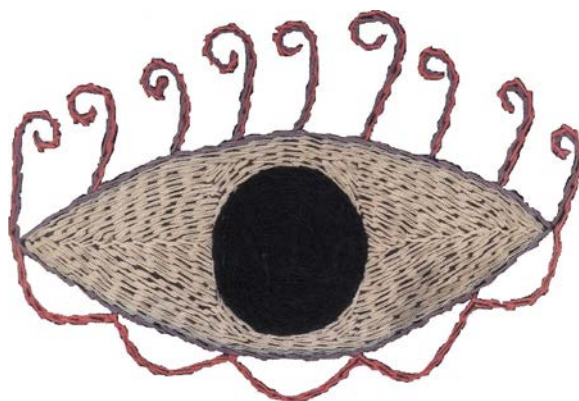




Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte

La obra visual de Violeta Parra



**Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y
visuales a través del análisis iconográfico
de arpilleras y óleos**

Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes
Mención Teoría e Historia del Arte
Profesor Guía: Dr. Constanza Acuña Fariña
Alumna: Viviana Hormazábal González

Mayo de 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO.....	13
1. <i>Período Formativo</i> (1917-1952): De la infancia a <i>Violeta de Mayo</i>	14
2. <i>Desarrollo</i> (1952-1963): <i>Violeta Parra</i>	29
3. <i>Síntesis</i> (1964-1967): Consolidación de <i>Violeta Parra</i>	40
Cuadro sintético: Biografía de Violeta Parra y su Contexto Histórico	43
CAPÍTULO II: PROPUESTA TEÓRICA Y ARTÍSTICA DE VIOLETA PARRA.....	44
1. La Fortuna Crítica.....	44
2. La propuesta teórica y artística de Violeta Parra	53
2.1. Problemas en torno a las categorías de Arte-Arte popular-Artesanía y artista- artesano ..	57
2.2. Sobre lo folclórico en la obra de Violeta Parra.....	62
2.3. Violeta Parra y su manera de comprender el <i>arte</i>	65
2.3.1. Música	65
2.3.2. Poesía popular	70
2.3.3. Obra visual.....	71
2.3.4. Relación música-texto-imagen	76
2.3.5. La labor del <i>artista</i> según Violeta Parra.....	99
CAPÍTULO III: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.....	106
Introducción.....	106
1. Concepción y nacimiento de la <i>cantora</i> . Notas sobre la relación entre el surgimiento de <i>Violeta Parra</i> y el imaginario quinchamalino	109
1.1. El nacimiento de la <i>cantora</i>	109
1.2. Vínculo entre Violeta y Quinchamalí	114
1.3. El <i>cantor</i> , figura recurrente en la obra de Violeta	130
1.4. El mito de la guitarrera	136
2. Violeta Parra y su relación con la Cultura Mapuche	140
2.1. El óleo <i>Machitun</i>	140
2.2. El ritual de curación: <i>machitun</i> , <i>machi</i> y <i>kultrun</i>	142
2.3. El contacto con la Cultura Mapuche. Asimilación de conceptos	147
2.4. La historia de Galvarino	153
2.5. La historia de Caupolicán	158
2.6. El <i>machitun</i> de Violeta Parra.....	165
3. Violeta Parra y el mundo andino. La serie <i>Leyenda del último Rey Inca</i>	170
3.1. Las fuentes históricas y el mito de Inkarrí.....	173
3.2. La serie <i>Leyenda del último Rey Inca</i>	178
3.3. Legitimación del mundo andino	183
CONCLUSIONES	186
BIBLIOGRAFÍA.....	194

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Violeta Parra modelando cerámicas en la Primera Feria de Artes Plásticas, Santiago, 1959.	48
2. Extracto artículo de Francisco Díaz Roncero en el <i>El Mercurio</i> , 8 de abril de 1964.....	51
3. Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, Santiago, 1960.....	79
4. Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, Santiago. Detalle figuras de greda.	79
5. Violeta Parra bordando una arpillera, Feria de Artes Plásticas, Santiago, 1960.....	81
6. Violeta Parra tocando arpa junto a su hija Carmen Luisa	82
7. Concierto en Ginebra, Suiza.....	82
8. Violeta Parra, <i>Afiche</i> (1964).....	84
9. Tapa y Contratapa del Catálogo de la Exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre.....	84
10. Página 8 del Catálogo de la exposición de Violeta	85
11. Página 9 del Catálogo de la exposición de Violeta	86
12. Página 10 del Catálogo de la exposición de Violeta	87
13. Página 11 del Catálogo de la exposición de Violeta	88
14. Página 12 del Catálogo de la exposición de Violeta	89
15. Página 13 del Catálogo de la exposición de Violeta	90
16. Página 14 del Catálogo de la exposición de Violeta	91
17. Extracto artículo diario <i>La Nación</i> , 10 de abril de 1964.	92
18. Violeta Parra junto a Joaquín Blaya y una amiga en la <i>Carpa</i>	95
19. Violeta y su hermano Nicanor en la <i>Carpa de La Reina</i> , Santiago, 1966.....	95
20. Invitación a la Inauguración de la <i>Carpa de La Reina</i> , Santiago, Diciembre de 1965.	96
21. Invitación a la Inauguración de la <i>Carpa de La Reina</i> , Santiago, Diciembre de 1965.	96
22. Violeta Parra, <i>El pájaro y la grabadora</i> (s/d)	110
23. Detalle del ave y rostro del óleo <i>El pájaro y la grabadora</i>	110
24. Detalle guitarrera en el óleo <i>El pájaro y la grabadora</i>	111
25. Dos ejemplos de guitarreras quinchamalinas.	111
26. Honorinda Pérez, <i>Azafate</i> , Quinchamalí, 2012.	115
27. Violeta Parra, <i>La muerte del angelito</i> , (s/d).....	117
28. Botella y Jarros.....	118
29. Violeta Parra, <i>Velorio del angelito</i> (1964)	118
30. "Mujer con ave" y guitarrera. Primera mitad del siglo XX.....	119
31. Violeta Parra, <i>La cantante calva</i> (1960)	119
32. Piezas zoomorfas y antropomorfas quinchamalinas	122
33. Violeta Parra, <i>Fiesta en casa de Violeta</i> (1964).....	123
34. Violeta Parra, <i>Cristo de Quinchamalí</i> (1959)	123
35. Violeta Parra, <i>Cristo en bikini</i> (1964)	124
36. Cuatro "jinetes".....	128
37. Nemesio Antúnez, <i>La Costurera</i> (1956)	129
38. Nemesio Antúnez, Dibujo para la carátula del disco <i>Tonadas</i>	129
39. Violeta Parra, <i>Fiesta en casa de los Parra</i> (s/d)	131
40. Violeta Parra, <i>Los Parra</i> (1964-1965)	131
41. Violeta Parra, <i>Casamiento de negros</i> (s/d).....	132
42. Violeta Parra, <i>Sin título</i> (s/d).....	132
43. Violeta Parra, <i>Sin título</i> (s/d).....	133
44. Violeta Parra, <i>El circo</i> (1961)	133
45. Violeta Parra, <i>La guitarrera</i> (s/d).	134
46. Violeta Parra, <i>Hombre con guitarra</i> (1960).....	134
47. Violeta Parra, <i>Thiago de Melo</i> (1960).....	135

48. Violeta Parra, <i>Machitun</i> (1964-1965)	141
49. <i>Machi</i> con su <i>kultrun</i> . Atrás, su <i>rewe</i>	141
50. Violeta Parra, <i>Los conquistadores</i> (1964).....	152
51. Violeta Parra, <i>Fresia y Caupolicán</i> (1964-1965).....	152
52. <i>Trapelacucha</i> de plata, Cultura Mapuche.	161
53. Violeta Parra, “La hija curiosa”, Serie <i>Leyenda del último Rey Inca</i> (1964).....	170
54. Violeta Parra, “Las tres hijas del rey lloran a su padre”, Serie <i>Leyenda del último Rey Inca</i> (1964)	171
55. Violeta Parra, “Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija”, Serie <i>Leyenda del último Rey Inca</i> (1964)	171
56. Dibujo sobre la muerte de Atahualpa en <i>El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno</i>	172
57. Dibujo sobre la muerte de Túpac Amaru en <i>El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno</i>	172

INTRODUCCIÓN

Porque dicha y quebranto son “*los dos materiales que forman mi canto / y el canto de ustedes que es el mismo canto / y el canto de todos que es mi propio canto*”¹. Puede que *Gracias a la vida* sea la canción más conocida de Violeta Parra, una de *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, especie de *despedimiento*. Y quizá en esas últimas palabras se encuentren las pistas para desentrañar el por qué adentrarse en la investigación de esta “mujer árbol florido”². Violeta nos habla de un canto, se trata de una voz. A veces, representada por ella; otras, por nosotros. La representación que podemos llegar a encontrar en ella, en su obra musical, poética o pictórica, se debe a un fuerte sentido de pertenencia folclórica³. Porque su trabajo es cercano y verdadero, “porque no se viste de payaso, porque no se compra ni se vende, porque habla la lengua de la tierra”⁴.

Violeta Parra desarrolló variadas expresiones artísticas: música, poesía, tapicería, pintura, escultura, alfarería y hasta podríamos agregar danza y *performances*. Por todo esto, cabría tildarla de *artista integral*⁵. Hasta ahora, ha sido ampliamente abordado su trabajo poético y musical, sin embargo, la vertiente visual no ha sido trabajada con la necesaria sistematicidad⁶. Estamos en un campo medianamente virgen, a lo que se suma el nuevo

¹ PARRA, Violeta, *Gracias a la vida*, En: *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA-VÍCTOR, Santiago, 1967.

² Verso de *Defensa de Violeta Parra*, poema de Nicanor Parra. En: PARRA, Isabel, *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009, p. 221.

³ Entendiendo el término Folclore según los postulados de Manuel Dannemann. Ver Capítulo II, p. 62.

⁴ En referencia a los versos de Nicanor Parra en *Defensa de Violeta Parra*. En: PARRA, Isabel, *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009, p. 218.

⁵ Entendiendo este concepto como la capacidad de Violeta de desarrollar diferentes expresiones artísticas y, a la vez, aglutinarlas, hacerlas dialogar.

⁶ La pesquisa bibliográfica **referente a la obra visual** de Violeta Parra lleva a 5 textos: “Violeta Parra, artista visual” de Isabel Cruz de Amenábar y “Violeta Parra. El hilo de su arte” de José Ricardo Morales (texto que aparece también en el n° 37, primer semestre de 1995, de la revista *Mapocho*), ambos se encuentran en el libro editado por la Fundación Violeta Parra *Violeta Parra. Obra visual*. De Marjorie Agosín, “Violeta Parra, pintora” (publicación académica) y *Violeta Parra o la expresión inefable. Un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura*, éste último, con la co-autoría de Inés Dölz. Estos dos últimos estudios son de difícil acceso, no hay registro de ellos en ninguna de las bibliotecas más importantes del país. En cuanto a los dos primeros textos, si bien se trabaja la obra visual desde el estatuto artístico que se merece, no se enfocan en el análisis específico y exhaustivo de las obras en sus aspectos temáticos, formales y/o simbólicos. Últimamente apareció una tesis premiada en el concurso “Haz tu Tesis en cultura 2011”, el autor es Cristián Reveco Chilla y su tesis se titula *Historiografía y crítica de Arte: Análisis histórico del binomio conceptual artista/artesano. El caso del trato discursivo de la faceta plástica de Violeta Parra*. Es posible encontrar también algunos catálogos de exposiciones individuales o colectivas de Parra con pequeñas reseñas sobre sus obras. Por otro lado, están las fuentes críticas de la época que dan cuenta de la recepción que tuvo en el medio chileno su faceta plástica.

auge que está teniendo la *artista* con el comodato que hiciera la Fundación Violeta Parra con el Centro Cultural Palacio La Moneda para la creación de la sala de exposición permanente de su obra plástica. Lo que también se ve reflejado en la película *Violeta se fue a los cielos* (2011) dirigida por Andrés Wood, basada en el libro homónimo de Ángel Parra.

Parece haber un ambiente generalizado de preocupación e intento de recuperación de esta personalidad, independiente de la rigurosidad y pertinencia de los distintos enfoques con los que se le aborda. La nueva visibilidad que ha adquirido la figura de Violeta Parra conforma un escenario propicio para introducirse en el estudio de las arpilleras, óleos, esculturas, papel maché y cerámicas que llevaron a esta chilena de la Provincia de Ñuble a exponer en uno de los museos más importantes del mundo y reposicionarla como una artista de relevancia para el arte contemporáneo.

Una vez delimitado el objeto de estudio a la obra visual de Violeta Parra, se comenzó la observación más aguda de ésta. Lo que llevó a establecer, de un modo general y flexible, grupos de obras en torno a temáticas (como velorios de angelitos, fiestas populares, leyendas indígenas, etc.). Esta primera variable de acercamiento facilitó la identificación de ciertos motivos que se repetían en dos o más obras. Estos símbolos que se cruzan, relacionan y significan dentro del espacio pictórico serían elementos latentes en el imaginario de la *artista*. Es decir, se trataría de un imaginario simbólico base. Una suerte de imaginario madre, al que llamaremos imaginario popular. La artista se inserta dentro de un cuerpo simbólico general del que se desprenden diversos matices y direcciones producto de su condición mestiza.

A través de los motivos que Violeta Parra posiciona en sus obras, sería capaz de aludir o dirigirse a una amplia gama de sujetos sociales y alcanzar distintas valencias dependiendo del sector desde el que se los recibe. Puede ser que en una misma arpillera incluya símbolos que pertenecen al imaginario religioso católico y también representar elementos míticos de raigambre indígena. Lo que no significa una contradicción, sino un reflejo de la complejidad mestiza del imaginario popular. Siguiendo con este ejemplo, la obra podría ser apreciada o tener un significado para un espectador desde el ámbito puramente religioso o sólo desde los elementos pertenecientes a la cultura indígena o por

ambos, religioso y mítico-pagano. En otras palabras, una misma obra o más específicamente un símbolo, logra llegar y significar en distintos sujetos.

Ciertamente, esta mezcla de motivos distantes y cercanos a la vez en la obra de Parra se debe a que ella misma es parte y fruto de ese mestizaje. Pero como todo trabajo humano debe tener un fin social, según lo que plantea la *artista*, no parece convincente sostener que estas obras sean realizadas sólo a partir de su inconciente colectivo. Es decir, desde el imaginario popular en el que se enmarca. Hay también una intencionalidad. Violeta representa tales símbolos y motivos en sus obras porque busca una comunión con el espectador. Busca una imagen a través de la cual pueda hablar, ser escuchada y comprendida.

Por tanto, cuando Violeta Parra pinta un cuadro o borda una arpillera (al igual que cuando escribe una canción o una décima) está construyendo una imagen. Es decir, otorga significaciones y despliega un discurso. Este discurso debe ser leído y comprendido por un receptor para que la obra esté completa y alcance su fin último. Entonces, lograría una comunicación con el espectador pues hay en sus obras símbolos y códigos válidos para ambas partes. La estrategia de Parra es edificar la imagen utilizando motivos pertenecientes al complejo corpus simbólico del imaginario popular, que tanto ella como el receptor manejan. De manera que este último reconoce el discurso y se identifica con y en él. Al estar hablando el mismo lenguaje, Violeta construye una imagen real, cercana y verdadera que logra una pertenencia identitaria por parte de los sujetos representados. Violeta literalmente teje y enhebra los hilos para que se conecten con las conciencias de cada uno de ellos.

Estas imágenes van reaccionando en el *habitus*⁷ de la fracción social correspondiente, produciendo un re-conocimiento de los códigos usados, una aceptación y adherencia al discurso. El espectador se reconoce y conoce a través de la obra. Es el arte como productor de conocimiento. Por medio de las expresiones artísticas el autor logra entregar un saber a un receptor específico, el que al llegar a destino debe ser aprehendido. De esta forma, Violeta Parra logra alejarse de los estereotipos e invenciones que la cultura

⁷ Concepto acuñado por Pierre Bourdieu. Ver Capítulo II, p. 62. Según el autor, *habitus* es el capital simbólico de un *campo* o grupo social. Se trata de aquellas pautas y estructuras que los sujetos utilizan para moverse en el mundo. Forma gustos y preferencias.

*hegemónica*⁸ produce porque ella misma pertenece a este pueblo y lo conoce profundamente. Pues, cada una de sus obras es producto de un saber que ganó a partir de la experiencia.

Violeta Parra exploró la poesía, la música y la plástica, construyendo sus imágenes, décimas, cuecas y tonadas a partir de símbolos y motivos que son parte de la tradición. Es decir, su base está en las lecciones que extrajo de la cultura popular. Saberes tanto innatos como adquiridos en ella. Pero las 4 arpilleras y 8 óleos de Violeta Parra estudiados en esta investigación no corresponden a una reproducción pasiva de esos elementos. En este sentido, el **problema** de la presente investigación se centra en ¿Cuáles son las innovaciones que introduce Violeta Parra en (y con) su obra visual; y cómo éstas se relacionan y/o afectan su música y poética?

La **hipótesis** central dicta que las innovaciones en la plástica de Violeta Parra respecto del arte chileno de principios de los sesenta se dan a nivel material, formal y de contenido discursivo. Cambios que estarían en directa relación con su poética y música, pues su obra en general responde a un sistema orgánico y multifacético donde las diferentes formas artísticas no pueden pensarse por separado. Lo que en última instancia se fundamenta en el que quizá es el más grande aporte de Violeta: la innovación conceptual respecto a las categorías de *arte* y *artista*. Se trata de una nueva forma de entender, proponer y desarrollar lo que llamamos *arte* en la tradición occidental.

Según la hipótesis que se plantea en la presente investigación, los **objetivos generales** son:

- Conocer cuál fue el contexto histórico y social que envolvió a Violeta Parra y desemboca en su propuesta teórica y artística.
- Comprender y problematizar la relación música-texto-imagen en las arpilleras y óleos de Violeta Parra.
- Conocer las particularidades e innovaciones que Violeta Parra introduce a nivel material, formal y discursivo en sus arpilleras y óleos para así contribuir a una revalorización de ésta desde la disciplina de la Historia del Arte.

⁸ Se entiende hegemónico según los postulados de Antonio Gramsci.

Y los **objetivos específicos** son:

- Establecer a partir de la lectura de textos sobre Historia de Chile los hechos determinantes para la formación del pensamiento de Violeta Parra.
- Analizar la evolución en el pensamiento de Parra que culmina con su propuesta de sistema artístico.
- Establecer el vínculo existente entre música, texto (poesía, canción) e imagen en arpilleras y óleos de Violeta Parra.
- Establecer cómo se muestra el vínculo música-texto-imagen en las arpilleras y óleos de Violeta Parra.
- Precisar cuál es el significado de la condición material de arpilleras y óleos de Violeta Parra.
- Identificar cuáles son los aportes formales que introduce Violeta Parra con sus arpilleras y óleos.
- Identificar los diferentes motivos y símbolos presentes en las arpilleras y óleos a analizar y situarlos dentro de un contexto cultural.
- Ejecutar un análisis discursivo de los símbolos que se identifiquen en las arpilleras y óleos a analizar.
- Realizar una lectura del significado de las arpilleras y óleos de Violeta Parra en relación con su poética y música.
- Establecer, a partir del análisis de arpilleras y óleos, la organicidad del sistema artístico de Violeta Parra.
- Establecer, a partir del análisis de arpilleras y óleos, cuál es la propuesta de Violeta Parra respecto a las categorías de *arte* y *artista*.
- Situar la obra visual de Violeta Parra como un objeto de estudio importante, válido y pertinente para la disciplina de la Historia del arte.

La hipótesis de la presente investigación se desarrollará en tres apartados. El primero de ellos corresponde al Contexto Histórico. En él se abordan los principales hechos del ámbito nacional e internacional que están en relación a la biografía de Violeta Parra.

Para así establecer cuáles fueron los acontecimientos que marcaron su desarrollo como artista y la concepción y concretización de su propuesta acerca de las categorías de *arte* y *artista*, y las repercusiones que esto tiene en sus arpilleras y óleos (como también en su música, poética y demás ramas de su trabajo plástico como la escultura y la cerámica). Los textos históricos mayormente consultados para el desarrollo de esta sección son *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*, cuya editora es Sofía Correa, e *Historia Contemporánea de Chile*, de Gabriel Salazar y Julio Pinto. En cuanto al trazado biográfico de la artista se trabajó principalmente con *Décimas. Autobiografía en verso* de Violeta Parra, *El Libro Mayor de Violeta Parra* de Isabel Parra y *Violeta se fue a los cielos* de Ángel Parra.

El segundo capítulo inicia con la Fortuna Crítica de la obra visual de Violeta Parra. A partir del testimonio que Violeta Parra dejó en sus cartas compiladas en *El Libro Mayor* acerca de cómo los críticos chilenos veían su faceta plástica, se realizó una pesquisa de artículos de prensa contemporáneos a sus obras y exposiciones más importantes. De allí resultó el hallazgo de reseñas correspondientes a la Feria de Artes Plásticas de 1959 y de la exposición de Violeta en el Louvre. También se trabajó con las escasas líneas que se le dedican en libros de Historia del Arte en Chile y Arte Popular Chileno.

A partir del análisis del discurso de Violeta Parra se expone cómo entendía la labor del *artista* y cómo debía desarrollarse el *arte*. Las citas a Violeta Parra se extraen de entrevistas realizadas en Chile y en Europa, entre 1954 y 1967; del epistolario de Violeta Parra que compendia Isabel Parra en *El Libro Mayor* y también de canciones y décimas. Para ello, se define primeramente los conceptos de *arte* y *artista* según la tradición occidental, a partir de los postulados de Emmanuel Kant. Además se explica, siguiendo a Ticio Escobar, qué es el *arte popular* y *creador popular*. De igual modo se aborda el concepto de *folclore* de Manuel Dannemann, con aportaciones de Marta Blache y Juan Ángel Maragiños, y la *teoría de campo* de Pierre Bourdieu, para comprender el enraizamiento en la tradición de las ideas de Violeta Parra y cómo sus obras se devuelven a esa misma tradición para ser reconocidas y aceptadas.

La propuesta teórica y artística que se lee en el discurso de Violeta Parra es analizada desde sus tres aristas: Música, Poesía Popular y Obra Visual. En la primera de ellas se sigue el desarrollo musical de Violeta desde 1952 hasta 1967. De manera similar, se

hace el mismo trazado con su actividad poética. En la sección final se analiza de forma general sus diferentes trabajos plásticos, resaltando los aspectos materiales, formales y temáticos. Además, se enumeran las principales exposiciones de la artista en Sudamérica y Europa. Se establece, luego, la relación existente entre música-poética-plástica en la obra de Violeta Parra a partir de los escenarios desde donde proyectó su forma de entender el *arte*: Las Ferias de Artes Plásticas del Parque Forestal en 1959 y 1960, conciertos, su exposición en el Museo del Louvre y la *Carpa de La Reina*. Para finalmente, señalar desde las mismas palabras de Violeta cómo debía desenvolverse el *artista*, exponiendo sus afinidades conceptuales con otras dos propuestas similares para el arte contemporáneo y el arte popular, de Walter Benjamin y Ticio Escobar, respectivamente.

La tercera parte corresponde al análisis iconográfico de arpilleras y óleos de Violeta Parra. La herramienta de acercamiento es el método iconológico que Edwin Panofsky define en *Estudios sobre Iconología*, el cual, en sus tres niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico, permite la identificación y análisis de cada uno de los elementos (motivos, símbolos) presentes en las obras. Para, en último término, aventurar el significado de éstas.

Se levantó un corpus de imágenes de 4 arpilleras y 8 óleos hechos por Violeta Parra entre 1959 y 1965, mientras estaba en Chile y en Europa. Las obras están agrupadas por temáticas. El primer grupo de obras se centra en la relación existente entre Violeta Parra y el mundo campesino de la zona central expresado en la tradición de la cerámica de Quinchamalí. En el segundo conjunto de obras están las que ilustran sucesos referentes a la Cultura Mapuche, abordándose la relación existente entre Violeta Parra y esta cultura. La tercera y última sección corresponde al análisis de la serie *La leyenda del último Rey Inca*, donde se traza la alusión de Violeta al mundo andino. De este modo, se intenta un abordaje de las tradiciones que conforman la matriz de la cultura nacional y que son, además, las bases de la construcción teórica y artística de Violeta Parra. Como en la presente tesis se plantea la total integridad entre las distintas formas artísticas, las relaciones con la poética y música serán indispensables a la hora de adentrarse en el significado de cada una de las obras.

La obra de Violeta Parra está mayormente documentada desde los estudios literarios o musicales, donde ya la deuda se encuentra parcialmente saldada. La investigación que se

plantea aquí y que tiene como objeto de estudio la obra visual de Violeta Parra pretende ser el puntapié inicial para que la Historia del Arte comience a considerar esta personalidad como un hito de relevancia en el transcurso del arte nacional.

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO

La obra de Violeta Parra en su totalidad está íntimamente ligada a su experiencia en la tierra, a sus vivencias, a los sucesos históricos. Desarrollar el contexto que envuelve las obras es adentrarse en los fenómenos que incitaron su producción. Las arpilleras, óleos y canciones suponen un registro histórico, como documento, pues, debido a la función social que Violeta le atribuye al *arte*, éste siempre está remitiendo a problemáticas actuales que la afectan. Además, Violeta Parra escribió su propia autobiografía en décimas, forma poética popular. En ellas, deja testimonio de los sucesos más importantes desde su infancia hasta 1956 o 1957, aproximadamente.

El objeto de estudio central de esta investigación es la obra visual de Violeta Parra, pero siempre en relación a su música y poesía, pues, según nuestros planteamientos, cada una de estas aristas es parte integral de un proyecto que las comprende y unifica. Para efectos prácticos de análisis y para una mayor comprensión de la progresión que hay en el trabajo de Violeta, el Contexto Histórico será abordado en tres períodos, donde junto con tratar detalles biográficos, se dará cuenta los hechos más relevantes en el ámbito nacional e internacional. El primero es el que denominamos *Período Formativo*, entre 1917 y 1952, fechas que coinciden con su nacimiento, en primer término, y con el comienzo de su trabajo de recopilación e investigación folclórica, en segundo. Luego está la etapa de *Desarrollo*, que va de 1952 a 1963, donde profundiza la recopilación de música folclórica (nace Violeta Parra, la *artista*), se inicia en las artes visuales en 1958-1959 y realiza su segundo viaje a Europa. La etapa final, será denominada *Síntesis*, y se ubica entre 1964 y 1967, inaugurándose con su exposición en el Museo del Louvre, pasando por la *Carpa de La Reina* y finalizando con su suicidio.

Violeta estaba muy atenta y era muy permeable a lo que ocurría en su entorno político y social. Indagar en su biografía y relacionarla a los hechos históricos que tuvieron lugar en la época, ayuda a trazar el contexto de surgimiento de la expresión plástica –y de las facetas poéticas y musicales- de Parra.

Al finalizar el capítulo (pág. 43) se incorpora un Cuadro Sintético que grafica la cronología de Violeta Parra y su correspondencia con los acontecimientos históricos más

importantes para Chile y el mundo. Este Cuadro busca ser una herramienta para aclarar y facilitar la asimilación de la información contenida en esta sección.

1. *Período Formativo (1917-1952): De la infancia a Violeta de Mayo*

Desde la Colonia hasta el siglo XIX la economía chilena se basó, principalmente, en recursos agrícolas y ganaderos. En consecuencia, la mayor concentración poblacional se hallaba en las zonas rurales. Durante la Colonia surgieron las primeras grandes haciendas, las que comenzaron a necesitar de mano de obra permanente para poder autosustentarse. Así se configuró un grupo social de inquilinos dependientes de un patrón, que vivían en sus tierras y le servían para todo tipo de trabajos.

Según Gabriel Salazar⁹, el origen del inquilinaje está asociado al “boom cerealero” de finales del s. XVII, cuando los hacendados reclutaron familias de colonos pobres que querían arrendar terrenos y cuya cosecha (trigo) era comprada y comercializada por los terratenientes. Finalmente, con el aumento del valor de la tierra, los hacendados terminaron por asimilarlos e integrarlos como residentes estables y mano de obra barata.

En los latifundios y haciendas se vivían relaciones laborales semif feudales. El patrón, dueño absoluto del territorio, tenía una actitud paternalista y autoritaria hacia sus campesinos. Éstos aceptaban el sistema pensando que algún día tendrían una recompensa, representada en ascenso social al convertirse en propietarios o, simplemente, porque en las ciudades tendrían vidas más precarias. Por otro lado, este sistema era avalado por el Estado y la Iglesia Católica, esta última, de gran impacto en el mundo rural.

Gabriel Salazar y Julio Pinto¹⁰ sostienen que este sistema era menos opresor de lo que se piensa, pues el campesino podía ser integrado a la sociedad de manera subjetiva, mediante la figura de su patrón, y de manera objetiva, con la posibilidad, aunque lejana y algo mítica, de ascender socialmente. Así, los autores concluyen que el campesino no era un sujeto pasivo, si no existieron grandes revueltas sociales fue porque no se dieron las

⁹ Ver: SALAZAR, Gabriel, PINTO, Julio, *Historia Contemporánea de Chile*, Tomo II, LOM Ediciones, Santiago, 1999, p. 102.

¹⁰ *Ibid*, p. 104.

circunstancias hasta bien entrado mediados del siglo XX, con la profundización de la Reforma Agraria hacia fines de la década del 60'.

La derecha luchó constantemente para que no se perturbara el orden establecido en el mundo rural, logrando que se prohibiera la sindicalización campesina en la década del 40'¹¹. Los motivos eran varios: si los campesinos iniciaban huelgas para exigir mejoras salariales, el ciclo de la producción agrícola se alteraría, lo que tendría un efecto en el abastecimiento y precios de los alimentos. Los obreros, a su vez, exigirían sueldos más altos y la industria se vería entorpecida con paralizaciones. El Partido Radical, gran potencia hacia los años 40', tenía su mayoría electoral en las clases medias, así como en las áreas rurales del sur de Chile. De modo que la derecha apeló al efecto de las alzas en las clases medias y a la pérdida de poder político de los terratenientes radicales sureños. Si se permitía la sindicalización, la izquierda ganaría una mayor popularidad, convirtiéndose en una gran potencia a la hora de las elecciones, por lo que la predominancia de los radicales estaría puesta en cuestión. Con respaldo legal, las fuerzas revolucionarias campesinas fueron reprimidas. Paralizaron y neutralizaron las huelgas por medio de amenazas de expulsión de los inquilinos de los fundos.

Violeta Parra¹² nace en San Fabián de Alico (algunos sostienen que nació en San Carlos, sin embargo, allí se muda durante su primera infancia), pueblo precordillerano cercano a la ciudad de San Carlos, Provincia de Ñuble, Región del Bío-bío, un 04 de octubre de 1917. Como nacida y criada fuera de Santiago, no es ajena a la realidad del campesinado chileno. Conoce las dinámicas del inquilinaje, la vida campesina (de pequeños propietarios) y la de pueblos y ciudades de provincia, fuertemente vinculados con la ruralidad.

Es bautizada como Violeta del Carmen Parra Sandoval. Su padre, Nicanor Parra, era profesor de música, hijo de José Calixto Parra, de Chillán. Su madre, Clarisa Sandoval era

¹¹ Violeta Parra bordó una arpillera titulada *La rebelión de los campesinos*, se observa que en ella siempre estuvo el deseo de ver la caída del viejo orden hacendal, cosa que comenzó a ser efectiva solo hacia 1967, año en que se suicidó.

¹² La cronología que se utilizará corresponde a la presentada por la Fundación Violeta Parra en la edición del 2008 de *El libro mayor de Violeta Parra*. Información que será contrastada con las *Décimas. Autobiografía en verso* de Violeta Parra, la "Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta" de Leonidas Morales y los relatos de Ángel Parra en *Violeta se fue a los cielos*. Se escogió estos textos entre tanta literatura biográfica debido a que representan fuentes más cercanas, de primera mano, que conocieron y compartieron con Violeta durante muchos años. Además, este trabajo no persigue biografar a la *artista*, sino hacer visible los puntos clave que afectan su obra y su proyecto artístico.

campesina, hija de un inquilino de fundo, Ricardo Sandoval. Así describe Violeta a su abuelo paterno en sus *Décimas. Autobiografía en verso*: “*Mi abuelo por parte ‘e maire / era inquilino mayor, / capataz y cuidador / poco menos que del aire; / el rico con su donaire, / lo tenía de obliga’o / caballero monta’o, / de viñatero y rondín, / podador en el jardín / y hortalicero forza’o. // Todo esto, señores míos, / por un cuartito de tierra / y una galleta más perra / que llevaba a sus críos; / algunos reales, ¡Dios mío!, / pa’ alimentar quince humanos, / sin mencionar los hermanos / que se apegaban al pial; / Don Ricardo Sandoval / cristiano entre los cristianos.*”¹³

En sus *Décimas* da cuenta de la vida que se llevaba en el campo como inquilino de fundo. Donde el campesino se encontraba en una situación de subordinado ante el poder del patrón. Hereda este germen de su madre, Clarisa, y de los Aguilera, de Malloa y el Huape. Violeta, como la mayoría de la población chilena de principios de siglo, pertenece al mundo rural. Estas experiencias, relaciones sociales, tradiciones, costumbres, fiestas, culinaria, aspectos religiosos, etc. son un componente basal en su obra. Y será partícipe del proceso histórico de migración campo-ciudad. Integra la masa campesina que arriba a la “modernidad” a mediados del siglo XX y que reinventarán sus tradiciones rurales en un contexto de urbanidad.

A pesar de vivir en Provincia, la familia Parra no estuvo exenta de los sucesos más relevantes que tuvieron lugar durante los primeros tres decenios del siglo pasado. La ciudadanía experimentó, a principios de siglo, una crisis de representatividad y confianza en el sistema Parlamentario, el que había nacido en el siglo XIX. Para 1920 la candidatura de Arturo Alessandri Palma a la presidencia prometía romper con la forma en que se venía practicando la política, donde las autoridades provenían de la clase alta y la preocupación por las clases populares era nula (debido a las restricciones en el sufragio, acotado a los letrados). Su candidatura venía respaldada por su triunfo electoral en el norte de Chile en 1915, donde fue elegido senador de Tarapacá en representación de los Radicales. Allí se ganó el apodo de “León de Tarapacá”. La estrategia de Alessandri fue volcarse a las calles, al discurso, a la oratoria. Con estas armas pretendía convertirse en el representante e intérprete del clamor de las clases populares y medias.

¹³ PARRA, Violeta, *Décimas. Autobiografía en verso*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2006, p. 31.

A pesar del triunfo de Alessandri en las elecciones de 1920 y del apoyo popular, el sistema Parlamentario aún en vigencia, que implicaba una fuerte base en el ejercicio del poder en el Parlamento, impidió que gobernara.

En 1921, la familia Parra se traslada desde Chillán a la ciudad de Lautaro, donde Nicanor Parra padre se desempeña como profesor en el regimiento de la ciudad. Violeta escribe en sus *Décimas*: “*Su capataz l’hizo un aro / diciendo: Mire, Parrita, / la cosa está aquí malita, / se le traslada p’al Sur, / acomode su baúl, / recíbame esta platita*”¹⁴.

Por aquella época la familia entra en aprietos económicos. Situación similar vivían miles de chilenos como consecuencia de una economía mundial destruida por los efectos de la I Guerra Mundial (1914-1918). El salitre natural, principal producto de exportación y sustento de la economía chilena en esos años, presentaba una incapacidad de competir en el ámbito internacional contra el salitre sintético, el que tenía un precio mucho más bajo. Lo que derivó en el cierre de muchas oficinas salitreras dejando a una gran masa de trabajadores desempleados. Esta fue una de las grandes oleadas migratorias que tuvieron que enfrentar las ciudades, las que no contaban con la infraestructura adecuada para una explosión demográfica tan repentina.

Alessandri demoraba en la tramitación de las reformas sociales que había prometido en su candidatura debido a las trabas que le imponían senadores y diputados. Por ello, comenzó a pedir más autoridad y autonomía para el Ejecutivo. Buscando más aliados en el Congreso, intervino las elecciones de diputados y senadores de 1924 con su participación en giras. Así consiguió la mayoría en ambas cámaras, pudiendo hacer andar sus proyectos. Envió al Congreso un proyecto de Reforma Constitucional para que el Presidente de la República tuviera más poder frente a la cámara.

La intervención de Alessandri en las elecciones fue percibida por sus adversarios como una trasgresión a la Constitución, por lo que negaron legitimidad al Congreso recién constituido. Por su parte las Fuerzas Armadas empezaron a demostrar su descontento y dejaron atrás la posición sumisa que hasta entonces las había caracterizado. Los ministros que pertenecían a la milicia y que hacían parte del gobierno exigieron la renuncia de Alessandri. Los oficiales del Ejército, por su parte, le recomendaron pedir un permiso para

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

salir del país en lugar de renunciar. Fue así como un 10 de septiembre de 1924, el Presidente abandonó Chile y se dirigió a Italia.

Al día siguiente, el 11 de septiembre, los ministros militares impusieron una Junta Militar y decidieron convocar a elecciones parlamentarias y presidenciales. Pero los oficiales del Ejército, quienes eran más jóvenes, desconfiaban de los ministros. Entre los oficiales líderes estaban Carlos Ibáñez del Campo y Marmaduque Grove. Por esto, hicieron un golpe a la recién constituida Junta y pidieron el regreso de Alessandri, a quien consideraban más cercano a sus demandas. De esta forma, Alessandri vuelve a Chile en marzo de 1925. Con los militares y las masas populares de su lado, Alessandri comienza a tramitar la nueva Constitución Política, la que fue promulgada el 18 de septiembre de 1925 y que establecía un Estado laico (independiente de la Iglesia) y donde se ampliaban las facultades del poder Ejecutivo.

Si bien la Ley que le otorgaba mayor autonomía fue aprobada, Alessandri nunca pudo ejercer su cargo como deseaba, de modo que a fines de ese año, partió nuevamente al exilio. Las elecciones arrojaron como ganador a Emiliano Figueroa y Carlos Ibáñez del Campo, antiguo Ministro de Guerra de Alessandri, pasó a dirigir el Ministerio del Interior, convirtiéndose en la mano dura del gobierno, censurando la prensa y exiliando a figuras como Agustín Edwards y Eleodoro Yáñez. Luego sería proclamado Presidente de la República por el Congreso.

En 1927 comenzó la llamada Dictadura de Ibáñez. Habría sido el primer Estado policial en Chile, donde se vigiló y castigó a la población, se detuvo y deportó a opositores, entre ellos al mismo Alessandri y sus hijos. Ibáñez se movía con ideas fascistas de depuración y regeneración de la sociedad e ideas positivistas como la innatez de la maldad y la criminalidad o peligrosidad de ciertos grupos de homosexuales y prostitutas. Una particularidad suya fue dejar de lado la antigua forma de hacer política, apartando a la elite parlamentarista y gobernando de la mano de profesionales de clase media (ingenieros) y oficiales del Ejército.

