la generación fundadora de la brigada de pintura Ramona Parra (BRP) del Partido Comunista de Chile- y el artista Robinson Avello, en

¹⁶⁰ Con esto nos referimos a lo que Riegl llama “Monumentos intencionados”, contruidos con el propósito de rememorar, generalmente, hazañas y proezas. Como por ejemplo monumentos y bustos a militares exitosos o importantes para la historia de una nación.

¹⁶¹ En el caso de la estatua en San Carlos, los versos escogidos para quedar exhibidos en la base de la obra son de la canción *Gracias a la Vida*, que no es típica del repertorio más político y social de la artista y, como dijimos anteriormente, es quizás la canción más cristalizada en el imaginario popular, no solo a nivel chileno sino a nivel internacional (véase nota al pie n°125). A su vez, los versos están en 3 idiomas diferentes, para darle un enfoque más universal. Esta canción también es usada por la Municipalidad de Chiguayante en el afiche donde llaman a visitar la estatua en la Plaza de los Poetas de la comuna. (véase nota al pie n°159).

¹⁶² En Inauguración Mural «Hermandad Territorial Las Barrancas». (2017). Recuperado de http://www.codep.cl/web/guest/home/-/asset_publisher/4iN28ipsNxxn/content/inauguracion-mural-%E2%80%99Chermandad-territorial-las-barrancas-/pop_up;jsessionid=C23F98C16994ADDB6DAB3A9BACBB42C4?_101_INSTANCE_4iN28ipsNxxn_viewMode=print. Visitado el 14/11/2020.

¹⁶³ La Ley de Educación Pública es un decreto que aboga por la desmunicipalización de la educación provista por el Estado. En MINEDUC. (2017). *Ley N° 21040, que crea el Sistema de Educación Pública y modifica diversos cuerpos legales*. Recuperado de <https://educacionpublica.cl/wp-content/uploads/2019/10/Resumen-Ley-21.040.pdf>

colaboración con estudiantes de Lo Prado y Pudahuel. El mural tiene un reconocible estilo, asociado a los dibujos y la paleta de colores típica de la Brigada Ramona Parra. Así, asociamos la obra desde un primer vistazo con elementos ligados a la izquierda. No solo por el estilo BRP, sino por el discurso asociado a la creación de este mural, expresado en los elementos plasmados en esta obra, como por ejemplo la aparición de Víctor Jara o campesinos y mineros junto a banderas de Chile. Según la Municipalidad de Pudahuel, el proyecto “tuvo como propósito generar un espacio para la memoria, que diera cuenta de la rica historia social y cultural de la antigua comuna de Barrancas, lugar donde tuvieron un activo rol artistas como Víctor Jara, Violeta Parra y las más importantes luchas sociales del siglo veinte”¹⁶⁴. La representación corporal de Violeta, aunque esté plasmada dentro de un discurso político y social, no escapa de su faceta musical y folklórica¹⁶⁵, se retrata usando un poncho chileno y tocando guitarra¹⁶⁶. De todas formas, es representada en un contexto que la hace ver mucho más viva que las estatuas de San Carlos y Chiguayante, rodeada de colores intensos y a su lado derecho, un grupo de campesinos bailando, pero que no interactúan con ella. A su lado izquierdo, se representan unas figuras humanas extraídas de sus arpilleras¹⁶⁷.



Ilustración 6: Mural de Barrancas. Sitio web Corporación Municipal de Desarrollo Social de Pudahuel, 2017.

Una representación muy parecida a la anterior es el mural existente en el terminal de buses de Valparaíso, hecho por un grupo de muralistas de distintos países de Hispanoamérica, dirigidos también por Patricio Madera, autor del mural de Barrancas. En este caso el mural es de grandes

¹⁶⁴ En Pudahuel “Inauguran mural de la hermandad territorial”. (2017) Recuperado de <https://www.mpudahuel.cl/sitio/index.php/noticias-2/item/147-inauguran-mural-de-la-hermandad-territorial> . Visitado el 14/11/2020.

¹⁶⁵ Hemos abierto la pregunta en nuestra hipótesis de que la arista folklórica-musical es quizás la forma más adecuada de representación en su patrimonialización en cuanto a su aceptación colectiva. En este caso, a pesar de considerar que no se escapa de esta faceta, notamos que la aparición de Violeta no es a modo de homenaje personal, ni tampoco por ser sinónimo de lo auténticamente chileno, o de nuestra cultura y folklore en general, sino es por la historia personal de la artista con el territorio, sobre todo en la época de recopilación de cantores campesinos.

¹⁶⁶ Si nos atrevemos a hacer una diferencia entre las representaciones de Violeta Parra y Víctor Jara en este mural, podemos decir que este último es retratado un poco más profundo en un contexto social, pues su retrato es de igual modo tocando guitarra, pero junto a niños, sacado de la conocida sesión de fotos del artista en la población Herminia de la Victoria de Barrancas.

¹⁶⁷ Véase “La Cantante Calva” (1960) y “Contra la Guerra” (1962). Colección Museo Violeta Parra.

proporciones y fue hecho a modo de homenaje a Violeta Parra en el año de su centenario. Se representa a la artista de la misma forma que en el mural de Barrancas, es más, es la misma fotografía retratada, solo que con color. Alrededor de ella, se encuentran una serie de personas retratadas al estilo BRP, donde se pueden notar obreros chilenos, indígenas americanos y hombres y mujeres mapuche en una perspectiva combativa. La bandera mapuche cubre todo el fondo de la obra, al medio se encuentra el kultrún y al costado está Violeta. En la parte inferior, está inscrita la frase en idioma mapuche *amulepe tai' weicham*, traducida al español como “nuestra lucha continúa”. En el mural están presentes varias canciones de la artista, todas contienen elementos políticos/sociales¹⁶⁸. En palabras de Patricio Madera, el discurso político/social de Violeta es resaltado:

“ (...) creemos que el gran mérito de Violeta fue que recorrió los lugares más invisibles (...) Rescató su música y le dio la dignidad para ponerle alas y que fuera conocida internacionalmente. Violeta le cantó a todo y sobre todo a la lucha social (...). Además esta muralla da hacia el edificio del Congreso y es bueno para que desde allá ellos observen y vean como tienen invisibilizados y olvidados a nuestros pueblos originarios. Que algo les provoque esta gran Bandera Mapuche pintada en esta muralla (...) Este mural está lleno de identidad, identidad que no la hemos creado ni fabricado nosotros. Violeta Parra la construyó visitando los rincones más escondidos del país, recogiendo de los invisibles sus músicas, sus poemas, y ella los depositó en su guitarra, les puso alas y le dio la dignidad para que volaran por el mundo. Eso es Violeta Parra. Ella tuvo un compromiso social permanente con nuestro pueblo”¹⁶⁹.