La familia Parra fue víctima de la Dictadura impuesta por Ibáñez, Violeta lo expresa claramente en sus *Décimas*. El efecto directo recayó sobre el padre: *“Por ese tiempo, el destino / se descargó sobre Chile; / cayeron miles y miles / por causa de un hombre indi’no. / Explica el zorro ladino que busca la economía; / y siembra la cesantía, / según él*

lo considera, / manchando nuestra bandera / con sangre y alevosía. // Fue tanta la dictadura / que practicó este malvado, / que sufr'el profesorado / la más feroz quebradura. / Hay multa por la basura, / multa si salen de noche, / multa por calma o por boche; / cambió de nombre a los pacos... // Tiritan en los hogares, / no duermen los habitantes, / en velas y delirantes / por si entran esos guardianes. / Ya van sumando, millares / de justos y pecadores; / repletas son las prisiones...// ...concédame la ocasión / para decir crudamente, / que Ibáñez, el presidente, / era tan cruel como el león. // ...Así, creció la maleza / en casa del profesor, /por causa del dictador / entramos en la pobreza. / Juro por Santa Teresa / que lo que digo es verdad; / le quitan su actividad, / y en un rincón del baúl / brillando está el sobre azul / con el anuncio fatal".¹⁵

Violeta en sus *Décimas* culpa al dictador Ibáñez de sembrar la pobreza en Chile. Una vez que Nicanor padre pierde el trabajo, se hunde en el alcoholismo, mientras la madre, para sacar a flote a la numerosa familia, se dedica a la costura. En 1927 se trasladan a Chillán, para recibir ayuda del abuelo paterno. Poco a poco Nicanor va perdiendo toda su herencia en apuestas.

En tanto, Violeta pasa temporadas en casa de Domingo Aguilera, en la zona de Malloa y el Huape. No eran parientes, pero se llamaban “tíos”, “primas”, etc. Don Domingo tenía 5 hijas, las “primas Aguilera”. Así las describe: “*La niña mayor se llama / tan sólo Natividad, / la pálida Trinidad / del tronco es la última rama. / Lucrecia es como una dama / de algún palacio real... // ...La Ema con la Celina / son las que quedan restando, / con ellas voy terminando / la lista de las chiquillas. / Alegres y palomillas / cuando se trata de fiesta, / las cinco son una orquesta / con todo su desenfado, / en “rondas” y “chapecaos”, / en “pericones” y “cuecas” // Con esas niñas aprendo / lo qu'es mansera y arado, / arrope, zanco y gloriado, / y bolillo que está tejiendo; / la piedra que está moliendo; / siembra, apuerca, poda y trilla, / emparva, corta y vendimia; / ya sé lo que es la cizaña, / y cuántas clases de araña / carcomen la manzanilla.*”¹⁶ Las primas Aguilera eran cantoras. Con ellas, Violeta se impregna de las tradiciones campesinas, del canto y la guitarra.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 73-75.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 107-108.

Nicanor Parra padre fallece de tuberculosis. Violeta señala: *“No tiene la culpa el chanco, / sino quien le da el afrecho. / Hoy el instante aprovecho, / para tomar mi revancho; / del árbol salió este gancho / pa` repetirlo tan fuerte, / que si mi taita en la muerte / procura encontrar reposo, / fue por aquel fastidioso / Ibáñez, el presidente.”*¹⁷ Violeta tenía claro que ninguna conducta (o habilidad) humana es innata, deben darse las condiciones necesarias para que éstas se desarrollen. Es decir, es el medio el que forma al individuo. De allí la importancia de la función social de su obra, la que debe ser capaz de afectar el medio y generar cambios en los sujetos.

Desde 1925 en adelante la economía del país había comenzado a recuperarse, se recibieron créditos de los Estados Unidos, se comenzó a invertir en el cobre y nuevas tecnologías permitieron la extracción de salitre a menor costo, pudiendo competir con el salitre sintético. Proceso que se vio truncado con el llamado “Jueves Negro” de 1929, donde se inició la mayor crisis del Capitalismo a nivel mundial. El fuerte comercio internacional desarrollado por Chile provocó una dependencia que lo perfilaba como uno de los países más afectados (según el informe de la Liga de las Naciones)

Los efectos fueron nefastos. La economía chilena y los recursos estatales se basaban en el tributo del comercio exterior, de manera que el financiamiento público se vio fuertemente afectado. Desempleo en el área minera, bajas en el valor de las exportaciones agrícolas y el área de la construcción también tuvo su crisis contribuyendo al desempleo. Como medida, se restringió el gasto público, lo que hizo sino agravar más la cesantía mientras la deuda externa quedaba impaga.

En 1930 no se realizaron elecciones parlamentarias. Ibáñez llamó a los dirigentes de los partidos políticos para designarles puestos en ambas cámaras. Entre los elegidos destacan Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla, ambos del Partido Radical. Bajo estas condiciones, el autoritarismo de Ibáñez dio una tregua. Comenzaron manifestaciones callejeras y paros de estudiantes y profesionales. Con todo, Ibáñez optó por dejar el gobierno partiendo al exilio en 1931.

De las elecciones realizadas, salió electo el radical Juan Esteban Montero, quien fue derrocado en junio de 1932, cuando alessandristas, ibañistas y socialistas, liderados por el ya conocido Marmaduke Grove, con apoyo de las Fuerzas Armadas, se tomaron el palacio

¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

presidencial. Este fue el primer intento de implantar una República Socialista en Chile. El Partido Comunista, por su parte, fue férreo en rechazar el socialismo impuesto por golpe, creían en la vía democrática. La junta que estaba al mando duró solo 12 días. Uno de sus integrantes, Carlos Dávila (ibañista) tomó el control total, deportando a sus otrora pares. Comenzó así una fuerte represión en las calles. Dávila, debido a sus reticencias a abandonar el poder y cedérselo a Ibáñez, comenzó a perder el apoyo militar y al poco tiempo pidieron su renuncia.

En 1932 se convocó a nuevas elecciones en un contexto de mucha agitación, confusión política y de altas tasas de pobreza consecuentes de la crisis económica. Nuevamente aparece como triunfador indiscutido Arturo Alessandri.

Según Isabel Parra¹⁸, es en 1932 cuando Violeta llega a Santiago a encontrarse con su hermano Nicanor. Sin embargo, Nicanor señala que esto habría ocurrido en 1935, aproximadamente. De cualquier manera, la llegada de Violeta Parra a Santiago coincide con el momento histórico de mayor migración campo-ciudad, donde por primera vez la población urbana superó a la rural. Este crecimiento demográfico dejó en evidencia el déficit habitacional. La pobreza y marginalidad urbana se perfiló como uno de los problemas sociales de más difícil superación.

El impacto de la ciudad sobre Violeta queda expresado en sus propios versos: *“Llega el tren a l’Alame’a / con zalagard’ infernal, / el pito y el campanal / los cruji’eros de ruedas... // ...Mi corazón en destierro / latió lastimosamente / cuando pasé, entre la gente / l’inmensa puerta de fierro, / sentí como que un gran perro / estaba pronto a morderme, / sólo atino a detenerme / espanta’a, como un lechón / cuando ve saltar al león / que va’ enterrarle los dientes.”*¹⁹

Nicanor la hace ingresar a la Escuela Normal, donde estudia por dos años. Vivía en el Internado de la Escuela y cuando salía, visitaba la casa de su tío Ramón Parra en Avenida Cumming.

La recuperación económica del país comenzó a sentirse entre 1933 y 1935. Las cifras de cesantía bajaron debido a la alta demanda de cobre, salitre y productos agrícolas. La profunda crisis de 1929 evidenció la fragilidad de la economía liberal “hacia afuera”,

¹⁸ En la cronología de *El libro mayor de Violeta Parra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009, pp. 225-229.

¹⁹ PARRA, Violeta, *op. cit.*, p. 141.

por tanto, la tendencia mundial fue implantar una economía de desarrollo “hacia adentro”. El Estado se volcó hacia la economía interviniendo en las finanzas, el comercio y el trabajo. Si bien el país se recuperaba, las huelgas y demandas por mejoras salariales fueron comunes, a las que el Presidente Alessandri respondió con represión.

En la década del treinta se dio lugar a un fenómeno de polarización entre derecha e izquierda. Cada uno de estos polos, a su vez, se veía afectado por diferentes fuerzas y corrientes internas, pero que compartían proyectos y se agrupaban en el sector por oposición frente al otro bloque. Alessandri pretendía unificar y conciliar las fuerzas, llamándose “presidente nacional”, no de partidos. Con las facultades emanadas de la nueva Constitución luchó contra el Anarquismo, al que identificaba con la izquierda marxista, mediante la vigilancia, arrestos, prohibición de reuniones, censura de prensa, allanamientos, etc. Los sectores socialistas y comunistas calificaron al gobierno como dictatorial. En 1937, Alessandri trabajó en una Ley de Seguridad Interior del Estado que sancionaba a quienes alentaran a la subversión, a quienes divulgaran noticias en oposición al gobierno -calumnias o injurias-, a quienes promocionaran huelgas, etc.

Había graves problemas de representabilidad electoral. Para esos años no se permitía aún el voto femenino universal (el voto para Municipales se hizo efectivo en las elecciones de 1935) y de entre los hombres, solo podían votar los mayores de 21 años que sabían leer y escribir. Por lo que el voto universal masculino estaba reservado para las clases medias y acomodadas, siendo el porcentaje de analfabetismo entre 1930 y 1940 de un 25%. Había altos índices de abstención y el cohecho era común y fácilmente verificable en las zonas urbanas. En el campo, por otro lado, el voto del inquilino estaba asegurado para el candidato que el patrón ordenase, en recompensa se hacían grandes fiestas en las haciendas. A principios del siglo XX, debido al gran porcentaje de población rural, en el Congreso había una sobrerrepresentación de las regiones agrícolas por sobre las urbanas, mientras éstas últimas se encontraban en plena explosión de crecimiento.

La derecha y los radicales tenían amplia representación en el Congreso debido al voto cautivo del inquilino. Los primeros dominaban las zonas rurales del centro del país y en el sur, los radicales eran mayoría. Por este motivo, la derecha no necesitó el apoyo de grandes masas populares para asegurarse su cupo en el Congreso. La Constitución de 1925

respaldaba y apoyaba los intereses de las clases más altas, lo que debían defender a toda costa.

En este contexto, la oposición comenzó a concentrarse en el Frente Popular, colectivo que pretendía derrotar a Alessandri en las siguientes elecciones. Un rechazo total al entonces Presidente logró unificar las fuerzas izquierdistas. El partido comunista, respondiendo a una estrategia global de alianza con los antifascistas, se unió a sectores de centro e izquierda. En 1935, se comenzó a afinar lazos con los socialistas y radicales. Y en 1938, el conglomerado proclamó en la convención del Frente Popular a Pedro Aguirre Cerda como su candidato. El programa del Frente, cuyo lema era “Pan, Techo y Abrigo”, tocaba la industrialización y una política estatal de protección a los trabajadores. Las elecciones de 1938 dieron el triunfo al Frente.

Con los gobiernos radicales, el Estado se reposiciona como eje de la nación, guiando la economía y las relaciones sociales. Es lo que en los años 40’ se conoce como el Estado de Bienestar. Este proceso de desarrollo económico hacia adentro se vio intensificado con la II Guerra Mundial (1939-1945). El aislamiento obligado de las economías obligó a una mayor planificación interna y a una mayor intervención estatal, alejándose de la dependencia al comercio exterior. La carta para poder autosustentarse fue el fomento de la industrialización del país en lugar de las importaciones. Es en este contexto que surge el proyecto CORFO (Corporación de Fomento de la Producción), iniciativa estatal que buscaba el desarrollo de cada uno de los rubros productivos de la nación para mejorar la calidad de vida de la población. Se redujo las importaciones y se las sustituyó por la producción local de esos bienes. El proyecto fue creado en abril de 1939 buscando impulsar la economía de un modo integral, en cada una de sus aristas productivas.

En cuanto a la esfera social se crearon políticas de protección de las clases populares surgiendo lo que se conoce como Estado Proveedor, el que actuaba en los ámbitos de la salud, vivienda, educación y previsión. La idea era responder de mejor manera a las demandas sociales para evitar huelgas y sublevaciones populares (esto aplicó hasta los años 50’).

En este contexto, Violeta está sujeta a dos realidades. En primer lugar, la marginalidad de la vida urbana una vez que deja la Escuela Normalista y se dedica a cantar

en cantinas y restaurantes de Estación Central. Y en segundo lugar, una situación de aspirante a pequeña burguesa junto a su primer marido.

Ángel Parra señala²⁰ que en Avenida Matucana, entre Santo Domingo y Mapocho, había muchas cantinas, restaurantes y quintas de recreo. Entre ellas estaba el Tordo Azul restaurante donde se podía oír a los hermanos Lalo y Roberto Parra y a las Hermanas Hilda y Violeta. Las presentaciones de Violeta allí eran esporádicas, cuando se ausentaba, actuaba en el circo de Juan Báez, pareja de Marta Sandoval (media hermana de Violeta). Iba y venía del circo al Tordo Azul. El repertorio de *Las Hermanas Parra* por esos años²¹ comprendía boleros, rancheras y corridos mexicanos. Violeta describe en sus *Décimas* las condiciones de vida de las clases populares en Santiago. Delincuencia y pobreza son cosa de cada día: niños delincuentes y alcohólicos, violaciones, pleitos²². Es en estos bares que conoce a su primer esposo, Luis Alfonso Cereceda Arenas, ayudante de maquinista de trenes y militante del Partido Comunista.

En 1938, cuando se auspicia un cambio en las políticas sociales de la mano de los gobiernos radicales, Violeta Parra contrae matrimonio con Luis Cereceda. Ángel Parra cuenta que la militancia de su padre en el Partido es para Violeta “casi una virtud. Ella tiene presente los malos momentos vividos con sus hermanos y su madre después de la muerte de mi abuelo. Está convencida de que solo con la conciencia y las luchas de los pobres, se puede pensar en el futuro. El partido, en ese momento, representa eso y mucho más.”²³ Violeta tenía una clara conciencia de clase y sentía empatía con los planteamientos comunistas y participaba en actividades organizadas por el Partido.

En 1939, nace en Santiago Isabel, su primera hija. Y en 1943, nace Ángel, en Valparaíso. Hacia 1945 la familia vive nuevamente en Santiago, llevaban una situación económica estable, cercana a la pequeña burguesía, pero la vida doméstica de dueña de casa que cría a sus hijos y es devota de su esposo no era para Violeta. “Escoba y paño en la cabeza en lugar de guitarra y libertad. Jamás.”²⁴, señala Ángel. El buen pasar económico de la familia coincide con los cambios sociales que comenzaron a experimentarse entre la

²⁰ En *Violeta se fue a los cielos*, Catalonia, Santiago, 2006.

²¹ Considerando la cronología de Nicanor Parra en “Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta” - entrevista realizada y publicada por Leonidas Morales en su libro *Violeta Parra: la última canción*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003-, esto sería alrededor de 1937.

²² Ver: PARRA, Violeta, *op. cit.*, versos de las páginas 149 a 156.

²³ PARRA, Ángel, *Violeta se fue a los cielos*, Catalonia, Santiago, 2006, p. 38.

²⁴ *Ibid.*, p. 32.

década del 40' y 50'. Las clases medias emprendieron una escalada, pues fueron los más beneficiados con la política económica y social de los gobiernos radicales. Las clases populares tuvieron una suerte dispar, pues la ayuda estatal estaba mediada por la organización de los obreros. Si bien socialistas y comunistas lograron levantar un sólido movimiento sindical entre 1932 y 1952, hubo un gran número de pobladores, al margen de la sindicalización, que quedó excluido de los beneficios sociales.

El aumento demográfico se dio de la mano con el crecimiento urbano, lo que dejó en evidencia la falta de viviendas, condiciones de salud inadecuadas, carencias en la alimentación, entre otros. La población vivía en situaciones de marginalidad e insalubridad. En la década del 40' comenzaron las tomas de terreno conocidas como "poblaciones callampas", donde los pobladores, en silencio durante la noche, se tomaban el terreno donde levantaban sus casas construidas con materiales ligeros. Las condiciones de vida en las tomas eran muy precarias, no contaban con agua potable, luz o alcantarillado. Y los beneficios sociales no eran efectivos pues estaban reservados para los obreros organizados.

Las cifras de población rural y de inquilinaje iban en baja debido a la migración. Pero no solo de campesinos se nutrió la población urbana. También fue importante la inmigración extranjera. En la primera mitad del siglo XX fue dominante la población extranjera española, en segundo lugar, la italiana. En 1939 finaliza la Guerra Civil Española y comienza el régimen de Francisco Franco. Fecha que coincide con el inicio de la II Guerra Mundial. Gracias a las negociaciones de Pablo Neruda, nombrado cónsul por Pedro Aguirre Cerda, se logró rescatar y dar asilo a los perseguidos políticos de la Dictadura de Franco. La población de españoles residentes en Chile se ve aumentada con el desembarco del Winnipeg, constituyendo un nuevo y vital componente de la vida cultural y bohemia de Santiago.

"Sombrero Verde", apodo que Violeta dio a su esposo, como un activo militante del Partido Comunista en sus tres divisiones (el Partido, el Sindicato y la Federación) estaba al tanto de lo que ocurría con los refugiados políticos que arribarían al país. El ambiente cultural se vio afectado, no tardaron en surgir programas radiales de música española. Violeta no es ajena a esta corriente, Ángel Parra recuerda que su madre seguía estos programas y se aprendía canciones de artistas como Imperio Argentina, Lola Flores, Angelillo, Lolita Torres, Los Churumbeles de España y Carmen Amaya. Hacia 1943 se

hace llamar *Violeta de Mayo* e interpreta temas españoles con gran propiedad (en ocasiones su hija Isabel la acompaña en el baile). Su esposo la anima a participar en un concurso organizado en el Teatro Baquedano por los españoles refugiados donde escogerían al mejor intérprete de canto español. Es el año 1944 y, enfrentándose a artistas españoles, Violeta gana el concurso.

Ángel señala que la ruptura de Violeta Parra con la música española se dio cuando conoció a Carmen Amaya, quien participaba en un grupo español con gitanos auténticos. Se dio cuenta que la música que ella seguía era la música liviana y limpia del franquismo, equivalente al folclore de salón chileno. “Digamos entonces que la canción española de ciudad la había engañado. Salió de esa experiencia con las cosas más claras que nunca. Así como jamás quiso disfrazarse de mapuche o de pascuense, entendió que para cantar flamenco con propiedad tendría que haber nacido en Granada.”²⁵

Hasta 1952 sería el período de gobierno de los radicales en Chile. Sin embargo, el Frente se disolvería en 1941 a raíz de las disputas entre comunistas y socialistas. Finalizado ese año, el Presidente Pedro Aguirre Cerda fallece por tuberculosis. En las elecciones triunfa el radical Juan Antonio Ríos, quien también fallece en 1946, dejando inconcluso su gobierno. El mismo año se realizaron nuevas elecciones, los radicales presentaron como candidato a Gabriel González Videla, quien apoyado también por el Partido Comunista, triunfó. Ángel Parra describe la actividad política de su madre para esas elecciones. Al encontrarse en casa, se vuelca a la actividad política, haciendo propaganda y participando al frente de marchas y manifestaciones en apoyo al candidato junto a otras mujeres del pueblo.

Sin embargo, las relaciones entre el Presidente y el Partido Comunista se volvieron difíciles debido a la Guerra Fría y las presiones sociales que ejercían éstos últimos. González quiebra la alianza que lo había llevado al poder y, más aún, tramitó una ley para excluirlos de la legalidad. Esta es la llamada Ley de Defensa Permanente de la Democracia, aprobada por el Congreso en 1948. Ya en vigencia la Ley, se prosiguió a eliminar de los registros electorales a todos los militantes del Partido Comunista, se les prohibió el ejercicio de cargos públicos y la representación de sindicatos. En el norte de Chile, se abrió un campo de concentración de prisioneros políticos: Pisagua. De este modo, Gabriel

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

González Videla excluye a los comunistas y gobierna con apoyo de liberales, conservadores y radicales, a los que luego se unirían socialistas y socialcristianos. En 1949, otorga el sufragio femenino universal.

La Ley de Defensa Permanente de la Democracia se inserta dentro de un contexto global de anticomunismo. Al finalizar la II Guerra Mundial, en 1945, se desplegaron dos fuerzas antagónicas, los EE.UU. y la Unión Soviética. Los primeros exigieron que el Partido Comunista sea excluido de los gobiernos donde los norteamericanos inyectasen recursos económicos. Por su situación geográfica, América Latina quedaba bajo el ala estadounidense, así, González Videla, cortó toda relación con la Unión Soviética y se plegó a la orden norteamericana. Esta toma de decisión política significó una relación económica con EE.UU., cuyo principal hilo fue el cobre.

Es en ese año, 1948, cuando Violeta se separa de Luis Cereceda. Al año siguiente (1949) conoce a Luis Arce, su segundo esposo, de cuya unión nace en 1950 Carmen Luisa. Luego Violeta se une a la compañía artística Estampas de América y hacen una gira por el norte del país (entre La Serena y Copiapó)²⁶. Violeta integra a Luis Arce a la compañía como representante, pero dura poco en esta actividad por su incapacidad. El matrimonio vive en La Cisterna, en el paradero 22 de Gran Avenida. Violeta vuelve al dúo con su hermana Hilda, pero cambian de ambiente, ahora cantan en lugares más familiares, cercanos al hogar. Se trata de quintas de recreo como el Gran Parque Rosedal y Hostería Las Brisas. En esta época, el dúo comienza a tener éxito.

Su hermano mayor Nicanor señala²⁷ que en Violeta siempre estuvo presente la tradición y cultura campesina, pero reprimidas. Es decir, aún no eran autovalidadas como un capital simbólico de valor. Por esos entonces, Nicanor estaba sumergido en el estudio del contrapunto entre el Mulato Taguada y Don Javier de la Rosa²⁸ y poesía popular chilena en general. De esta forma, señala Nicanor, al ver lo que su hermano poeta estudiaba, Violeta habría visto legitimada su cultura. Agrega, además, que a Violeta le brotaban las coplas de manera natural, no era un gran esfuerzo para ella. De las décimas de Cantos a lo

²⁶ Cronológicamente es incierto si primero contrae matrimonio y luego se va de giras, pero todo esto ocurre entre 1948 y 1952.

²⁷ En "Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta".

²⁸ Contrapunto o duelo de payas en décimas acontecido en 1830 en San Vicente de Tagua Tagua. La mayor parte de este duelo, que dicen que duró ochenta horas, fue transcrita. Existía una diferencia social entre ambos contendores, Taguada era el oprimido y subordinado, mientras don Javier de la Rosa era el latifundista.

Humano y lo Divino que le mostró Nicanor y que conocía ya desde su infancia en Chillán, Violeta recordaba solo las melodías, pero no la forma en que debían acompañarse con la guitarra. Es así como que se internan en Puente Alto para aprender de los cantores de la zona los acompañamientos. En 1952, su hermano la insta a dejar la música más masiva que venía haciendo y le sugiere que comience a investigar, rescatar y recopilar la música chilena auténtica. Nicanor señala que la sacó a patadas de la música radial²⁹.

Quizás un poco antes de este suceso, Violeta conoció durante el bautizo de Carmen Luisa a la Pelusita, abuela materna de Luis Arce. Era una anciana de 96 años que había sido criada cerca de Buin en Alto Jahuel, gran conocedora de las tradiciones campesinas. Violeta se sintió muy atraída por ella, entablaron amistad y un intercambio cultural mutuo. Ángel Parra señala que esta amistad es muy relevante para la formación de su madre: “El encuentro entre la Pelusita y mi madre fue fundamental para el desarrollo del plan que preparaba. Rescatar el alma popular condenada a desaparecer ante el desinterés nacional.”³⁰

Violeta viajó al Alto Jahuel para impregnarse de la sabiduría de la Pelusita. De ella recopiló unos versos “suelos” sin melodía, a partir de los cuales Violeta compuso (o recompuso) *Que pena siente el alma* y *Casamiento de negros*. Ángel llama esta virtud de su madre como la capacidad de “componerle los huesos” a canciones o versos olvidados y frágiles en la memoria campesina. “Fue decisivo para ella. Lo que antes tenía claro le pareció evidente. En estos viejos chilenos estaba la memoria, la historia no oficial, la oralidad, la sabiduría. La cultura popular chilena... Todo lo que aprendió desde niña y tenía guardado, hoy se convertía en su precioso capital. (...) Lo que tenía oculto en el fondo de su memoria (...) remontó a la superficie. Las primas Aguilera, cantoras generosas, le ofrecieron períodos luminosos de su infancia en el sur de Chile (...) Todo el pasado vuelve a ella. La trilla, la cruz de mayo, los mingacos, ceremonias de comienzo y fin, bautizos y entierros en la vida campesina. Fiestas de la patria, casamientos con sus respectivos ‘parabienes a los novios’. Las tonadas con cogollo, dedicados a la persona amada, que le cantaba mi abuela, maravillosa cantora campesina.”³¹ Con su proyecto en progreso, Violeta se retira del dúo de *Las Hermanas Parra* mientras pasaban por su época de gloria. *Las Hermanas Parra* tenían contratos con radioemisoras de “música chilena”, que emitían

²⁹ En “Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta”.

³⁰ PARRA, Ángel, *op. cit.*, pp. 61-62.

³¹ *Ibid.*, pp. 62-64.

programas que iban completamente en contra del trabajo que ahora Violeta realizaba, donde se podía escuchar música comercial que nada tenía que ver con la música campesina que estaba comenzando a recultivar. “Violeta del Carmen Parra Sandoval. Buscaba a la Violeta Parra. Comenzaba a encontrarla”³², señala Ángel.

Luego vendría Doña Rosa Lorca. Según Ángel, éste sería “uno de los grandes momentos de su vida, no solo como investigadora de la música popular, sino como mujer. Doña Rosa, a su manera, era la Violeta Parra que mi madre buscaba. La Violeta chilena, humilde y orgullosa, trabajadora, digna y dueña de su destino. Sola y entera...”³³ De ella aprendió acompañamientos de guitarra que ya se estaban perdiendo, la agilidad en la mano derecha, rasgueos, afinaciones campesinas tradicionales, melodías y canciones. A partir de este encuentro, no hay vuelta atrás en el camino de Violeta Parra. En la sabia popular están las raíces de la obra que emprenderá, cada uno de estos hallazgos son fundamentales para el desarrollo y comprensión de su obra.

2. Desarrollo (1952-1963): Violeta Parra

Durante los primeros años de esta etapa, Violeta se vuelca a su trabajo. Primeramente, profundiza su empresa de recopilación y de difusión radial de estas labores. Luego, viaja a Europa, donde permanecerá dos años. A su regreso, hay un período muy productivo donde comienza la creación a partir de su trabajo de recopilación. Es una especie de segundo paso, donde tradición e invención propia se entrelazan para dar lugar a su obra poética, musical y visual. Desde 1958 en adelante, comienza a concretarse su propuesta artística.

En cuanto a la política, de las elecciones presidenciales de 1952 salió triunfador Carlos Ibáñez del Campo (segundo gobierno), que dejaba entrever una transformación en la política chilena, dada por el cambio en la población electoral (voto femenino universal, promulgado durante el gobierno de González Videla) y una desconfianza frente a los partidos políticos. De modo que su triunfo es resultado del populismo que surge cuando las

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ *Ibid.*, p. 70.

masas dejan de confiar en los partidos políticos tradicionales y buscan alternativas que apelan más a la exaltación del discurso que a soluciones y cambios reales. El populismo autoritario que representaba Ibáñez pretendía generar una relación directa del gobernante con las masas, sin mediación de partidos. Pero la figura dictatorial que lo caracterizó en sus gobiernos anteriores había desaparecido, como si intentase limpiar su imagen.

Violeta Parra escribe en sus *Décimas* sobre el segundo gobierno de Ibáñez y de la muerte del mismo, acaecida en 1960³⁴: *“Qué iba a pensar don fulano / que algunos años más tarde / las llamas están que se arden / del fuego que hizo su mano. / Con esta pluma en la mano / lo acuso con mucha inquina, / que con jalea y morfina / subió de nuevo al gobierno, / formando un segundo infierno / que amarga y que desatina. // Mas, con la muerte se olvidan / las cuentas más espantosas, / parece que allí en la fosa / las almas se purifican. / Mi rabia se sacrifica / del ver al paco fina’o, / y a sus pariente’ enluta’os / haciéndose moscas muertas, / que digo con voz abierta: / que Dios lo haiga perdona’o”*.³⁵

El segundo gobierno de Ibáñez se caracterizó por su eclecticismo, pudiéndose distinguir tres etapas. La primera de ellas se extendió desde los inicios de su mandato en 1952 hasta 1955. Esta es la llamada fase populista. Durante esta época se creó, con apoyo ministerial, la CUT (1953), bajo la dirección de Clotario Blest. El gobierno impulsó una economía que permitiera un mayor intervencionismo estatal y más respaldo a las organizaciones sindicales. Por esto, las relaciones con los empresarios fueron muy difíciles, comenzando una época de inflación que dio pie a numerosas huelgas y paros generales entre 1954 y 1955.

En la segunda fase de su gobierno tiene lugar un giro. En un acercamiento a los empresarios de derecha y en su afán de detener la inflación, Ibáñez se hace asesorar por Klein & Saks, firma norteamericana. Estos propusieron abrir la economía nacional para atraer inversionistas extranjeros, alejándose de la dinámica que se había seguido desde la crisis del 29’. Así, se buscó fortalecer a los privados y sus empresas. Para detener el estallido social Ibáñez aplicó la Ley de Defensa Permanente de la Democracia y decretó estado de sitio.

³⁴ Violeta escribió su autobiografía en 1958, pero ésta no fue publicada hasta 1970, por lo que Violeta continuó escribiendo sobre el manuscrito original.

³⁵ PARRA, Violeta, *op. cit.*, p. 104.

Las medidas propuestas por Klein & Saks no fueron suficientes y nuevamente comenzaron los conflictos entre el gobierno y los empresarios, de modo que Ibáñez no tuvo otra salida que romper relaciones con la derecha y crear alianzas con la izquierda. Así entramos en la tercera etapa de su gobierno, donde, producto de su acercamiento a la izquierda, se deroga en 1957 la Ley de Defensa Permanente de la Democracia y se reforma el sistema electoral introduciendo una cédula única, que acababa con el cohecho. Resulta paradójico que el Dictador de décadas pasadas sea quien permitió el reingreso legal de los comunistas en la política.

En 1952, coincidiendo con el inicio del segundo gobierno de Ibáñez, nace Rosita Clara, segunda hija del matrimonio Arce-Parra. Más tarde sería (entre 1953 y 1954) bautizada con Margot Loyola como madrina. En 1953, Violeta graba los singles *Que pena siente el alma* y *Casamiento de negros*, compuestos a partir de los versos que le entregó Pelusita, para el sello EMI-ODEÓN, consiguiendo gran popularidad con estos temas.

Durante 1953 intensifica su plan de recopilación, en estas andanzas encuentra a Don Isaías Angulo, inquilino de un fundo de Puente Alto. Ángel Parra lo describe en su libro como la versión masculina de Rosa Lorca. Era conocido en la zona como “el Profeta”. Don Isaías le presenta a Violeta otros cantores de la zona: Emilio Lobos, Gabriel Soto, Antonio Suárez, entre otros. Es Don Isaías quien introduce a Violeta en el guitarrón chileno, le enseña cómo tocarlo y le obsequia uno de estos ejemplares, el primero que poseyó Violeta. “Definitivamente independizada, liberada de la ‘música comercial y mediocre’, según sus decires. En su búsqueda de lo profundo a través del canto a lo divino, don Isaías es la piedra angular.”³⁶ Cuando realiza estos viajes de recopilación es acompañada, en ocasiones, por el musicólogo Gastón Soublette y por el fotógrafo Sergio Larraín. Años después se editaría *Cantos folclóricos chilenos*³⁷, libro que reúne los rescates de Violeta junto a partituras de Soublette y fotografías de Larraín.

En esta época escribe su primera canción de contenido social *La lechera*, en homenaje a la mamá Rosa, esposa de don Isaías. Violeta entabla una profunda amistad con la familia Angulo, de hecho, Ángel pasa largas temporadas con ellos, siendo considerado un nieto más.

³⁶ PARRA, Ángel, *op. cit.*, p. 85.

³⁷ Publicado en Santiago por la Editorial Nacimiento en 1979.

Violeta Parra nunca pasó por un conservatorio de música, no estudió literatura ni letras y tampoco estudió en una Escuela de Bellas Artes, sin embargo, se relacionaba con los intelectuales y artistas más destacados de la época de igual a igual. Personajes como Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Nemesio Antúnez, Gonzalo Rojas, Tomás Lago -el mismo Nicanor Parra-, entre otros, forman parte del círculo de amistades de Violeta.

En 1952, el poeta Pablo Neruda regresaba de su exilio. Fue uno de los tantos perseguidos por González Videla y su Ley de Defensa Permanente de la Democracia. Para esos entonces, la poesía de Neruda –quien había presenciado las consecuencias de la Dictadura de Franco y participaba activamente en el Partido Comunista- era ya militante. Isabel Parra señala que en 1953 el poeta presenta a Violeta Parra a sus amistades³⁸. Ángel narra así ese momento: “Más atrás en el recuerdo, calle Patricio Lynch. Barrio llamado Los Guindos, ‘La Michoacana’, residencia de Delia del Carril (Hormiga) y el poeta Pablo Neruda, en donde Violeta Parra, ya con su nombre ganado a punta de ñeque, realiza su primer recital ante un grupo de invitados que celebraban el cumpleaños del vate (...) Puede ser una coincidencia, lo veo como el comienzo del despegue de mi madre hasta las galaxias lejanas en donde se encuentra hoy.”³⁹

Tal como lo señala Ángel Parra, la carrera de Violeta Parra comienza a despegar. Ya en 1954, comienza a incursionar en la radio. La actividad radial en el país se remonta a comienzos de los años 20’, y durante los años 30’, este medio de comunicación era distintivo de las clases altas y media; y sólo hacia los 60’ logró consolidarse entre los sectores populares. Debido a su aislamiento, el campesino fue el auditor más tardío. El analfabetismo hacia los años 60’ superaba el 15% de la población, por ello, la radio era el medio que más llegaba a los sectores populares (al no estar mediado por la escritura).

En este contexto se sitúa la actividad de Violeta Parra en Radio Chilena. Allí realizó un programa de folclore donde daba a conocer sus trabajos de recopilación. Ángel señala que “En el ambiente radial que era muy limitado en la época, mi madre tuvo la suerte de encontrar a Raúl Aicardi, periodista, director de programación de Radio Chilena (...) le

³⁸ En abril de 1953 ocurre otro hecho histórico relevante, se celebra en Santiago el Primer Congreso Continental de la Cultura, organizado por Pablo Neruda, pero concebido por Gabriela Mistral. En este Congreso participan personalidades como el muralista mexicano Diego Rivera, el poeta cubano Nicolás Guillén, el escritor brasileño Jorge Amado, el pintor Nemesio Antúnez, el Director del Museo de Arte Popular Tomás Lago, entre otros. Sin embargo, no hay registros de una participación activa de Violeta.

³⁹ PARRA, Ángel, *op. cit.*, pp. 108-109.

entregó un espacio cotidiano en la radio que dirigía. Este buen momento y decisivo para la difusión masiva de sus trabajos, sucede el año mil novecientos cincuenta y cuatro, el mismo año del viaje a Europa. (...) Violeta le hablaba a su patria. Meses y meses de programas que eran esperados con alegría y emoción por su público. Emisión tras emisión, quienes la escuchaban descubrían que Chile tenía una gama variadísima de músicas, canciones, instrumentos, danzas, leyendas (...) esta mujer postergada por las autoridades, era amada y distinguida por su pueblo.”⁴⁰ *Canta Violeta Parra* era el nombre del programa, su éxito fue inmediato, recibieron miles de cartas. En 1954, Violeta gana el Premio Caupolicán a “La mejor folclorista del año” otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos.

Ese mismo año emprendió su primer viaje a Europa invitada por el Partido Comunista al Festival de las Juventudes del Mundo, que se celebró en Varsovia, Polonia. Esto es lo que escribe en sus *Décimas*: “*América allí presente / con sus hermanos del África, / empieza la fiesta mágica / de corazones ardientes, / se abrazan los continentes / por ese momento cumbre / que surge una perdidumbre / de lágrimas de alegría, / se baila y cant’a porfía, / se acaban las pesadumbres. // (...) Me falta la comprensión / par’ explicar el grandioso / momento tan venturoso / que dentra por mi razón; / s’embarga mi corazón / en este siglo moderno, / veo que aflojan los cuernos, / los toros quedan sin astas / y el pueblo diciendo: basta / p’al pobre ya los infiernos.*”⁴¹ Sin duda, este Festival constituyó un gran estímulo para el trabajo que realizaba, un espaldarazo a la dirección que estaba tomando. Una vez terminado el encuentro, viaja a París, donde permanecerá por dos años realizando presentaciones musicales en lugares como L’escale, donde se presentaban otros músicos latinoamericanos.

La situación social, económica y política del continente europeo era –y es– completamente diferente a la latinoamericana. La Europa golpeada por la guerra tuvo una muy rápida recuperación económica, en contraste con el permanente atraso que presentaba Latinoamérica en el mismo rubro desde la postguerra, diferencia que se vio acrecentada en las décadas del 50’ y 60’. Esta fue la Europa, tanto socialista como liberal, con la que se encontró Violeta.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁴¹ PARRA, Violeta, *op. cit.*, pp. 168-169.

La Europa Occidental presentaba altos ingresos salariales, los que eran repartidos de manera más equitativa, las cifras de desempleo iban en merma mientras los sueldos subían, a la par de una baja inflación. Todo esto devino en una transformación en la vida cotidiana de las clases populares: las vacaciones eran financiadas por el Estado; no era lujo tener automóvil; había mejores viviendas sociales, con más dormitorios, baño, cocina comedor, calefacción, agua potable y luz; radios; televisores; electrodomésticos y servicio de alcantarillado. Esto distaba mucho de la realidad de las clases populares chilenas y latinoamericanas en general.

Los latinoamericanos veían través de los medios de comunicación cómo mejoraban las condiciones de vida en otros lugares del planeta, mientras el continente se configuraba como una región que sólo interesaba por los recursos naturales que se le podían extraer. De este modo, un sentimiento de frustración fue ganando espacio tanto en las izquierdas como en la derecha.

La industrialización promovida no fue suficiente y la producción agrícola tampoco rindió al ritmo exigido por el rápido crecimiento poblacional. Las migraciones, debido a la falta de trabajo en el campo, contribuyeron al descenso de la población rural y el crecimiento de la urbana. No hubo infraestructura habitacional que resistiera tal oleada migratoria y la industria manufacturera no contaba con las plazas laborales necesarias. Mientras en Europa se dio un reparto más equitativo de los ingresos, en América Latina ocurría lo contrario, las diferencias crecían cada vez más. El estancamiento en el área económica vino de la mano con una urbanización en expansión acelerada y junto a un crecimiento poblacional inédito debido a un descenso de la mortalidad, mientras se mantenía una alta natalidad. La consecuencia fue un aumento significativo de la pobreza y precariedad urbana, lo que se evidencia en el nacimiento de las poblaciones callampas en Chile y sus símiles en otras urbes del continente. En 1952, según el Censo Especial de Callampas, había 41 poblaciones callampas en Santiago. Las expectativas y ansias de cambio encontrarían su cauce hacia la década del 60'.

En 1954, mientras Violeta permanece en París, graba para la Fonoteca Nacional del Museo del Hombre de La Sorbonne, museo al que también dona un guitarrón y cintas con sus recopilaciones. Realiza un viaje a Londres donde graba para EMI-ODEÓN y la radio de la BBC. En este año muere en Santiago su hija Rosita Clara. Violeta permanece en París y

en marzo de 1956 graba dos LP⁴² para el sello Le Chant du monde. Son dos volúmenes, con ocho temas cada uno, titulados *Chants et danses du Chili*. En noviembre del mismo año regresa a Chile.

De 1956 data su primer LP de la serie El folclore de Chile (son 5 volúmenes), grabado en Santiago. Este disco se titula *Violeta Parra, Canto y guitarra* y contiene tres temas originales: *Parabienes al revés*, *Verso por la niña muerta* (Canto a lo Humano) y *Verso por despedida a Gabriela Mistral*. Estos tres temas son un ejemplo del nuevo rumbo que tomará su obra, la que se caracterizará por el desarrollo compositivo a partir de lo tradicional. Los *Parabienes* y ambos *Versos* son formas musicales tradicionales, pero las letras son de autoría de Violeta. Es su aporte a la música chilena. Lo que para mediados de los 60', estará consolidado como una propuesta completamente nueva, sin despegarse nunca de su raíz campesino-popular.

Hacia 1957, se observan nuevos aires en la política, Violeta no se margina de estos procesos. En las elecciones parlamentarias de ese año, se observó un liderazgo de los partidos de derecha, lo que auspiciaba el triunfo de su candidato en 1958: Jorge Alessandri. La sorpresa estuvo en su contendor Salvador Allende, quien obtuvo sólo un 3% menos de votos que Alessandri. Este apoyo popular a la izquierda, que coincide con el secreto del sufragio, hacía más cercana la posibilidad de establecer un gobierno de izquierda para las siguientes elecciones. De la primera campaña presidencial de Allende, Ángel Parra guarda en su memoria una imagen de Violeta bailando un pie de cueca con Elías Lafertte, dirigente del Partido Comunista.

Durante su gobierno (1958-1964), Alessandri restringió la intervención estatal haciendo más autónoma a la empresa privada y liberó la economía chilena al comercio exterior. En consecuencia, la CORFO sufrió una transformación hacia estos principios.

En 1957, Violeta grabó el segundo volumen de *Canto y guitarra* para el sello EMI-ODEÓN y también el EP⁴³ *Composiciones de Violeta Parra*, donde aparecen dos *anticuecas*. De esta época data su idea del ballet folclórico *El Gavilán*. En noviembre de 1957 Violeta Parra viajó al sur, la Universidad de Concepción la contrató para que creara el

⁴² Un LP (Long Play) es un disco vinilo de larga duración (álbum), en él se puede grabar un máximo de 25 minutos por cada cara aproximadamente, lo que corresponde a un número de 8 a 12 canciones en total.

⁴³ Un EP (Extended Play) es un disco vinilo de mayor duración que un Single (Sencillo: disco con 1 ó 2 canciones) y menor duración que un LP (álbum). El EP presenta una grabación total de 20 a 25 minutos máximo.

primer *Museo de Arte Popular y Folclórico* de la zona. El 22 de enero de 1958 “Al cabo de tres meses de trabajo en terreno, Hualqui, Santa Juana, Florida, los alrededores de Concepción, inauguró el museo (...) Ubicado en la calle Caupolicán número 7. Inmueble de la Escuela de Bellas Artes en la ciudad de Concepción (...) dos enormes piezas donde se instaló el museo (...) Grandes ventanales, maderas. Protegidos en vitrina, documentos, letras de canciones, una vitrola, ponchos y calabazas labradas, estribos y artesanías locales van, poco a poco, llenando las dos salas.”⁴⁴ La estancia de Violeta en Concepción fue muy fructífera, logró levantar proyectos en muy corto tiempo y profundizó en su obra. Por esa época, musicalizó el poema de Gonzalo Rojas *Los burgueses*. Se reunió con su amigo Pablo de Rokha y Daniel Belmar en Concepción y también participó del Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por Gonzalo Rojas y Fernando Alegría, en la ciudad penquista.

Un hecho fundamental es la amistad que entabló con los artistas plásticos que residían en Concepción. “Vivía en la Escuela de Bellas Artes, un joven artista plástico de origen mapuche (...) Julio Escámez, pintor y muralista (...) Con mi madre mantenía una relación intelectual intensa (...) El inolvidable amigo Humberto Alfonso, talentosísimo escultor en alabastro, músico y dibujante.”⁴⁵ Alfonso le presentó a Olguita Muñoz, soprano del coro de la Universidad de Concepción. Violeta compuso una melodía en muy corto tiempo para que sea interpretada por Olguita. Se tituló *Los manteles de Nemesio*, en homenaje a Nemesio Antúnez y uno de sus cuadros. La amistad entre Violeta y estos artistas se refleja en las portadas de sus discos *La Cueca* y *La Tonada*. La primera realizada por Julio Escámez y la segunda por Nemesio Antúnez.

Tal vez este contacto directo con los artistas plásticos, sumado a su paso por Europa, hizo a Violeta plantearse “yo también puedo hacerlo” y, de regreso en Santiago en 1958, comienza a incursionar en la cerámica, la pintura y arpilleras. Según Isabel, en este año también viaja al norte de Chile a investigar la fiesta de La Tirana y graba *Los burgueses* de Gonzalo Rojas. Además, escribe sus *Décimas. Autobiografía en verso*, donde hace un recorrido desde su infancia hasta su primer viaje a Europa y su regreso a Chile (hasta 1957 aproximadamente). Respecto al génesis de su autobiografía, Ángel Parra señala que “Su

⁴⁴ PARRA, Ángel, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

hermano Nicanor le propone un desafío, que escriba sus experiencias en décimas, después de contarle que en Argentina existía un libro de poesía campesina: el Martín Fierro. Del desafío de ‘don Javier de la Rosa al mulato Taguada’ había escuchado hablar. Esa es la génesis de su autobiografía en décimas...”⁴⁶ Así lo describe la misma Violeta: “*Muda, triste y pensativa / ayer me dejó mi hermano / cuando me habló de un fulano / muy famoso en poesía. / Fue grande sorpresa mía / cuando me dijo: Violeta, / ya que conocís la tetra / de la vers’á popular, princípiame a relatar / tus penurias ‘a lo pueta’.*”⁴⁷

En este año, Violeta da un paso más. Todo su trabajo de recopilación e investigación se encauza para dar lugar a la creación. Violeta ya tiene la semilla plantada y germinada, es hora de los frutos.

Por otro lado, Luis Corvalán, Secretario General del Partido Comunista entre 1958 y 1990, da luces sobre la actividad política de Violeta: “nos acompañó a Elías Lafertte y a mí en un acto que realizamos en el teatro Concepción de la ciudad penquista a fines de 1958 y actuó en mítines del Partido durante la campaña electoral de 1961. Sin ser afiliada, tenía una gran admiración y afecto por los comunistas y era muy sensible a las luchas del pueblo.”⁴⁸ Violeta siempre ligó su trabajo con la política. En su obra completa opta por la denuncia y la protesta, su arte va dirigido a la sociedad.

Por esos entonces, llega a Chile y al mundo la noticia de la Revolución Cubana. El 1 de enero 1959 se hizo realidad una imagen que parecía lejana y distante. El cambio era posible. La reforma agraria allí llevada a cabo llegó a los oídos de los campesinos de toda Latinoamérica gracias a la radio. Los temores ante una posible sublevación campesina se hicieron más reales que nunca. Ante tal escenario, la Reforma Agraria en suelo chileno tomó el carácter de urgente.

Un problema basal que afectaba el desarrollo estructural de la economía chilena era el latifundio, pues grandes extensiones de terreno estaban en manos de un solo propietario, lo que repercutía en un nivel de explotación insuficiente. El latifundio era la causa de la baja productividad en el área agrícola y la consecuente inflación. Con estos antecedentes, el gobierno de Jorge Alessandri impulsó una Reforma Agraria donde se expropiarían los terrenos que fuesen malamente trabajados, tierras no aprovechadas. Se otorgaba el derecho

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷ PARRA, Violeta, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ CORVALÁN, Luis, *De lo vivido y lo peleado. Memorias*, LOM Ediciones, Santiago, 1999, p. 90.

de apelación a los terratenientes expropiados y el pago de sus terrenos sería en forma diferida. Debido a lo liviano de esta reforma, no tuvo mayor impacto en el mundo rural, siendo un 70% de las tierras subdivididas propiedades públicas o semifiscales y solo un 30% terrenos privados. La reforma fue claramente insuficiente.

Por otro lado, en 1959, Violeta hace un viaje a la Isla de Chiloé para recopilar el folclore de la zona. También realiza recitales, cursos de folclore y hace clases de pintura y cerámica. Escribe *Cantos Folclóricos chilenos*, libro que sería publicado en 1979 con transcripciones musicales de Gastón Soublette y fotografías de Sergio Larraín. Violeta Parra intensificó su producción visual durante este año, debido a una severa hepatitis que la mantuvo en cama por meses “desesperada por la falta de actividad, una tarde atrapó una cortina, recuerdo el color, verde. Comenzó a bordarla de manera frenética, sin diseño ni plan previo, con gran rapidez. Antes (sic.) nuestros ignorantes ojos nacía la Violeta arpillerista. Luego serían los enormes cartones que proveía el tío Joaquín y que ella iría llenando de colores y contenido. ‘La huelga’, ‘El dos de abril’, ‘El fusilamiento’. Todas las artes al servicio de la denuncia. La consecuencia absoluta.”⁴⁹

Tanto desarrolla su faceta plástica que a fines de 1959 expone en la Primera Feria de Artes Plásticas: “Los organizadores de la Primera Feria de Artes Plásticas en la orilla del río Mapocho, aceptan a mi madre como artista plástica en el Parque Forestal. Pintores, escultores, artesanos reunidos. Cada exponente tiene derecho a un espacio para mostrar sus obras. Mi madre quiere exponer pero también trabajar delante del público, por lo que el espacio otorgado no sirve. Quiere tener su propio stand, y lo consigue. Quiere que se oiga su música, los vecinos se oponen. (...) Trabaja la greda, realiza ante el público maravillosos retablos (...) la gente se agrupa en torno a ella. Curiosa, admirativa.”⁵⁰ En esta Primera Feria, Violeta sólo expone trabajos en cerámica. Pero a partir de ahí, no sólo la arcilla, sino también los óleos, arpilleras y esculturas en alambre hacen parte del trabajo artístico habitual de Violeta. También comienza a incursionar en la música incidental, componiendo la música de los documentales *Día de organillo*, *La trilla*, *Mimbre* y *Casamiento de negros* de Sergio Bravo.

⁴⁹ PARRA, Ángel, *op. cit.*, 158-159.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 160-161.

En 1960 emprende una gira al sur de Chile con el conjunto Cuncumén y sus hijos Isabel y Ángel Parra, dando recitales en Chillán y Valdivia. El 22 de mayo de 1960, día del gran terremoto que afectó la zona meridional del país, la agrupación se encontraba en Puerto Montt. Dejará testimonio de su experiencia en la canción *Puerto Montt está temblando*. Poco después, Nicanor Parra graba con el acompañamiento de Violeta en guitarra, su poema *Defensa de Violeta Parra*. En este poema, como su título lo indica, Nicanor defiende a su hermana y el trabajo que realizaba de quienes no la apoyaban y le cerraban las puertas y de aquellos que criticaban su obra. Tal vez sea, en parte, una respuesta a los críticos de arte que escribieron sobre su desempeño en las Ferias de Artes Plásticas de 1959 y 1960.

También graba su primer LP de composiciones propias, titulado *Toda Violeta Parra*. Este disco incluye canciones de contenido social como *Yo canto a la diferencia*, *El Pueblo* (texto de Pablo Neruda) y *Hace falta un guerrillero*. Los demás temas del disco están basados en las formas tradicionales, tanto en contenido como acompañamiento musical. Las primeras composiciones nombradas marcan el comienzo de la Violeta que denuncia cantando las injusticias de la sociedad chilena.

El 04 de octubre de 1960, mientras celebra su cumpleaños, conoce a Gilbert Favre. En diciembre de ese año, Violeta expone por primera vez sus arpilleras y óleos en la Segunda Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal.

En 1961 viaja a Argentina para ayudar a su hermano Lalo, luego se muda a Buenos Aires, donde expone su obra visual, participa en televisión y graba un LP. “Buenos Aires se le hacía chico. El Partido, a través de la voz de la inolvidable Gladys Marín, nos invita al Festival de las Juventudes del Mundo a realizarse en Helsinki, Finlandia. Violeta, Isabel, Tita, su nieta de cinco años. Y Ángel, su único hijo hombre.”⁵¹ En junio de 1962, Violeta se reúne con sus hijos en Buenos Aires y parten a Europa en el barco Yapeyú. Mientras navegan, Violeta borda sus arpilleras, según Ángel. Hacen una gira por la Unión Soviética, Alemania, Francia e Italia. Violeta vive alternándose entre Ginebra y París, exponiendo, ofreciendo recitales, actuando en televisión y radio. En 1963 graba en París un álbum que aparecerá una década más tarde bajo el nombre *Canciones reencontradas en París*. Por ese entonces, Violeta y sus hijos actúan en la fiesta del diario La Humanidad del Partido

⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

Comunista de Francia. Al respecto, Luis Corvalán señala que recibió una carta de Violeta donde le comentaba lo maravillada que estaba con la calidad de dicho Festival, y le sugiere que esto se realice también en Chile. Así, comenzaron los encuentros de comunistas en el Parque Cousiño (ahora Parque O'Higgins) y que hoy se revive con la "Fiesta de los Abrazos"⁵².

3. Síntesis (1964-1967): Consolidación de Violeta Parra

Mientras Violeta y sus hijos se encontraban de gira en Europa, en Chile, era elegido presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970), quien pertenecía al Partido Demócrata Cristiano, fundado en 1957. Fue respaldado por la Iglesia Católica, que apoyó explícitamente a este nuevo partido (antes respaldaban a los conservadores) levantando una misión de adoctrinamiento entre campesinos y pobladores durante 1963, expandiendo entre las clases populares el programa del gobierno. Recibió también el apoyo de la derecha, quienes, debido a su conservacionismo eran poco atractivos para los tiempos que se vivían.

La campaña de la Democracia Cristiana fue financiada por la CIA y los Estados Unidos, quienes invirtieron grandes sumas de dinero para impedir el ascenso de Allende. Frei y su programa de gobierno se presentaban como una alternativa de desarrollo anticomunista, cuyo lema era la "Revolución en Libertad". En las elecciones parlamentarias de 1965 la Democracia Cristiana confirmó su liderazgo, obteniendo 82 de 147 lugares en la cámara de diputados.

Mientras, en abril de 1964, Violeta expone su obra visual en el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas del Louvre. Al año siguiente, publica en Francia su libro *Poesía Popular de los Andes*, mientras la televisión suiza filma el documental *Violeta Parra, bordadora chilena*. Luego de su paso por el Louvre expuso en otras galerías de París y Ginebra, Suiza. Estando en su taller y casa de la calle Voltaire en Ginebra, comenzó con sus trabajos en papel maché: esculturas y cuadros en relieve. Hizo también máscaras, a las que incorporaba legumbres de todo tipo.

⁵² Ver: CORVALÁN, Luis, *op. cit.*, p. 90.

En junio de 1965 retorna definitivamente a Santiago. A su regreso, se encuentra con un movimiento cultural creciente: *La Nueva Canción Chilena*. Violeta Parra era para este movimiento como una especie de madre, eran una extensión de su trabajo. El rescate de la cultura popular chilena que hizo Violeta, alcanzaba ahora niveles continentales, latinoamericanos. Participa en *La Peña de los Parra*, proyecto que habían levantado sus hijos Ángel e Isabel en una casa de la calle Carmen 340. Graba el LP *Recordando a Chile (una chilena en París)* para el sello ODEÓN. Y, en diciembre de 1965, gracias a los terrenos cedidos por Fernando Castillo Velasco, alcalde de la comuna de La Reina, inaugura en La Cañada 7200, Parque La Quintrala, *La Carpa de La Reina*, centro cultural de difusión del mundo popular y folclórico.

En lo que respecta a lo nacional, el gobierno buscaba reorganizar los dos ejes fundamentales de la economía chilena: la minería y el agro. En cuanto al primer rubro, se quería lograr la participación activa del Estado en la producción, exportación y propiedad del cobre, en un contexto donde el 85% de la producción del mineral era controlado por las compañías estadounidenses Kennecott y Anaconda. Esto se llevaría a cabo mediante la “Chilenización del cobre”, asegurando el control estatal de la producción por sobre los privados extranjeros. Sin embargo, el precio de las acciones en la negociación fue fijado por las compañías, resultando desfavorable para el Estado chileno y muy beneficioso para éstas.

En el agro, se profundizó la Reforma Agraria impulsada por Jorge Alessandri. Se subsanaron las partes débiles de la anterior legislación, basándose la expropiación en la extensión del terreno y no en la deficiencia de la explotación de éste. Así, se redistribuirían las tierras para aumentar la producción. La tierra se entregaría a quien la trabajaba, al campesino, dándoles una mayor autonomía y posibilidades de subir su calidad de vida. Además, se legalizaría la sindicalización. Sin embargo, esto era una estrategia de la Democracia Cristiana, ya que al hacer ingresar al campesino al mundo cívico se ganarían su apoyo y podrían mantenerse en el gobierno capturando esta gran masa de población votante. Sin embargo, esto no se concretizó hasta 1967, fecha en que se pudo cambiar la antigua legislación de Alessandri. Así, comenzaba a finalizar el viejo orden hacendal en Chile.

En 1966, producto del trabajo en la *Carpa*, Violeta graba el LP *Carpa de La Reina*, del sello EMI-ODEÓN, con la participación de Roberto y Lautaro Parra, el Grupo Chagual, el conjunto Quelentaro y Héctor Pavez. También graba junto a Gilbert Favre el EP *El tocador afuerino*, un dúo instrumental de cuatro y quena. Viaja a La Paz, Bolivia, donde se encuentra con Gilbert y se presentan en La Peña Naira. A su regreso, graba *Las últimas composiciones de Violeta Parra* con acompañamientos musicales de sus hijos Ángel e Isabel y el uruguayo Alberto Zapicán. Parece que todo señalaba el trágico final, el 5 de febrero de 1967, se suicida en su *Carpa*.

Cuadro sintético: Biografía de Violeta Parra y su Contexto Histórico

CAPÍTULO II

PROPUESTA TEÓRICA Y ARTÍSTICA DE VIOLETA PARRA

1. La Fortuna Crítica

En una entrevista realizada por Delphine Grouès a Ángel Parra, en París en octubre del 2007, el hijo de Violeta señala: “Recuerdo que mi madre había expuesto unas de sus tapicerías y cartones grandes en la feria del parque forestal, feria de arte plástico que se hacía cada verano, y era mirada con desprecio por los artistas formales o con una simpatía entre comillas. Por eso dice en su canción⁵³ ‘J’ai ramené mes tableaux à la belle ville de Paris’⁵⁴ etc., ella explica, está súper claro ahí. Y esa consagración de esta exposición en el Louvres (sic.) es otra bofetada fenomenal para aquellos decanos de las facultades de arte que pasaban delante de su obra diciendo ‘qué simpático lo que hace esta mujer’...”⁵⁵ El escenario artístico chileno de los 60’ que expone Ángel Parra, donde las obras plásticas que Violeta hacía no eran valoradas pareciera haber cambiado desde aquellos años a la fecha. Si bien hoy las obras de Violeta Parra se exponen y tienen una gran acogida por parte de todo tipo de público, esto no se ve reflejado en el ámbito académico, donde no existen trabajos centrados en analizar profundamente su faceta plástica.

El catálogo *Violeta Parra. Obra Visual* lanzado por la Fundación Violeta Parra con motivo de los 90 años de Violeta, compila buena parte de sus trabajos plásticos. Incluye además dos textos: “Violeta Parra, artista visual” de Isabel Cruz de Amenábar y “Violeta Parra. El hilo de su arte” de José Ricardo Morales. Con esta publicación se tiende a subsanar la ausencia del nombre Violeta Parra en las páginas de la Historia del Arte. Ambos autores abordan su obra y su personalidad no como manifestaciones pintorescas e ingenuas, sino que le dan el estatuto de *arte*. Sin embargo, no se trata de estudios específicos y centrados en y a partir de las mismas obras visuales.

⁵³ Ángel Parra se refiere a la canción *Una chilena en París*, contenida en la cara B del LP *Violeta Parra. Una chilena en París. Recordando a Chile*, ODEÓN, Santiago, 1965.

⁵⁴ Traducción: “Traje mis cuadros a la bella ciudad de París...”

⁵⁵ GROUÈS, Delphine, “Si alguien quiere entender a Violeta Parra. Entrevista a Ángel Parra”, En: *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n° 9, Australia, Adelaida, Diciembre, 2008 (Artículo descargable desde el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile).

Cristian Reveco Chilla, en su tesis *Historiografía y crítica de Arte: Análisis histórico del binomio conceptual artista/artesano. El caso del trato discursivo de la faceta plástica de Violeta Parra*, aborda el discurso que se ha construido acerca de Violeta Parra y su obra visual desde el binomio artista-artesano desde los 80' al 2009. El análisis de la crítica de arte y de los textos de Historia del Arte nacional le llevan a plantear que la figura de Violeta Parra es marginada “mediante la desaparición y la escasa presencia es para reafirmar el uso tradicional del binomio arte/artesano mediante su categorización como folclorista, separada de lo que se caracteriza como artista visual bajo una concepción tradicional segregacionista y academicista.”⁵⁶ Tal como lo plantea Cristian Reveco, en los libros de Historia del arte chileno no se la cita. Solo Enrique Solanich, en su *Escultura en Chile*, aborda de escueta manera la labor plástica de Violeta: “Las Ferias de Artes Plásticas y de Artesanía valoran y difunden el arte popular y la música de raíz folclórica, ganando espacios y adherentes. La personalidad que encarna los avatares de las manifestaciones artísticas vernáculas es Violeta Parra (1917-1967), cantautora y pintora ingenua de peculiar valía, que vuelca en arpilleras y rústicos soportes su rico y fecundo imaginario de raigambre rural.”⁵⁷

Por su parte, los compendios sobre arte popular chileno también presentan escasos registros. En *Historia Hecha con las Manos. Nosotros los Artesanos y las Ferias de Artesanía del Siglo XX*, Alicia Cáceres y Juan Reyes describen la participación de Violeta en la Primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal en 1959 y en la sección titulada “Mujer y Artesanía”, exponen a Violeta como ceramista, arpillera y folclorista. Señalan “que llegó a París a exponer sus tapices bordados a mano, ingenuos, coloridos y cargados de símbolos... (...) En los restringidos medios críticos del Chile de la época causó estupor la noticia de que el Barón de Rothschild había adquirido algunas de sus obras. Nadie se imaginaba entonces en nuestra tierra que esos bordados podían tener un valor estético y menos aún comercial.”⁵⁸ Las palabras de los también artesanos Alicia Cáceres y Juan

⁵⁶ REVECO CHILLA, Cristián, *Historiografía y crítica de Arte: Análisis histórico del binomio conceptual artista/artesano. El caso del trato discursivo de la faceta plástica de Violeta Parra*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Historia, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia con mención en Ciencias Políticas, 2010, p. 105.

⁵⁷ SOLANICH, Enrique, *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio*, LOM ediciones, Santiago, 2007, p. 130.

⁵⁸ CÁCERES, Alicia, REYES, Juan, *Historia Hecha con las Manos. Nosotros los Artesanos y las Ferias de Artesanía del Siglo XX*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2008, p. 91.

Reyes, nos remiten a la crítica chilena que no miraba con los mejores ojos las obras de Parra.

La misma Violeta señalaba en una carta a José María Palacios desde Ginebra, Suiza, fechada el 04 de junio de 1963, que sus “*tapices y cuadros, en este momento están expuestos en la Universidad de Genève. La crítica de primera. No olvido que tú fuiste el primero en dedicar unas líneas a mis trabajos en arpillera y cartón. Luego Hugo Goldscaik y finalmente un crítico de la Nación que me molió los huesos.*”⁵⁹ En una carta dirigida a su amigo Joaquín Blaya, desde París, el 23 de agosto de 1963, Violeta le cuenta que sus “*trabajos, arpilleras y pinturas impresionan bien a los franceses. Yo no sé si le mandé alguna crítica de Genève. Cuando tenga alguna de Francia se la mandaré.*”⁶⁰ Nuevamente le escribe en mayo 1964 y en referencia a su exposición en el Museo del Louvre le cuenta que “*La crítica sobre mi pintura ha sido conmigo de alta gentileza. Cada artículo es para darme un galardón más.*”⁶¹ El 19 de junio de 1964 le escribe señalando: “*...yo sola sabía lo que significaban mis trabajos. En Chile, a pesar de haberlos expuesto, no me dijeron nada, usted sabe cómo son los chilenos. Sin embargo, aquí: éxito de crítica, de público, de venta; y, lo que vale más que todo, éxito artístico, ya que soy la primera sudamericana que expone en el Pavillon Marsan del Museo del Louvre.*”⁶²

Los testimonios de Violeta revelan el contraste que existía en la valorización de sus obras en Chile y en Europa. Violeta deja en claro el éxito y gran aceptación de su trabajo entre público y críticos en el medio europeo. Pero también señala el escaso interés que en su obra ponían público y crítica nacionales. Esta última, dedicando más tiempo y espacio para menoscabar que para analizar seriamente sus cerámicas, arpilleras, óleos y esculturas.

Entre el 5 y el 13 de diciembre de 1959 se celebró en Santiago la Primera Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal, organizada por el abogado Germán Gasman. Violeta Parra participó exponiendo por primera vez sus obras hechas de arcilla. El diario *La Nación* siguió el evento durante su desarrollo; el día de la inauguración, el sábado 5 de diciembre, el periódico informaba:

“Entretanto, en la otra punta de la Feria, la folklorista Violeta Parra ordenaba en su stand -con facha de endieciochada fonda- las cerámicas de figuras de cantores

⁵⁹ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 169

⁶⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

⁶² *Ibid.*, pp. 184-185.

con que se estrena como artista plástica. En su stand también se tocarán cuecas y tonadas.”⁶³

El domingo 6 de diciembre decían que:

“Violeta Parra tiene su propio stand dedicado a la cerámica y artesanía popular. La popular folklorista da especial colorido a su stand con sus ejecuciones en guitarra.”⁶⁴

Ya hacia el martes 8 de diciembre informaban:

“Violeta Parra sigue teniendo más éxito como folklorista que como novel ceramista. La gente acude a su stand mejor para escucharla cantar que a ver sus cerámicas de cantores populares.”⁶⁵

El jueves 10 de diciembre Orlando Cabrera, escribió un artículo (**fig. 1, p. 48**) para el diario *La Nación*, donde cuenta que:

“Violeta Parra con todo el criollismo de sus canciones: ‘Mi maire quisió a mi paire?’ Vienen desde los viejos tiempos del Chile ingenuo, allá por el reinado del guitarrón y la refalosa. Pero Violeta no solo canta y retrocede en el tiempo musical. También cultiva la cerámica y la muestra en este torneo sin precedentes en este país de artistas contenidos y desatados. Son figuras de barro, de ese barro de las colinas húmedas, donde el ranchito y el árbol prestaron tema al pintor. Chile está presente, tal como era y tal como debe ser: inocentón, sencillo, expresivo, sin chácharas ni posticismos.”⁶⁶

Por su parte, Camilo Taufic, en la revista *Ercilla* del 9 de diciembre alega que:

“Ella también aportó complicaciones. Instaló parlantes propios y todo el día transmitía sus canciones a gran volumen. Los expositores vecinos se fueron alejando de su rincón y terminaron por cortarle la corriente. Después se llegó a una transacción. Violeta Parra canta y hace girar su cinta magnética, pero en un tono que es audible solo en la cercanía inmediata a su panel.”⁶⁷

⁶³ “Hoy a las 11 horas se inaugura la Primera Feria de Artes Plásticas”, En: *La Nación*, Santiago, Sábado, 5 de diciembre de 1959, p. 6.

⁶⁴ “Fiesta de color y forma en la Primera Feria de Artes Plásticas”, En: *La Nación*, Santiago, Domingo, 6 de diciembre de 1959, p. 9.

⁶⁵ “Cuadros, música y buen humor en la Feria de Artes Plásticas”, En: *La Nación*, Santiago, Martes, 8 de diciembre de 1959, p. 2.

⁶⁶ CABRERA, Orlando, “Los artistas chilenos ya ganaron la calle”, En: *La Nación*, Santiago, Jueves, 10 de diciembre de 1959, p. 22.

⁶⁷ TAUFIC, Camilo, “Arco Iris en el Forestal”, En: *Ercilla*, Santiago, Miércoles, 09 de diciembre de 1959, p. 17.



VIOLETA PARRA tiene un stand en el que presenta cerámica popular y música de los tiempos de Naupa. Su sentido de chilenidad capta las simpatías de la concurrencia. Camerógrafos, cinematográficos y fotógrafos de la prensa encuentran en esta artista motivos especiales para sus notas.

1. Violeta Parra modelando cerámicas en la Primera Feria de Artes Plásticas, Santiago, 1959. La fotografía fue publicada en el artículo “Los artistas chilenos ya ganaron la calle” de Orlando Cabrera Leyva, el jueves 10 de diciembre en el diario *La Nación*.

La crítica que la prensa hizo de su debut como artista plástica, específicamente como ceramista, es muy fugaz, pero reveladora. Violeta Parra era principalmente reconocida por su actividad musical y, dentro de ello, se la reconocía como folclorista. Quienes cubrían los distintos eventos eran gente de élite, la realidad del mundo popular chileno era para ellos desconocida, lejana en el tiempo. Cualquier cosa que tuviera que ver con las tradiciones campesinas o trasplantadas por éstos a las urbes, eran vistas como algo añejo, del pasado. Sin embargo, lo que ellos desconocían era que estas prácticas eran completamente vigentes para aquella época. Las canciones que Violeta recopiló funcionaban aún en las comunidades. El Canto a lo Humano y a lo Divino se practicaba con un profundo sentido aún. Por tanto, Violeta no retrocedía en el tiempo musical, sino que hacía visible una tradición que otros optaron por ignorar. Y esta cultura musical rescatada por Violeta no era ingenua, sino que estaba llena de contenidos sociales y políticos.

Las “ejecuciones en guitarra” de “especial colorido” de las que habla uno de los críticos, probablemente sean composiciones como *El Gavilán* y las *Anticuecas*. Adjetivos para describir una obra que no comprenden. Llama la atención, resulta atractivo, pero no tiene el peso de una pieza magistral. Según los críticos, sus canciones tienen mayor éxito, pues la gente se acerca a escuchar y no a ver. Reparar también en el aspecto de fonda dieciochera de su stand, una escenografía y ambientación musical que no sería adecuada para una Feria de Artes Plásticas donde además participan *artistas* de alto renombre.

Sus obras en greda son leídas bajo la categoría de Artesanía. Describen sus cerámicas como ingenuas, pintorescas, folclóricas. Queda implícita la negación de contenido a estas piezas. Son simples figuras de barro que atraen por sus formas y colores pero están ausentes de significado y discurso. O sea, no se trata de *Arte*. Al practicar una antigua tradición aún activa como la alfarería –o el Canto a lo *pueta* en el caso de la música-, su obra visual tiende al pasado. Según los críticos, Violeta Parra no avanza con las nuevas tendencias artísticas, sino que retrocede.

Violeta Parra hacia 1959, cuando se iniciaba en el mundo de las artes visuales como ceramista, fue tachada de artesana. Y su obra, como un producto artesanal o de arte popular. Violeta también participó en la Segunda Feria de Artes Plásticas de 1960. Allí expuso sus arpilleras y óleos, pero no existe ninguna referencia a sus trabajos en los periódicos de la época.

En un artículo de *Las Últimas Noticias* publicado el 3 de diciembre de 1960, se da cuenta de algunos exponentes que sugerían una selección previa de los *artistas* y artesanos que participarían:

“...Algunos opinan que debiera existir un jurado-cedazo, previo a la exposición, para que se seleccionen los trabajos que verdaderamente valen. Hay quienes dicen que un jurado no es la solución, que lo que se debe hacer es dar mayor espacio y ciertos privilegios, en cuanto a colocación, a los artistas consagrados o por lo menos que tienen un nombre y se dedican al oficio. Los novatos están muy conformes con el espíritu de la Feria: presentan a todo el quiera exponer sin hacer distinciones entre ellos.”⁶⁸

Claramente, había un sentimiento de superioridad de los *artistas* frente a los artesanos, algo que iba en contra de las ideas que gestaron la Feria. En el mismo diario, se

⁶⁸ “Lágrimas y Sonrisas en la ‘Rive Gauche’ Mapochina”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Sábado, 3 de diciembre de 1960, p. 3.

publica el miércoles 7 de diciembre un artículo respecto a la diversidad de trabajos expuestos en la Feria y la calidad de éstos, como también su éxito con respecto al año anterior:

“... hay cosas que usted tiene que comentar. Decir, ¡qué lindo!; o bien, ¡qué feo!; pero, no se puede recorrer toda la muestra en silencio. Menos este año en que la Feria está decididamente superior a la de 1959. La afluencia de público es extraordinaria. Las ventas, no tanto.”⁶⁹

Las Últimas Noticias da a conocer los artistas premiados en la Feria en un artículo del sábado 10 de diciembre. José Balmes, Carlos Sotomayor y Francisco Brugnoli fueron mercedores del premio de Pintura, el primer lugar en Escultura fue para Teresa Vicuña, Eduardo Matéiz Bonatti fue distinguido en Grabado, Quinchamalí se llevó el Premio al Mejor Conjunto Popular, el Premio de Artes Aplicadas fue para Lautaro Labbé, Roca Rebolledo se llevó el Premio de la Universidad de Concepción y el Premio de Honor y Adquisición “Museo de Arte Moderno” fue para el escultor Sergio Mallol. Además, señalan sobre este grupo de artistas y artesanos:

“Existe un grupo de hombres y mujeres para los que el año 1960 y la Feria de Artes, será algo crucial en su existencia. Son los artistas que obtuvieron los diferentes premios concedidos en esta oportunidad...”⁷⁰

La ausencia de críticas y reseñas sobre los óleos y tapices de Violeta Parra es un ejemplo de la invisibilización de su figura por medio de la exclusión, de la segregación. Tal como se señala en el último artículo, la historia escrita refuerza la memoria sobre ciertos nombres y olvida otros, sin embargo, Violeta Parra logra trascender este pie forzado con la misma obra que los críticos chilenos se negaron a calificar.

En abril de 1964 Violeta logra lo que ningún artista sudamericano había conseguido, el Museo del Louvre le cedió el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas para que expusiera sus óleos, arpilleras y esculturas. Respecto a esta exhibición, Francisco Díaz Roncero escribe desde París una reseña publicada por el diario *El Mercurio* (**fig. 2, p. 51**):

“Yo he sido uno de los primeros sorprendidos por esa exposición: ‘Los tapices chilenos de Violeta Parra’ (...) Violeta Parra comienza en París por donde los grandes del arte terminan, es decir, por exponer sus obras en uno de los pabellones

⁶⁹ “¡Ahí vamos! La Feria Del Parque Golpea al Mundo con su Arte”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Miércoles, 7 de diciembre de 1960, p. 3.

⁷⁰ “Feria Mapochina ya tiene sus estrellas”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Sábado, 10 de diciembre de 1960, p. 3.

más codiciados por todos los pintores del mundo. (...) Al ver los tapices situados en las primeras salas, he comprendido el por qué de ese maravilloso impulso de Violeta Parra, el de llegar a París y presentar objetos fantásticos, simbólicos, con un contenido humano y social, hay un gran arte, sencillo, espontáneo, natural, de quien no sabe de academias de estudios. Un arte que capta al que lo ve, que interesa por la variedades de sus colores, por la mezcla de ellos, por la armonía de conjuntos y la gran fuerza de expresión popular”⁷¹.



2. Extracto del artículo de Francisco Díaz Roncero publicado en el diario *El Mercurio* el 8 de abril de 1964, con motivo de la exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre.

Reconocen la importancia del suceso, pero la sorpresa que causa a los críticos chilenos ver una obra que habían considerado artesanal teniendo éxito en medios europeos es explícita. Se repiten las descripciones basadas en lo sencillo, espontáneo, natural y popular de sus arpilleras, óleos y esculturas, pero sí advierten un simbolismo y contenido social. Por otra parte, la falta de formación académica de Violeta llama a una ambigüedad. Advierten en ella “un gran arte”, pero esto parece ser más fruto del azar, de la intuición, que de una conciencia clara.

La historiadora Isabel Cruz de Amenábar señala en su ensayo “Violeta Parra, artista visual” que el mismo año de la exhibición de Violeta en el Louvre, Jean Cassou dirigió la

⁷¹ DÍAZ RONCERO, Francisco, “‘Tapices de Violeta Parra’ es la Exposición que se Inaugura Hoy en el Palacio del Louvre”, En: *El Mercurio*, Santiago, Miércoles, 8 de abril de 1964, p. 42.

exposición *El mundo de los naïfs* y se pregunta si Violeta fue confundida con esta corriente en los círculos europeos. Violeta Parra cuenta a su amigo Joaquín Blaya en la ya citada carta del 19 de junio del 64' que el crítico de arte Anatole Jacovsky, “*quien redacta el Diccionario de los pintores naïfs du monde entier, ha incluido mi nombre en dicho diccionario*”⁷². Aquí está la respuesta, lo fue. Sin embargo, y tal como Isabel Cruz lo señala, las obras de Violeta nada tenían que ver con esta corriente. La ingenuidad no es una característica de la personalidad y la obra de Violeta Parra, hay espontaneidad y sinceridad en ellas pero no falta de contenido ni simplismo.

Carmen Luisa, hija de Violeta, señala⁷³ que había gente que pensaba que sus obras ni siquiera merecían ser expuestas en las Ferias de Artes Plásticas del Parque Forestal. Por su parte, Enrique Bello –ex Director del Canal 9 de la Universidad de Chile- cuenta cómo el medio artístico chileno no se explicaba por qué Violeta hacía arpilleras y pinturas si ““No tiene formación académica, no tiene idea de técnicas, de perspectivas, de colores””⁷⁴.