En cuanto al rol de las municipalidades, estas sí se involucraron en las intervenciones, limitándose principalmente a la gestión de lugares y permisos. En el caso del mural de Barrancas, hubo una colaboración de las municipalidades de Lo Prado, Cerro Navia y Pudahuel. En la inauguración se hicieron presentes los respectivos alcaldes de Lo Prado y Cerro Navia, mientras que en el caso de Pudahuel lo hizo el director de la Corporación Municipal de la comuna¹⁷⁰. En la inauguración del mural de Valparaíso, también se hizo presente el alcalde de la ciudad, Jorge Sharp (MA), quien se refirió de este modo:

“El Mural nos ayuda a recibir al que llega a la ciudad de manera distinta y decirle de alguna forma con este Mural muchas cosas. (...) Es una ciudad que está haciendo un esfuerzo muy grande por la Memoria

¹⁶⁸ Estas canciones son *Arauco tiene una Pena*, *Según el Favor del Viento*, *Me Gustan los Estudiantes* y *Arriba Quemando el Sol*. En Correa, G. (2017, 14 octubre). América latina presente en Valparaíso: realizan mural en homenaje a Violeta Parra. Recuperado de <https://resumen.cl/articulos/america-latina-presente-valparaiso-realizan-mural-homenaje-violeta-parra> . Visitado el 14/11/2020.

¹⁶⁹ Ídem.

¹⁷⁰ En Inauguración Mural «Hermandad Territorial Las Barrancas». (2017). Recuperado de http://www.codep.cl/web/guest/home/-/asset_publisher/4iN28ipsNxxn/content/inauguracion-mural-%E2%80%99Chermandad-territorial-las-barrancas-/_pop_up;jsessionid=C23F98C16994ADDB6DAB3A9BACBB42C4?_101_INSTANCE_4iN28ipsNxxn_viewMode=print . Visitado el 14/11/2020.

Histórica, por recuperar y poner en el lugar que corresponde a grandes creadoras como lo es Violeta Parra¹⁷¹”.



Ilustración 7: Mural Terminal de Buses de Valparaíso. Sitio web Resumen, 2017.

También está el caso del mural “Lucha como Gladys, canta como Violeta” de La Legua, hecho por las Juventudes Comunistas de San Joaquín y el colectivo Les Oberoles, mencionado y ya descrito en el capítulo anterior¹⁷². Recalcamos en este caso que lo más importante de esta representación es que es posterior al estallido social de octubre de 2019, donde la misma sociedad en sus manifestaciones destruyeron y a su vez reivindicaron íconos y personajes del imaginario nacional, mucho de estos monumentalizados en estatuas y bustos. Violeta Parra quedó en el espectro de los íconos resaltados de forma positiva para las manifestaciones, siendo reivindicados como verdaderos rostros de lucha, junto con Víctor Jara, Gabriela Mistral, Pedro Lemebel y Gladys Marín, por ejemplo. A su vez, es la única representación de nuestros casos en la que no se retrata a la artista con instrumentos o elementos que la relacionen con el folklore, y lo único que podría hacernos relacionarlo a la música es la inscripción que llama a “cantar” como Violeta, que, evidentemente refiere a cantar con conciencia social, a la vez de “luchar” como Gladys Marín. En este sentido, y como dijimos anteriormente, Violeta no se necesita representar con elementos musicales, pues el discurso que se superpone es el político y social, que queda expresado solo en su representación corporal dentro de una obra de arte que homenajea a dos mujeres que tuvieron un discurso social convencido, legando esta visión a las nuevas generaciones femeninas, expresadas en la representación de Mon Laferte, quien es retratada en el momento en que hizo una intervención política en los Grammy Latinos, en noviembre de 2019. Para este caso, la municipalidad de San Joaquín no tuvo incidencia alguna¹⁷³.

Si nos fijamos, las representaciones que resaltan el discurso político y social de la artista fueron hechas por artistas y organizaciones que colaboraron con las municipalidades, la que se hicieron

¹⁷¹ En Correa, G. (2017, 14 octubre). América latina presente en Valparaíso: realizan mural en homenaje a Violeta Parra. Recuperado de <https://resumen.cl/articulos/america-latina-presente-valparaiso-realizan-mural-homenaje-violeta-parra> . Visitado el 14/11/2020.

¹⁷² Véase Capítulo II subtítulo “Faceta política-social de Violeta Parra y conflictos discursivos derivados a partir de esta dimensión entre actores de la sociedad civil y la oficialidad”.

¹⁷³ Véase nota al pie n°141.

presentes, como dijimos, en los permisos y gestión de lugares. En el caso de las dos esculturas, donde no se recurrió a colectivos para su realización, -y se optó por una forma de homenaje monumentalizada clásica, una de ellas en la plaza principal de la ciudad- su representación resta o excluye todo tipo de elemento social o político¹⁷⁴.