En general, el discurso de los críticos e historiadores del arte respecto a la obra visual de Violeta Parra desde 1959 hasta la aparición de los textos de Isabel Cruz y José Ricardo Morales, se ha caracterizado por la invisibilización de su figura en el ámbito artístico o a la abierta crítica en contra de su obra. Se la borra de la Historia del Arte por considerar su obra como artesanal, vernácula, pintoresca e ingenua. La crítica de arte la identifica con el artesanado, sin embargo, le otorgan algunos elogios y reconocimientos que surgen sólo a partir de su exposición en el Museo del Louvre. La nota de prensa que le dedicó *El Mercurio*, por ejemplo, se lee como una conducta imitativa a los medios europeos. Ya que Violeta y su obra visual fueron valoradas en París, los críticos chilenos deben elaborar una opinión ante tal acontecimiento. El prejuicio respecto a su obra ha marcado el destino de éstas.

Como se verá a continuación, la obra visual de Violeta Parra no calza con los adjetivos peyorativos con los que se la evaluaba. No es ingenua, ni pintoresca, ni simple, ni folclórica. Los críticos chilenos usaban el término folclore despectivamente, como una característica relacionada a lo rural, al campo, al pasado; Violeta señalaba que “*En Chile*

⁷² PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 184.

⁷³ Ver: STAMBUK, Patricia, BRAVO, Patricia, *Violeta Parra. El canto de todos*, Editorial Pehuén, Santiago, 2011, p. 127.

⁷⁴ *Id.*

*algunos periódicos no son muy buenos conmigo, sobre todo los de derecha, de la burguesía. Para ellos la palabra folklore es algo racista.”*⁷⁵ Pero, sin embargo, la obra de Violeta Parra es folclórica (lo que es más fácil de apreciar en sus canciones y poética) y ella la reconocía como tal, en el sentido de que se enraíza en la tradición. El folclore de la baja cultura adquiere con la mano de Violeta un nuevo valor.

Las obras visuales de Violeta, al igual que su música y su poética, están completamente pensadas. Están llenas de contenido y de soluciones formales propias. La forma en que Violeta desarrolla su trabajo, la forma de entender *arte* y *artista* son una formulación propia que, además de calzar dentro de la tendencia epocal desarrollada en el siglo XX, constituye un punto de quiebre respecto al mundo artístico chileno.

2. La propuesta teórica y artística de Violeta Parra

Violeta Parra funda su obra (visual, poética y musical) en la cultura y el arte popular. Su base está en la tradición. Fundamental para esto fue el trabajo de recopilación que realizó desde 1952. De esta forma, pudo rescatar y recuperar de la memoria de cantoras y cantores las tradiciones que estaban siendo devoradas por la modernidad y también recobró e hizo vibrar su propia memoria ancestral. Sin embargo, que Violeta base su obra o la realice a partir de estos elementos tradicionales no significa que simplemente los reproduzca. Hay todo un proceso de desarrollo evolutivo, de incorporación, integración y nuevos usos de dichos elementos que hacen calificar su obra como transgresora, tanto para el mundo del arte popular como para el arte contemporáneo.

Esta evolución se observa en cada una de sus áreas de expresión artística. Sin embargo, es más fácil apreciarla en su trabajo poético-musical. Vale decir, en sus canciones más que en sus coplas, *Décimas* y obra plástica.

En la contextualización queda trazado que Violeta parte sumergida en la música comercial, de boliche, ésa más liviana que sirve para entretener al público, ya sea las canciones que cantaba junto a su hermana Hilda o la música española en sus tiempos de

⁷⁵ JOANNETON, Hubert, “Violeta Parra, una gran artista chilena”, En: *Radio Je Vois Tout TV*, n° 38, 17 de septiembre de 1970, sin numeración de páginas. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

Violeta de Mayo. En 1952, emprende su tarea de “desenterrar folklore a punta de papel y lápiz”.⁷⁶ A partir de ahí, se distinguen tres momentos. El primero es donde canta las composiciones tradicionales que recopila, se incluyen también los versos y/o poemas sin melodía que rescata y recompone. El segundo, es cuando Violeta empieza a componer canciones bajo esos códigos, como *Verso por la niña muerta* o *Parabienes a los novios*, un Canto a lo Divino y a lo Humano respectivamente. El tercer momento es el de la síntesis. Violeta, siempre con su ojo puesto en las enseñanzas aprendidas, compone temas para guitarra como *El Gavilán* y las *Anticuecas* y canciones como *Yo canto a la diferencia*, *Gracias a la vida*, *Run Run se fue pa'l norte* y *Volver a los diecisiete*. La integración de los elementos tradicionales que le pertenecían y que rescató de su memoria, o de la memoria popular, es ya completa. Violeta Parra alcanza una suerte de limbo donde las categorías de música popular y música culta no sirven por sí solas para fijarla.

Este último período en su actividad poético-musical coincide con su iniciación en las arpilleras y óleos, así como con la escritura de sus décimas autobiográficas. Su obra visual, al igual como ocurre con sus canciones, se basa en la cultura popular. Pero está repleta de innovaciones, reelaboraciones y nuevas lecturas, lo que finalmente, la lleva a ser la primera artista chilena en exponer en el Museo del Louvre.

En la “Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta” que sostuvo Leonidas Morales, el antipoeta explica con estas palabras lo que venimos refiriendo: “...llevó la idea de la mezcla de finales de canciones en otra dirección. Recordó una canción de Chiloé, una sirilla, y canto una parte de ella, con muy buena voz. Dijo: ‘Fíjate lo que resulta ahora’. Tarareó el fragmento de la sirilla, pero enlazándolo al final con el fragmento de la canción araucana, sin dejar de seguir el ritmo con los pies. El resultado fue sorprendente: los dos fragmentos parecían haber olvidado sus diferencias, fundiéndose y dando origen a un producto musical enteramente nuevo ‘¡Cómo se pasa de la una a la otra, oye, con qué naturalidad! Cómo se profundiza cuando se pasa de la cosa un poquitito pintoresca española a lo telúrico araucano”. Concluyó diciendo: ‘España y América: integración’”⁷⁷.

Integración y mixtura de los elementos que hacen parte de la tradición campesina y urbana del pueblo chileno, del norte y del sur, del mar y la cordillera. Esto es lo que ocurre

⁷⁶ PARRA, Ángel, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁷ MORALES, Leonidas, “Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta”, En: *Violeta Parra: la última canción*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003, sin numeración de páginas.

en el caso de Violeta Parra, lo que da lugar a una obra única, nueva y fresca, a pesar de la antigüedad a la que se remontan las pautas o estructuras en uso.

El imaginario popular en el que se inscribe Violeta Parra contiene en sí la complejidad del mestizaje. Entendemos el término según lo que plantea Serge Gruzinski en *El pensamiento mestizo*, quien lo utiliza “para designar las mezclas acaecidas en el siglo XVI en suelo americano entre seres, imaginarios y formas de vida surgidas de cuatro continentes: América, Europa, África y Asia”⁷⁸. La Conquista del territorio americano enlaza los mestizajes con otros dos fenómenos, lo que Gruzinski denomina el “choque de la conquista” y la occidentalización. El “choque de la conquista” es lo que la misma palabra refiere, un choque de culturas con todas las consecuencias negativas y también positivas -si es que se las puede llamar así- que esto trae. Pero el mestizaje no es solo cultural, su composición supone también un mestizaje biológico, conformándose una población nueva de mestizos, a quienes no se sabía si agrupar dentro de los españoles o dentro de los indígenas.

Así, comienza luego el proceso de occidentalización, entendido como “el conjunto de los medios de dominación introducidos en América por la Europa del Renacimiento: la religión católica, los mecanismos del mercado, el cañón, el libro o la imagen. (...) fue a un tiempo material, política, religiosa (...) y artística”⁷⁹. La occidentalización es un intento de reproducir la sociedad europea (ciudades, instituciones, lenguaje, religión, arte, etc.), y constituye, según Gruzinski, una empresa mimética de duplicación, reproducción y representación del mundo europeo. Sin embargo, el sujeto americano, el indígena y el mestizo, se vuelve protagonista activo de este proceso, y al poco tiempo logró una interpretación propia, una invención. Del cruel fenómeno de la conquista también resultan cosas nuevas, “estimula las capacidades de invención y de improvisación que exige la supervivencia en un contexto extremadamente perturbado, compuesto (indo-afro-europeo) y sin precedente. Esta presión forma, en los sobrevivientes, una receptividad particular, una flexibilidad en la práctica social, una movilidad de la mirada y de la percepción, y una aptitud para combinar los fragmentos más dispersos”⁸⁰. El caso de Violeta Parra se presenta

⁷⁸ GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2007, p. 73.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

como la heredad de todo el pensamiento mestizo que emanó en territorio chileno. Su obra es una muestra de la capacidad inventiva constitutiva de los sujetos mestizos.

Violeta no pasó por Escuela alguna. “*Nunca he estado en ninguna escuela...*”, señaló en una entrevista al diario *La Nación* cuando exponía en el Louvre⁸¹. La Academia la habría consumido y asimilado, coartando su capacidad inventiva. El potencial creativo es inherente a los individuos. Las reglas, por lo general, encasillan y serializan. A este respecto son adecuadas las palabras de Fidel Sepúlveda, investigador de la cultura popular: “La Violeta Parra fue (...) un ejemplo (...) de hacerse vulnerable a todo lo que venía como estímulo de la comunidad y de la naturaleza. El chileno es tan gris y ¿Por qué es gris? Cuando tenemos una naturaleza que no es gris ¿Y es tan monocorde? Y ¿Por qué? Cuando desde el norte hasta el sur es tan variado por una educación de espaldas a la realidad. Pero Violeta tuvo una educación, incompleta y todo lo demás, pero de la vida. Y eso lo entrega en su arte, que es un arte fundamentalmente vital, sin miedo a los colores, sin miedo a las combinaciones, sin miedo (...) a la innovación y con una tremenda fuerza (...) tiene un tremendo arraigo. Y por eso es que la reconoce el pueblo y la reconocen también todos los otros que tienen este vínculo con las matrices de la humanidad”⁸². Violeta logra condensar en su obra cada elemento o símbolo con el que se encontró. Edifica a partir de los códigos que su pueblo utiliza, alcanzando así, un nivel pleno de representación y reconocimiento.

La propuesta artística de Violeta Parra se basa en la recuperación de la cultura tradicional y en el trabajo activo y crítico sobre ella. Resulta así, un producto completamente nuevo, pero que nunca corta lazos con su pasado. Violeta ocupa ese corpus heredado y lo reinterpreta, innovando a nivel material, formal y discursivo. Todo este trabajo de creación artística se sustenta en una propuesta teórica formulada por ella misma. Quizá la formulación no sea explícita, a forma de manifiesto, pero se la puede leer en los testimonios que dejó en entrevistas y registros audiovisuales, en sus canciones y poemas y, lo más importante para esta tesis, en su obra visual.

Brevemente, dicha propuesta teórica que sustenta el sistema de representación que Violeta Parra desarrolla, se basa en una redefinición de los conceptos de *arte* y *artista*. El primer punto a aclarar es que sus innovaciones conceptuales, al igual que su obra (en

⁸¹ “Violeta Parra expone sus cuadros en Museo del Louvre”, En: *La Nación*, Santiago, Viernes, 10 de abril de 1964, p. 24.

⁸² VERA, LUIS, *Viola chilensis* (documental), Luis Vera Producciones, Chile, 2003, min. 53, seg. 26.

realidad, esto es consecuencia de lo primero), están basadas y fundamentadas en la misma popularidad. De esta forma, Violeta piensa el *arte* como un Todo, la visualidad, la poética y lo musical componen un sistema completo, orgánico, polivalente y multilingüe. Siempre debe existir un diálogo entre las diferentes manifestaciones artísticas, pues así se da en el mundo popular. De esta forma, toda innovación musical, poética o visual, repercute o tiene su efecto sobre otra forma artística. El arte es un bien social, debe contener en sí mismo un argumento y comprende por eso una fuente de conocimiento. De la mano con su pensamiento sobre el *arte*, viene su crítica al concepto de *artista*. Para Violeta, todo hombre es un creador, cualquier persona es capaz de expresar artísticamente. De este modo, todo sujeto puede crear fusionando manifestaciones artísticas e integrando distintos lenguajes para lanzar un discurso⁸³.

Violeta Parra declaró: *“Tal vez les diría a los jóvenes creadores que escriban como quieran, que usen los ritmos que les salgan, que prueben instrumentos diversos, que se sienten en el piano y destruyan la métrica, que griten en vez de cantar, que soplen la guitarra y que tañen la trompeta, que odien la matemática y que amen los remolinos. La creación es un pájaro sin plan de vuelo que jamás volará en línea recta”*. Especificación de cómo debiese ser el proceso creativo, cómo debiese el creador actuar frente a los materiales para construir una obra de arte.

2.1. Problemas en torno a las categorías de Arte-Arte popular-Artesanía y artista-artesano

Plantear que Violeta Parra realiza una innovación conceptual de las categorías de *arte* y *artista* supone, necesariamente, aclarar cuál es la convención sobre esos términos y exponer sus diferencias con el sistema de pensamiento de Violeta.

La conquista y colonización del territorio americano determinó la posición subordinada del indígena frente al español. Esta victoria militar del europeo por sobre el americano significó una victoria cultural representada en la implantación de las prácticas

⁸³ Las ideas expresadas por Violeta Parra son similares a las planteadas por el artista alemán Joseph Beuys (1921-1986), quien consideraba que cada hombre era un artista, pues todas las personas estarían dotadas de capacidades creativas. Beuys quiebra, al igual que Parra, la dicotomía arte-vida, liberando las obras de arte de los círculos oficiales (museos y galerías) e inundando los espacios públicos.

occidentales en suelo americano. El europeo del siglo XVI es incapaz de entender la diferencia cultural, por ello, comienza a explicarse todas las cosas nuevas que ve en América desde su propio corpus conceptual. De aquí viene que los españoles no hayan sido capaces de valorar y comprender las prácticas artísticas o estéticas de los grupos indígenas de manera singular, por sí mismas, como una expresión diferente, sino que para poder aprehenderlas, tener algo a qué fijarlas, las abrigaron bajo las categorías que manejaban. Es así que, con el paso de los siglos, los conceptos de *arte* y *artista* europeos se traspasan sin más al continente americano, para mirar, evaluar y comprender las prácticas culturales americanas, tan diferentes de las del Viejo Mundo.

Claramente esto es un problema. Los indígenas nunca pensaron el “arte” como los europeos lo hicieron y sus prácticas eran completamente distintas, regidas por otros principios. Eran expresiones culturales *otras*, tan simple como eso. Por lo mismo, se requiere de un nuevo corpus conceptual propio para cada cultura y subcultura para poder nombrar los fenómenos que a simple vista pueden parecerse. No se puede explicar las expresiones culturales de los pueblos americanos bajo las categorías europeas, aunque con el transcurso de la historia y el mestizaje éstos se hallen ya infectados por los paradigmas europeos, pero continúan aún resistiéndolos.

De allí que los conceptos de *arte* y *artista* no sean adecuados para analizar la obra y la personalidad Violeta Parra. En primer lugar, porque su obra es mestiza, como lo explicaba Nicanor, es fruto de la tradición mestiza chilena y no calza con lo que europeos entienden por *arte*. Y, en segundo lugar, porque ella misma entendía y desarrollaba su *arte* de una manera opuesta a lo que la tradición europea demanda. La definición tradicional de estos conceptos nada tiene que ver con su labor y con su sistema de pensamiento.

Según el paraguayo Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo*, es a mediados del S. XVIII cuando la recién instaurada disciplina de la Estética comienza a definir el *arte* a partir de la predominancia de la forma. Para la consolidación de dicho pensamiento es vital la obra del filósofo alemán Emmanuel Kant. Bajo estos códigos, la obra de arte, para ser considerada tal, debe alejarse de sus matices funcionales y centrarse únicamente en la forma estética. “La cultura occidental entiende por *arte* toda práctica que, a través del juego de sus formas –pero más allá de él- quiere enfrentar lo real. (...) sólo a través de la hegemonía de la forma se desencadena la genuina experiencia artística. (...) el

vocablo *arte* afecta ciertos fenómenos culturales en los que la forma eclipsa la función y funda un dominio aparte”⁸⁴. De modo que para los occidentales en una obra de arte la forma debe anular las funcionalidades. Es en esta superioridad de la mera forma donde se debe fundar el gusto estético o juicio, según Kant. Es decir, la obra debe ser experimentada por el espectador sólo por el placer de observar un objeto bello y no se deben interponer intereses funcionales, ya sean éstos de uso práctico o discursivo. Se debe apreciar el objeto por el objeto. Así, Kant distingue entre juicio puro e impuro. El primero es el legítimo juicio de gusto, el estético, y el segundo, es el juicio vulgar, el que interpone las funcionalidades antes que el deleite estético. El arte apreciado y juzgado puramente es poseedor de belleza pura, mientras que la artesanía y las artes decorativas, entre otras, son juzgados impuramente y contienen en sí una belleza adherente. Lo bello en ellos es un agregado, pues la forma se adapta a la función del objeto. Así nacen las fórmulas binarias, la distinción entre Artes Mayores y Artes Menores o entre Arte, Artesanía y Arte Popular.

Bajo estos códigos de lectura, es natural que los españoles hayan considerado el *arte* de los pueblos indígenas y el arte popular como expresiones de una categoría menor, pues éste contiene intrínsecamente funcionalidades, ya sean de cohesión, rituales, sanadoras, etc.

El *arte* de Violeta Parra tiene una función social, por eso, no puede ser encasillado según los conceptos europeos en uso desde el siglo XVIII. Pero esta premisa se relaciona a otras corrientes que desde principios del siglo XX postulaban que *arte* y *artista* debían cumplir una función en la sociedad. De modo que Violeta constituye un intento de superación de estos viejos conceptos. El hecho de que se basara en formas tradicionales del folclore, ya sea en sus canciones o en sus arpilleras, hacía a los críticos de la época tachar su obra de pintoresca, primitiva e ingenua, sin detenerse a analizarla e ir más allá de la primera impresión. Los críticos y artistas chilenos, educados bajo los académicos juicios de gusto europeo, no lograban ver la diferencia en la obra de Parra.

La obra de Violeta nace a partir de la cultura popular, por lo tanto, podría clasificarse, pero no reducirse, dentro de lo que se denomina arte popular. Término en sí mismo problemático, ya que contiene los resabios de nomenclatura europea con el término *arte*. Con el agregado de popular, queda un sabor a precariedad, es un arte pero no lo suficientemente válido y entero como el *Arte* con mayúscula.

⁸⁴ ESCOBAR, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Ediciones metales pesados, Santiago, 2008, p. 36.

Ticio Escobar entiende la cultura popular como la cara opuesta al grupo dominante, hegemónico. Se manifiesta en las prácticas culturales y discursos simbólicos que los grupos subalternos desarrollan paralelo a la cultura dominante. Una característica de los elementos de la cultura popular es la diferencia, la alternativa que representa frente a las pautas hegemónicas. “La cultura popular se refiere, así, al conjunto de prácticas de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad particular y produce sus propios símbolos o hace suyos símbolos ajenos de acuerdo a sus necesidades colectivas. Estos símbolos se vuelven específicos del grupo, son incorporados a la construcción de sus subjetividades y constituyen propuestas alternativas a las de la cultura dominante. Nieguen, incorporen, resistan o asimilen elementos suyos”⁸⁵.

Las creaciones de estos sujetos son llamadas por Escobar como *Arte Popular*, prefiere no utilizar el término artesanía. Lo define “como el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos) afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo”.⁸⁶ O sea que, en el arte popular, la funcionalidad es el eje principal de las prácticas.

Por otro lado, el concepto tradicional de *artista* es aquel que deriva de los postulados de Kant. Para el filósofo, el *arte bello* es producido por alguien especial, el *genio*. “Genio es el talento (don natural), que le da la regla al arte”⁸⁷. El *artista* nace con sus cualidades y talentos de creación, es un don innato. No tiene una disposición de habilidad para aquello que puede aprehenderse según reglas, puesto que la originalidad es su primera propiedad. Kant sostenía que el genio era quien individualmente creaba obras únicas. Si bien su producto debía ser original, también debía constituir un modelo o ejemplo, una lección que otros menos dotados pueden imitar. El *genio* no puede explicar de forma exacta, científica, cómo realizó sus obras, pues crea arte bello a partir de la naturaleza, de ahí que el propio autor de una obra no sepa cómo se encuentran en él las ideas para la creación. La naturaleza, por medio del *genio*, le da una regla al arte sólo en la medida que éste sea arte bello.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁷ KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 216.

El talento del *genio* no puede aprenderse. Cualquier persona puede llegar a aprender una determinada técnica cuando se puede explicar cómo se hace, así, puede llegar a ser objeto de sabiduría y conocimiento para otros. Pero un *artista* que crea arte bello, no puede explicar cómo llevó a cabo su obra, no nos puede indicar cómo surgieron tales ideas de su cabeza, pues él mismo lo desconoce, y por tanto, no puede enseñárselo a otros. El *artista* es un ser especial, “tocado por la divinidad”, pues es especialmente dotado por la naturaleza para hacer arte bello. Su don muere con él y sólo reaparece cuando la naturaleza dota a otro ser de este talento. A pesar de su nata cualidad, ésta debe ser formada y dirigida por la Academia, para no perder su rumbo.

Contrariamente, en la cultura popular, el autor de la obra (*artista*) o *creador popular*⁸⁸ más que una individualidad, opera como una colectividad. Ticio Escobar sostiene que “...la creación colectiva (propia del arte popular) depende de sus circunstancias históricas mucho más que el arte entendido como acto individual; por eso, las formas de aquélla, sujetas a los códigos sociales, son menos flexibles que las otras.”⁸⁹ O sea que, un creador trabaja desde la historia de la comunidad a la que pertenece, por ello su obra es menos individual, pues obedece a los intereses colectivos.

Según Escobar el concepto tradicional de *arte* no sirve por su carácter reduccionista, calza con un producto específico determinado por circunstancias específicas propias de otra cultura, excluyendo las manifestaciones americanas por el solo hecho de haberse creado bajo condiciones históricas diferentes. En el arte popular, continúa Escobar, contrario a la originalidad del *genio* que postulaba Kant, nunca se ha pretendido crear obras únicas, nunca se ha buscado la singularidad o ésta ha sido valorada. El peso de la tradición y de los componentes de cohesión social anula una valoración del arte popular desde la creación individual pues, “el creador popular debe siempre remitirse a la experiencia colectiva para producir, aunque la elabora y transforma continuamente. Es cierto que, en general, cada pieza hecha a mano por un artista popular suele incorporar, aunque fueren mínimas, variaciones propias, pero es evidente que aun las piezas hechas con moldes pueden ser consideradas obras de arte, en la medida en que sus fuerzas tengan la potencia para expresar y renovar contenidos sociales. Muchas veces cambian las circunstancias en las que se

⁸⁸ Concepto acuñado por Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo*.

⁸⁹ ESCOBAR, Ticio, *op. cit.*, p. 48.

genera el arte popular y aumenta la importancia del artista individual y de la particularidad de su obra, pero ese destaque de la persona del creador debe ser entendido como fruto de nuevas contingencias históricas y no como el cumplimiento de una condición abstracta de artisticidad.”⁹⁰ Los creadores populares componen sus objetos desde la tradición de su pueblo. En el caso de Violeta Parra esto es así, pero constituye un fenómeno al ser reconocida por su nombre, como una individualidad. Pese a esto, nunca deja de remitirse a la colectividad a la que pertenece y representa. Nunca le da la espalda.

La estética y la función están íntimamente unidas en el arte popular. Claramente existe belleza en el arte popular, pero ésta no puede recortarse de sus funcionalidades, el telón de fondo que constituyen las condiciones sociales de las creaciones siempre se sostendrán a la par.

Violeta Parra puede clasificarse dentro del arte popular, siguiendo los postulados de Ticio Escobar respecto a este concepto. Pero es una figura que, con su lucidez característica, es capaz de traspasar la categoría de *arte* tradicional y entablar una propuesta que concuerda con las tendencias artísticas del siglo XX, para instalarse también como una figura de peso y en total correspondencia con este último campo.

2.2. Sobre lo folclórico en la obra de Violeta Parra

Vernacular, primitivo, ingenuo, pintoresco, adjetivos que suelen acompañar a la palabra folclore cuando se la utiliza para nombrar ciertas piezas de artesanía, formas musicales, objetos, etc. Lejos de aquel uso más masivo del término, se planteará leer la obra de Violeta Parra desde la Teoría del Folclore.

El antropólogo Manuel Dannemann entiende el folclore como una forma de cultura. La diferencia entre folclore y otros conceptos similares como cultura (genérica) y cultura popular, está en el fuerte grado de intensidad que cobran en el primer término la cohesión social y adherencia a una identidad colectiva, la capacidad de transformación de lo heterogéneo a lo homogéneo, constituyéndose una comunidad y, por último, en lo singularizante y específico de una localidad. Al considerar el folclore como cultura, se está

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 68-69.

poniendo el acento en los comportamientos y hábitos de los sujetos, en la utilidad, uso y formas de uso, más que en objetos en sí, en estructuras, cosas, etc.

De este modo, el autor define cultura folclórica como la “instancia de la conducta humana, en la cual una o más personas de un grupo o de más de un grupo, recurren a cualesquiera bienes que, después de procesos de selección y de re-elaboración de algunos de sus componentes, llegan a ser de su pertenencia recíproca su más intensa correspondencia de identidad, su propia, específica y local tradición, para constituir una comunidad transitoria, la folklórica, que existe mientras se produce el uso de dichos bienes, y cuyos miembros adquieren, durante ese evento, una condición de fundamental homogeneidad y logran una intertransferencia de sus comportamientos de comunicación y acción.”⁹¹

En este sentido, la obra de Violeta Parra se construye desde la cultura folclórica. Si tomamos el Canto a lo poeta, o Canto a lo *pueta*, como un comportamiento cultural de carácter folclórico, por la profunda cohesión, representación y unidad que genera en el grupo en que se practica, podemos argumentar que Violeta hace parte de ése grupo una vez que comienza sus labores de recopilación y es reconocida por los mismos actores. Manejan los mismos códigos, comparten hábitos, gustos, *entonaciones* y *toquíos*, estructuras de pensamiento, en esa práctica específica del Canto a lo poeta. De igual modo ocurre con su obra visual, las imágenes que Violeta compone son discursos, son enunciados. El texto visual es leído por los miembros de un grupo folclórico. Un cantor a lo Divino se reconocerá en un óleo sobre el velorio del angelito. El discurso pertenece al emisor y al receptor, remite a una tradición común.

Pero, según Marta Blache y Juan Ángel Maragiños en *Criterios para la delimitación del grupo folklórico*, un individuo no es exclusivo de un solo grupo. Éste puede transitar y participar en distintos grupos folclóricos. Cada persona participará de uno o más grupos según las actividades que realice. Pero, para integrar un grupo folclórico no basta con pertenecer a él empíricamente, sino que se debe manejar y saber interpretar los códigos o mensajes folklóricos que éste produce y pone en circulación. De este modo, en un microespacio (colegio, facultad universitaria, hospital, museo, población, etc.) puede haber

⁹¹ DANNEMANN, Manuel, “Paraguas folklóricos y folklore desechable”, En: *Revista de Investigaciones Folclóricas*, n° 6, 1991, p. 16.

muchos grupos folclóricos y un sujeto puede ser partícipe activo de muchos de ellos, como pasivo de otros.

Esto es lo que en conceptos del sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu llamaríamos *campo* y *habitus*. El *campo* es el lugar donde se desarrollan las relaciones sociales. Cual campo de fuerzas, los agentes que se internan en él toman posiciones adoptando los capitales y *habitus* que el mismo campo pone en circulación según la intensidad de la *illusio* o interés que lo mueva. Así se conserva o transforma la estructura del *campo*.

Un sujeto se apropiará del capital simbólico, se investirá de un *habitus*, para tomar una determinada posición en el *campo*. Bourdieu define *habitus* como “ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de personas, de bienes y de prácticas.”⁹² De este modo, la función del *habitus* es unificar las prácticas y bienes del *campo*, marcando así la diferencia con otros. Crea pautas, clasificaciones y categorías horizontales al *campo*, a modo de unificar el discurso simbólico y construir un lenguaje común al grupo.

Los planteamientos de Dannemann, Blache, Maragiños y Bourdieu sirven para explicar la obra de Violeta Parra y su importancia en las relaciones sociales. Ella pertenecía a varios grupos folclóricos, en términos de Dannemann y Blache y Maragiños, o desde la sociología de Pierre Bourdieu, participaba de muchos *campos*, unos más cercanos que otros. Esto supone un manejo total de los mensajes (folclóricos), códigos, capitales y/o símbolos de cada grupo o *campo*. En consecuencia, una obra musical, poética o visual puede aludir a distintos grupos dependiendo de los símbolos allí levantados, de forma que el espectador perteneciente al grupo folclórico o *campo* aludido, sea capaz de leer, interpretar y lograr un fuerte grado de identificación y pertenencia social con la obra. El creador o *artista* y público se reconocen.

En la nomenclatura de Pierre Bourdieu, Violeta Parra se muestra como un sujeto que maneja muchos *habitus*, y por tanto, *campos*. Lo que se debe a su profundo conocimiento de la heterogénea cultura chilena. Del mismo modo, la obra de Violeta Parra puede ser considerada folclórica, en el sentido que Dannemann y Blache y Maragiños le dan al término, como aglutinante y portador de identidad social, como forma de cultura.

⁹² BOURDIEU, Pierre, *Razones Prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 19.

2.3. Violeta Parra y su manera de comprender el *arte*

La propuesta artística de Violeta Parra engloba su obra visual, su música y su poética. Su plástica, al igual que sus canciones y décimas, hace parte de un sistema completamente pensado. Es decir, sus arpilleras y óleos, sus esculturas, sus cerámicas y trabajos en papel maché, sus canciones y sus composiciones para guitarra, sus décimas y centésimas, conforman una propuesta integral donde texto-música-imagen están íntimamente relacionados. Lo que se enmarca dentro del contexto de la cultura popular, donde cualquier manifestación artística hace parte de un Todo. En el medio que se formó Violeta -es decir, en el mundo popular- la música, la poesía y la plástica se muestran unificadas. O sea, su *arte* se construye desde los parámetros de la cultura popular, pero a la vez, los sobrepasa, es capaz de escalar un peldaño más y ser apreciado dentro del *campo* del *Arte*.

Abordaremos ahora el desarrollo individual de cada uno de sus lenguajes expresivos: música, poética y plástica. Luego se verá el desenvolvimiento integral, la fusión y entrecruce de estas formas en situaciones concretas, en la expresión más pura de su sistema artístico. Para finalmente, especificar lo que Violeta entendía como la labor del *artista*.

2.3.1. Música

No es posible establecer una separación estricta entre lo musical y lo poético cuando se trata de canciones, pues éstas tienen un componente sonoro y otro lírico. Cuando hablemos de música, estaremos refiriendo a toda manifestación sonora acompañada por canto (lírica) y/o instrumento. La música es la expresión de cultivo más temprano en Violeta, junto con la poesía popular expresada en coplas. Se remonta a su infancia en los campos de Malloa, cerca de Chillán, junto a las primas Aguilera, tradición que legitima y recupera estando en Santiago en 1952. Marina de Navasal realizó una entrevista a Violeta

en 1954⁹³, la periodista le pregunta cuándo aprendió el folclore chileno, Violeta contesta: “Desde que nació... En Malloa, a tres leguas de Chillán, había unas parientas lejanas mías que cantaban muy lindo; una de ellas, Lucrecia Aguilera, me enseñó la base de todo lo que sé ahora.”⁹⁴

La actividad musical de Violeta tiene un largo paréntesis entre 1935 aproximadamente y 1952. Casi 20 años donde Violeta vagabundea entre la música española como *Violeta de Mayo* y el folclore comercial en el dúo que formó junto a su hermana Hilda, con quien graba singles, suena en las radios y logra cierta fama.

La *Violeta Parra* propiamente tal, comienza en 1952 con los incentivos de Nicanor para que investigue el verdadero folclore que se cantaba en los campos de Chile. En una entrevista Violeta declara: “consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. Yo tenía veinticinco canciones auténticas. El hizo la selección y comencé a tocar y cantar sola. Después me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones. ‘Tienes que lanzarte a la calle –me dijo- (...) Encontré folclore 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”⁹⁵. Después vendrían los cantores de Puente Alto, y así iría ampliando sus fronteras hasta recorrer y registrar el folclore de casi todo Chile. La tradición conocida bajo el nombre de Canto a lo poeta, está en la base de las composiciones poético-musicales de Violeta.

El Canto a lo poeta se remonta al siglo XVI, durante la Conquista. Según Francisco Astorga en *El canto a lo poeta*, se trata de “poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela”⁹⁶. El Canto a lo poeta se divide en Canto a lo Divino y Canto a lo Humano y, según referencias históricas, ya en el siglo XVIII se puede certificar la presencia de poetas o *puetas* chilenos. Se cree que fueron los

⁹³ NAVASAL, Marina de, “Conozca a Violeta Parra”, En: *Revista Ecran*, Santiago, n° 18 y 20, Junio de 1954, sin numeración de páginas. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, En: *Revista musical chilena*, Santiago, Agosto de 1958, sin numeración de páginas. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

⁹⁶ ASTORGA, Francisco, “El canto a lo poeta”, En: *Revista musical chilena*, Santiago, vol. 54, n° 194, julio de 2000, sin numeración de páginas. Texto en línea: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400007&script=sci_arttext

jesuitas quienes introdujeron el Canto a lo Divino con sus labores de evangelización cuando utilizaron el verso, o décima, para explicar la doctrina religiosa cristiana. De esta forma, los jesuitas enseñaron a la población a través del Canto a lo Divino. Los mestizos e indígenas aprendieron este canto como un rezo más, es la incorporación de los valores cristianos a través de la música, la que era reproducida por los mestizos. Por otro lado, el Canto a lo Humano surgió de la sustitución de la lírica religiosa por la profana y con el mismo estilo musical, que hicieron trovadores y juglares que arribaron como masa colonizadora entre los españoles. El Canto a lo Humano contiene otro estilo dentro de sí, la paya (“dos” en quechua). La paya es un duelo totalmente improvisado entre dos cantores a lo poeta. Violeta Parra, sostiene en la entrevista aludida más arriba que *“los ‘poetas’ populares son tan famosos y cotizados como los antiguos. Los palladores son orgullosos y cada uno se considera mejor que los demás; por ello una competencia de ‘pallas’ es una verdadera lucha de ingenio. Uno de los palladores más famosos fue Xavier de la Rosa, que competía contra el Mulato Taguada. También ha habido mujeres ‘palladoras’. Tal vez la más conocida es Rosita Araneda.”*⁹⁷

El Canto a lo poeta se divide en distintos corpus temáticos, o *Fundamentos*, según se trate de Canto a lo Divino y Canto a lo Humano. Según Francisco Astorga, el Canto a lo Divino puede referirse al Antiguo Testamento (temas como la Creación, los profetas, Adán y Eva, Caín y Abel, Noé, Moisés, David, Salomón, Sansón, etc.), al Nuevo Testamento (temas referentes a la Virgen María, la Anunciación, San José, Nacimiento de Cristo, Bautismo, Jesucristo, La Biblia o Sagrada Escritura, Evangelios, el Padre Nuestro, el Rosario, la Confesión, La Misa, temas de Doctrina Cristiana, el Padecimiento o Pasión, la Cruz, el Apocalipsis, la Muerte, el Juicio Final, Infierno, Paraíso, Gloria, etc.) y a Temas de inspiración bíblica (como Santos y Despedimiento del angelito). También existen temas que no se inspiran en la Biblia, pero que se relacionan con los paradigmas cristianos (como las ponderaciones a lo divino, los versos autorizados a lo divino, entre otros). Por su parte, el Canto a lo Humano puede versar sobre ciertos hechos históricos, sociales y/o políticos, sobre ciencias como la astronomía y geografía, sobre literatura. Puede haber cantos por ponderación, versos por el amor, esquinazos, parabienes a los novios, payas, contrapuntos, versos autorizados, etc. Respecto a la paya, como forma de canto a lo poeta, puede darse

⁹⁷ NAVASAL, Marina de, *op. cit.*

por medio del canto a dos razones, en contrapunto de cuartetos con personificación, cantos con pie forzado, blanquillos o paya de preguntas y respuestas, contrapunto en décimas, etc.

Los versos se acompañan con un estilo musical particular. Se denomina *entonación* a la melodía utilizada para cantar a lo poeta. Existen distintos tipos de *entonaciones*, determinadas según la localización geográfica. Por otro lado, el punteo y/o rasgueo del instrumento para acompañar el Canto a lo poeta se llama *toquío*. Y cada *entonación* tiene su *toquío* específico. Respecto a los instrumentos utilizados, los más comunes son el rabel, el guitarrón chileno y la guitarra traspuesta (con distintas afinaciones). Cabe destacar que la tradición del Canto a lo poeta, y por extensión la del guitarrón, es una tradición familiar, transmitido de padre a hijo de manera oral, de generación en generación (el guitarrón era hasta los años 50' aproximadamente de uso masculino exclusivo).

Violeta Parra señala, como profunda conocedora de esta tradición, que *“Hombres y mujeres pueden cantar lo mismo; pero por lo general los géneros de canciones se dividen por sexos. Los cantos masculinos son ‘a lo divino’: con versos en décimas. Se interpretan en diversas circunstancias: velorios de ‘angelitos’, ‘por padecimiento del Señor’, ‘madre amorosa’, ‘despedida del niño’, y toda clase de temas bíblicos. La letras son serias y los versos a lo ‘humano’ en broma. Se conoce que son escritos por hombres en plan de diversión, pero jamás interpretados seriamente. En cuanto a las mujeres, cantan por lo general la tonada, que es triste, de lamento. (...) Los varones tocan el ‘guitarrón’, una guitarra con veinticinco cuerdas. Suena como orquesta, pero se puede imitar la guitarra, un anciano de ochenta años, que vive en Barrancas, me enseñó a tocar a la manera del guitarrón... Las mujeres tocan la guitarra y cantan impávidas, sin un gesto ni un movimiento. Es como si cantar les diera vergüenza y esconden el rostro detrás del brazo de la guitarra. Toda la emoción que sienten está en la garganta. Las ‘cantoras’ de pueblo ponen más picardía en su interpretación; pero al hacerlo, se alejan del auténtico folklore. Sin embargo, las mujeres suelen invadir el canto ‘masculino’, y así hay ‘cantoras’ ‘a lo divino’ de mucha fama.”*⁹⁸

El Canto a lo poeta es fundamental para el desarrollo musical de Violeta. En una entrevista en la Radio de Concepción señalaba *“yo reconozco, amo y venero el canto a lo humano y el canto a lo divino, desde el punto de vista del texto literario y del punto de vista*

⁹⁸ *Id.*

musical. Basta con conocer un verso a lo divino para conocer el espíritu fino, sabio y delicado del cantor chileno.”⁹⁹ Las entonaciones y toquíos del Canto a lo poeta son internalizadas por Violeta. A partir de su experiencia de recopilación hasta 1967, es posible establecer 3 etapas en su creación musical. Nos ceñiremos a lo que postula Gastón Soublette en el texto¹⁰⁰ que escribió para *El libro mayor de Violeta Parra*. Allí, el musicólogo compara tres composiciones de Violeta: *El hijo arrepentido*, *Versos por desengaño* y *Gracias a la vida*. A partir de las cuales distingue tres épocas o etapas en su evolución musical. La primera composición son versos de Nicanor Parra musicalizados por Violeta y según Soublette “derivan directamente del cancionero tradicional chileno”¹⁰¹, cuyo estilo musical estaba ya constituido. La segunda canción son versos por el amor escritos en décimas y es la “contribución de Violeta al género ‘Canto a lo poeta’”¹⁰². La tercera etapa está representada con *Gracias a la vida* y la define “como una sublimación de lo más noble que la tradición chilena le entregó”¹⁰³. El Canto a lo poeta es la forma tradicional que Violeta utiliza, recompone y reelabora, hasta generar un producto que no puede desconocer sus basamentos pero que, a la vez, los supera.