Podemos mostrar un ejemplo de dos formas de homenajes en el espacio público que si bien son de la misma naturaleza, tienen un distinto enfoque, pues en una notamos una fuerte inclusión del discurso social, mientras que la otra es un homenaje neutralizado que alude a la significación de la artista por su importancia cultural y artística. La primera de ellas es la plaza Violeta Parra de la comuna metropolitana de Cerro Navia, ubicada en la población Violeta Parra. Este espacio, si bien existió como tal al menos desde la década de los 80, estuvo mucho tiempo en abandono, y fue recuperado por iniciativa municipal junto con ayuda de vecinos y vecinas de la comuna en el año 2010¹⁷⁵. No obstante, esta recuperación no implicó un tipo de reivindicación mayor o algún tipo de homenaje a Violeta Parra, y la plaza hasta ese momento, solo tenía un cartel con el nombre de la artista. El enfoque cambió notoriamente el año 2017, cuando se decidió remodelar la plaza en función de reivindicar a la artista dentro del contexto de su centenario. Este proyecto surgió de un FNDR¹⁷⁶ que se adjudicó la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Cerro Navia, y se mandó a hacer una escultura de la artista, junto con un mural. La escultura, hecha de fibra de vidrio, representa a Violeta sentada tocando una guitarra, vestida con un mosaico.

Para la inauguración de la escultura se organizó una jornada previa de montaje con una olla común, y luego un evento oficial con manifestaciones artísticas, que contó con la presencia del alcalde Mauro Tamayo (Ind. ligado a la izquierda), autoridades de la comuna y la Casa de la Cultura Violeta Parra de Cerro Navia como organizadores principales. En cuanto al enfoque político y social de esta intervención, todo parte por la misma historia social de la comuna de Cerro Navia, que tiene una tradición de izquierda bastante larga al nacer de tomas territoriales cuando el sector se conocía como Barrancas. La plaza se encuentra en la población Violeta Parra, que nació como una toma territorial a fines de los años 60. Alrededor de esta aún viven vecinos de la primera generación de la toma, y dirigentes emblemáticas del período de la dictadura como Luisa Riveros. Así mismo, la figura de Violeta Parra es importante para la comuna tanto por su discurso social

¹⁷⁴ Recordemos que solo son representaciones de bronce con una guitarra, y la canción mencionada en las respectivas placas no es parte del repertorio de composiciones que tengan un discurso político y social. No como el caso de los murales, todos hechos por artistas y colectivos ligados a la izquierda política, y cuyas canciones plasmadas, en el caso del mural de Valparaíso, sí son parte de este repertorio. Ocurre así una cristalización del personaje pero desde enfoques distintos, donde la más "oficial" opta por la faceta menos politizada y más folklórica.

¹⁷⁵ En Parque, F. M. (2010, 29 noviembre). Plaza Violeta Parra | Cerro Navia – Fundación Mi Parque. Recuperado de <https://www.miparque.cl/plaza-violeta-parra-cerro-navia/>. Visitado el 14/11/2020.

¹⁷⁶ El Fondo Nacional de Desarrollo Regional es un programa de inversiones públicas, con fines de compensación territorial, destinado al financiamiento de acciones en los distintos ámbitos de infraestructura social y económica de la región, con el objetivo de obtener un desarrollo territorial armónico y equitativo. En Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo. (2020). Características del Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR) | Subdere. Recuperado de <http://www.subdere.gov.cl/documentacion/caracter%C3%ADsticas-del-fondo-nacional-de-desarrollo-regional-fndr>. Visitado el 14/11/2020.

como por su trabajo en terreno en el sector, recopilando canciones campesinas¹⁷⁷. Todo esto, según la Casa de la Cultura Violeta Parra, exige la necesidad que este nuevo enfoque de la plaza tuviera una carga social, expresado sobre todo en la colaboración de vecinos en el mural y en la decoración de la escultura¹⁷⁸. Según la Casa de la Cultura Violeta Parra, el proceso que derivó en que la intervención fuera de esta naturaleza hubiese sido muy complicado si es que las autoridades de la comuna hubiesen estado ligados a la derecha política, en alusión a la alcaldía anterior de Luis Plaza (RN), que duró dos períodos.

Si consideramos lo planteado por Brandi sobre la doble historicidad de las obras de arte y lo aplicamos a la creación de espacios, podemos decir que estos también gozan de una doble historicidad¹⁷⁹. En el caso de la plaza Violeta Parra de Cerro Navia, su recuperación con un enfoque social, apuntando a la historia social de Violeta con el territorio, resignificó el espacio, que si bien existía anteriormente, solo aludía a la artista con un cartel que decía que el espacio llevaba su nombre. Ahora esta plaza representa a la artista de un modo rotundamente diferente, con un enfoque social y una personificación expresada en una escultura y un mural construidos y decorados por los mismos vecinos de la comuna. Esta renovación da paso a una nueva historicidad, es decir, un cambio dentro de la línea temporal del espacio en cuestión, que lo logra diferenciar, a través de la conciencia de las personas, de lo que fue en el momento de su creación.

¹⁷⁷ I.-“Violeta es un personaje importante para la comuna (...) En Cerro Navia hay personajes muy queridos y muy cuidados dentro de la imaginería popular, y tienen que ser bien representados. Por algo se está pidiendo que de las estaciones de Metro que van a estar en Cerro Navia una se llame Violeta Parra y otra Víctor Jara (...) están metidos en el inconsciente colectivo de este lugar (...) hacemos actividades para el 4 de octubre, el día de su nacimiento, “Jugando con Violeta”, que son actividades infantiles, pero muchas actividades tuvieron que dejarse de lado ahora por la pandemia”. Recuperado de Entrevista a Greta Estévez, curadora de la Casa de la Cultura Violeta Parra, 11/11/2020.

II.- En palabras de Violeta: “Encontré el folclor en todas partes, aunque las viejas de Barrancas fueron mi primera fuente. Doña Rosa Lorca, arregladora de angelitos, me cantó todo su valioso repertorio y me lo enseñó. Es a ella a quien le debo la nomenclatura del canto a lo humano y canto a lo divino (...)”. En García, M. (2016). *Violeta Parra en sus Palabras* (1.ª ed.). Santiago de Chile, Chile: Catalonia, Periodismo UDP. p.23.

¹⁷⁸ Incluso se agrega que quisieron hacer a los vecinos aún más presentes, pues originalmente se quería hacer que el mosaico fuera hecho a partir de loza rota de los mismos pobladores, y que estos “vistieran” a Violeta, lo que permitiera un sentimiento de pertenencia aún mayor con ella y con la plaza. Recuperado de Entrevista a Greta Estévez, curadora de la Casa de la Cultura Violeta Parra, 11/11/2020.

¹⁷⁹ Para Brandi las obras de arte gozan de una doble historicidad, la primera de ellas coincide en el acto de creación de la obra, y se remite al artista, el tiempo y el lugar. Y la segunda historicidad viene del hecho de incidir en el presente de una conciencia, es decir, una historicidad que hace referencia al tiempo y al lugar donde en ese momento se encuentra. En el caso de los espacios, estos también constituyen una creación en un tiempo determinado y con un enfoque determinado, que puede cambiar en las percepciones dentro de una línea temporal. La primera historicidad de este espacio sigue presente pues la plaza sigue llamándose Violeta Parra, y ninguna actividad de recuperación y remodelación se hubiese hecho de la forma en que se hizo si no se hubiese reconocido que ese espacio llevaba el nombre de la artista. A pesar de la diferencia, la idea de homenaje y de perpetuar a la artista en el imaginario continúa. En Brandi, C. (1995). *Teoría de la Restauración*. Madrid, España: Alianza Forma.p. 17.



Ilustración 8: Plaza Violeta Parra de Cerro Navia. Se puede apreciar la escultura y el mural. Gentileza de Greta Estévez, Casa de la Cultura Violeta Parra de Cerro Navia, 2020.

Por otro lado está la recientemente inaugurada plaza Violeta Parra de la comuna de La Reina, de la cual es hija ilustre, donde notamos un homenaje mucho más neutralizado, con un discurso asociado a la forma en que la oficialidad ha reconocido a la artista. El proyecto tiene como objetivo homenajearla, considerando la relación de la artista con la comuna. Así mismo, la plaza se encuentra al frente del lugar donde alguna vez estuvo la Carpa de La Reina. Es un proyecto que se inició en el año 2012 pero se inauguró con un evento en sentido de homenaje recién en 2019, con la presencia del alcalde José Manuel Palacios (UDI, derecha política) y la concejala Adriana Muñoz (PPD, centroizquierda política), una de las principales impulsoras del proyecto. Si analizamos este espacio, Violeta se encuentra representada de una forma bastante abstracta. Existe una escultura, que seguramente sería difícil asimilarla con la artista si es que no hubiera una pequeña placa que demuestra la intención de la comuna en homenajearla¹⁸⁰. En palabras del alcalde el día de la inauguración, se trata de poner “en valor la importancia que tuvo la presencia de Violeta Parra, sobre todo en este sector (...) Y estamos muy felices de poder seguir potenciando toda esta fuerte carga cultural que tiene nuestra comuna y sobre todo Violeta Parra, que es la que partió dándole este carácter a La Reina”¹⁸¹. Por otra parte, cuando la plaza aún estaba en construcción, Adriana Muñoz describió a Violeta como “una gran mujer, trabajadora de la cultura, gran poeta, músico, arpillerista, con muchas cualidades”¹⁸².

¹⁸⁰ La escultura es una reproducción hecha por el escultor Alejandro Muñoz, a partir de un original hecho por el escultor Roberto Polhammer, fallecido en 2003. No se encontró información que asegure que la escultura original es una representación de Violeta Parra.

¹⁸¹ Corporación Aldea del Encuentro. (2019, 15 octubre). *NUEVA PLAZA VIOLETA PARRA Participación de la Orquesta Juvenil de La Reina* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=486607761930736> . Visitado el 15/10/2020.

¹⁸² Adriana Muñoz. (2019, 15 agosto). *Construcción Plaza Violeta Parra* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=454650812056614> . Visitado el 15/10/2020.

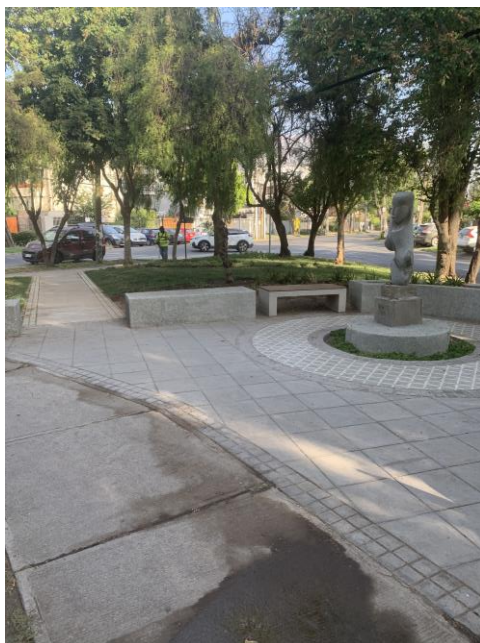


Ilustración 9: Plaza Violeta Parra de La Reina. Fotografía del autor, 2020.

En resumen, se homenajea a Violeta por su historia con la comuna así como también por ser un personaje cultural. A diferencia del carácter más social de la historia de Violeta con Cerro Navia y los pobladores de las primeras tomas de terreno de Barrancas, en La Reina su relación y su historia son netamente folklóricas, siendo potenciado el personaje en este caso como un ícono folklórico y cultural, más que un ícono social o de protesta. Revisando el material sobre la inauguración, no existe un discurso o algún tipo de representación que posicione a la artista desde una arista más social y política. A su vez, las palabras sobre Violeta expresadas tanto por el alcalde como por la concejala solo apuntan a su faceta artística y cultural¹⁸³. Todo esto también coincide con que el proyecto nazca a partir de un gobierno municipal de derecha colaborando con concejales de centroizquierda. Este tipo de organización consensuada favorece un homenaje y un discurso neutralizado, idea que apoyamos en lo expuesto en el capítulo II¹⁸⁴. Otro asunto que llama la atención es que en todos los espacios donde reconocemos un enfoque social y/o político existe una alta colaboración e incidencia directa de la sociedad civil en su creación, a diferencia del resto donde su participación es más bien como espectadores. Esto mismo puede interpretarse con la idea planteada por Javiera Escalera y Rosa Guerrero sobre la apropiación patrimonial de las comunidades, considerando el discurso patrimonial como un proceso de recuperación y definición identitaria fuertemente ligado al territorio y a las dinámicas socioculturales del mismo, que actúa como una fuerte crítica al carácter elitista, mercantilizado y conservacionista del discurso patrimonial internacional, suponiendo un cuestionamiento a la lógica neoliberal que ha definido el

¹⁸³ Otro detalle es que en la inauguración se optó por cantar una versión con arreglo de cuerdas de la canción *Run Run se fue pal norte*, que no se considera en el repertorio de las canciones con contenido social o político de la artista.