Lo mismo ocurre con sus composiciones para guitarra como las *Anticuecas* y el ballet *El Gavilán*, definidas por algunos como música culta. Sin negar que puedan alcanzar tal nivel, creemos que estas formas musicales nunca pretendieron ser música docta, son creaciones con una fuerte base en la música campesina –representada en tonadas y cuecas, en instrumentos como el guitarrón, etc.- pero reinterpretadas en la guitarra.

Desde 1955 en adelante aproximadamente, sus canciones comenzaron a tener un cada vez mayor sello social. Al ser de fácil divulgación radial y al alcanzar una gran variedad de público, especialmente las clases populares a las que les era más fácil acceder a este medio de comunicación, Violeta siempre presentaba un contenido social en ellas, no sólo representado en discurso político, sino en el hecho de cantar la verdad a la gente: sus penas, sus fracasos, sus dolores, sus ilusiones.

⁹⁹ CÉSPEDES, Mario, *Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción*, Concepción, 1960, sin numeración de páginas. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

¹⁰⁰ Ver: PARRA, Isabel, *op. cit.*, pp. 77-82.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ *Id.*

2.3.2. Poesía popular

La actividad poética se da a la par con la musical. Violeta señala en la entrevista “Conozca a Violeta Parra”¹⁰⁴ que compuso primero “*Las pallas (sic). Tengo facilidad para improvisar, pero me resulta más fácil escribir*”. Ya lo decía su hermano Nicanor, “le brotaban como agua de manantial las coplas”¹⁰⁵. Hasta el momento de la entrevista, 1954, Violeta declara haber escrito 240 coplas. La copla, según Violeta, debe ser “*ingeniosa, divertida, y sus versos se pueden decir o cantar*”¹⁰⁶. Queda más que clara la estrecha relación entre música y poética. Ella escribía décimas y coplas, las que podían musicalizarse o no, como lo señala. Violeta siempre tuvo facilidad para escribir e improvisar coplas, sin embargo, no es hasta 1952 cuando comienza a sacar de su interior y explotar lo que había reprimido. Todas sus canciones están escritas en el formato de décimas, pero su obra monumental en este estilo es *Décimas. Autobiografía en verso*, escritas en 1958.

El género de la décima es la forma tradicional en la que escriben los poetas campesinos, los cantores a lo poeta. Se las llama décimas porque una estrofa se compone de 10 versos o líneas. Francisco Astorga en *El canto a lo poeta* señala que el verso a lo Humano y a lo Divino se componen de una cuarteta y cinco décimas. La cuarteta es el pie o base de las décimas siguientes, de modo que las primeras cuatro décimas nacen de la cuarteta y la quinta décima hace de despedida. “La cuarteta es una estrofa de cuatro ‘vocablos’ octosílabos”¹⁰⁷ y la décima se compone de diez.

Violeta compuso en esta forma tradicional, es decir, el verso encuartetado y con despedida, pero también escribió décimas sin cuarteta. Su autobiografía está casi enteramente escrita en este último formato, cantos (o capítulos) de 5 décimas. Pero Violeta realiza también una invención dentro de la poesía tradicional: crea las *centésimas* y *milésimas*. En la entrevista de 1960 en la Radio Universidad de Concepción, Violeta señala: “*En el folklore yo he encontrado unas décimas que hablaban del uno al diez. De ahí la idea que me dio a mí de hacer del uno al cien o al mil, porque después voy a seguir con las*

¹⁰⁴ NAVASAL, Marina de, *op. cit.*

¹⁰⁵ MORALES, Leonidas, *op. cit.*

¹⁰⁶ NAVASAL, Marina de, *op. cit.*

¹⁰⁷ ASTORGA, Francisco, *op. cit.*

*milésimas. Entonces, hasta el diez teníamos que existe en el folklore. Pero esto de las centésimas es totalmente mía, con la insinuación de Nicanor que no se le va ninguna a este matemático”*¹⁰⁸. La composición que grabó con el título *21 son los dolores* es un extracto de una *centésima*. En la versión del disco *Toda Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. VIII*, del sello ODEÓN de 1960, canta hasta la copla 40, sin embargo, la versión escrita llega hasta la 100.

El hecho de que Violeta utilice la poesía popular y el Canto a lo poeta, con su formato en décimas, tiene una fuerte carga política. Toma la forma tradicional, aquella olvidada, invisibilizada, reprimida y nulamente valorada, la nutre y vivifica y, a través de la radio y sus conciertos y presentaciones en Chile y Europa, le abre un espacio para que la sociedad la conozca, la muestra con sus verdaderos valores al público chileno e internacional. Reposiciona las prácticas de los subalternos frente al grupo hegemónico, en términos más precisos.

2.3.3. Obra visual

A diferencia de las composiciones poético-musicales, la actividad plástica de Violeta surgió tardíamente. En 1958, cuando regresa de Concepción, da sus primeros pasos en la cerámica, pintura y tapicería. Sin embargo, sería en 1959, por la desesperación que le provoca el verse obligada a estar en cama por una severa hepatitis y con prohibición de cantar y tocar instrumentos, cuando profundiza su faceta de arpillerista y pintora. Así relata Violeta Parra sus inicios en la tapicería: *“Sentí la necesidad de bordar cuando estuve enferma teniendo que quedarme en cama ocho meses. Y pensé que no podía quedarme sin hacer nada. Un día vi lana y un pedazo de tela y me puse a bordar cualquier cosa, pero la primera vez no salió nada”*. ¿Por qué? Le pregunta Madeleine, la entrevistadora: *“Porque no sabía lo que quería hacer. La segunda vez agarré el pedazo de tela, lo deshice y quise copiar una flor. Pero no pude, al terminar el bordado no era una flor sino una botella. Quise ponerle un corcho a la botella, y éste parecía una cabeza. Le agregué ojos, nariz y boca. La flor no era una botella, la botella no era una botella sino una mujer como*

¹⁰⁸ CÉSPEDES, Mario, *op. cit.*

aquellas que van a la iglesia para rezar todos los días, una beata”¹⁰⁹. En una entrevista al diario *El Mercurio* durante su exposición en el Louvre Violeta agrega que “*Yo no podía quedarme inactiva, ya que cantar ni tocar la guitarra me estaba permitido. Un día tomé un trozo de arpillera y un poco de lana y bordé. No dio nada interesante. Días más tarde volví a comenzar con nuevas ideas. Quise hacer un jarrón y salió una botella. Un ingeniero que lo vio, dijo que mi tapiz era arte, y confiando en su afirmación, proseguí mi labor*”¹¹⁰.

De este modo Violeta, en su necesidad de expresar, de decir cosas representadas en imágenes, comienza a indagar las posibilidades que le ofrecen distintos materiales. Modela con barro cerámicas sobre temas populares como cantoras y *angelitos* (infantes fallecidos). Con yute, cortinas, todo tipo de telas y lana, hace arpilleras (o tapices). En cartones, cholguanes y terciados pinta al óleo. Hace esculturas en alambre. Con papel de diario y pegamento (engrudo) crea un material barato para realizar máscaras y esculturas: el papel maché. Con este mismo material, y sobre las mismas improvisadas “telas” de madera, hace “pinturas tridimensionales” o relieves. Hace también máscaras con incrustaciones de porotos, arvejas, garbanzos y lentejas.

Las temáticas que trata en sus óleos y arpilleras son muy variadas. Sin embargo, antes hay que señalar que la obra de Violeta remite mucho a su experiencia, está basada en sus vivencias y biografía. De una u otra manera, cada tema está ligado a algún aspecto de su vida, por la sencilla razón de constituir un discurso enunciado por ella, pero sin volverse autorreferente. Violeta señalaba que “*su obra ‘refleja episodios de mi vida. Canciones chilena (sic)...*”¹¹¹ De esta forma observamos obras ligadas a la vida campesina y urbana, otras relacionadas con los pueblos indígenas, representa hechos históricos y leyendas, fiestas familiares, retratos y autorretratos, episodios de la historia de Chile, retratos de personajes populares, obras de contenido religioso, obras de carácter más íntimo, etc. Todas a partir del profundo conocimiento del hecho que representa. La misma Violeta señalaba que en sus tapices o arpilleras intenta “*mostrar la vida popular chilena, sus leyendas y canciones. Ideas que tengo que expresar indispensablemente*”¹¹².

¹⁰⁹ BRUMAGNE, Madeleine, *Violeta Parra de Chile*, Ginebra, Suiza, 1965, sin numeración de páginas. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

¹¹⁰ DÍAZ RONCERO, Francisco, *op. cit.*, p. 42.

¹¹¹ “Violeta Parra expone sus cuadros en Museo del Louvre”, En: *La Nación*, Santiago, Viernes, 10 de abril de 1964, p. 24.

¹¹² BRUMAGNE, Madeleine, *op. cit.*

Por otro lado, para ella “*la pintura es el punto triste y oscuro de la vida. En ella trato de expresar lo más profundo del ser humano. Mientras que la tapicería es la parte alegre de la vida*”¹¹³. Quizá no sea azaroso que escogiera la tapicería para representar la chilenidad popular, lo tradicional de esta técnica y los temas que trata pueden estar relacionados. Tal vez el goce que representan las arpilleras para Violeta esté relacionado a las sensaciones que le provocaban el trabajo con los colores mientras las realizaba, a pesar de los crudos temas que algunas presentan. Curioso es que en la pintura coincidan temas como velorios de angelitos, entierros, escenas más íntimas, además de muchas de otro carácter -incluso festivo-. Pero, pareciera ser que con el lenguaje pictórico le es más fácil transmitir las dolencias.

En una entrevista realizada en Ginebra antes de su regreso a Chile en 1965, señala que hasta ese momento en sus pinturas y tapices, “*trabajaba impulsivamente, sin ideas preconcebidas*”¹¹⁴. Es decir, trataba los temas que le interesaban, pero sin un plan más sistemático o serial. “*Pero pienso que debo ordenarme. Hace algunos meses trabajo en la composición de la historia de Chile en una tapicería*”¹¹⁵. Producto de este impulso son, quizá, las arpilleras sobre la conquista del pueblo Mapuche *Los Conquistadores* (1964) y *Fresia y Caupolicán* (1964-1965), *Combate Naval I y II* (1964) sobre el Combate Naval de Iquique, como también la serie pintada al óleo *Leyenda del último Rey Inca* (1964).

En cuanto al color, Violeta puntualizaba que estaba enraizada en una cultura específica, la Mapuche. “*En mis tapices empleo una cantidad enorme de colores (...), pero tengo como base los colores araucanos, amarillo, negro, violeta, rojo, verde y rosado.*”¹¹⁶

Respecto a las técnicas o preferencias para componer sus cuadros, Violeta trabajaba “por color”. Pintaba varios cuadros a la vez en lugar de dedicarse exclusivamente a comenzar y terminar uno solo. “*Para mí, quince cuadros son como uno solo. Yo tengo treinta personajes que hacen cosas diferentes. Elijo un solo color y viajo con este color por todos los cuadros. Para fijar lo que yo siento cuando quiero poner la expresión, en los ojos por ejemplo. No puede saltar de los ojos a los pies porque necesito pintar la expresión de*

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ DÍAZ RONCERO, Francisco, *op. cit.*, p. 42.

los ojos. Los pies los dejo para después. Son cosas difíciles de explicar”¹¹⁷. Violeta llegó a esta técnica por motivos muy prácticos, como trabajaba con óleo no podía (o no quería) limpiar su pincel tantas veces seguidas. Recordemos que lo relevante es la discursividad y esto significa un retraso gratuito. “Era engorroso tener que limpiar mi pincel cuando quería cambiar de color. Entonces ahora mismo yo pinto todo lo que tengo que pintar negro de una sola vez. Con el negro sientes de una manera distinta que con el rojo. Tendría que tener una secretaria para que me limpiara los pinceles y los tuviera siempre limpios”¹¹⁸.

Violeta no dibujaba previamente sobre el yute o el cholguán lo que iba a bordar o pintar, “No, no puedo. Tomo un trozo de tela de yute, me instalo en un rincón y comienzo a trabajar en cualquier lugar de la tela que tengo. Por ejemplo, te cuento de un Cristo que hay en una de ellas, lo comencé por el dedo de un pie y luego subo, subo...”¹¹⁹. Violeta no extendía sus arpilleras para evaluar el proceso, “Yo no sé dibujar (...) y voy trabajando mis tapices sin tener una idea exacta de lo que voy a hacer en conjunto. No hago dibujo alguno antes de comenzar la obra, sino que voy viendo, poco a poco, lo que debe ponerse, voy llenando espacios. Así comencé a realizar mis tapices”¹²⁰, señalaba a un periodista de *El Mercurio*. En otra entrevista al diario *La Nación* decía: “Bordo sin dibujo, lo que veo, lo que siento”¹²¹. Sin embargo, el resultado, el conjunto del trabajo debía salir como lo había planeado en su trazado mental, “Como pretendo expresar un episodio de la historia de Chile, éste debe fluir... (...) por que los temas están en mi mente. (...) tiene(n) que tomar vida”¹²².

La construcción del espacio en las arpilleras y óleos de Violeta Parra no remite a la tradición occidental, está enraizada en el mundo chileno mestizo. Esta concepción bidimensional del espacio tal vez la hereda de la pintura barroca americana. Violeta pinta y borda los personajes y objetos en el espacio de representación superponiéndolos, compone distintos planos pero estos no responden a la rigurosidad de la perspectiva clásica. Lo esencial para Violeta es componer, representar, mostrar; el apego a convenciones sobre la

¹¹⁷ BRUMAGNE, Madeleine, *op. cit.*

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

¹²⁰ DÍAZ RONCERO, Francisco, *op. cit.*, p. 42.

¹²¹ “Violeta Parra expone sus cuadros en Museo del Louvre”, En: *La Nación*, Santiago, Viernes, 10 de abril de 1964, p. 24.

¹²² BRUMAGNE, Madeleine, *op. cit.*

pintura es menos importante que el nivel discursivo de ésta. Del mismo modo, la forma de trazar objetos y personajes no se insertan dentro de la tradición mimética del arte. Violeta comenzó a trabajar primero en la cerámica y luego profundizó en la tapicería y pintura. Tal vez, la particular forma de construir sus personajes provenga de su intento de traspasar el lenguaje volumétrico de una escultura en barro a una arpillera y luego a un óleo. Inicios en la alfarería que, como veremos, se relacionan fuertemente con la tradición de la cerámica de Quinchamalí¹²³.

La practicidad en la vida diaria se traslada al mundo de la representación, *“Para los colores, hago lo que puedo con las lanas que tengo. Tenía solamente lanas amarillas y azules y así me las arreglé”*¹²⁴, dijo en referencia al *Cristo en Bikini*. Las preferencias materiales pasan al último eslabón cuando la tilde está puesta sobre lo narrado y, claramente, cuando los medios económicos no dan abasto. *“No tenía dinero para comprar pintura entonces pensé: “Debo inventar algo que no se compre en un negocio y encontrarlo en el patio”. De pronto, me acordé haber visto hace mucho tiempo confeccionar juguetes con papel. Hice la prueba con papel, quedé contenta con el resultado y seguí”*¹²⁵. De esta experimentación nacieron sus cuadros y máscaras en papel maché.

Violeta mostró en vida su obra visual en Sudamérica y Europa. Su primera exposición ocurrió con ocasión de la Primera Feria de Artes Plásticas de 1959, en el Parque Forestal. Feria en la que también participó en su segunda versión en 1960. En 1959 también expuso en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil. En 1961 expuso en la Galería Teatro I. F. T. de Buenos Aires, Argentina. En el 62’, mostró sus obras en la Casa de la cultura en Helsinki, Finlandia, y en la Galería de arte de Berlín, de la entonces República Democrática Alemana (Alemania Oriental). La Universidad de Ginebra en Suiza le abrió sus puertas en 1963.

En abril de 1964 tuvo su punto cúlmine. Entre el 08 de abril y el 11 de mayo expone en el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas del Museo del Louvre en París, Francia. Según un artículo publicado por el diario chileno *El Mercurio*¹²⁶, “Los tapices

¹²³ Ver Capítulo III, Análisis 1, p. 109.

¹²⁴ JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ DÍAZ RONCERO, Francisco, *op. cit.*, p. 42.

chilenos de Violeta Parra” era el título de la exposición (**fig. 2, p. 51**), el que se ubicaba en el frontispicio del Museo¹²⁷. Fue la primera exposición individual de un artista hispanoamericano en dicho museo, Violeta habla de su logro en una carta a su amigo Joaquín Blaya, quien la acogió en su casa de General Picó cuando ella viajó a Argentina en 1961: “*Soy la primera sudamericana que expone en el Pavillon Marsan del Museo del Louvre. Fácil es exponer en grupos, pero exponer individualmente es como querer tomar la luna con la mano. Yo lo he conseguido. (...) Todos estaban encantados con la pequeña chilena. Cada día el valor de mis trabajos aumenta.*”¹²⁸

Poco después le siguieron sus exposiciones en las Galería de Arte de Ginebra y Lausana en Suiza, las que se mantuvieron hasta 1965. En 1966, residiendo definitivamente en Santiago, expone en la Galería Merced. Su *Carpa de La Reina* constituyó su sala de exhibición permanente desde que la levantó en diciembre de 1965 hasta su suicidio en febrero de 1967.

2.3.4. Relación música-texto-imagen

Violeta declaró que “*Las arpilleras son como canciones que se pintan*”¹²⁹. En una carta a Raúl Aicardi, director de la Radio Chilena, Violeta le ofrece “*un programa permanente de cinco minutos. Dibujos que ilustren una canción, con la canción como música de fondo. En este momento tengo listo el ‘Casamiento de negros’ con un cuadro que comprende dos subcuadritos. Para menos complicación el canto puede ser grabado y cantado por Chabelita. Usted me manda los materiales y yo no cobro nada. Todos los cantos pueden ser pintados*”¹³⁰. En estas frases se encuentra el hilo de esta tesis. Lo que Violeta propone a Luis Aicardi es su idea sobre el *arte* en formato micro, una fórmula donde lo visual, lo poético y lo musical funcionan en conjunto hasta su objetivo final: el público.

¹²⁷ “Violeta Parra expone sus cuadros en Museo del Louvre”, En: *La Nación*, Santiago, Viernes, 10 de abril de 1964, p. 24.

¹²⁸ PARRA, Isabel, *op. cit.*, pp. 184-185.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 117.

Hasta ahora hemos abordado la obra de Violeta Parra por separado, sin embargo, lo que se propone en esta investigación es que lo musical, lo poético y lo visual son engranajes de un Todo. De este modo, en la propuesta artística de Violeta Parra, el *arte* debe desarrollarse como se desenvuelve en el mundo popular o en la cultura Mapuche¹³¹, debe constituir una parte vital de las relaciones sociales. Su obra es un sistema artístico integral que para ser leído se debe interrelacionar cada una de sus aristas. Un diálogo fluido y constante entre las distintas formas artísticas, las que se unifican mostrándose como una síntesis.

Ticio Escobar señala que en las culturas indígenas se fusionan la percepción formal y los sentidos, replanteándose el sentido de las prácticas "...la práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante; los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva."¹³² Luego continúa, "la celebración ritual intensifica, remata y sobrepasa la experiencia comunitaria; en su representación convergen, potenciadas, las diferentes manifestaciones estéticas (elementos visuales, danzas, música y representación). Paradójicamente, cumple, así, el viejo sueño occidental de un arte total. Por eso, el hecho artístico se constituye desde su posibilidad de anticipar imaginariamente la síntesis de la cultura."¹³³ Justamente, esto es lo que pretende Violeta Parra, una síntesis de la cultura. Y eso abarca todo, desde los elementos artísticos a los más prácticos, pues la cultura toma, mancha y mueve, cada aspecto de la vida cotidiana.

Esto es lo que Violeta intenta realizar cuando dice que "*las arpilleras son como canciones que se pintan*". Existen diferentes lenguajes expresivos, pero éstos pueden y deben convivir, deben fusionarse y trabajar al unísono. Su idea de un corto programa de televisión donde se muestre una canción y el dibujo de ésta; sus fondas y sus conciertos en Europa, donde incluía escenografías, trajes y bailes; su exposición en el Louvre; *La Carpa de La Reina*. Espacios todos donde Violeta llevó a cabo su singular forma de entender el *arte*. Espacios donde canto, baile, visualidad y poética se hacían presentes en la calidez del contacto directo, al calor de un brasero, con mate y sopaipilla en mano.

¹³¹ Ver Capítulo III, Análisis 1, p. 109; y Análisis 2, p. 140.

¹³² ESCOBAR, Ticio, *op. cit.*, pp. 54, 56.

¹³³ *Ibid.*, p. 57.

Como ya se señalaba, su primer espacio de exposición fue entre el 5 y el 13 de diciembre de 1959 en la Primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal. La iniciativa vino de Germán Gasman, abogado, quien trajo la idea de realizar en Chile las ferias que habría presenciado en París. Meses antes se hizo un llamado a través del diario para que artistas, escultores, artesanos, entre otros, participaran de la Feria. La inscripción de los artistas y el ingreso del público era totalmente gratuito. El día 3 de diciembre comenzó la instalación de los primeros stand entre los puentes Loreto y Purísima al costado sur del Río Mapocho. En aquella feria se dieron comunión artistas como Nemesio Antúnez y Sergio Castillo con las artesanas de Quinchamalí y Pomaire y Luis Manzano “Manzanito”, entre muchos otros participantes. La idea era que los artistas pudieran mostrar y vender sus trabajos, pero que además crearan sus obras delante del público. Así, talladores, ceramistas, mimbreros, pintores, escultores, etc. trabajaron como en su casa o taller. También hubo concursos y premiaciones para pintura, grabado, cerámica y escultura. El público fue también un protagonista, gente común y especializados críticos se paseaban por los stand y apreciaban las obras. La feria cerró el 13 de diciembre, pero tal fue su éxito (más de 300 inscritos y masiva afluencia de público) que la iniciativa se repetiría al año siguiente.

Ángel Parra relata que “los organizadores de la Primera Feria de Artes Plásticas (...) aceptan a mi madre como artista plástica en el Parque Forestal. (...) Mi madre quiere exponer pero también trabajar delante del público, por lo que el espacio otorgado no sirve. Quiere tener su propio stand, y lo consigue. Quiere que se oiga su música, los vecinos se oponen. (...) Trabaja la greda, realiza ante el público maravillosos retablos (...) La gente se agrupa en torno a ella. Curiosa, admirativa. Creo que es intensamente feliz”¹³⁴. Las notas de prensa respecto al desempeño de Violeta Parra en esta Feria ya fueron analizadas. Violeta debutó como ceramista (**figs. 3 y 4, p. 79**), modelaba sus “monos”¹³⁵ ahí mismo y además cantaba. En el lugar, Violeta recreó su ambiente, su taller, realizó una performance del proceso creativo. Sin embargo, los críticos, más que analizar su nueva faceta de artista plástica se remitían a sus canciones y “ejecuciones en guitarra”¹³⁶.

¹³⁴ PARRA, Ángel, *op. cit.*, p. 160-161.

¹³⁵ En referencia a la nomenclatura que las artesanas de Quinchamalí utilizan para denominar sus cerámicas.

¹³⁶ Hay varios testimonios en los que se refleja el asombro que causó al público escuchar por primera vez a Violeta, instalada en la Feria, tocando *anticuecas* y composiciones de ese corte.



3. Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, Santiago, 1960. En la fotografía se aprecian las cerámicas que Violeta modelaba: hay cantores, esculturas de rostros, entre otros.



4. Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, Santiago. Detalle figuras de greda.

El diario *El Siglo* dedica un espacio más completo a su participación, señalan que:

“Una de las notas curiosas de la FERIA es que Violeta Parra, nuestra destacada folklorista, no se ha instalado a cantar, sino que modela cerámicas ante la vista del público. Los temas de ellas, sin embargo, están relacionados con la música. Hay cantoras, ‘cuadros por padecimientos’, ‘guaguitas por ponderación’ (estos dos últimos nombres aluden a géneros de nuestro folklore) y los ‘jarros pablos’, con una doble efigie de Pablo Neruda.”¹³⁷

El mismo ambiente se replicó en 1960 con la Segunda Feria de Artes Plásticas entre el 3 y 11 de diciembre, donde “expusieron 850 artistas, cuyas edades fluctuaban entre los 13 y los 80 años. Su organización dependió del Museo de Arte Moderno.”¹³⁸ Horacio Acevedo, miembro de la comisión organizadora señala¹³⁹ que la Feria habría costado entre 20 y 30 mil escudos y que habría sido visitada por medio millón de personas. Una vez que la Feria fue clausurada, ésta habría ido de gira a Antofagasta, La Serena, Viña del Mar y Concepción. Es en esta Segunda Feria del Parque Forestal donde Violeta expone sus arpilleras y óleos. Al igual que el año anterior, Violeta canta y toca su guitarra, pinta y borda arpilleras (**fig. 5, p. 81**). Parra no tiene miedo de mostrar el proceso de creación, porque no hay ningún misterio allí, todos los hombres son capaces de crear. Sin embargo, nada de esto apareció descrito en las notas de prensa.

Violeta planeaba sus presentaciones, los conciertos en familia que daba en Europa eran verdaderas manifestaciones de cultura, de la cultura popular chilena. No se trataba solo de la cantora sentada y con guitarra en mano. Había bailarines, había máscaras en la escenografía, había relato y conversación con el público para que éstos comprendieran las costumbres y tradiciones de los campesinos y pobladores urbanos que dieron vida a esas composiciones. También lo presentaba así en sus fondas con música, baile, canto, escenografía, comida: manifestación típica de la cultura chilena (**figs. 6 y 7, p. 82**).

¹³⁷ “Píldoras de la Exposición”, En: *El Siglo*, Santiago, Lunes, 7 de diciembre de 1959, p. 16.

¹³⁸ “La Feria se Fue del Mapocho: Ahora Muestra Su Rostro en Provincias”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Lunes, 12 de diciembre de 1960, p. 3.

¹³⁹ *Ibid.*



5. Violeta Parra bordando una arpillera, Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, Santiago, 1960. Atrás, las arpilleras *La cantante calva* y *Cristo de Quinchamalí*, entre otras.



6. Violeta Parra tocando arpa junto a su hija Carmen Luisa en alguna Fonda. Se observa un bombo, una guitarra y atrás, una pintura de Violeta.



7. Concierto en Ginebra, Suiza. En la foto aparece Violeta, Gilbert, Isabel, Ángel, Carmen Luisa y Tita

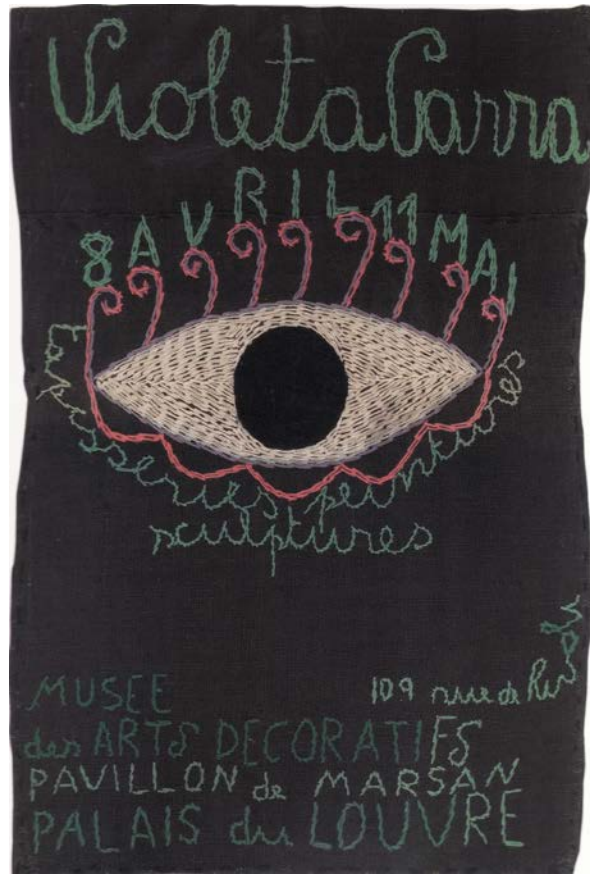
Su paso por el Museo del Louvre constituye un punto importantísimo. Pues situó dentro de la esfera hegemónica del *Arte* su proyecto, instaló la cultura popular chilena en el centro de la Academia. Violeta no solo monta su exposición, sino que también diseña el afiche publicitario de ésta, aquel que da la bienvenida al espectador. Se trata de una arpillera (**fig. 8, p. 84**), dice: “Violeta Parra, 8 abril-11 mayo, tapicería, pinturas, esculturas. Museo de Artes Decorativas, Pabellón Marsan, Palacio del Louvre”. El nombre de la calle no cabe en el yute, la línea recta horizontal que regía la escritura se torna vertical. Un gran ojo constituye el centro del tapiz. Invita a ver, a descorrer los velos para internarse en una cultura reprimida y oscurecida, sin duda constituye un acto político, un gesto simbólico de reposicionamiento.

En el catálogo de la exposición de Violeta en el Louvre (**figs. 9 a 16, pp. 84-91**) se contabilizan 22 arpilleras, 26 óleos y 13 esculturas. El diario *El Mercurio* señala que “Hay 23 tapices, 20 cuadros, 15 esculturas en alambre y máscaras cubiertas con porotos, lentejas y arroz, como mosaico.”¹⁴⁰ En la misma nota de prensa se narra así la exposición:

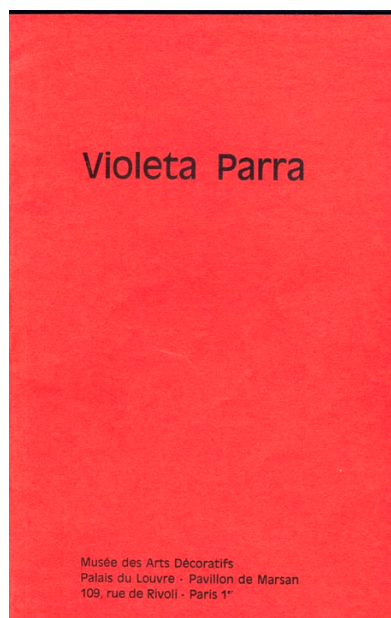
*“Yo he sido uno de los primeros sorprendidos por esa exposición: ‘Los tapices chilenos de Violeta Parra’, que va a inaugurarse mañana miércoles. (...) Hoy al entrar en el museo donde sus obras están siendo colocadas, he oído desde el umbral, esas mismas canciones dulzonas, tristes y de un contenido tan humano que son como el lamento de un pueblo, como el eco de un cariño a la tierra que les vio nacer, a sus familias, a su trabajo. (...) El autor reproduce las palabras de Violeta que explicaban la gestación de la muestra: ‘Yo no he hecho más que exponer mis tapices, sin encuadrar, al Director del Museo de artes decorativas. Este defendió mi causa con mis obras por argumento. Y logró mi exposición (sic)’ (...) El periodista concluye que La música ha cedido ha cedido el sitio a las lanas de colores, a las arpilleras sobre las que han ido naciendo composiciones admirables. Como si cada tapiz fuera una canción (...)”*¹⁴¹

¹⁴⁰ DÍAZ RONCERO, Francisco, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴¹ *Id.*



8. Violeta Parra, *Afiche* (1964), yute teñido y bordado con lanigrafía, 98 x 66,5 cm., Fundación Violeta Parra.



9. Tapa y Contratapa del Catálogo de la Exposición de Violeta Parra en el Pabellón Marsan, Museo de Artes Decorativas, Museo del Louvre, abril 1964, www.violetaparra.cl.

tapisseries

broderies faites à grands points de laine de couleur sur
toile de jute naturelle ou colorée et sur reps.

1. **le christ de quinchamali. 1959** pl. 1
toile de jute verte. 1,14 × 0,93.
son corps est noir comme la terre de quinchamali, près de
chillian, dont les femmes font des pots.
2. **les bons et les mauvais enfants. 1960**
toile de jute verte. 1,33 × 0,82.
3. **thiago di mello. 1960**
toile de laine noire indienne. 1,45 × 1,27.
hommage à l'attaché culturel du brésil au chili, ami de violeta
parra. « il chante, il est poète ; le fond est noir parce qu'il est
un descendant des noirs. »
4. **la cantatrice chauve. 1960**
toile de jute naturelle. 1,36 × 1,71.
cette tapisserie, qui représente une fête chez violeta parra au
chili, fut ainsi baptisée par son frère nicanor parra ; violeta
chante, sa fille isabel joue de la harpe devant la petite fille
christina et la chienne. en haut, les pots modelés par violeta.
5. **les fiancés paysans. 1960**
reps vert. 1,38 × 0,92.
illustration du chant populaire chilien « parabienes a los novios ».
6. **le clown. 1960**
reps. vert. 1,38 × 1,05.
le clown est le beau-frère de violeta parra ; avant chaque repré-
sentation, il parle à ses fleurs et leur demande courage et
succès.
7. **le cirque. 1961**
reps vert. 1,26 × 2,15.
c'est le cirque où violeta, âgée de douze ans, jouait de la
guitare et chantait. elle s'est représentée en haut à gauche en
vert clair, et non en violet comme d'habitude, parce qu'elle était
heureuse lorsqu'elle chantait. de gauche à droite : le guitariste,
le chien savant, la jambe de la danseuse de corde, l'illusionniste,
l'équilibriste jouant avec la tête du clown, le ventriloque. en
haut à droite, le public.
8. **l'homme. 1962**
toile de jute jaune. 1,29 × 0,99.
« il est vert parce qu'il est l'espérance ; son âme est une musi-
que ; mais il s'échappe sans cesse comme l'oiseau ».

9. la petite sorcière. 1962
toile de jute verte. 1,23 × 1,03.
la petite sorcière de violeta parra fait des miracles et ne terrrise pas les enfants comme les sorcières des contes de son enfance.
10. le petit oiseau de violeta. 1962
toile de jute vert vif. 1,33 × 0,93.
« les enfants ont pris dans un nid un petit oiseau sans plumes. les enfants vont tuer l'oiseau, je leur ai demandé de me le donner. pendant quinze jours, j'ai nourri le petit oiseau, il est devenu beau. mais chaque jour, le chat le guette ; je lui ai fait une cage avec du fil de fer. mais un jour, le chat l'a volé et l'a tué devant moi. »
11. la cueca. 1962 pl. 2
toile de jute naturelle. 1,30 × 1,01.
danse nationale du chili. « l'homme, c'est le diable de la chanson populaire : le diable avec un éperon
danse dans une chingana
avec une diablesse,
et quand la guitare a commencé à jouer
tous les diables se sont mis à danser... »
12. l'ascension. 1962
toile de jute noire. 1,21 × 0,98.
l'attitude du christ est inspirée d'un geste du mime marceau que violeta parra a vu au chili.
13. l'arbre de la vie. 1963
toile de jute naturelle. 1,32 × 1,88.
« le couple est enlacé, enveloppé par les branches de l'arbre ; il est la vie. le soleil est là, nécessaire, et se répand en petits soleils sur le monde, sur les animaux de l'air, de la mer, de la terre ». en bas à droite, violeta.
14. contre la guerre. 1963 pl. 3
toile de jute naturelle. 1,44 × 1,96.
dominés par le globe terrestre et les drapeaux des fêtes chiliennes, encadrés des guitares de la fête de la paix, quatre personnages qui veulent la paix : violeta parra (en violet), un ami argentin, une amie finlandaise, une amie chilienne.
15. les marchands de cacahuètes. 1959-1964
toile de jute naturelle. 1,48 × 0,83.
le jour de la fête nationale du chili le 18 septembre ; ils vendent aussi des drapeaux et attirent le public avec des colombes, des chiens. leur charette en forme de bateau s'appelle ici « el caleuchi », bateau fantôme d'une légende chilienne.
16. la grève des paysans. 1964
toile de jute naturelle. 1,80 × 3,11.

17. masque d'isabel. 1964
toile de jute naturelle. 0,48 × 0,38.
la fille aînée de violeta parra.
18. masque de christina. 1964
toile de jute naturelle. 0,40 × 0,37.
christina, dite « titina », est la fille d'isabel.
19. masque d'angel. 1964
toile de jute naturelle. 0,43 × 0,38.
le fils de violeta parra.
20. masque de carmen-luisa. 1964
toile de jute naturelle. 0,50 × 0,35.
la deuxième fille de violeta parra.
21. masque d'un mauvais ami. 1964
toile de jute naturelle. 0,35 × 0,50.
22. masque d'un mauvais ami. 1964
toile de jute naturelle. 0,30 × 0,44.

cat. 14

planche 3



12. Página 10 del Catálogo de la exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre. Lista de máscaras de arpilleras. www.violetaparra.cl.

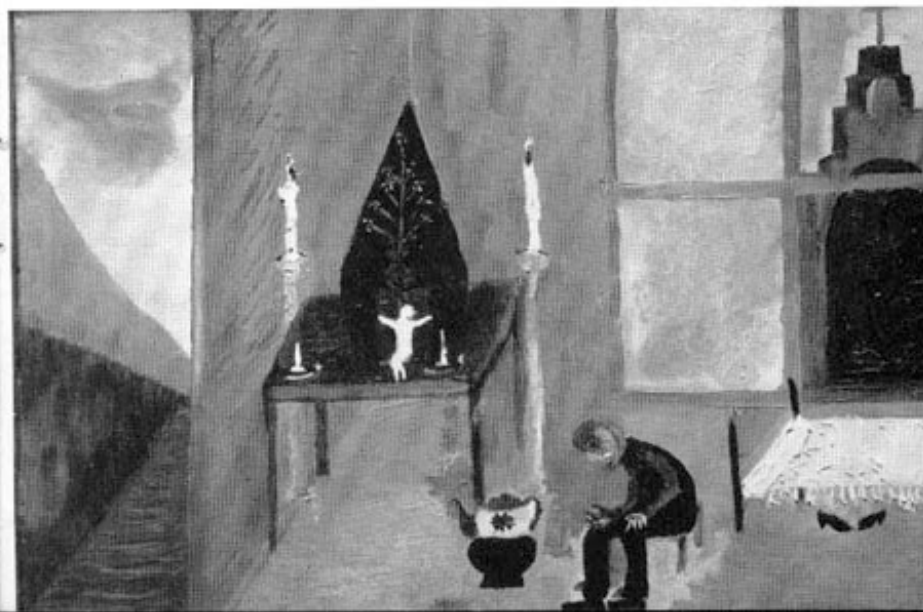
peintures

exécutées à paris en 1964

23. l'enterrement à la campagne.
toile. 0,27 × 0,41.
24. « velorio de angelito » (veillée de l'enfant mort).
toile. 0,27 × 0,41.
25. le veuf égoïste. pl. 4
toile. 0,24 × 0,35.
26. fugue.
toile. 0,27 × 0,41.
27. meeting du 2 avril.
toile. 0,24 × 0,35.

cat. 25

planche 4



13. Página 11 del Catálogo de la exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre. Lista de óleos. www.violetaparra.cl.