¹⁸⁴ Véase Capítulo II, subtítulo "Museo Violeta Parra".

desarrollo de los territorios y también el discurso patrimonial¹⁸⁵, esto último hemos querido dejar claro en el capítulo I¹⁸⁶.

Conclusiones.

Entrando en conclusiones, podemos empezar diciendo que respecto a los objetivos propuestos en esta investigación, hemos identificado que el fenómeno de patrimonialización de Violeta Parra ha ocurrido dentro de una conceptualización del Estado chileno fuertemente influenciada por una economía de mercado, que, como hemos explicado, tiene una influencia constante en la dirección de las instituciones del país. De este modo, el Estado y la institucionalidad cultural se han circunscrito a organismos internacionales como la UNESCO, que pueden ser motivo de crítica en cuanto al manejo del patrimonio según esta lógica mercantil, tal como lo hemos explicado anteriormente¹⁸⁷. A esto anterior podemos sumarle la historia institucional reciente de nuestro país, ligada a una política de consenso y reconciliación en un período de transición a la democracia luego del fin de la dictadura, que tiende a obviar elementos a la hora de construir un legado o patrimonio para con la sociedad civil, con el fin de evitar conflictos y de abrir heridas a partir de una historia traumática pasada, como lo fue el período de la dictadura militar. En cuanto al “discurso oficial” sobre Violeta Parra podemos concluir, a partir de los datos expuestos y descubiertos en esta investigación, que se confirma el privilegio de la faceta folklórica y musical de la artista para quedar cristalizada en los textos de educación y en los discursos oficiales, cuya máxima expresión es el Museo Violeta Parra¹⁸⁸, del cual reconocimos un fuerte foco de conflicto entre la institución y actores de la sociedad civil que ponen en duda la autenticidad de la representación patrimonial de la artista en cuanto este fenómeno obvia su faceta social y política. A su vez, dentro de la sociedad civil reconocemos dos grupos en esta problematización, el primero de estos viene desde una esfera cultural, artística e intelectual, que son en su mayoría músicos y escritores, quienes han expresado formalmente un descontento en cartas y medios de prensa, principalmente ante la dirección de la máxima institución dedicada al legado de la artista y a la forma en que se ha manejado su patrimonio. Mientras que el otro grupo es protagonista en este problema desde la espontaneidad y efervescencia del estallido social iniciado en octubre de 2019, donde encontramos una reivindicación del personaje en su faceta política y social entre las y los manifestantes, faceta por la cual el primer grupo social mencionado inicia un conflicto discursivo más formal. En resumen, la herencia institucional amparada en la política de consenso y la exclusión de elementos para “evitar” conflictos es también causa directa del surgimiento de estos, no solo expresado en lo que ocurre con el Museo Violeta Parra sino también con lo ocurrido, por dar un ejemplo externo a esta investigación, con el Museo de la Memoria y los Derechos

¹⁸⁵ Escalera Reyes, J., y Guerrero Valdebenito, R. M. (2019). Conflictos y oportunidades de la participación ciudadana en procesos de patrimonialización local: estudio de casos en España y Chile. *Apuntes*, 32(2). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-2.copc> .p.6.

¹⁸⁶ Véase Capítulo II, subtítulo “El patrimonio en nuestro tiempo: Institucionalidad cultural y economía de mercado”.

¹⁸⁷ Ídem.

¹⁸⁸ Véase nota al pie n°6.

Humanos¹⁸⁹. También, como ya hemos dicho, dentro de nuestro catastro de proyectos de reconocimiento y homenaje en el espacio público hemos podido reconocer que las representaciones que tienen un carácter intencionadamente monumental¹⁹⁰ y sin intervención mayor de la sociedad en la elaboración del proyecto, se apegan a esta inclinación hacia una representación más neutral, mientras que las otras donde la sociedad civil es directamente protagonista, dan como resultado una representación inclinada a una reivindicación social y política del personaje, con un sentido de pertenencia de los habitantes de la comuna con la artista, así como también con su propio territorio. Además, hemos podido dar cuenta del importante rol que tienen las municipalidades en perpetuar en el imaginario ciudadano imágenes de íconos culturales o personajes importantes de la nación a través de la gestión de proyectos de homenaje y representaciones en el espacio público, siendo estos organismos un eslabón entre la sociedad civil y el Estado, dentro de su autonomía amparada constitucionalmente.

En cuanto a patrimonialización, hemos querido profundizar más desde el “proceso”, que se despega un poco de lo institucional -considerando lo discutido en el seminario de grado sobre la vía institucional en la patrimonialización y la lógica de lo monumental, expresada por ejemplo en el Museo-, abriendo una discusión sobre este fenómeno más colectivo, menos controlado y de apropiación, que puede ser interesante posicionarlo en el espacio municipal, lo que a su vez puede abrir a trabajos futuros y aún más específicos sobre las políticas municipales en relación al patrimonio y al manejo de íconos culturales.