28. la fête chez violeta. *no existe* pi. 5
toile. 0,24 × 0,35.
29. la fête chez violeta. *no existe*
isorel. 0,25 × 0,45.
30. le musicien ambulant.
isorel. 0,27 × 0,41.
31. en attendant le cercueil.
isorel. 0,25 × 0,45.
32. la cène.
isorel. 0,32 × 0,66.
33. la salle d'attente.
isorel. 0,26 × 0,51.
34. le reniement de saint pierre.
isorel. 0,26 × 0,51.
35. « los albaniles » (les maçons).
isorel 0,46 × 0,31.
36. carmen-luisa.
isorel. 0,46 × 0,30.
37. le solitaire.
toile. 0,27 × 0,41.
38. le prisonnier innocent.
toile. 0,41 × 0,27.
39. la cueca.
toile. 0,27 × 0,35.
40. violeta parra et ses enfants.
toile. 0,27 × 0,41.
41. « los parra »
isorel. 0,50 × 0,81.
violeta parra et ses enfants en représentation.
42. don quichotte.
isorel. 0,45 × 0,30.
43. naufrage.
isorel. 0,32 × 0,46.

14. Página 12 del Catálogo de la exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre. Lista de óleos. www.violetaparra.cl.

les cinq tableaux suivants illustrent la légende du dernier roi inca.

44. les conquistadors tuent le roi.
isorel. 0,31 × 0,46.
45. les trois filles du roi pleurent leur père.
isorel. 0,32 × 0,47.
46. les trois filles du roi déposent le cœur et les yeux de leur père dans un pot.
isorel. 0,31 × 0,46.
47. « el machitun » ou les indiens prient pour leur roi.
isorel. 0,31 × 0,46.
48. la fille curieuse.
isorel. 0,32 × 0,46.

cat. 28

planche 5



15. Página 13 del Catálogo de la exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre. Lista de óleos. www.violetaparra.cl.

sculptures

- 49. le petit lama. 1963
0,30 × 0,30.
- 50. poisson. 1964
0,25 × 0,75.
- 51. coq. 1964
0,40 × 0,50.
- 52. poule. 1964
0,30 × 0,38.
- 53. colombe. 1964
0,40 × 0,55.
- 54. taureau. 1964
0,26 × 0,40.
- 55. brebis. 1964
0,50 × 0,60.
- 56. le chien volant. 1964
0,50 × 0,80.
- 57. crucifixion. 1964
0,70 × 0,60.
- 58. don quichotte. 1964
0,40 × 0,70.
- 59. le marchand de fleurs. 1964
0,85 × 0,65.
- 60. l'arbre qui chante.
0,72 × 0,60.
- 61. masques.

El diario *La Nación*, por su parte, señala que:

“El nombre de Violeta Parra aparece en el frontispicio del Pabellón del Museo del Louvre con destellos peculiares. (...) Y respecto al ambiente de la exposición, cuentan que *discos suyos dan fondo sonoro a la exposición. Porque no solo borda, pinta y esculpe, sobre todo canta. ‘Canta de oído’ el folklore chileno. Con arte, con alma...*”¹⁴² (fig. 17).



17. Extracto del artículo publicado por el diario *La Nación* el 10 de abril de 1964, con motivo de la exposición de Violeta Parra en el Museo del Louvre.

Tal como cuentan los periodistas chilenos que visitaron la exposición, no solo hay visualidad en ella, la música también se hace presente, tanto en la reproducción de sus discos como en la presentación en vivo, ella y su guitarra. Violeta asiste todos los días a su exposición y además muestra la progresión de su trabajo, el proceso creativo, bordando arpilleras delante del público francés. Su hija Carmen Luisa cuenta¹⁴³ que terminó uno de los *Combate Naval* mientras la arpillera se exponía en el Louvre. La crítica de arte Madeleine Brumagne y amiga de Violeta -a quien ya se ha citado como entrevistadora- narra así su primer encuentro con ella. Probablemente ocurrió cuando visitaba la

¹⁴² “Violeta Parra expone sus cuadros en Museo del Louvre”, En: *La Nación*, Santiago, Viernes, 10 de abril de 1964, p. 24

¹⁴³ Ver: STAMBUK, Patricia, BRAVO, Patricia, *op. cit.*, p. 127.

exposición: “Veo una mujer menuda, con su pelo negro, y un grueso abrigo. Y luego quedo deslumbrada al ver unos tapices. Vi a Violeta de espaldas. No la conocía, pero debía ser ella que aún bordaba con trozos de lana, sobre la arpillera que estaba en la pared. Y yo le digo: ‘¡Por Dios Violeta, qué hermosas son!’”. Ella me dice: ‘¿Tú crees?’”. Le digo: ‘Sí’. ‘¿Lo crees realmente?’”. ‘Sí’. ‘Entonces haré algo para ti. Voy a cantar todas mis arpilleras’. Ella tomó su guitarra, y frente a cada tapiz, ella comenzó a cantar todas las canciones relacionadas a las arpilleras.”¹⁴⁴

Violeta traslada su mundo, su espacio, su taller, su manera de entender la creación artística, a los salones oficiales. Instala sus conceptos en el seno de la cultura europea. Mientras sus arpilleras y óleos están siendo expuestos ella canta al público, pero la música no es azarosa, hace parte del conjunto, pues está íntimamente ligada a los temas que trata en sus arpilleras. Es la música que circula en el mundo popular que está representado y colgado a los muros del museo.

Violeta desplegaba su manera de entender el *arte* tanto en ámbitos oficiales (exposiciones museales y en galerías) como en los más informales, vale decir, fondas, ferias, conciertos. Éstos últimos constituyen una vuelta al origen, un desenvolvimiento de su sistema en el medio mismo, en la célula madre. En una carta a Gilbert Favre fechada el 2 de septiembre de 1961, Violeta le cuenta que va “*a tener que empezar a copiar de nuevo los cartones porque cada año hay en Santiago la exposición industrial y ganadera en la Quinta Normal. Ya tengo el terreno pedido para mi presentación de pinturas, arpilleras y óleos. Trabajaré en greda delante del público. Enseñaré a bailar cueca y, cada tarde, un recital folk. (...) Se venderá todo tipo de trabajos de arte popular y serán diez días de actuación ininterrumpida.*”¹⁴⁵ Violeta hacía de todo espacio la ocasión de mostrar cómo estaba entendiendo y desarrollando su labor artística de una forma integral y unificada.

Esto era una muestra de su mundo privado a un público heterogéneo. Es decir, se apropiaba de cada espacio para transformarlo en una especie de taller, lugar en donde la creación está presente en todo momento y lugar. El taller-casa de Violeta era donde trabajaba en papel maché, donde pintaba al óleo, donde bordaba sus arpilleras, donde montaba sus obras, donde cantaba y componía sus décimas, donde solía bailar su cueca

¹⁴⁴ VERA, Luis, *op. cit.*, min. 10, seg. 18.

¹⁴⁵ PARRA, Isabel, *op. cit.*, pp. 120-121.

solitaria, donde cocinaba y hacía sus quehaceres diarios, donde la escenografía hogareña eran piezas de cerámica, objetos artesanales, instrumentos musicales. Hay un carácter museal en el despliegue de su espacio cotidiano, sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en un museo, éste está lleno de vida. Las prácticas culturales siguen funcionando, siguen activas. Quizá sea la *Carpa de La Reina* –Casa, Taller, Museo, Galería de Arte, Centro Cultural, Escenario, Cocinería, etc.- el mejor ejemplo de museo vivo, un lugar donde la cultura es un elemento en completo dinamismo (**figs. 18 y 19, p. 95**).

La *Carpa de La Reina* fue un Centro del Arte Popular. Además de su casa, era una cocinería y el escenario donde cantaba, recitaba, bailaba y exponía, además participaban otros conjuntos folclóricos y cantantes solistas. El lugar también alojaba una Escuela de Folclore. En una carta fechada en 1966, probablemente en marzo o abril, se destaca el carácter hogareño que tenía: “*El sábado tuve 150 personas en la carpa. Tenemos comida para el público: asaditos, empanadas fritas, sopaipillas pasadas, caldo, mate, café, mistela y música. (...) Todo el mundo tomando mate en la carpa. Hice un brasero redondo en la tierra alrededor del palo central, bien grande. Diez teteritas, y muchos fierros llenos de carne. ¡Qué maravilla es mi carpa ahora!*”¹⁴⁶. Sin duda, Violeta intenta, con su pensamiento artístico desplegado en su Carpa, replicar lo primario, sencillo y natural de la vida de los sujetos populares.

En el afiche promocional (**figs. 20 y 21, p. 96**) de la inauguración que tendría lugar el 17 de diciembre de 1965, Violeta Parra se presenta como “Destinada a la difusión del folklore y arte nacional”. La *Carpa de La Reina* es promocionada como “centro de difusión folklórica y artística”. En la *Carpa* el visitante podía encontrar “Pintura – Arte Popular – Cursos de Guitarra – Cueca – Discos de los Parra – Música – Danzas chilenas – Exposiciones”. La Escuela de Folclore ofrecía cursos de Cerámica, Escultura, Esmalte sobre metal y Pintura. Los profesores eran Violeta Parra, Teresa Vicuña y Margot Guerra, pero también habría otros docentes invitados. Había cursos de Guitarra, Cueca y Danzas, los que se dividían en cursos para niños y adultos, entre los profesores figuran Violeta Parra, Margot Loyola, Hilda Parra, Rolando Alarcón, Silvia Urbina y Gabriela Pizarro.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 208.



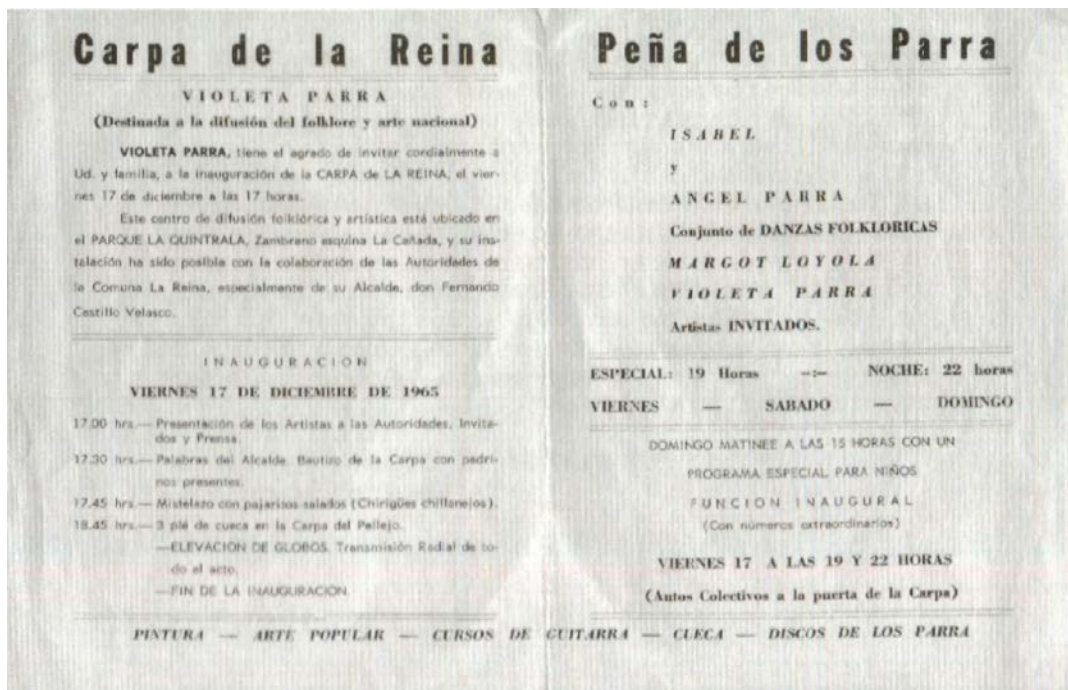
18. Violeta Parra junto a Joaquín Blaya y una amiga, Carpa de La Reina, Santiago, 1966. Entre los óleos que decoran la Carpa está *El pájaro y la grabadora*.



19. Violeta y su hermano Nicanor en la Carpa de La Reina, Santiago, 1966.



20. Invitación a la Inauguración de la *Carpa de La Reina*, Santiago, Diciembre de 1965.



21. Invitación a la Inauguración de la *Carpa de La Reina*, Santiago, Diciembre de 1965.

En una entrevista, publicada en octubre de 1966 bajo el nombre “Vengan a cantar junto a mí”¹⁴⁷, el periodista Alfonso Molina Leiva describe así su encuentro con Violeta:

“En la comuna de La Reina, en el límite aquel en que la ciudad deja de ser tal y empieza a tener su dominio el campo, se encuentra levantada una carpa grande y vistosa con una entrada rústica formada por troncos. Esa carpa es el orgullo de Violeta Parra. Posee un interior amplio con sillas de madera y totora y largos mesones de madera en bruto sobre piso de tierra. (...) Llegué un día de lluvia, era temprano y la función no empezaba. No estaba muy seguro de encontrarla allí porque pensaba que aquel lugar era sólo donde iba a cantar, creía que vivía en un departamento en el centro de Santiago. Pero no fue así. (...) Me hicieron pasar a la parte trasera de la carpa donde se encuentra una casita de adobes, más bien dicho a una pieza, sólo una, donde ella vive y que compone toda su casa. El recibimiento que me dispensó fue el más extraño del que hasta entonces había sido objeto. Fue algo así como una especie de advertencia a posibles dudas que yo pudiera tener con respecto al lugar donde vive y al mismo tiempo un saludo. “*Adelante*”, dijo. “*Ésta es mi casa, así vivo yo*”. No sería difícil dar una descripción del lugar, pero más fácil resulta decir que basta con imaginarse una casita de campo, hecha con adobes, de techo bajo y piso de tierra. De ese suelo de conformación irregular, en que los muebles difícilmente guardan una posición nivelada. Estaba recostada en la cama porque, según me explicaba, había trabajado hasta tarde y luego comenzaba a llegar el público y la velada se prolongaría hasta avanzadas horas de la noche. Digo que la encontré recostada en la cama, porque inmediatamente al lado de la puerta se encuentra lo que hace de dormitorio, como asimismo un poco más retirado está el comedor y también unos sillones que representan el living. Todo en una sola pieza. (...) Sobre la cama tenía unos instrumentos musicales que eran unas guitarras pequeñas hechas con caparazón de animales y de muchas cuerdas, traídas de una reciente gira que había realizado a Bolivia, además de un cuatro venezolano. Su velador lo constituía un tronco rudimentario y las frazadas se componían de unos chales confeccionados por ella misma. Mientras conversábamos afinaba aquellos instrumentos y me contaba que la casa la había construido ella misma. Los adobes los había hecho con barro de su patio y el diseño era propio, así como también había dirigido la obra. ‘*A usted le parecerá extraño todo esto, que viva así, sin lo que otras personas llaman comodidades. Para mí esto es comodidad, me crié en el campo y viví así largo tiempo y jamás cambié mi modo de vida*’”¹⁴⁸.

La *Carpa de la Reina* representa la forma en la que Violeta Parra enfrenta la vida. En 1965 sostiene que “*La vida actual es un torbellino del cual me alejo lo más posible. Intento conservar todo lo verdadero y quedarme cerca de la naturaleza. Trabajando como*

¹⁴⁷ MOLINA, Alfonso, “Vengan a cantar junto a mí”, En: *Suplementos Dominical de El Mercurio*, Santiago, octubre de 1966, sin numeración de páginas. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

¹⁴⁸ *Id.*

investigadora musical en Chile me di cuenta que la modernidad ha matado la tradición musical del pueblo. El arte popular se va perdiendo poco a poco para los indios y los campesinos también. Compran nylon en vez del encaje confeccionado antaño en casa. La tradición se ha convertido en un cadáver. Es triste. En el fondo, el cerebro humano es tan poderoso que siento miedo...pero estoy feliz de poder pasearme entre mi alma antigua y la vida actual. (...) Aunque uno se considere apegado al pasado, hay que dar la cara a todo lo que ocurre. Si uno sufre, debe guardar el dolor dentro de sí, resistirlo, esto nos ayuda a vivir mejor. No creo que sea bueno drogarse, la gente triste que se aburre y toma en un bar o café, ¿no será un poco cobarde?”¹⁴⁹.

En una entrevista para el diario *El Siglo*, realizada en su Carpa en septiembre de 1966, Violeta declara: “*Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en el que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería ni pintura, ni poesía, así suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma.*”¹⁵⁰ Esto último, corona la propuesta de Parra respecto a su modo de ver el *arte*, un sistema integral y multifacético que necesariamente, para que sea efectivo, debe fundirse con la vida. Debe escapar de las esferas elevadas en las que se lo situó y volver a esa experiencia inicial del contacto directo, de las relaciones humanas mismas. El *arte* debe inundar la vida cotidiana, o más bien, el hombre debe desenvolverse creativamente en el mundo.

Con la construcción de la *Carpa* y la sencillez de su obra cobran sentido sus palabras: “*Me gusta sentarme en la tierra porque sé que estoy firme y sentir la naturaleza en mí. Palparla con mis manos y sentirme cerca de ella para poder olerla. (...) Para mí no hay nada más hermoso que las cosas rústicas, quiero emplear todo lo que la naturaleza da y emplearlo tal como de ella nace*”.¹⁵¹ Consecuencia absoluta. Su forma de ver y vivir la vida es su forma de ver y desarrollar las manifestaciones culturales. La determinación de volver a lo primario, sin comodidades en la vida diaria, es también el fundamento de lo que la lleva a preferir “*quedarse con el público*”. La vida y la obra se fusionan tanto, hasta el punto en que se diluyen las fronteras, siendo el *arte* un componente esencial de la

¹⁴⁹ JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

¹⁵⁰ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 206.

¹⁵¹ MOLINA, Alfonso, *op. cit.*

experiencia en el mundo. Pero debe desarrollarse dentro de la misma cotidianeidad, debe ser parte del Todo que es la vida, con los juegos, la cocina, la limpieza, los quehaceres, etc.

Violeta señaló que “A veces, mientras realizo una tapicería, una melodía me viene a la cabeza, entonces me detengo, tomo la guitarra y me sale con una facilidad... como si estuviera preparando una sopa! Si usted prueba algún día, estoy segura que podrá componer canciones”.¹⁵² Estas frases finales, sirven para demostrar la integridad de lo musical-poético-visual y lo cotidiano y natural que debe volverse el *arte*, pero también, para emplazar sus ideas sobre el *artista*.

2.3.5. La labor del *artista* según Violeta Parra

El concepto tradicional de *artista* analizado anteriormente¹⁵³ contiene en sí una carga simbólica opuesta a cómo Violeta se desenvolvía, lo que no significa que no alcance la talla de personajes nombrados con tal calificativo. Con los movimientos artísticos del siglo XX, en el Constructivismo Ruso por ejemplo, este concepto adquirió nuevas valencias, las que están en completa sintonía con el pensamiento de Violeta Parra. Es posible, entonces, calificarla como *artista contemporánea*. El filósofo alemán de tendencia marxista Walter Benjamin ensaya, en *El autor como productor* (1934), una reflexión contemporánea sobre el concepto de *artista*, o *autor*, ideas que calzan perfectamente con lo que hemos venido analizando respecto a Violeta.

Walter Benjamin niega al *artista* la autonomía que desde el siglo XVIII en adelante se había adjudicado, pues la situación social del momento le forzaría poner su actividad al servicio del proletariado. Este *artista*, que Benjamin llama *artista de tendencia*, vuelca su actividad hacia aquello que es útil para el proletario en la lucha de clases.

Benjamin afirma que con los nuevos medios de reproducción técnica en operación durante fines del siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX, se produce una enorme confusión en el orden del contenido de la obra de arte, pues éste es impuesto por el receptor. Debido a esto, se han abierto cada vez más espacios para que el espectador se manifieste. Así, el público se ve repentinamente elevado al rango de colaborador y la

¹⁵² JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

¹⁵³ Ver Capítulo II, p. 57.

distinción entre *autor* y público comienza a desaparecer. Con este límite indefinido, el espectador estará listo en todo momento para ponerse a producir, se le abre una puerta de entrada a la autoría.

El talento o competencia artística no es fruto de una educación especializada, sino de una formación politécnica en todas las ciencias y artes, es un bien común a todos los hombres. Benjamin plantea que el *artista* debe experimentar con la ideología y, a la vez, ser un *productor*. Si no opera de esta manera, no está solidarizando con el proletariado y se torna contrarrevolucionario. El *artista* no debe quedarse sólo en el discurso, debe producir el material necesario para apoyar a sus pares en la lucha de clases. Su obra, por tanto, posee ante todo una función organizadora en la sociedad.

El *artista* debe ser un modelo capaz de enseñar, debe poder guiar a otros productores hacia la producción a través de la misma obra (o producción), cuya calidad aumenta en relación a cuantas más personas es capaz de atraer hacia la creación, pues aquí el receptor ya no se relega a la mera contemplación, sino que también es un *productor*. La obra de arte se mide, entonces, según cuán funcional es.

El *artista*, es decir, los mejores *técnicos* en su especialidad, deben reflexionar sobre cuál es la posición que ocupan en el proceso de producción, constatando y afirmando su solidaridad para con el proletario. Cuanto más claro tenga el *artista* el lugar que ocupa en el proceso de producción, no caerá en la tentación de hacerse pasar por *genio* (artista burgués). El *productor* reconoce el lugar que ocupan sus producciones en la sociedad, las cuales deben servir para el autoconocimiento y conciencia de clase.

La tesis benjaminiana propone un *artista productor*, aquel *técnico* conciente de los procesos sociales y que pone su producción u obra al servicio de una función política. El *artista productor* piensa bien cómo va a llevar a cabo su producto para que el espectador pueda formar parte de la producción misma. Así, éste último se percibe a sí mismo como alguien capaz para producir *arte* en cualquier momento. El *artista* debe tener plena conciencia de clase y de la labor que realiza en la sociedad.

El pensamiento de Benjamin, sustentado específicamente en la experiencia artística soviética de principios del siglo XX, se corresponde con lo que Violeta sostenía. Tal vez Violeta captó estas ideas durante su primer viaje a Europa en 1954, cuando fue invitada por el Partido Comunista del Chile al Festival de las Juventudes del Mundo en Varsovia,

Polonia. Sin embargo, Violeta comienza a tramar su sistema en 1952, por lo que aquí sostenemos que este viaje y el posible contacto con las ideas emanadas de las tesis benjaminianas sería una confirmación de la empresa que ya estaba echando a andar y que cimentó en la cultura popular.

Desde esta última forma de cultura, Ticio Escobar plantea el concepto de *creador popular* para referirse al autor de obras de arte popular¹⁵⁴. El concepto así enunciado no hace referencia a ninguna tradición y calza con las ideas de Parra. Sin embargo, no es posible reducirla sólo a esta categoría establecida por Escobar, pues, no se puede desconocer su inscripción como *artista contemporánea* que genera puntos de quiebre también en este *campo*.

Las reflexiones de Benjamin y Escobar sobre el *autor* o *creador popular* son igualmente útiles para acercarnos al pensamiento de Violeta en torno al concepto de *artista*, pues, tal como ella decía, “se pasea entre su alma antigua y la vida actual”. Es decir, Violeta se mueve entre la tradicional -pero no ausente de dinamismo e innovación- cultura popular y el mundo coetáneo del arte.

Existe también dentro la nomenclatura de tradición chilena en la que Violeta cimentó su obra, desarrollada en y por sujetos de este territorio, conceptos para caracterizarla como una personalidad creadora. Por ejemplo, dentro de la cultura Mapuche están las nociones de *machi* y *ülkantufe* (cantor) y en el mundo campesino están las categorías de *cantor/a* y *pueta*, como se verá más adelante en los respectivos análisis iconográficos.

Ciertas frases declaradas por Violeta en entrevistas y conversaciones son las que ayudan a figurar su concepto de *artista* o cómo debiera ser el trabajo creativo. El que, como ya señalamos y veremos a continuación, puede ser analizado desde el mundo del arte popular o desde el *campo* del *arte*, ambos no son excluyentes. Luego de exponer en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre en Francia en abril de 1964, Madeleine Brumagne realiza una entrevista a Violeta Parra en su taller de Ginebra, Suiza¹⁵⁵, donde le pregunta cómo comenzó a hacer sus tapices o arpilleras: “¿Pero entonces sabía usted bordar, usted había aprendido? Violeta le responde: *No, nada. El problema es lo más simple del mundo:*

¹⁵⁴ Ver Capítulo II, p. 57.

¹⁵⁵ BRUMAGNE, Madeleine, *op. cit.*

no sé dibujar. La periodista insiste: *¿Entonces usted ha inventado todo de nuevo?* Y Violeta, casi en un giro antipoético le responde: *Sí, pero todo el mundo puede inventar, no es una especialidad mía.*¹⁵⁶ Y, en un especial de la Revista *Radio je vois tout TV*, de septiembre de 1970, titulado “Violeta Parra: una gran artista chilena”, dice en un pequeño texto de reseña para una reproducción del detalle de una de sus arpilleras: *“Yo no invento nada, son las personas las que me hacen hacer estas cosas. El punto utilizado es básico y al alcance de todo el mundo.”*¹⁵⁷ Esas palabras que parecen tan instintivamente declaradas son las que nos llevan a plantear que Violeta critica o cuestiona la categoría tradicional de *artista*.

En primer lugar, el *artista* no está determinado por la naturaleza para crear, el talento no es un don innato. La capacidad creativa es algo que todos podemos cultivar, dependiendo de los estímulos externos. Los materiales y medios para crear están y al alcance de todos, sólo falta el gatillante. Violeta utiliza técnicas y materiales básicos que hacen parte del corpus de cualquier mujer que sabe bordar, zurcir o coser (o la voz en el caso del canto) y los toma y reinventa con sus arpilleras. O sea, la capacidad de crear no es exclusiva, todos podemos hacerlo, todos somos potencialmente *artistas*.

Del mismo modo, el *artista* no es un especialista, sino que debe explorar cada una de las facetas artísticas, debe cantar, tocar instrumentos, pintar, modelar y esculpir, tal como lo dice Violeta en los versos que siguen:

*“Me beberé tus lágrimas secretas
arrancadas de tu alma callejera
las juntaré en un cántaro que hiciera
con los nueve dedos que me quedan¹⁵⁸
cantores y escribanos de las décimas
del canto a los divino y a lo poeta
nueve dedos que rigen la simpleza
que ha de tener mi próxima arpillera
nueve dedos pintores, nueve yemas
nueve soldados rasos en las cuerdas
de una guitarra bruja de anticuecas
o de un lienzo estirado en la madera
de una cosa que sale y que revienta
y que me pone el pecho como greda”¹⁵⁹*

¹⁵⁶ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 258.

¹⁵⁷ JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

¹⁵⁸ Violeta tenía el tendón del dedo meñique de la mano de derecha accidentado.

¹⁵⁹ PARRA, Isabel, *op. cit.*, pp. 163-164.

En segundo lugar, cuando Violeta dice que son las personas las que la impulsan a hacer sus trabajos, está operando en ella el concepto de colectividad del arte popular del que hablaba Escobar o la conciencia de clase del *artista-productor* a la que se refería Benjamin. Violeta construye su trabajo desde el grupo social al que ella pertenece y representa, por lo mismo, se dirige a ellos. Pero, a la vez, su lenguaje es capaz de trascender las fronteras del mundo popular, se singulariza y es valorado por un público acostumbrado a las “Artes Mayores”.

Violeta señaló una vez “*no veo diferencia alguna entre el artista y el público, es el milagro del contacto. Pienso que estoy más cerca del público que el público de mí, porque canto para él y no para mí. El resultado de mi trabajo es tener un público. Debemos justificar nuestra existencia y estoy segura que cualquiera es capaz de lograrlo. A mi modo de ver es una obligación*”¹⁶⁰. Al igual como lo planteaba Benjamin, para Violeta no existe una división entre el *artista* y el público, su *arte* se da en el contacto. Sin el público no hay obra. Por lo mismo, el *artista* se debe al receptor, debe crear para él, si no, su existencia es superflua y sin sentido. En esta misma línea, en la entrevista de Madeleine Brumagne a Violeta, se le pregunta si siendo poeta, músico, arpillerista y pintora, *¿Si tuviera que elegir uno de estos medios de expresión cual escogería?* Violeta responde: “*Elegiría quedarme con la gente. Son ellos quiénes me impulsan a hacer estas cosas*”¹⁶¹. El *arte* para Violeta Parra se basa en la colectividad, en su rol como aglutinante social y en la capacidad que éste tiene de ayudar al receptor en su autoconocimiento.

En tercer lugar, está la dimensión práctica de su obra, su existencia como objeto. En la presente tesis se sostiene que Violeta está diciendo algo a partir de la condición material de sus arpilleras, óleos y esculturas. En los términos planteados por Gabriela Siracusano en *El poder de los colores*, “significa entender la base material de las obras como clave significativa para el estudio de los procesos socioculturales”¹⁶², lo que permite “vincular estos ‘enunciados’ materiales con aquellos ‘enunciados’-visuales y escritos- que, de manera a veces dispersa, darían cuenta de matrices epistémicas discontinuas pero afines en última instancia, que funcionaron como tales en las prácticas y representaciones de los hombres

¹⁶⁰ JOANNETON, Hubert, *op cit.*

¹⁶¹ BRUMAGNE, Madeleine, *op. cit.*

¹⁶² SIRACUSANO, Gabriela, *El poder de los colores*, Fondo de Cultura económica, México, 2005, p. 21.

que los realizaron”¹⁶³. De este modo, cada decisión formal de Violeta está significando algo. A pesar de que en ciertas obras la elección viene determinada a priori por las restricciones económicas, no se puede negar una selección de los materiales empleados y de las técnicas utilizadas. Violeta escogió lana y yute para las arpilleras; cartones, cholguán, trupán y materiales reciclados para sus óleos; pegamento y papel de diario para sus esculturas en papel maché y sus cuadros en relieve. Todas las herramientas objetuales que utiliza para sus creaciones pertenecen al mundo cotidiano y hogareño. O sea, está remitiendo a un grupo social específico capaz de leer esos códigos, los espectadores se internan en la obra a partir del reconocimiento de lo material.

Las herramientas inmateriales que utiliza para lo poético-musical son válidas aquí también: las coplas y décimas, las tonadas, cuecas y *anticuecas*, Cantos a lo Humano y lo Divino, tienen una fuerte carga simbólica, son las formas tradicionales empleadas por el bajo pueblo para comunicar. Son parte de la cultura popular y Violeta, como cualquier otro ser humano podría hacerlo, las utiliza y lleva a las radios, las desentierra y las hace conocidas. Presenta el verdadero folclore chileno en un medio donde abundaban huasos de espuela, manta y sombrero, o chinas con pomposos vestidos, con floreadas y trabajadas voces de conservatorio que poco sabían del mundo de donde creían venían sus canciones. La primera vez que Violeta cantó a la verdadera usanza chilena campesina frente al público, la gente se preguntaba si los cantos eran serios o en broma. La obra de Violeta, integrando música, poesía y visualidad, constituye un acto político de reposicionamiento y valoración de la cultura tradicional de los campos y barrios populares.

El *artista* debe destacarse por su ingenio a la hora de solucionar trabas materiales y económicas; y la practicidad es una de las características en las soluciones formales de Violeta Parra. Por ejemplo, hay arpilleras que bordó de tal o cual color debido a que era la lana de la que disponía en esos momentos e inventó su propio papel maché cuando no tenía dinero para comprar óleo. Para la creación no es necesario contar con grandes medios y recursos, lo único que se debe tener es una idea que expresar. El *artista, productor o creador popular* busca en su entorno, en su medio, los posibles soportes de su discurso, pues es esto último lo que realmente importa. El discurso, la experiencia real y sincera, lo que se quiere transmitir. Por eso, Violeta dijo en una entrevista “*A veces no hago nada con*

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 18-19.

*la guitarra ni con la tapicería, no hago nada de nada, ni siquiera barro y no quiero ver nada. Entonces pongo mi cama delante de la puerta y me voy. Estoy triste porque siento que no he logrado transmitir la vida a través de mi trabajo. La vida es más fuerte que una tela.”*¹⁶⁴

¹⁶⁴ JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Introducción

El presente capítulo se centra en el análisis iconográfico de 12 obras realizadas por Violeta Parra entre 1959 y 1965, estando en Chile y en Europa. Para llevar a cabo el análisis se agrupó las obras bajo un criterio temático y geográfico-cultural a la vez. Así, se estableció tres ejes temáticos, los que corresponden a las tradiciones nortinas, céntricas y sureñas. La exclusión de las culturas Rapa Nui, chilota y extrema austral se debe a que no existen obras visuales de Violeta que aludan específicamente a estas zonas. En función de las tres tradiciones nombradas se realizó la elección de las obras a incluir en el estudio. De esta forma, se buscó representar lo más íntegramente posible los distintos matices que componen la cultura nacional. Por otra parte, las obras escogidas representan también la inclinación y gusto personal de la autora de la presente tesis.

Dentro de las obras donde se observa la inclusión de elementos alusivos a la cultura nortina se eligió la serie *Leyenda del Último Rey Inca*, compuesta por tres óleos: “La hija curiosa”, “Las tres hijas del rey lloran a su padre” y “Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija”¹⁶⁵.

Para la tradición campesina de la zona central, se escogió obras que aludieran a la cerámica de Quinchamalí, así como a la figura de la cantora o guitarrera, o al Canto a lo poeta. Las obras más ampliamente abordadas en la sección son *El pájaro y la grabadora*, *La muerte del angelito*, *Velorio del angelito*, *La cantante calva*, *Fiesta en casa de Violeta* y *El Cristo de Quinchamalí*¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Según los datos que entrega la Fundación Violeta Parra en *Violeta Parra. Obra Visual* (2012) sólo estas tres obras forman parte de la serie. Sin embargo, en el catálogo de la exposición de Violeta Parra en el Louvre (fig. 15, p. 90), se incluyen otras dos obras en la serie: *Machitun* y *Los conquistadores matan al rey* (obra desconocida). En esta tesis nos ceñiremos a la información que se reúne en el libro publicado por la Fundación Violeta Parra.

¹⁶⁶ Además de las nombradas, se hizo una revisión menos extensiva de otras obras que servían de apoyo al análisis central.

En representación de las tradiciones del sur del país se seleccionó las obras que hicieran referencia a la cultura Mapuche. Éstas son *Machitún*, *Los Conquistadores* y *Fresia y Caupolicán*.

La secuencia del análisis no se rige por la ordenación cardinal norte-sur. Sino que responde a la propia evolución que tuvo Violeta Parra a lo largo de su carrera. De este modo, el análisis comienza con las tradiciones rurales del centro del país, que constituyen la propia matriz cultural de Violeta Parra y marcan la concretización de la personalidad que hoy conocemos. Le siguen las obras en torno a la cultura Mapuche, considerada, al igual que la centralina, uno de los pilares de su construcción conceptual respecto a las categorías de *arte* y *artista*, pero también a nivel vital. Para, finalmente, y muy ligado a las problemáticas expresadas con respecto a la situación del indígena en nuestro país, se aborda la serie *Leyenda del último Rey Inca* en representación de la cultura mestiza del norte de Chile.

La mayoría de las obras analizadas pertenece a la Fundación Violeta Parra. Se trata de 8 óleos y 4 arpilleras que aluden a temáticas de la cultura popular chilena y de los pueblos originarios. Formalmente, destacan por el libre uso del color. Pero, como la artista lo planteó, los que predominan y se repiten constantemente son los colores Mapuche amarillo, negro, violeta, rojo, verde y rosado. Los personajes, objetos y el espacio representado no se construyen a partir del dibujo (Violeta no hacía dibujo previo de la escena), sino del uso y aplicación del color en el caso de los óleos y con el bordado de lanas de diferentes tonos en el caso de las arpilleras. El espacio, por otra parte, no se aferra a la perspectiva clásica, sino que tiende al plano. Sin embargo, Violeta trabaja la profundidad a través de recursos como la superposición de objetos y personajes creando la sensación de distintos planos, así como con el volumen propio y real de los materiales usados.

La construcción formal de los personajes es una característica en la obra de Parra. Tiene una manera particular de hacer las figuras que, según lo que se plantea en esta tesis, deviene de sus inicios en la greda.

Los materiales que usa Violeta para las obras que se analizarán son yute o arpilleras, lanas, maderas prensadas (cholguán) o aglomeradas (terciado) y óleos. El bordado o tejido se enraíza en la antigua tradición del telar mapuche o andino. Cuando Violeta borda una arpillera está haciendo referencia a las tejedoras herederas de esas culturas, con una técnica

simplificada, que cualquiera podría ejecutar, Violeta compone sus tapices. Los cuadros los hizo sobre cholguanes y terciados, maderas recicladas y de mala calidad. Estos materiales son significantes en sí mismos, son materias primas que pueden encontrarse en el hogar, pertenecen al mundo cotidiano. De este modo, el espectador puede identificarse y reconocerse en los temas que se representan como en las técnicas y materiales que se utilizan.

1. Concepción y nacimiento de la *cantora*. Notas sobre la relación entre el surgimiento de *Violeta Parra* y el imaginario quinchamalino

A continuación, presentamos un análisis iconológico centrado en el óleo *El pájaro y la grabadora* de Violeta Parra. Para establecer una lectura de dicha obra, se hará referencia a otras representaciones de la artista, las que serán comparadas con ceramios de la localidad de Quinchamalí, situada a 30 km. al suroeste de Chillán, cuya tradición alfarera mestiza se remonta a épocas coloniales. Postulamos que el imaginario visual quinchamalino sería un componente basal de la plástica, música y poética de Parra. Del mismo modo, la tradición cultural del centro del país –dentro de la que se incluye la localidad de Quinchamalí–, tradición fundamentalmente campesina, es uno de los pilares para el modo en que Violeta se plantea los conceptos de *arte* y *artista*.

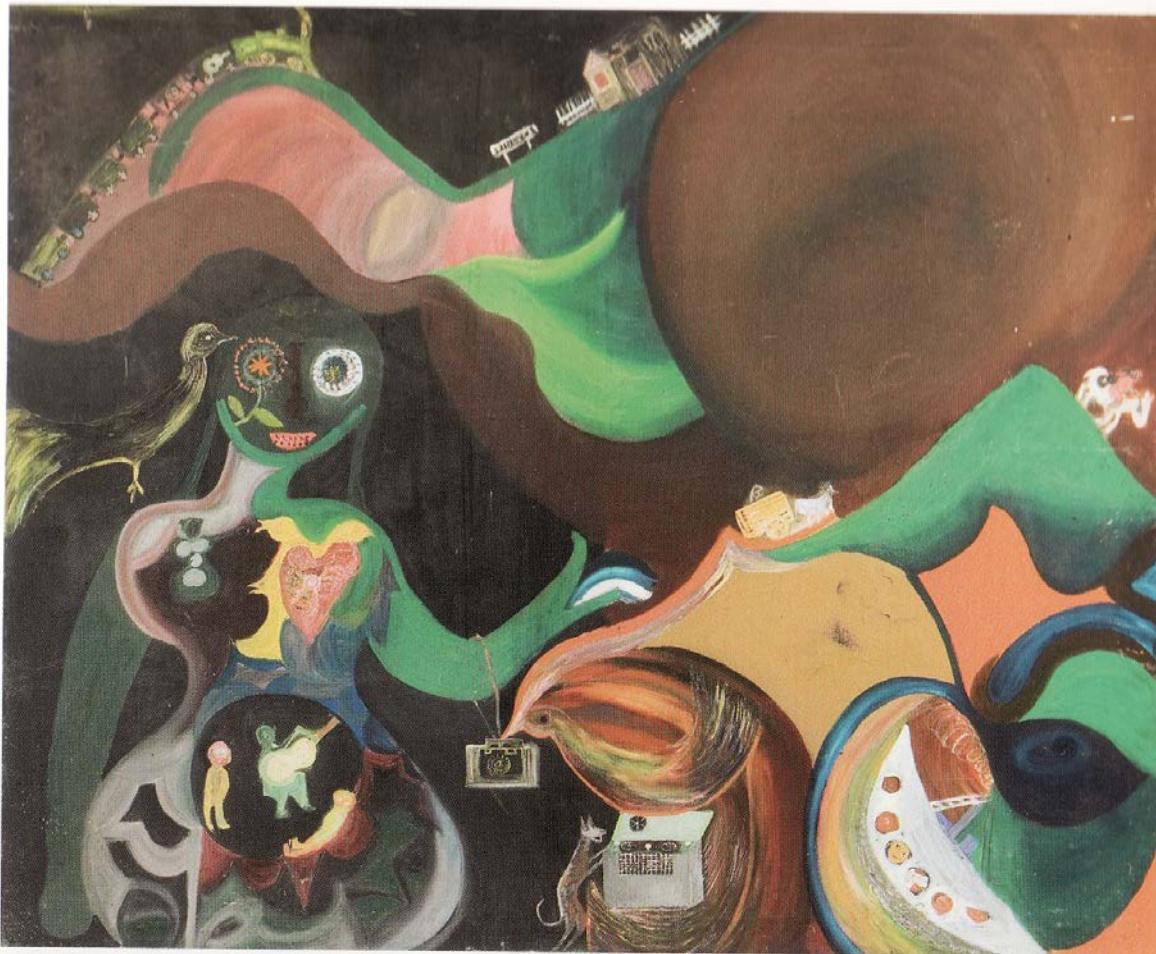
1.1. El nacimiento de la *cantora*

El óleo sobre tela sin fecha titulado *El pájaro y la grabadora* (**fig. 22, p. 110**) es una obra especial, Violeta Parra nunca lo vendió. Conservó este óleo y lo colgó en las paredes de su *Carpa* (**fig. 18, p. 95**), luego de su suicidio pasó a formar parte de la Colección de obras de Violeta que Nicanor Parra posee.

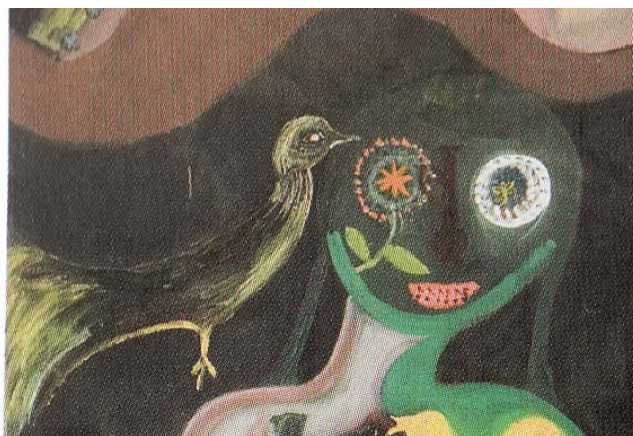
En este óleo, Violeta trabaja con formas más abstractas, es necesario dar giros, cambiar de ángulos, mirar oblicuamente, para adentrarse en ella. En el extremo izquierdo del cuadro, la artista pinta una figura antropomorfa. Aunque no presenta piernas, está en posición vertical -de pie- mirando hacia el espectador. Las facciones del rostro –ojos, nariz y boca- están compuestas por cuatro elementos, más bien, cuatro objetos que están en lugar de. Su ojo derecho es reemplazado por una flor y el izquierdo y su boca, por bordados¹⁶⁷. Una jarra negra de cuello largo y delgado¹⁶⁸ hace de nariz (**fig. 23, p. 110**).

¹⁶⁷ Ver arpilleras como *Los Conquistadores* (**fig. 50, p. 152**) y *Fresia y Caupolicán* (**fig. 51, p. 152**). Son ejemplos de cómo Violeta usaba el hilo para dar tridimensionalidad a sus personajes y/o objetos.

¹⁶⁸ Ir a la descripción de *La muerte del angelito* (**fig. 27, p. 117**) en la página 116. Es la misma forma de jarra.



22. Violeta Parra, *El pájaro y la grabadora* (s/d), óleo sobre tela, 122 x 148 cm., Colección Nicanor Parra.



23. Detalle del ave y rostro del óleo *El pájaro y la grabadora*.



24. Detalle guitarrera en el óleo *El pájaro y la grabadora*.



25. Dos ejemplos de guitarreras quinchamalinas, modeladas entre 1935 y 1956, probablemente. El último ejemplar fue elaborado por Encarnación Marinao (¿?-1958) y era propiedad de Pablo Neruda. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.

La figura presenta un cuerpo sinuoso y ondulante, femenino. En la zona pectoral izquierda está su corazón. Éste parece ser abrazado por dos pájaros amarillentos, unificándose a ellos. En el sector izquierdo de su pecho hay una figura formalmente similar a la que describimos, parece el juego de la matrioska o muñequita rusa. Ésta, de menores dimensiones, se compone de una base redondeada de la que emerge una figura con rasgos antropomorfos. Es posible distinguir una cabeza, su brazo izquierdo estirado y su brazo derecho recogido. Es negruzca y tiene tres redondelas blanquecinas: una en la base, otra en el tronco y otra en el pecho. Esta última redondela es más alargada y es sostenida por la mano derecha (recogida) y la izquierda (estirada). Este elemento es la representación de una guitarra (**fig. 24, p. 111**). En el vientre de la figura principal se desarrolla una escena con tres personajes. Al centro, uno sentado con una guitarra: un cantor o cantora, a su derecha un personaje de pie y abajo, un tercero que parece estar recostado.

Sobre su hombro derecho se posa un ave, la que introduce su pico en la sien de su trenzada cabeza. Su brazo derecho descansa mientras su brazo izquierdo está a medio levantar. De éste cuelga un pequeño artefacto electrónico. Una radio, probablemente. Otra ave la está tocando con su pico, como dándole play para que emita sonido, para que libere sus melodías. Este pájaro se posa, a su vez, sobre otro artefacto. Al parecer, una grabadora por pistas. Un animal, un perro quizá, apoya sus patas delanteras sobre ésta para poder mirar.

En el sector derecho de la composición se levantan cerros y mares. Abajo, un bote. Unas cabecitas miran a través de sus redondeadas ventanas. Más arriba, andando sobre un cerro que nace de la cabeza del último pájaro descrito, hay un personaje que conduce un carretón. Bajando la pendiente del cerro, otro personaje monta un caballo o mula llevando una guitarra al anca.

Por sobre las formas y figuras que dibujan los colores y líneas del sector superior izquierdo, un tren de seis carros avanza hacia una casona. En el primer carro que el tren tira hay una guitarra y en el segundo un rostro. La casona tiene cercas blancas y en su entrada hay un cartel que parece indicar un nombre, el que no es posible distinguir.

Pasando a un análisis más profundo, la obra representa el momento en que Violeta comienza a andar “de arriba p’abajo desentierrando folklor”¹⁶⁹, impulsada por su hermano

¹⁶⁹ PARRA, Violeta, *op. cit.*, p. 25.

Nicanor, en 1952. Tal como ella nos lo describe visualmente -en altamar, a pie, a caballo o en tren-, se internó en nuestras tierras para rescatar la sabiduría popular. Nicanor Parra en su *Defensa de Violeta Parra*, escribe un hermoso verso que detalla las andanzas de su hermana y que encaja a la perfección con esta pintura:

*Jardinera
locera
costurera
Bailarina del agua transparente
Árbol lleno de pájaros cantores
Violeta Parra.*

*Haz recorrido toda la comarca
Desenterrando cántaros de greda
Y liberando pájaros cautivos
Entre las ramas¹⁷⁰*

Antes de comenzar a recopilar el canto popular chileno, la *artista* se dedicaba a la música española, se hacía llamar *Violeta de Mayo* y, de hecho, ganó el primer lugar en un concurso de canto español realizado en el Teatro Baquedano. Con el re-descubrimiento de su propia cultura, al sumergirse en el Chile verdadero, se produce el giro en la obra musical -y, político, en última instancia- de Violeta. Hablamos sólo de su faceta musical, pues en ese entonces, sólo componía canciones e interpretaba, no se expresaba plásticamente aún. Podemos decir que Violeta, o *Violeta de Mayo*, dio a luz a *Violeta Parra*. Todas sus vivencias pasadas, de infancia y juventud, fueron el proceso de maduración, este es el momento en que se puede recoger el fruto, es el nacimiento, o conversión, de Violeta en *cantora*.

Ese cuerpo sinuoso y ondulante de la figura antropomorfa de *El pájaro y la grabadora* remite al de una guitarra. Una “mujer con guitarra” y “no una guitarra con mujer” diría Pablo de Rokha respecto a la artista y su obra en *Violeta y su guitarra*¹⁷¹ (Junio, 1964), una mujer-guitarra diríamos para este caso específico. Sería un autorretrato de Violeta Parra: Libertadora de los pájaros que trinan por los campos chilenos. Cuando Violeta salía a recopilar -a etnografiar, en realidad, pues su trabajo era antropológico- siempre cargaba su grabadora para registrar el audio de los cantores que conocía mientras

¹⁷⁰ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷¹ PARRA, Violeta, *op. cit.*, pp. 19-20.

hacía anotaciones en su cuaderno. Esos pájaros personifican las voces de los cantores, aquellos sujetos repartidos por los campos chilenos, enmudecidos. De la grabadora y la radio representadas en su óleo surge el canto chileno, voz de pájaro que penetra la cabeza, el corazón y el alma de Violeta.

Claramente, la mujer-guitarra del óleo es una cita a la típica cantora o guitarrera quinchalina (**fig. 25, p. 111**). Y aquella figurita en su pecho, es, sin duda, un ejemplar de éstos (**fig. 24, p. 111**). Está cerquita de su corazón y de su alma. El canto popular brota, germina de la tierra misma, al igual que la guitarrera. Tierra/barro/greda es la materia prima para su elaboración.

El Canto a lo poeta que ingresa en su nuca es alimento para su vientre, donde se representa al cantor o cantora en el oficio. Violeta, en este autorretrato se transforma y transmuta en guitarrera. Es una metamorfosis a nivel físico, en el objeto guitarrera, pero también en un nivel más espiritual, ella se transforma en cantora, en el personaje popular.

Pero una analogía entre Violeta Parra como cantora o guitarrera no es el único puente que podemos establecer entre la *artista* y la tradición alfarera de Quinchamalí. Existen varias obras de Violeta donde se aprecian cacharros de greda formalmente similares a las piezas quinchalinas y una arpillera donde se nombra explícitamente a la localidad. Además, hay datos concretos de un contacto cultural entre las dos partes.

1.2. Vínculo entre Violeta y Quinchamalí

La cerámica de Quinchamalí, específicamente su cerámica negra, es uno de los productos artesanales chilenos más valorados en el país y en el extranjero. La tradición alfarera de la zona, tal como la conocemos hoy, se remonta a mediados del siglo XIX. Los objetos que allí se elaboraban anterior a esa fecha eran de uso doméstico, cerámica utilitaria, *loza grande* o de *línea abierta*, según la nomenclatura de las propias artesanas del lugar. Habría sido entre fines del XIX y principios del XX cuando comenzó a entrar la tendencia decorativista –ornamental, *loza chica* o de *línea cerrada*.

Se cree que este vuelco hacia lo ornamental se debió al contacto campo-ciudad, luego del arribo del tren a Quinchamalí cerca de 1907, cuando se hizo factible la llegada de

afuerinos a la zona y cuando las artesanas pudieron salir a vender sus objetos artesanales al Mercado de Chillán. Las figuras decorativas más antiguas conocidas son las de la guitarrera y el chancho alcancía de tres y cuatro patas, que fueron registradas por primera vez a principios del XX.

Esta artesanía era en aquellos años un oficio de exclusividad femenina y de heredad madre-hija. La soltería femenina era común y era la loza que éstas mujeres modelaban lo que les daba el sustento familiar.

Existe un tronco cultural común entre las dos partes analizadas, ambas pertenecen a las tierras del Ñuble, además, hay datos que apuntan a un contacto humano directo. En primer punto, cabe señalar que Violeta Parra nació en San Carlos en 1917, pero pasó su primera infancia y parte de su adolescencia en la ciudad de Chillán. En ese entonces, figuras como la guitarrera eran ya parte del espectro formal de las artesanas de Quinchamalí y eran vendidas en el Mercado de la misma ciudad. Por lo que Violeta tuvo su primer contacto con esta tradición en su fracción ornamental allí. Pero, seguramente ya conocía y hacía uso de la línea utilitaria de esta alfarería. En su autobiografía, Violeta escribe un verso donde demuestra su conocimiento sobre estas piezas: “*y si quiere comer pera, hay harta en el azafate*”¹⁷². El azafate (**fig. 26**) es una fuente típica de la línea abierta o utilitaria de la loza quinchamalina.



26. Honorinda Pérez, Azafate, Quinchamalí, 2012.
Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.

¹⁷² *Ibid.*, p. 63.

Por otra parte, durante su trabajo de recopilación de cantos folclóricos recorrió la zona. Y, en 1958 fundó en la Universidad de Concepción su *Museo de Arte Popular y Folclórico*, luego de 3 meses de recopilación por las tierras de Hualqui, Santa Juana, Florida y los alrededores de Concepción. Seguramente incluyó piezas de esta artesanía en su colección.

La contraparte también aporta datos. Práxedes Caro (1914-1994), una de las loceras más famosas de Quinchamalí, conoció a Violeta Parra cuando ambas participaron en las Ferias de Artes Plásticas de 1959 y 1960. Relata que “Cuando llegamos a Mapocho, al Forestal, ahí estaba la feria. A nosotros nos tocó, aquí estaba la Violeta Parra, aquí estaba Manzanito el de los mimbres y todos así.”¹⁷³ Además agrega: “Una vez que estábamos en exposición, un señor dijo ‘¿quién sabe cantar de las de Quinchamalí?’. Y yo dije la Anita sabe cantar, y ella dijo, ‘sí, yo canto, usted baila, porque usted sale buena para bailar’. Nos pusieron a bailar arriba de un suelo que había, en un escenario en el Parque Bustamante. A mi me pusieron a bailar con un joven que era hijo de la Violeta Parra.”¹⁷⁴

Este contacto humano y tradición cultural común dejó sus huellas en la obra de Violeta Parra. Como veremos a continuación, hay varias representaciones donde introduce piezas de greda quinchamalinas, según nuestro reconocimiento visual.

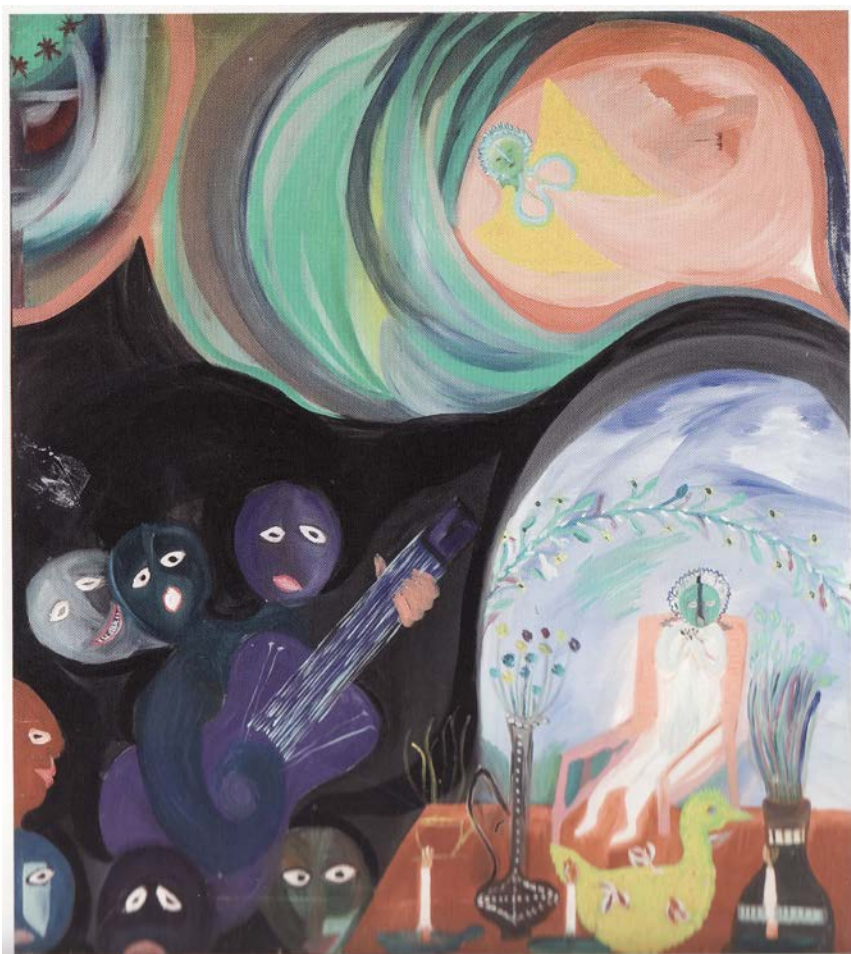
En primer lugar está *La muerte del angelito* (**fig. 27, p. 117**), óleo sobre tela sin data que hace parte de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo. Era tradición de los campos chilenos y que con los procesos migratorios se trasladó a la ciudad, considerar a los infantes fallecidos como angelitos, seres que murieron sin cometer pecado alguno. La costumbre era vestir el angelito con ropas blancas -el *alba*-, alitas y corona; y velarlos durante días sentados en una sillita sobre una mesa. Los padres no podían llorar, pues se decía que las lágrimas humedecían las alas del angelito y éste no podría volar hasta los cielos. Al velorio concurrían cantores o *puetas* para interpretar sus composiciones. Primero se cantaba un *Verso por saludo*, luego un *Verso por padecimiento*, le seguía un *Verso por sabiduría* y para finalizar, un *Verso de despedida*. *El rin del angelito*, un *Verso de*

¹⁷³ TAC, *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos*, LOM Ediciones, Santiago, 1994, p. 147.

¹⁷⁴ MONTECINO, Sonia, *Historias de vida de Mujeres de Quinchamalí*, Ediciones CEM, Santiago, 1985, p. 11.

despedida que Violeta Parra escribió para su último disco aborda esta tradición. De hecho, a Violeta le tocó, durante sus trabajos de recopilación, vestir y cantar a angelitos.

Así describía Violeta esta tradición: *“Hay gente que supone, por ejemplo que los ‘velorios de angelitos’ (velorios de niños hasta cinco años) son pretextos para beber. Pero ése es un error: los hombres beben cuando se les da la gana en el campo o en el pueblo y no necesitan pretexto para ello. Los ‘velorios’ son una tradición trágica y sentimental, absolutamente seria y auténtica, que se mantiene como un ritual. Suele haber rueda 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...”*¹⁷⁵



27. Violeta Parra, *La muerte del angelito*, (s/d), óleo sobre tela, 164,5 x 136,5 cm., Colección Museo de Arte Contemporáneo.

¹⁷⁵ NAVASAL, Marina de, *op. cit.*



28. Botella y Jarros. Tres ejemplos de piezas similares a las de *La muerte del angelito*.
Piezas datadas en la primera mitad del siglo XX.
Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.



29. Violeta Parra, *Velorio del angelito* (1964), óleo sobre tela, 27 x 41 cm., Fundación Violeta Parra.



30. "Mujer con ave" (izquierda) y guitarrera (derecha). Primera mitad del siglo XX. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.



31. Violeta Parra, *La cantante calva* (1960), yute bordado con lanigrafía, 138 x 173 cm., Fundación Violeta Parra.

Esto es lo que se representa en este cuadro. A la derecha, sobre una mesa, se encuentra el angelito. Está sentado en una silla, viste un alba blanca y una corona. Sus manos están unidas en gesto de oración. Un arco de flores cierra el espacio angelical del cuerpo inerte del infante. A su derecha, el cantor (o cantora) con guitarrón chileno en mano, instrumento chileno típico de los cantores a lo Divino¹⁷⁶. Le rodean 6 personajes representados sólo como rostros que miran al espectador, algunos ríen, otros están en gesto de aflicción, sólo uno, el de la extrema izquierda, mira al angelito. El sector superior es un espacio abstracto donde se representa la ascensión del angelito. Abajo, sobre la mesa, hay tres palmatorias con velas encendidas, un ave de adorno y dos jarros. Respecto a éstos últimos, uno de ellos es una botella negra con inscripciones blancas y el otro, un jarro de cuello alargado de similares características decorativas. Por la apariencia de estas jarras -negras con decoraciones blancas-, podemos sostener que se trata de cerámica quinchamalina (**fig. 28, p. 118**).

Otro cuadro que representa esta misma costumbre es *Velorio del angelito* (**fig. 29, p. 118**) de 1964. La escena se sitúa en una habitación. Al fondo, en el centro de ésta, el angelito está sentado en una sillita sobre una mesa. Al igual que en el cuadro anterior, está vestido de blanco y lleva una corona, hay un arco de flores sobre él y dos floreros sobre la mesa. A su derecha está la cantora, una mujer de platinados cabellos. En primer plano, a la izquierda, un grupo de tres aves y a la derecha, un gato y un perro. Sobre un mueble hay cinco cerámicas, una de ellas es negra con esgrafiados blancos, el sello de la alfarería quinchamalina (**fig. 30, p. 119**). Es probable que se trate de una guitarrera, figura de barro que espejea a la cantora real que tiene al frente.

Por un relato de Tita, nieta de Violeta, es posible aventurar una identificación de los personajes en la arpillera *La cantante calva* (**fig. 31, p. 119**), de 1960. Dice: "...la Viola estaba en cama bajo reposo para sanarse de la hepatitis, ocupando su tiempo en las arpilleras, cuando no se le ocurre nada mejor que le llevemos al perro para sujetarlo de pie y ella pudiera bordarlo. Nos costó un mundo mantener al perro en esa postura, pero así

¹⁷⁶ La identificación del instrumento como guitarrón se basa en el número de cuerdas de éste. El guitarrón presenta un número mayor de cuerdas en comparación a una guitarra, por ejemplo. En el mástil tiene cinco grupos de tres a seis cuerdas cada uno y, fuera del mástil, lleva otro grupo de cuerdas llamadas *diablitos*, las que van ancladas mediante clavijas a la caja del instrumento, dos de un lado y dos del otro.

quedó perfectamente bordado en la arpillera *La cantante calva*.”¹⁷⁷ Creemos que Violeta se autorretrata nuevamente, ella es la cantante calva que toca el arpa. Quien la acompaña sentada sería su hija Isabel y en el sector izquierdo, estaría representada su nieta Tita, junto al perro. Aunque el espacio pictórico no se ciñe a la perspectiva euclidiana, se puede identificar un segundo plano. En él, hay una repisa con una serie de cántaros. La tercera cerámica, de izquierda a derecha, remite a la figura de la guitarrera, las otras figuras también parecen piezas quinchamalinas, entre ellas, reconocemos jarros zoomorfos, como los jarros-pato y, además, una que se acerca a una botella-cántaro (**fig. 32, p. 122**).

En el cuadro *Fiesta en casa de Violeta* (**fig. 33, p. 123**), de 1964, se representa una escena de celebración. En el sector derecho están los invitados y familiares sentados alrededor de la mesa o de pie, mirando al espectador. A la izquierda, abajo, los cantantes con guitarra y arpa. Más al centro, una pareja baila valseado. Arriba, a la izquierda, hay nuevamente una repisa con cerámicas, entre ellas, dos negras con decoraciones blancas. Podemos suponer que aquí también hay un autorretrato de Violeta, quizá sea la del arpa o la de la guitarra azul, o la que baila. Debe haber retratos de sus hijos y familiares también. Son retratos en su casa, el título lo dice, por lo que probablemente era dueña de piezas de artesanía quinchamalina.

Una de sus primeras arpilleras *El Cristo de Quinchamalí* (**fig. 34, p. 123**), bordada en 1959, aparece en el catálogo de su exposición en el Museo del Louvre. La descripción del cuadro dice: “son corps est noir comme la terre de quinchamali, près de chillian, dont les femmes font des pots”¹⁷⁸. Dentro de las piezas cerámicas que las alfareras quinchamalinas hacen no existe un referente o modelo para esta representación, hay pesebres, pero no una crucifixión. Por tanto, esta obra constituye una invención de Violeta respecto al imaginario al que nos hemos estado refiriendo. En esta arpillera Violeta borda un Cristo con lanas negras -color característico de la loza de Quinchamalí-, está crucificado, pero podemos ver sólo la parte superior de la cruz y sus dos brazos. La cruz no está clavada al suelo, sino que parece estar sujeta al árbol, cuyo tronco nace en la sección izquierda de la arpillera, pero sus ramajes y flores se extienden por toda la zona superior de ésta. En el extremo inferior, bajo los pies del Cristo, hay dos hileras horizontales de flores.

¹⁷⁷ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁸ Traducción: “Su cuerpo es negro como la tierra de Quinchamalí, cercano a Chillán, donde las mujeres hacen cerámica”.



32. Arriba, dos piezas zoomorfas. Abajo, una jarra antropomorfa (izquierda) y una guitarrera (derecha). Primera mitad del siglo XX. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.



33. Violeta Parra, *Fiesta en casa de Violeta* (1964), óleo sobre madera prensada, 54 x 98,5 cm., Fundación Violeta Parra.



34. Violeta Parra, *Cristo de Quinchamalí* (1959), yute teñido y bordado con lanigrafía, 114 x 93 cm.



35. Violeta Parra, *Cristo en bikini* (1964), algodón teñido y bordado con lanigrafía, 161,5 x 125 cm., Fundación Violeta Parra.

El Cristo está vestido solo con un taparrabos, su cabeza está inclinada hacia la izquierda y sus cejas delatan una expresión de dolor y tristeza. De su boca, manos y pies parecen colgar hilos de sangre, en su pecho, en su costado derecho, está la marca del lanzazo. Un detalle particular está en su mano derecha, está suelta, ha sido liberado del clavo con el que estaba sujeta al madero. Sobre la cruz, en el ala izquierda de ésta, está posado un pájaro. Esta representación es similar a su *Cristo en bikini* (**fig. 35**), en esta última, también está presente el ave y el brazo derecho de Cristo liberado. Pero en esta arpillera vemos que es el pájaro quien ha retirado el clavo de la mano de Cristo, pues porta el clavo en su pico.

Con esta obra, el análisis da un giro, pues se abre una nueva arista temática: la religiosidad popular. Esta arpillera con la crucifixión como tema y todos aquellos cuadros de velorios de angelitos que hemos visto, hacen parte del culto popular. Maximiliano

Salinas sostiene en *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900* que en el transcurso del siglo XIX, las clases populares del país, que en ese entonces eran rurales en su mayoría, identificaban la oligarquía chilena como un conjunto diabólico, en palabras del autor. Un grupo cuyas riquezas surgían de la explotación que hacían de los trabajadores. Estas ideas eran expresadas en los versos que escribían los cantores a lo Divino, ampliamente analizados en su libro.

El Ciclo de la Pasión es parte de la poesía ritual de los cantores a lo *pueta*. Se trata de la poesía tradicional de Semana Santa y es llamada Cantos por Padecimiento. Allí hay una “conmemoración del sacrificio de Cristo, representación dramática de la propia muerte del pueblo, en el marco natural, agrario, del otoño (muerte, también, de la Naturaleza).”¹⁷⁹ Cristo es un personaje con el que las clases populares se identifican. En el mundo popular, la Pasión de Cristo es obra de Satanás, es el padecimiento y muerte del pueblo en manos del demonio. En otras palabras, la explotación social es obra demoníaca, de las clases acomodadas. Así surge la imagen de Cristo como el Mesías que libera al pueblo de este sufrimiento. Cristo es el amor, dulzura y ternura; Satanás (orden social establecido) es la muerte. “‘Ingratitud’, ‘amargura’, ‘sinsabor’, ‘crueldad’, ‘pena’, ‘tormentos’, ‘vejaciones’, esa es la obra de Satanás para el pueblo, realizada a través de la explotación económica y social (...) Evidente asociación que hacía el pueblo entre los ‘ricos’, la clase dominante, y Satanás, a fines del ‘800.’”¹⁸⁰ De esta forma, el padecimiento de Cristo constituye una representación del conflicto social, económico y cultural entre las clases dominantes y las subordinadas.

Según Salinas, en Chile la religiosidad popular es una inversión folclórica de la religión oficial. Esta última, se divide en tres espacios simbólicos: el cielo, la tierra y el infierno. Desde arriba, de forma descendente, la espiritualidad de las clases dominantes parte del orden en la majestad de Dios, en el centro está la tierra y la disciplina que imparten las instituciones eclesiásticas, y, finalmente, el infierno, el caos total. La tierra supone un espacio de lucha entre Dios y el Diablo. Por el contrario, la espiritualidad de los pobres parte desde abajo, desde el infierno, del dolor y la muerte de Cristo como obra de la furia de Satanás, pasando al nivel terrenal, donde reina lo femenino, el amor y ternura de

¹⁷⁹ SALINAS, Maximiliano, *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, LOM ediciones, Santiago, 2005, p. 33.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

María, hasta alcanzar los cielos, o imagería de la Gloria, donde se anula la figura del Dios padre severo, es el regocijo de angelitos y santos.

El pobre se identifica con el dolor y sufrimiento de Cristo crucificado, el hijo asesinado por la furia patriarcal. “La representación religiosa del Crucificado para las masas subalternas rurales (...), era la representación ritual e histórica de un pueblo humillado y torturado por los poderosos.”¹⁸¹ De esta forma, *El Cristo de Quinchamalí* cobra nuevos significados; en esta obra¹⁸², Violeta deja ver su espiritualidad. Como una mujer que hace parte de la tradición del Canto a lo Divino, con sus Cristos crucificados está representado la explotación y dolor del pueblo, de ella misma. Pero, con aquella ave que está sobre la cruz y que ha extraído uno de los clavos de la mano de Cristo, representa también la liberación. Sus deseos de una sociedad más justa e igualitaria, donde el regocijo de los pobres no se halla sólo en los cielos.

Creemos que existe una relación más profunda y determinante entre la obra visual de Violeta Parra y las formas escultóricas quinchamalinas. No olvidemos que sus primeros trabajos fueron figuras de greda que exhibió y modeló *in situ* en la Primera Feria de Artes Plásticas en 1959. Violeta hacía ceramios con las mismas temáticas que analizamos en los cuadros anteriores. Modelaba “guagüitas por ponderación”, es decir, angelitos; hacía “cuadros por padecimiento”, que tienen que ver con la Pasión de Cristo; y también cantoras. Una cita tal vez, pero no copia, a las guitarreras quinchamalinas. O sea, realizó los mismos temas sobre los que cantaba primero en greda y luego en arpilleras y óleos.

La observación de piezas cerámicas de Quinchamalí¹⁸³ y de la forma en que las artesanas modelan sus “monos”, nos remiten a los rostros y personajes de las arpilleras y óleos de Violeta. Aquí sostenemos que la artista logra una integración total de este lenguaje, ella no sólo trabaja con estas piezas típicas por inclusión en su obra, como en algunos de los cuadros revisados, donde hacían parte objetual de la escena representada. Además de una representación explícita de las piezas, hay en ellas, como en *El pájaro y la*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁸² Y otras que abordan la religiosidad popular, como *Cristo en bikini* (fig. 35, p. 124), *El Gavilán*, *La cena*, *Juicio Final*, *Ascención*, además de las ya analizadas obras sobre velorios de angelitos.

¹⁸³ Como asistente de restauración e investigadora en el proyecto Fondart 2012 “Quinchamalí en el imaginario nacional” del MAPA, a cargo de Nury González, me tocó trabajar con estas piezas. El contacto diario y la continua observación me llevaron a establecer un paralelo entre el lenguaje escultórico de las artesanas de Quinchamalí de la primera mitad del siglo XX y la construcción de las figuras que Violeta Parra hace en sus obras.

grabadora, el *Cristo de Quinchamalí* y en toda su obra visual, una puesta en escena del lenguaje escultórico quinchamalino, el que es asimilado e integrado en la pintura y tapicería, específicamente en la construcción corporal de los personajes y expresiones faciales (**fig. 36, p. 128**).

Un ejemplo similar lo encontramos en Nemesio Antúnez (1918-1993), quien hizo una serie de obras (litografías, grabados y murales) basadas en la loza quinchamalina entre 1953 y 1958. Este artista, parte incluyendo estas formas en sus grabados como personajes que realizan acciones en situaciones de la vida popular, como fiestas, borracheras, almuerzos, etc. Pero una de sus últimas litografías demuestra un procesamiento de la formalidad de esta loza. Antúnez, en *La Costurera* (**fig. 37, p. 129**) presenta a una mujer con hilos y paños en sus manos, pero su cuerpo es redondeado como el de una guitarrera y exhibe sus colores típicos: negro y blanco. Aquí el pintor está trabajando y aplicando sus conocimientos “sobre”, “encima de”, la artesanía quinchamalina.

Lo que ocurre con Violeta es menos explícito, no remite a las tonalidades tradicionales (a excepción del *Cristo de Quinchamalí*) ni a la construcción formal sobre bola, va más allá aún. La tradición de la alfarería negra quinchamalina se hace presente en el lenguaje visual de Violeta, desde sus primeras pruebas en barro hasta sus bordados y pinturas. Trabaja sobre ése corpus de imágenes y las interpreta a su manera. Violeta devora el lenguaje de las alfareras quinchamalinas, lo digiere, procesa y trabaja con él con su gesto propio. Creemos que la particularidad de su construcción formal en arpilleras y óleos surge de este proceso de llevar un lenguaje telúrico tridimensional a un espacio bidimensional.

La obra visual de Violeta demuestra su capacidad de integrar y sintetizar tradiciones. Utiliza los símbolos del imaginario quinchamalino, lo que puede ser un acto conciente o inconciente, y los fusiona en su plástica. En el primer caso, Violeta estaría predispuesta a trabajar sobre éstos símbolos e incluirlos en su lenguaje visual. Pero en el segundo caso, sería menos voluntario y estaría guiada y estructurada por la compleja pauta de la tradición -pues ella es chillaneja-. Lo que no significaría una imitación pasiva, sino que estaría actuando y reactuando significativamente sobre la materia prima. Violeta y las quinchamalinas tienen una base cultural cercana, por lo que creemos que el resultado que observamos en la obra de Violeta es una combinación de ambas. Violeta tiene incorporados

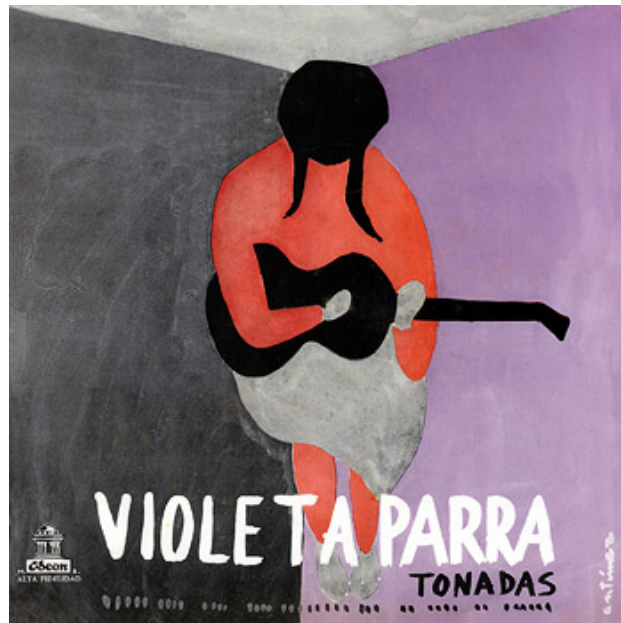
esos símbolos de manera innata, pero conscientemente los utiliza, pues son parte de su tradición y su tarea principal es el rescate de la cultura popular chilena.



36. Cuatro ejemplos de “jinetes”. El primero es de autoría desconocida, las tres últimas piezas son que autoría de Práxedes Caro, datan de mediados del siglo XX. Obsérvese la expresión facial y la construcción corporal. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.



37. Nemesio Antúnez, *La Costurera* (1956), Litografía, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.



38. Nemesio Antúnez, Dibujo para la carátula del disco *Violeta Parra. Tonadas. El folclore de Chile, Vol. IV*, ODEÓN, 1958.

1.3. El *cantor*, figura recurrente en la obra de Violeta

Volviendo a Antúñez, en 1958, hizo un dibujo para la carátula del disco *Tonadas* de Violeta. En él, retrató a la artista como cantora (**fig. 38, p. 129**). Había una cercana amistad entre ellos, que se refleja en un intercambio artístico mutuo, Violeta le dedicó una composición musical llamada *Los manteles de Nemesio*, en homenaje a uno de sus cuadros titulado *Los manteles*.

Violeta trabaja mucho la imagen del cantor, ya sea como autorretrato o como retrato a terceros. Todas las obras aquí analizadas comparten esta característica, pero hay más. Están las ya mencionadas esculturas en greda de cantoras con las que irrumpió y sorprendió al público en 1959 (**fig. 1, p. 48 y figs. 3 y 4, p. 79**). En *Fiesta en casa de los Parra* (**fig. 39, p. 131**) y *Los Parra* (**fig. 40, p. 131**), representa al cantor en oficio, animando fiestas, bautizos, matrimonios, es el cantor de la fiesta popular campesina y urbana. El *Casamiento de negros* (**fig. 41, p. 132**) contiene una pequeña escena con un grupo de músicos, entre ellos, un cantor. Además, hay dos pinturas *Sin título* (**figs. 42 y 43, p. 132-133**) con esta figura. En *El circo* (**fig. 44, p. 133**) también lo representa.