Por último, y considerando lo anteriormente dicho sobre el fenómeno colectivo de control y apropiación, esta investigación puede dar paso a una problematización desde una perspectiva de género sobre el fenómeno de patrimonialización de íconos culturales femeninos y preguntarnos desde este criterio qué es lo que sucede con Violeta Parra. Pues existe una evidente diferencia de género, donde podemos notar una rigidez en la monumentalidad masculina, que tiende a menos problematizaciones en relación al personaje, lo que nos puede conducir a una pregunta de qué tan rígido puede ser el proceso dependiendo del género. Dentro de esta problematización, se podría posicionar lo que ocurre con personajes masculinos como Víctor Jara y Pablo Neruda en contraposición a Violeta Parra y Gabriela Mistral, de quienes ha habido una libertad mayor en la construcción de discursos en torno a sus personas, muchos relacionados también a su sexualidad, algo que se ve muy poco, si es que nunca, en los personajes masculinos patrimonializados.

¹⁸⁹ Véase Capítulo II, subtítulo “Museo Violeta Parra”.

¹⁹⁰ Véase Riegl, A.(1903–1987). *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa.

Bibliografía.

- ❖ Adorno, R. (1996). La estatua de Gonzalo Guerrero en Akumal: Íconos culturales y la reactualización del pasado colonial. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 905-923.
- ❖ Aravena Decárt, J. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, LVIII(202), 9-25.
- ❖ Beirian, J. (1995). La invención de la nación. RESEÑA de: Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: FCE, 1993. Connor, Walker. Ethnonationalism. The Quest for Understanding. Nueva Jersey, Princeton: U.P., 1994. Hutchinson, John y Smith, Anthony D. Nationalism. Oxford: U.P., 1994. Delannoi, Gil y Taguieff, Pierre-André. Teorías del nacionalismo, Barcelona: Paidós, 1993. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 5, 197-201.
- ❖ Boltanski, L., & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, España: Akal.
- ❖ Brandi, C. (1995). *Teoría de la Restauración*. Madrid, España: Alianza Forma.
- ❖ Burke, P. (2000). Formas de hacer historia cultural. Madrid, España: Alianza Editorial.
- ❖ Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- ❖ Cerón, J. (2011). El museo como representación de los conflictos culturales. Calle 14: *Revista de investigación en el campo del arte*, 5(7), 142-159.
- ❖ Chaverra, A. (2018). Fabular un pueblo a través del arte. *Educación en Revista, Curitiba, Brasil*, 34(67), 39-54. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.56116>
- ❖ Concha Molinari, O. (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*, 49(183), p. 71 - 106. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1115/987>
- ❖ Consejo de Monumentos Nacionales. (2019). *Ley N° 17228 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas 2019* (7.ª ed.), Chile.
- ❖ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Cancionero Popular Violeta Parra* (1.ª ed.). Santiago, Chile: CNCA.
- ❖ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra, después de vivir un siglo* (Vol. 1). Santiago, Chile: CNCA.
- ❖ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra 100 años. Cuaderno Pedagógico*. (1.ª ed., Vol. 1). Santiago de Chile, Chile.
- ❖ Danneman, M. (1985). El estudio del folklore como cultura. I Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.
- ❖ De Cea, M. (2017). El sendero de la institucionalidad cultural chilena: Cambios y continuidades. *Estudios Públicos*, 145, 103-132.
- ❖ Durán, C. (2015). La extracción del afecto musical: Deleuze y la composición de un tiempo flotante. *Revista de Teoría del Arte*, (22), p. 47 - 60. Consultado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38122/39771>
- ❖ Escalera Reyes, J., y Guerrero Valdebenito, R. M. (2019). Conflictos y oportunidades de la participación ciudadana en procesos de patrimonialización local: estudio de casos en España y Chile. *Apuntes*, 32(2). <https://doi.org/10.1114/Javeriana.apc32-2.copc>
- ❖ Escobar, A. (2012, junio). Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria. Universitat de Barcelona.
- ❖ Foucault, M. (1970). El orden del discurso. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.
- ❖ García, M. (2016). *Violeta Parra en sus Palabras* (1.ª ed.). Santiago de Chile, Chile: Catalonia, Periodismo UDP.
- ❖ Goff, L. J. (1991). *El Orden De La Memoria/ The Order of Memory* (Tra ed.). Barcelona, España: Paidós Ibérica Ediciones S a.
- ❖ Hernández, F. (1994). *Manual de la Museología*. Madrid, España: Síntesis.
- ❖ Herrero, V. (2017). Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra (Vol. 1). Santiago, Chile: Lumen.
- ❖ Hobsbawm, E. (1983). *La Invención de la Tradición*. Barcelona, España: Crítica.
- ❖ Lechner, N., & Guell, P. (2005). Construcción social de las memorias en la transición chilena. Centro de Estudios Miguel Enríquez, 1-7. Recuperado de https://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0024.pdf
- ❖ Letelier, A. (1967). In Memoriam. *Revista Musical Chilena*, 21(100), 109-111. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/49>
- ❖ Mellafe Rojas, R. (2004, agosto). Historia de las mentalidades: una nueva alternativa. *Revista de Estudios Históricos*, V. 1, N°1.
- ❖ Ministerio de Educación. (1992, 29 septiembre). Declara monumento histórico la casa donde nació Violeta Parra. Recuperado de https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_00581_1992_D00668.PDF

- ❖ Ministerio de Educación. (1999). Artes Musicales (Vol. 1). Santiago, Chile: Educación Nuestra Riqueza.
- ❖ Ministerio de Educación. (1999). Educación Artística. Programa de estudio sexto año básico / NB4 (1.a ed., Vol. 1). Santiago, Chile: Educación Nuestra Riqueza.
- ❖ Ministerio de Educación. (2017). *Ley N° 21040, que crea el Sistema de Educación Pública y modifica diversos cuerpos legales*. Recuperado de <https://educacionpublica.cl/wp-content/uploads/2019/10/Resumen-Ley-21.040.pdf>
- ❖ Moulián, T. (1994). Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, 25, 25-33.
- ❖ Naranjo, M. (2017). Discografía de Violeta Parra. *Estudios Públicos*, 146, 233-262. Recuperado de https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20170713/20170713112137/rev146_naranjo1.pdf
- ❖ Olivo, O. (2011). La humanidad espectral: lógica del capital para la cultura y el patrimonio cultural. *Boletín de Antropología Americana*, 47, 261-280. Recuperado de <https://www.jstor-org.uchile.idm.oclc.org/stable/pdf/24616314.pdf?refreqid=excelsior%3A8cebeadd0e509c52257bb7e5d4622bef> .pp. 275-276
- ❖ Parra, V. & Fundación Violeta Parra. (2016). *Violeta Parra. Poesía* (2.ª ed.). Valparaíso, Chile: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.
- ❖ Parra, V. (1978). *21 son los dolores (antología amorosa). Prólogo y selección Juan Andrés Piña*. Santiago de Chile, Chile: Aconcagua.
- ❖ Parra, V. (1979). *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago de Chile, Chile: Nacimiento.
- ❖ Riegl, A. (1903–1987). *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid, España: La Balsa de la Medusa Visor.
- ❖ Salazar, G. (2017). La historia desde abajo y desde adentro (1.a ed., Vol. 1). Santiago, Chile: Taurus.
- ❖ SCD y Fundación Violeta Parra. (1993). Violeta Parra. Composiciones para guitarra. (1.a ed., Vol. 1). Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria S.A.
- ❖ Silva, R. (2014). *Lugar de dudas. Sobre la práctica del análisis histórico: breviario de inseguridades*. (Ediciones Uniandes ed.). Bogotá, Colombia: Kimpres.
- ❖ Silva, A.-Maldonado, J. Filosofía y Literatura en Deleuze y Guattari: Creación y Acontecimiento. (2016). *Práxis Filosófica*, 45, 171-202.
- ❖ Taller Literario Ayllú, A. (1987). *Revista del Taller Literario Ayllú*, 4(4), 1-55. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005657.pdf>
- ❖ Valdebenito, L. (2018, febrero). “Violeta Parra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- ❖ Venegas, F. (Ed.). (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del BíoBío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. (1.ª ed.). Concepción, Chile: Oscar Lermana.
- ❖ Vera-Cifras, M. (2017). Homenajicidio. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/357902423/Homenajicidio-Port-Miguel-Vera-cifras>

Sitios web.

- ❖ 42 obras de la colección del Museo Violeta Parra fueron declaradas Monumento Histórico. En <https://museovioletaparra.cl/42-obras-de-la-coleccion-del-museo-violeta-parra-fueron-declaradas-monumento-historico/> . Visitado el 5/8/2020.
- ❖ Adriana Muñoz. (2019, 15 agosto). Construcción Plaza Violeta Parra [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=454650812056614> . Visitado el 15/10/2020.
- ❖ Afiche Municipalidad de Chiguayante. <https://www.facebook.com/municipalidadchiguayante/photos/a.152085398311195/734802660039463/> . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Alfonso Letelier Llona (1912-1994) <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97003.html> . Visitado el 16/8/2020.
- ❖ Asale, R. (2020). Arqueología | Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/arqueolog%C3%ADa> . Visitado el 1/8/2020.
- ❖ Cancioneros. (2009, 16 noviembre). Inaugurada una estatua de Violeta Parra en Chile. Recuperado de <https://www.cancioneros.com/co/902/2/inaugurada-una-estatua-de-violeta-parra-en-chile> . Visitado el 28/10/2020.

- ❖ Casa donde nació Violeta Parra | Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (2020). Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/casa-donde-nacio-violeta-parra> . Visitado el 11/11/2020.
- ❖ Centro de Documentación. Violeta Parra. Composiciones para guitarra. (2017). Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/cedoc/violeta-parra-5/> . Visitado el 29/10/2020.
- ❖ Consejo de Monumentos Nacionales. (2020). Qué hacemos | Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/acerca/que-hacemos> . Visitado el 30/7/2020.
- ❖ Corporación Aldea del Encuentro. (2019, 15 octubre). NUEVA PLAZA VIOLETA PARRA Participación de la Orquesta Juvenil de La Reina [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=486607761930736> . Visitado el 15/10/2020.
- ❖ Correa, G. (2017, 14 octubre). América latina presente en Valparaíso: realizan mural en homenaje a Violeta Parra. Recuperado de <https://resumen.cl/articulos/america-latina-presente-valparaiso-realizan-mural-homenaje-violeta-parra> . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Délano, M. (1990, 30 abril). 55.000 personas aplaudieron a Serrat en Chile. Recuperado de https://elpais.com/diario/1990/05/01/cultura/641512812_850215.html . Visitado el 4/9/2020.
- ❖ Entrevista a Gastón Guzmán. 21 de enero de 2012. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KRd5LD2rtTY&t=294s&ab_channel=DNChile Visitado el 1/10/2020.
- ❖ Fundación Violeta Parra. (2012, 15 enero). Cronología de Violeta Parra. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20120115162507/http://www.violetaparra.cl/sitio/cronologia> . Visitado el 28/9/2020.
- ❖ Fundación Violeta Parra. (2020). Trayectoria. Recuperado de <http://www.fundacionvioletaparra.org/trayectoria> . Visitado el 27/10/2020.
- ❖ Garrido, M. (2020, 23 septiembre). Gracias a la vida es una de las canciones «inolvidables» en lista elaborada por BBC. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2020/09/23/gracias-a-la-vida-esta-entre-las-canciones-inolvidables-en-lista-elaborada-por-bbc/> . Visitado el 28/10/2020.
- ❖ Hoy San Carlos celebra los 100 años de su hija ilustre Violeta Parra | San Carlos al Día. (2017, 4 octubre). Recuperado de <http://sancarlosaldia.cl/2017/10/04/hoy-san-carlos-celebra-los-100-anos-de-su-hija-ilustre-violeta-parra/> . Visitado el 11/11/2020.
- ❖ Inauguración Mural «Hermandad Territorial Las Barrancas» -. (2017). Recuperado de http://www.codep.cl/web/guest/home/-/asset_publisher/4iN28ipsNxxn/content/inauguracion-mural-%E2%80%9Chermandad-territorial-las-barrancas-/pop_up.jsessionid=C23F98C16994ADDB6DAB3A9BACBB42C4?_101_INSTANCE_4iN28ipsNxxn_viewMode=print . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Lennon, M. (2015, 27 septiembre). Se acabó la espera: Así será el Museo Violeta Parra. El Mercurio. Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/cedoc/violeta-parra-ateriza-finalmente-en-su-museo/> . Visitado el 26/10/2020.
- ❖ Levet, A. (2017, 4 octubre). Mosaico rinde homenaje a la folclorista en Los Cerros. La Estrella. Recuperado de <https://www.facebook.com/municipalidadchiguayante/photos/a.152085398311195/734802660039463/> . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). 100 años Violeta Parra. Recuperado de <https://www.violetaparra100.cl/> . Visitado el 29/10/2020.
- ❖ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Bienvenida. Recuperado de <https://www.violetaparra100.cl/bienvenida/> . Visitado el 29/10/2020.
- ❖ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Qué dirá el Santo Padre. Recuperado de <https://www.violetaparra100.cl/cancionero/que-dira-el-santo-padre/> . Visitado el 28/10/2020.
- ❖ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Plan Nacional de la Lectura. (2015). Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/libro-y-lectura/plan-lectura/> . Visitado el 29/10/2020.
- ❖ Mónica Garrido. (2020, 24 octubre). Mon Laferte emplaza a Piñera interpretando «La carta» de Violeta Parra. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2019/10/24/mon-laferte-violeta-parra/> . Visitado el 28/10/2020.
- ❖ Montesinos, E. (2020, 10 julio). REDES| ¿Qué negocio es este?: Conferencia de moda autóctona en Museo Violeta Parra saca ronchas. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/07/10/redes-que-negocio-es-este-conferencia-de-moda-autoctona-en-museo-violeta-parra-saca-ronchas.html> . Visitado el 29/10/2020.
- ❖ Montesinos, E. (2020, 10 julio). Tita Parra: «Desde el 18 de octubre la Fundación Violeta Parra ha sido excluida de la programación de actividades del museo que fundó». Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos->

tipos-moviles/2020/07/10/a-partir-del-18-de-octubre-de-2019-la-fundacion-violeta-parra-ha-sido-excluida-de-la-programacion-de-actividades-del-museo-que-fundo.html . Visitado el 29/10/2020.

- ❖ Montesinos, E. (2020, febrero 5). Tita Parra, a 53 años del suicidio de Violeta: “Los mensajes claros de sus canciones se ven en las calles, no en su museo”. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/02/05/tita-parra-a-53-anos-del-suicidio-de-violeta-los-mensajes-claros-de-sus-canciones-se-ven-en-las-calles-no-en-su-museo.html> . Visitado el 29/10/2020.
- ❖ Museo Violeta Parra abre sus puertas al mundo. (2015, 4 octubre). Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/ministra/museo-violeta-parra-abre-sus-puertas-al-mundo/> . Visitado el 26/10/2020
- ❖ Museo Violeta Parra. (2020). Historia. Recuperado de <https://museovioletaparra.cl/historia> . Visitado el 23/10/2020.
- ❖ Oxford Advanced Learner’s Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. (2020). Recuperado de <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/archaeology> . Visitado el 1/8/2020.
- ❖ Parque, F. M. (2010, 29 noviembre). Plaza Violeta Parra | Cerro Navia – Fundación Mi Parque. Recuperado de <https://www.miparque.cl/plaza-violeta-parra-cerro-navia/> . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Parra, T. (2011, 23 agosto). Una Violeta que no se lava ni se peina ni se baña. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/gyan-sudipa/una-violeta-que-no-se-lava-ni-se-peina-ni-se-ba%C3%B1a/10150261950676022/> . Visitado el 27/10/2020.
- ❖ Pudahuel “Inauguran mural de la hermandad territorial”. (2017) Recuperado de <https://www.mpudahuel.cl/sitio/index.php/noticias-2/item/147-inauguran-mural-de-la-hermandad-territorial> . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Puerto de Ideas. (2018, 1 enero). *El patrimonio, nuevo símbolo de riqueza* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://ondamedia.cl/#/result?query=boltanski> . Visitado el 15/5/2020.
- ❖ R. González / C. Vergara. (2011, 25 agosto). Familia de Violeta Parra se divide ante película de Andrés Wood. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/familia-de-violeta-parra-se-divide-ante-pelicula-de-andres-wood/> . Visitado el 27/10/2020.
- ❖ SIGPA. (2020). Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile. Recuperado de <http://www.sigpa.cl/patrimonio-chile/> . Visitado el 5/8/2020.
- ❖ Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo. (2020). Características del Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR) | Subdere. Recuperado de <http://www.subdere.gov.cl/documentacion/caracter%C3%ADsticas-del-fondo-nacional-de-desarrollo-regional-fndr> . Visitado el 14/11/2020.
- ❖ Un río de sangre corre [o Rodríguez y Recabarren] (Violeta Parra). (2020). Recuperado de <https://www.cancioneros.com/nc/1509/0/un-rio-de-sangre-corre-o-rodriguez-y-recabarren-violeta-parra> . Visitado el 28/10/2020.
- ❖ UNESCO. (2001). UNESCO - Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (2001-2005). Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/proclamacion-de-obras-maestras-00103> . Visitado el 5/8/2020.
- ❖ UNESCO. (2003). UNESCO - El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> . Visitado el 1/8/2020.

Entrevistas.

- ❖ Entrevista a Greta Estévez, curadora de la Casa de la Cultura Violeta Parra de Cerro Navia. 11/11/2020.
- ❖ Entrevista a Patricia Díaz Inostroza, musicóloga, Doctora en Estudios Americanos con especialidad en Pensamiento y Cultura. 14/8/2020 y 16/10/2020.

Instituciones y organizaciones consultadas.

- ❖ Consulta a Juventudes Comunistas de San Joaquín vía Facebook. 29/10/2020.
- ❖ Consulta a Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Sistema de Información y Atención Ciudadana (SIAC). 23/10/2020.

- ❖ Consulta a Municipalidad de Chiguayante a través de sistema de solicitud de información (Ley de Transparencia).
5/11/2020.
- ❖ Consulta a Municipalidad de San Carlos a través de sistema de solicitud de información (Ley de Transparencia).
5/11/2020.