Existe un óleo sobre tela, también de la Fundación Violeta Parra, titulado *La guitarrera* (**fig. 45, p. 134**) en cuyo reverso Violeta escribió una dedicatoria: “*Por tu formidable traducción y por excelente amigo. Violeta Parra. 1963.*” Sobre un fondo azulado, hay un personaje femenino que tañe una guitarra, muy cerca de su oído, mientras canta.

Una arpillera de 1960, *Hombre con guitarra* (**fig. 46, p. 134**) y el retrato de su amigo *Thiago de Melo* (**fig. 47, p. 135**), de la misma fecha, son obras especiales. En ambos, está la figura del cantor, pero del mástil, más específicamente, de las clavijas de la guitarra, emerge un pájaro ¿O será que la guitarra se transforma en pájaro, o el pájaro en guitarra? O ¿Tal vez, mediante los pájaros representa lo intangible, las melodías, el sonido, las palabras? El argentino Atahualpa Yupanqui, par masculino de Violeta, escribió en febrero de 1967 unos versos en su memoria cuando supo de su muerte. Transcribimos sus palabras de un recital que realizó junto a Ángel Parra:

*“Ya no le cabían en la cabeza los pájaros azules a Violeta.
Así fue que un medio día de extraña luminosidad,*

*les abrió un trágico orificio de escapada
y los pájaros azules le llevaron la vida a Violeta.
Se fueron, pero cuando se fueron, también se llevaron la vida de Violeta Parra.”*



**39. Violeta Parra, *Fiesta en casa de los Parra* (s/d), óleo sobre tela,
87,5 x 124 cm., Fundación Violeta Parra**



**40. Violeta Parra, *Los Parra* (1964-1965), óleo sobre madera aglomerada,
50 x 80 cm., Fundación Violeta Parra.**



41. Violeta Parra, *Casamiento de negros* (s/d), óleo sobre tela, 104,5 x 182 cm., Colección Nicanor Parra.



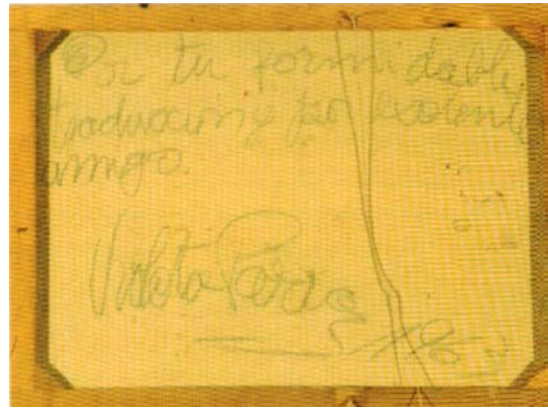
42. Violeta Parra, *Sin título* (s/d), óleo sobre cartón, 120 x 170 cm., Colección Fundación Violeta Parra, en custodia de Horacio Salinas.



43. Violeta Parra, *Sin título (s/d)*, óleo sobre tela, 132 x 104 cm., Colección Nicanor Parra.



44. Violeta Parra, *El circo* (1961), tela artificial y bordados en lanigrafía, 122 x 211 cm., Fundación Violeta Parra.



45. Violeta Parra. Anverso: *La guitarrera* (s/d), óleo sobre tela, 67 x 58 cm., Fundación Violeta Parra. Reverso: Dedicatoria “*Por tu formidable traducción y por excelente amigo. Violeta Parra. 1963*”.



46. Violeta Parra, *Hombre con guitarra* (1960), yute bordado con lanigrafía, 134 x 89 cm., Fundación Violeta Parra.



47. Violeta Parra, *Thiago de Melo* (1960), yute teñido y bordado con lanigrafía, 165 x 130 cm., Fundación Violeta Parra.

Parece ser que el pájaro tiene un significado especial para Violeta, como ideas, como voz, como canto que vuela y es capaz de tocar y afectar a un tercero. Con el *Hombre con guitarra*, *Thiago de Melo* y las palabras de Atahualpa, regresamos a la obra que partimos analizando. Pájaros azules y guitarras-pájaro aquí. Una mujer-guitarra allá. Mientras por un lado hay guitarras metamorfoseadas en pájaro, por el otro, la mujer sufre una mutación a guitarra. En *El Pájaro y la grabadora* la mujer-guitarra se conecta con el pájaro, ella es quien recibe y acoge al ave en su alma, convirtiéndose ella en pájaro cantor. En este sentido, en *El Pájaro y la grabadora*, como ya dijimos, vemos el momento del nacimiento del cantor, en este caso, de la cantora Violeta. Pero en obras como *Hombre con guitarra*, vemos al cantor ya hecho, constituido como tal, quien libera su canto-pájaro. Vemos a Don Isaías Angulo, Don Emilio Lobos, Don Alberto Cruz, Don Juan de Dios Leiva, Don Antonio Suárez, Don Agustín Rebolledo, cantores a lo *pueta* que Violeta conoció y rescató.

Entendido de esta forma calzan las palabras que Violeta escribió en una carta dirigida a Gilbert Favre, enviada desde Buenos Aires en 1961: “*Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano, y cantarles y trinarles con las alitas abiertas; cerca, muy cerca de su alma.*”¹⁸⁴ De este modo, el pájaro es una representación visual del fenómeno sonoro inmaterial que es la música, o el canto, que emana del cantor.

Pero el pájaro de las arpilleras *Cristo de Quinchamalí* y *Cristo en bikini*, también tiene acogida dentro de este enfoque de lectura. Si tomamos al pájaro como símbolo del Canto a lo Humano y a lo Divino -o del canto en general- y del cantor, es posible postular que estos hombres y mujeres del mundo popular pueden llegar a ser sus propios libertadores. Ellos son la figura de Cristo y en ellos está quitar el clavo y darle la vuelta al destino.

1.4. El mito de la guitarrera

Al armar una relación entre la imagen de Violeta como cantora y la guitarrera de Quinchamalí, es imprescindible abordar los relatos orales asociados al origen de esta pieza. Sonia Montecino en su texto *Quinchamalí: reino de mujeres*, reproduce un relato que vincula la fertilidad con la imagen de la guitarrera. Debido a la forma de la pieza -redondeada, preñada-, su función de contenedor de líquidos y al ser una figura modelada por mujeres, Montecino la lee como relacionada con la tierra, la fertilidad y la maternidad femenina.

El relato que Montecino recopila viene de Silvia Alarcón, aquí, el lazo es entre la cantora y la fertilidad agrícola: “Mi abuelita me contaba a mi de donde salió esto de hacer la guitarrera, porque ella vivió esos años. Su padre sembraba trigo, cosechaban para el año. Cuando se trillaba se hacía la montonera de paja y al centro se ponía una cantora con guitarra y en seguida echaban los caballos a la era; la cantora quedaba arriba del morro de paja cantando y los caballos iban como bailando alrededor de la era, trillando el trigo. De ahí me dijo que venía la tradición de hacer la cantora aquí en Quinchamalí”¹⁸⁵

¹⁸⁴ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸⁵ MONTECINO, Sonia, *Quinchamalí: Reino de mujeres*, Ediciones CEM, Santiago, 1986, p. 75.

Montecino propone que “las artesanas trasportan su propia imagen de poseedoras de un trabajo ligado a la creación y al arte popular campesino; locera y cantora se conjuntan para especificar a la mujer como productora. El instrumento guitarra que ella posee alude a la fiesta, a la alegría, al ritual. Si unimos esta idea con la de fertilidad, aparece un lazo entre procreación y celebración. Lo femenino, expresado en la guitarrera, representaría así un punto de encuentro entre la fecundación y el rito. Fertilidad y música se congregan, asimismo, para dibujar a la mujer como La Creadora: genera hijos, elabora canto y son, compone artefactos. O sea, lo femenino como marca y motor de variadas gestaciones.”¹⁸⁶ El análisis que brinda Montecino es útil para problematizar a Violeta Parra en su papel de locera y cantora. La mujer como tierra fértil. La mujer/la alfarera/la cantora/Violeta como creadora. Yendo más allá del sexo, es la imagen del sujeto popular como creador.

En la Conferencia *El canto popular*¹⁸⁷ que Violeta dictó en la Universidad de Concepción en febrero de 1960, cuando presentaba a los cantores que conoció y recopiló, mencionaba qué oficio practicaba cada uno de ellos: Juan de Dios Leiva (On Leiva) era chacarero, cantor y tocador. Doña Rosa Lorca era cantora, meica, arregladora de angelitos y partera. Don Emilio Lobos era sillettero, buscador de minas y cantor. Don Gabriel era cantor y poeta. En otras palabras, el cantor es un personaje popular, es el sujeto ladino y picarezo que no sólo canta, sino que desarrolla muchos oficios. El cantor o la cantora cocina, teje, baila, borda, canta, toca guitarrón, guitarra y rabel, escribe sus versos, mantiene y preserva los antiguos, es recopilador, modela figuras en barro, etc. No son especialistas pues lo importante es el discurso que tienen que entregar para autorepresentarse y representar a su comunidad, y para ello se valdrán del elemento más próximo.

En *El pájaro y la grabadora* se representa el nacimiento de la cantora, en otras palabras, es el nacimiento de *Violeta Parra* y todo su corpus teórico. Es decir, la concretización de sus conceptos de *arte* y *artista*. Así como la cantora escribe sus versos y los interpreta en guitarrón o guitarra, así como modela en barro su propia figura en la guitarrera, Violeta escribe en la *versá* popular, canta a lo *pueta*, es alfarera y escultora, pinta y borda. Parra sostenía que todos los seres humanos podemos inventar, crear cosas, que no se trataba de un don especial suyo. Si todos somos potencialmente creadores y si el

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 75-76.

¹⁸⁷ Ver: PARRA, Isabel, *op. cit.*, pp. 88-102.

proceso creativo, al ser la suma de la tradición y la reinterpretación que de ésta hace el sujeto-creador, el autor desaparecería como figura singular, se diluiría en la colectividad.

Volvemos a lo que planteábamos respecto al concepto de *artista* con Walter Benjamin y Ticio Escobar. Un *autor* debe siempre remitirse a la comunidad y sus vivencias cuando va a elaborar una obra, al grupo social en el que se inserta. Lo que además supone una constante transformación de aquellas experiencias sociales. El creador debe fundir su trabajo en su medio, para cohesionarlo y representarlo; y para que éstos mismos se transformen en productores. Al respecto, *La copla* del poeta español Antonio Machado es pertinente:

*“Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.*

*Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.*

*Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.”*

Violeta Parra está constantemente volviendo a sus raíces populares y ejerciendo cambios e innovaciones sobre ésta, así nace su obra. Violeta trabaja con la tradición de su pueblo y para su pueblo. Lo que también demuestra su correspondencia con planteamientos de corrientes artísticas contemporáneas.

Tal vez la *cantora* como concepto entra a ser útil para hablar de *artista* dentro del sistema de Violeta Parra, pues esta figura constituye un modelo para ella. *El pájaro y la grabadora* expresa el pensamiento parriano sobre el *arte*, su postura política frente a él. El *arte* debe ser integral, multifacético y polivalente, todas las artes se unifican, son una expresión sola: música, poesía y plástica. El *arte* para Violeta Parra se desenvuelve cabalmente con la figura de la *cantora*, quien fusiona e integra en un diálogo constante estos lenguajes. El cuadro aludido pareciera representar esta versatilidad en su lenguaje

plástico: está la representación visual de la cantora (su imagen) y la representación de ésta en su oficio, entonando o cantando (música) las décimas o versos que ha escrito o heredado (texto). Es la trilogía música-texto-imagen, fundamento del sistema artístico parriano.

Finalizamos este análisis con un fenómeno interesante respecto a la capacidad de representación de Violeta Parra sobre los sujetos populares, específicamente en Quinchamalí. Existía en la localidad otro mito de la guitarrera. Decía que una joven se enamoró de un afuerino, pero luego de un tiempo, su amado desapareció. La joven, para pasar sus penas, se sentaba bajo un árbol a cantar, hasta que el canto y su guitarra se llevaron su vida. Hace unos meses, Cristóbal Vallejos, investigador del Proyecto Fondart 2012 “Quinchamalí en el imaginario nacional” del MAPA, durante un estudio en terreno consultó con Teorinda Serón -artesana en greda- sobre el mito de la guitarrera, a lo que Teorinda respondió: “La guitarrera es como la representante de Violeta Parra que era artesana también y era cantautora. Y como dice la tradición de que Violeta se mató por amor y que tocaba la guitarra, entonces, el mito de la guitarrera también la historia que cuenta que era un afuerino que llegó que enamoró a la niña y hace esto y lo quedó esperando y ahí dedicaba los ratos libres pa’ esperarlo tocando la guitarra, entonces, es más o menos lo mismo que Violeta Parra.”

La figura mítica de la guitarrera, de la cantora de fiestas, trillas y velorios fue asimilada a la figura de Violeta Parra. La guitarrera es ahora¹⁸⁸ la representación de Violeta, quien se transformó en cantora y es reconocida como tal por el mundo popular. Unión simbólica que fortifica los lazos establecidos entre nuestra *artista-cantora* y el mundo quinchamalino.

¹⁸⁸ Al menos en la versión de la artesana Teorinda Serón.

2. Violeta Parra y su relación con la Cultura Mapuche

La sección que sigue trata sobre la relación que existe entre Violeta Parra y la cultura Mapuche, la que, como veremos, va mucho más allá de la representación de temas relativos a esta etnia, sino que constituye una base fundamental en su sistema de pensamiento y desarrollo vital. Aquí se analizarán tres obras, el óleo *Machitun* y las arpilleras *Los Conquistadores* y *Fresia y Caupolicán*.

2.1. El óleo *Machitun*

Machitun (fig. 48, p. 141) tiene la cualidad de haber sido pintado por ambos lados. Al reverso de la madera hay un óleo *Sin título*, el que parece no tener relación con la representación del anverso, se trata de un ojo. Según la Fundación Violeta Parra estos trabajos fueron realizados entre 1964 y 1965. En el catálogo de la exposición de Violeta en el Louvre, en abril de 1964, figura un cuadro con este nombre: “‘el Machitun’ ou les indiens prient pour leur roi”¹⁸⁹ (fig. 15, p. 90), las medidas coinciden, “0,31 x 0,46”. Por lo que Violeta pintó el cuadro en 1964 para esa exposición. Probablemente, el óleo del ojo pintado al reverso, fue realizado en 1965 en un momento en que no tenía más materiales y le era una necesidad pintar.

¹⁸⁹ Traducción: “o los indios ruegan por su rey”.



48. Violeta Parra, *Machitun* (1964-1965), óleo sobre madera prensada, 31,5 x 46 cm., Fundación Violeta Parra.



49. Machi con su kultrun. Atrás, su rewe.

El fondo de la composición se divide en dos secciones iguales, la superior está pintada con un tono rosado y la inferior de gris. Sobre este espacio, Violeta posiciona dos grupos de figuras. El grupo más central se compone de cuatro personajes. El personaje en mayor acción tiene su cuerpo pintado de negro, su pierna derecha es roja y la izquierda verde, a modo de pantalón. El personaje que mira hacia el espectador, tiene un cinto blanco amarrado a la cabeza, en su mano derecha sostiene una baqueta o percutor y en su mano izquierda sostiene un instrumento musical de similares características a un timbal. Con esta misma mano, sostiene y/o abraza a un segundo personaje, cuyo rostro no alcanza a ser nublado por el timbal. El segundo personaje está pintado de gris, pero de un gris más claro que el del fondo y, al igual que la primera figura, está mirando hacia el espectador. Su cabeza está adornada con un cinto blanquecino. Una tercera figura de colores azulados está arrodillada a la derecha de los dos personajes descritos. A diferencia de éstos, mira hacia abajo, en dirección a una cuarta figura, la que se posiciona de manera perpendicular al grupo, recostada horizontalmente en el suelo. Ésta última está pintada de tonos grises, pero a diferencia del segundo personaje descrito, ésta tiene los ojos cerrados. En la sección izquierda de la composición hay un quinto personaje. Es de colores violáceos y está parado mirando hacia el espectador, sostiene un objeto pintado de café que le llega hasta el pecho en altura. Éste parece tener un dibujo o diseño en la parte superior.

2.2. El ritual de curación: *machitun*, *machi* y *kultrun*

Remitiéndonos al título del cuadro, estamos ante la representación de un *machitun*. Es decir, el ritual de curación de la cultura Mapuche, el que sólo puede ser realizado por el/la *machi*. En el óleo en cuestión el personaje negrusco representa a el/la *machi*. Esta identificación se fundamenta en que el timbal que sostiene corresponde a un *kultrun*, el instrumento más importante de la cultura Mapuche y cuya ejecución es exclusiva del *machi*. En la cultura Mapuche el *machi* puede ser hombre o mujer. Desde la antigüedad hasta hoy, existe un travestismo ritual del *machi* hombre, lo que obedece a su calidad de esposa del espíritu y no a su sexo (**fig. 49, p. 141**).

Sin embargo, para entender los alcances de esta representación en la obra de Violeta Parra, hace falta un análisis más profundo de lo que significa este ritual y quién es la persona que lo dirige dentro de la cultura Mapuche. El autor José Pérez de Arce en *Música Mapuche* señala que la especialidad del *machi* es el canto o *ül*, aunque cada *machi* tiene distintas propiedades, habilidades y formas de expresión según su ritual de iniciación. El *machi* es, en términos más occidentales, un chamán, se especializa en el trance y en la comunicación con el mundo espiritual y “como todo chamán, el *machi* trabaja con el arte, es un artista que expresa a través de la música, sus rituales son complejas performances donde se integran el teatro, los olores, los colores, y distintas sensaciones en torno a una finalidad específica.”¹⁹⁰ El objetivo del *machi* es entrar en estado de trance, el que logra a través de la música. El uso del *kultrún* cumple ese objetivo, con la ayuda de su golpeteo y de sus ayudantes que tocan *pifilkas* o del sonido que produce la comunidad con otros instrumentos y sus gritos de aliento, la *machi* debe llegar a ese estado. Es por esto que la voz, el canto y la música son importantísimas dentro de su performance.

Para ser *machi* se debe tener “el llamado de *machi*” y la “enfermedad de la *machi*”. El primero puede venir en sueños o visiones, donde el sujeto ve símbolos como el *kultrún*. La segunda se quita sólo cuando otro *machi* cura al afectado y éste acepta convertirse en *machi*. Para ello debe recibir instrucción de parte de otro *machi*, formándose especies de escuelas, compartiendo símbolos, conceptos y estilo musical. Parte de los estudios es la especialización en canto, esencial para su desenvolvimiento, además reciben conocimientos sobre yerbas medicinales e invocaciones, en identificar el origen de enfermedades, brujería, autopsia, artes de la adivinación, además de cirugías y composturas de huesos. Una vez que el *machi* está listo viene su iniciación o *machiluwün*, donde se hacen rituales para conferirle poderes especiales.

Ya explicado el papel del *machi* en la cultura Mapuche, pasamos a explicar el ritual del *machitun*. Como ya se dijo, se trata de un ritual de curación, el que puede durar unas horas o varios días, dependiendo de la naturaleza del mal a curar. Según José Pérez de Arce el antiguo ritual del *machitun* no habría sido muy distinto a los que actualmente se realizan, sin embargo, hay variaciones locales. El mismo autor describe varios ritos de curación en

¹⁹⁰ PÉREZ DE ARCE, José, *Música Mapuche*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2007, p. 103.

Música Mapuche, el que reproducimos a continuación es el que más se asemeja a lo representado por Violeta en el óleo. Corresponde a un ritual de sanación actual en el Lago Lanalhue, en Pocuno: “Preparan al enfermo en una cama en el suelo, con un canelo plantado a la cabeza y otro a los pies. El *machi* lo revisa y fuma un cigarrillo ‘(...) El humo del cigarrillo es para conocerle la enfermedad, que vaya desapareciendo de a poco lo malo y conociendo (...) Entonces después se termina bailando nada más, bailando el *purrun* al lado de ella y ahí levantan al enfermo, que se va a mejorar y tiene que levantarse bailando. El *machi* misma con la *ñancan* /ayudante/ levantan al enfermo y dan una vuelta alrededor de donde estuvo acostado entre los dos *rewe* (los dos canelos), baila unas cuatro vueltas ahí y se termina el *Machitun*. Ahí se conversa de nuevo con el enfermo o la enferma y él dice que ha notado que le llegó como una mejoría.”¹⁹¹

Tal como se describe en el relato, Violeta en su cuadro parece representar el momento en que el enfermo va a ser levantado, con la ayuda de la *ñancan*, para bailar. Ya hemos identificado al *machi*, la *ñancan* sería el personaje pintado de azul que está de rodillas y el enfermo, el personaje de gris que es abrazado por el *machi*. Un segundo enfermo está en el suelo, con los ojos cerrados. Quizá este gesto signifique que aún no hay mejoría, aún no se levanta a bailar, como sí lo hace el otro personaje, quien es capaz de mirar hacia el espectador. Quizá el personaje en el extremo izquierdo de la composición, que es justamente de color violeta, sea un autorretrato de la artista. Este personaje sostiene un objeto color café, a juzgar por los pocos detalles y por el relato al que nos ceñimos, tal vez se trate de un *rewe*.

El *kultrun* que sostiene el *machi* en la representación de Violeta es un elemento central para la cultura mapuche, pues es el instrumento más importante en su complejo instrumental. El *kultrun* pertenece a la familia de los membranófonos y es, básicamente, un timbal construido con un plato de madera con una piel tensada sobre él. El tamaño del plato o *rali* puede ir de los 31 a los 60 cm. de diámetro y de los 8,5 a 26 cm. de altura. La madera que se usaba antiguamente era la de canelo o *foye* adulto, pero como ya no quedan especímenes de gran tamaño, se puede usar roble, laurel o *triwe*, lingue, tepa o álamo. La importancia de este material, la madera, radica en que al usar un tronco o árbol viejo se está representando la tierra.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 117.

Cada *machi* tiene su *kultrun* y es fabricado exclusivamente para ella. El ritual ceremonial que rige la fabricación del instrumento se denomina *monül-kultrung*. Se elige y corta un trozo de madera, el que se talla a hacha dejando su interior ahuecado. La piel o membrana que lo cubre es en la actualidad de cuero de caballo o chivo. Se utiliza un solo percutor o baqueta, pues la *machi* tiene solo una mano libre, con la otra sostiene el instrumento. Es común que la *machi* guarde objetos dentro de su *kultrun*, piedrecillas, semillas, etc., todos con significado ritual.

La ejecución musical del *kultrun* está reservada a la *machi*. Existen varias posiciones para tocar el *kultrun*, la posición normal es posicionarlo al frente de manera oblicua. Sin embargo, la *machi* puede tocarlo acercándolo a su oído, puede ponerlo en dirección al enfermo u objeto que analiza, con el parche hacia abajo o con el parche hacia arriba cuando está rogando, puede apoyarlo en sus piernas, puede tocarlo mientras un ayudante lo sostiene, entre otras.

La *machi* y su *kultrun* conforman una unidad. Su instrumento la acompañará de por vida, nadie más en la comunidad puede tocarlo y es destruido y enterrado con ella una vez fallecida. Es la *machi* quien encarga hacer su *kultrun* y se preocupa de su cuidado y mantenimiento, estableciéndose una relación que va mucho más allá del objeto.

El *kultrun* es un instrumento con cualidades mágicas y encierra una representación del universo mapuche, de su cosmogonía y creencias. La función del instrumento está al criterio de cada *machi*, ella pinta su *kultrun* y lo toca según su manera, dándole un significado propio. Por ello, habrá tantas versiones como *machi* existan. Pérez de Arce cita a don Carlos Huencho, quien dice que “el *kultrun* es como la Biblia para los cristianos, porque ahí está el concepto del Gran Espíritu.”¹⁹² Pero al estar inserto en una cultura de la oralidad, las variantes son muchas y dependen del sujeto que lo recrea.

El diseño o dibujo mágico pintado sobre el cuero es el elemento más simbólico y significativo. Sin embargo, Pérez de Arce señala algunas *machi* que obvian este detalle, la razón está en que las “palabras en la cara”¹⁹³ las alejan del significado total y unitario del *kultrun* y, además, al no contener un diseño simbólico específico pueden servir a distintos propósitos. La mayoría de los *kultrun* están pintados y los diseños varían de *machi* en

¹⁹² *Ibid.*, p. 156.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 157.

machi. Éstos pudieron originarse en algún sueño o fueron sugeridos por su maestro. Puede también que alguna *machi* repinte su *kultrun* según el ritual y ocasión específica.

El *kultrun* tiene la cualidad de contener la voz de la *machi*. Literalmente, es la voz de la *machi*. En el ritual de fabricación del *kultrun*, la *machi* habla o grita por la abertura que queda antes que el cuero sea amarrado completamente al plato de madera, de esta manera introduce “su espíritu, su fuerza y su voz en el instrumento para que luego este hable por el (...) Se inicia una identificación entre *machi* e instrumento.”¹⁹⁴

José Pérez de Arce reconoce dos funciones principales en el *kultrun*: una es la de comunicación y la otra es la de identificación, las dos en relación al trance. La función de comunicación tiene que ver con el papel que juega el instrumento en los distintos rituales, al constituir un puente entre el mundo superior de los espíritus y el mundo de las personas. El *kultrun* permite a la *machi* ir y venir. La función de identificación tiene que ver con la unidad *machi-kultrun*, que pueden llegar a ser considerados una misma cosa. El uno funciona como la extensión del otro.

El *kultrun* puede dar o quitar vida. Considerado también como un corazón, en lugar de hablar sonido, hablan de “latido del *kultrun*”. En él están la voz, el sentimiento y el corazón de la *machi*. De este modo, en el ritual *machitun*, con el acto de tocar, la *machi* entrega parte de su fuerza al enfermo.

No puede haber *machi* sin *kultrun*, este es como un alimento espiritual que la fortalece y vitaliza, en él está simbolizado el universo y el tocar el instrumento implica dominar el espacio-tiempo. Don Carlos Huencho señala con respecto a la *machi* y su *kultrun* que “es como su propia vida (...) Con su sonido del *kultrun* empieza a brotar y despertar su espíritu. Empieza a nacer la palabra para la expresión. Ahí está la vida.”¹⁹⁵

Esta relación entre la *machi* y su *kultrun* está expresada en el cuadro que analizamos. El *kultrun* que nos presenta Violeta es un tanto particular. La base o plato es de madera, pues está pintado de café, sin embargo, el cuero es amarillo con matices anaranjados, sin ningún dibujo ni diseño. El *machi* está en acción de tocar, su mano está alzada a punto de dejarla caer sobre los cueros del *kultrun* para emitir sonido, ese latido que otorgará curación al enfermo. Los colores en esta obra están en absoluta correspondencia

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 165.

con las bases pictóricas mapuche que Violeta declaraba: el *kultrun* es amarillo; la *machi* está representada de negro, rojo y verde; el probable autorretrato de Violeta, del color de su nombre y el cielo representado de un tono rosado.

2.3. El contacto con la Cultura Mapuche. Asimilación de conceptos

La explicación al cuadro que se agrega en el catálogo de la exposición en el Louvre traducida como “o los indios ruegan por su rey”, resulta confusa¹⁹⁶. Violeta conocía perfectamente del ritual del *machitun*. En la canción *El Guillatun* compuesta entre 1964 y 1965 y grabada para el disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1967), demuestra aquello:

*“Millelche está triste con el temporal
los trigos se acuestan en ese barrial
los indios resuelven después de llorar
hablar con Isidro, con Dios y San Juan*

*Camina la machi para el guillatún
chamal y reboso, trarilonko y kultrun,
y hasta los enfermos de su machitun
aumentan las filas de aquel guillatun.*

*La lluvia que cae y vuelve a caer
los indios la miran sin hallar qué hacer
se arrancan el pelo, se rompen los pies,
porque la cosecha se van a perder*

*Se juntan los indios en una corralon
con los instrumentos rompió una canción,
la machi repite la palabra sol
y el eco del campo le sube la voz.*

¹⁹⁶ Además, en el catálogo se dice que “Los conquistadores matan al rey” (obra desconocida), “Las tres hijas del rey lloran a su padre”, “Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija”, “El Machitun” y “La hija curiosa” ilustran la *Leyenda del último Rey Inca* (fig. 15, p. 90). Tal vez, Violeta las mostró así como gesto de integración entre el mundo andino -inca, aymará, atacameño, diaguita- y el mapuche, como dos caras de una misma moneda. Pero también puede tratarse sólo de un error de quien redactó el catálogo. Esta tesis se apega a los datos que entrega la Fundación Violeta Parra en *Violeta Parra. Obra Visual* (2012).

*El rey de los cielos muy bien escuchó
remonta los vientos para otra región,
deshizo las nubes, después se acostó,
Los indios lo cubren con una oración*

*Arriba está el cielo brillante de azul,
abajo la tribu al son del kultrun,
le ofrecen del trigo su primer almud
por boca de una ave llamado avestruz*

*Se siente el perfume de carne y muday
canelo, naranjo, corteza e' quillay,
termina la fiesta con el aclarar,
guardaron el canto, el baile y el pan”*

Guillatun viene de las palabras *guillan* = pedir, y *tun* = acción, se trata de una rogativa. Es un ritual colectivo que puede durar varios días, a él concurren varias comunidades o *lof*, formando una gran comunidad en el ritual que ayuda a reforzar la identidad local. En él participan varios especialistas que van dirigiendo, uno de ellos es el *machi*. Al igual como ocurre con el *machitun*, el *kultrun* guía la ceremonia. La música tiene un papel muy importante para la ocasión, pues mantiene la cohesión grupal. Según José Pérez de Arce, “el *guillatun* es el espacio en el que el pueblo mapuche elabora su arte musical mayor. Allí se producen las polifonías (...) Allí se ocasiona, en cada reducción y en cada ocasión, un modelo musical distinto, integrado por una variedad de instrumentos diferente.”¹⁹⁷ Además del canto del *machi*, su *kultrun* y los otros instrumentos musicales tocados por la comunidad, los gritos colectivos (“yayayayaaa”) son de gran relevancia, con ellos se dan fuerza y apoyo.

Lo que canta Violeta da cuenta de su profundo conocimiento sobre la cultura Mapuche, un conocimiento experiencial, Violeta presenció *guillatun* y *machitun*. En su canción, describe al detalle cómo se desarrollaba un *guillatun*, el que terminó al día siguiente, con la *machi* y su *kultrun* al mando. Habla del *corralon*, de vestimentas, comidas y bebidas, de la naturaleza del lugar. Describe también el *machitun* como un ritual para curar a los enfermos, entre otros.

¹⁹⁷ PÉREZ DE ARCE, José, *op. cit.*, p. 127.

Es posible afirmar que Violeta convivió con los mapuche, el contacto fue directo. No tratamos a una mujer que escribía o pintaba desde su fantasía o desde la imagen que los demás intentan proyectar sobre las personas y las cosas, una imagen falsa, por cierto. Ella viajó al sur de Chile y vivió con la “gente de la tierra”, aprendió de su cultura en el campo mismo. Su hijo, Ángel Parra describe así, en *Violeta se fue a los cielos*, el primer encuentro de su madre con esta cultura:

“Una mañana vi salir a mi madre con una inmensa maleta. Pregunté: ‘mamita, ¿Qué lleva ahí?’. ‘Ropa’, me contestó, ‘ropa para los mapuches. Me ausentaré algunos días, cuida la casa’ (...) Algunos días después, un taxi, (...) se detuvo en la puerta. (...) Bajó mi mamá del auto con su guitarra y una extraña caja gris (...): era una máquina grabadora nueva. La vi feliz.

Una vez dentro de casa conectó el aparato mágico y me dijo: ‘escucha’. De esta máquina maravillosa salió la voz de una anciana que repetía y repetía lo que yo recuerdo como *puyu puyu peti ré puyu puyu puyu peti ré*, muchas veces. Sentí primero sopor, luego mareo.

La voz acompañada de un kultrún era de María Painén Cotaro. Nunca olvidé su nombre. Meica, curandera, machi, chamana, araucana. Rogativas, oraciones, no sé lo que contenían esos cantos. Acto seguido se puso de pie y me mostró los pasos de danza ritual con los que se acompañaba la invocación. Fue ese primer contacto con el pueblo mapuche, de manera profunda, en el terreno mismo, el que la llevó a comprender que, detrás de María Painén Cotaro, existía otro mundo, otra cultura, otro idioma, otra religión, otra tradición y que, si alguien debía dar a conocer esos cantos rituales, con el necesario respeto, tenía que ser un representante de ese pueblo. No tergiversar, no imitar ni mentir, mantener la autenticidad.”¹⁹⁸

Más tarde, en 1963, Violeta le enviará saludos, en una carta a su amigo José María Palacios, diciendo “*María Machi Painén Mai-Mai-Peñi*”¹⁹⁹. Ángel Parra no señala fechas específicas del momento del contacto, pero para ese entonces ya vivían en la casa de Calle Segovia 7366 en la Comuna de La Reina, por lo que éste debió ocurrir durante la segunda mitad de la década del 50’.

Violeta conoció la cultura Mapuche, por ello, la descripción del *machitun* como una rogativa de los mapuche por su rey debe leerse de forma literal. Es decir, los indígenas están rogando por su rey, por su *lonko*, él sería el enfermo. De otra forma, sólo puede tratarse de una equivocación de terceros en la traducción o comprensión del ritual, pues los datos entregados no admiten un error por parte de la autora del óleo.

¹⁹⁸ PARRA, Ángel, *op. cit.*, pp. 117-118.

¹⁹⁹ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 167.

Este conocimiento sobre la cultura Mapuche no se evidencia solo en la veracidad de la canción *El guillatun* y el óleo *Machitun*, sino que éste también se revela en sus concepciones de *arte* y *artista*, donde Violeta pone en práctica los fundamentos de la cultura Mapuche.

En el mundo Mapuche existe una relación indisoluble entre Naturaleza y Cultura. El entorno natural influye cada uno de los aspectos de la cultura Mapuche, desde la lengua, pasando por la alimentación, la medicina, la ritualidad, hasta la música. En referencia a esta última expresión cultural, José Pérez de Arce en *Música Mapuche* señala que los mapuche no tienen una palabra equivalente a “instrumento musical” y “música”. En el sistema mapuche “la música existe dentro de un continuo, es parte de un todo donde los diversos ámbitos de la cultura están interconectados entre sí, siendo cada uno indispensable para el otro. Música, instrumentos musicales, baile, canto, poesía y sonidos ambientales forman una unidad de sentido que es nombrada de acuerdo a la ocasión y función. De esto se deriva la no existencia de músicos o especialistas a la manera occidental.”²⁰⁰ En la musicalidad mapuche se fusionan elementos poéticos, baile, mitología, teatralidad, medicina y la imagen del universo. El autor cita a Don Carlos Huencho, quien entrega aclaradoras palabras “...el mapuche es intrínsecamente músico, porque nuestra expresión es todo canto. (...) ...para nosotros es propio de nuestra vida, por ejemplo nadie dice que canta bien ¡bravo!, porque es nuestra forma de ser, no hay novedad...”²⁰¹

O sea, en el mundo Mapuche la música, como cualquier otra expresión artística, como el tejer a telar, modelar cerámica, pintar cerámica, etc., es parte natural de la vida y existencia de la gente. Es parte del todo cultural de cada ser.

La expresión musical mapuche implica estar hablando, se canta y se tañen los instrumentos en *mapudungun*. Una *trutruka*, *kultrun*, *trompe* o *ñolkin* cantan una letra al sonar, el mapuche escribe, recita, canta una canción en *mapudungun* para traspassarla al instrumento. A través de un instrumento musical el mapuche le habla a la comunidad en su lengua, ésta recibe el mensaje. Solo conociendo profundamente la cultura mapuche (y su idioma) es posible cantar, tocar como mapuche, en su registro. Se deben manejar los códigos culturales.

²⁰⁰ PÉREZ DE ARCE, José, *op. cit.*, p. 83.

²⁰¹ *Id.*

En la cultura Mapuche, y como ocurre en todas las demás, el canto es el componente más importante de la música. La música en su expresión cantada o *ül*, que abriga canto y poesía, se divide en muchos subgéneros. Hay *ül* exclusivos de la *machi* (*machi ül*=canción de la *machi*), *ül* para fiestas, *ül* fúnebres, para juegos y deportes, para el trabajo diario, labores del hogar, de improvisación, para ratos de recreo y entretenimiento, para hacer dormir a los niños, etc. El canto se hace presente en su versión específica para la situación social o ceremonial determinada. En otras palabras, la música hace parte de la cotidianidad en el mundo Mapuche.

En las fiestas rituales ocurre un fenómeno especial, las artes se dan comunión. En un *guillatun* o *machitun* canto y baile se dan cita con elementos visuales y performáticos. El canto de la *machi*, el latir de su *kultrun*, los instrumentos que tañe la comunidad, el canelo, *rewe*, los adornos y vestimentas, comidas y bebidas, la teatralidad de las acciones, el trance, la biofonía o paisaje sonoro y las distintas luces del día. Es el Todo cultural y natural actuando.

En otras palabras, la cultura Mapuche es, al igual que la tradición del cantor o cantora, uno de los elementos basales para la formulación que hace Violeta en su manera de comprender y desarrollar el *arte*. Para ella, el *arte* debe ser una expresión cotidiana y espontánea, una expresión total del hombre a través de objetos materiales y a través de la inmaterialidad, que demuestran la sanidad del completo desarrollo social y cultural del hombre.

Pero esta no es la única obra que Violeta realizó en relación a la cultura Mapuche. *Los Conquistadores* y *Fresia* y *Caupolicán* son dos arpilleras que también aluden a la historia y cultura de este pueblo. La arpillera *Los Conquistadores* fue bordada en 1964. Por su parte, *Fresia* y *Caupolicán* fue realizada entre 1964 y 1965. Ninguna figura en el catálogo de su exposición en el Louvre, a diferencia del *Machitun*. Como ya señalamos anteriormente²⁰², y a juzgar por la fechas, es posible que estas obras compongan la serie sobre la Historia de Chile que Violeta intentó realizar.

²⁰² Ver Capítulo II, p. 73, segundo párrafo.



50. Violeta Parra, *Los conquistadores* (1964), yute bordado con lanigrafía, 142 x196 cm., Fundación Violeta Parra.



51. Violeta Parra, *Fresia y Caupolicán* (1964-1965), yute teñido y bordado con lanigrafía, 142 x 196 cm., Fundación Violeta Parra.

2.4. La historia de Galvarino

En *Los Conquistadores* (fig. 50, p. 152), Violeta posiciona cuatro personajes sobre el yute natural. Casi al centro de la composición está situada una figura que viste ropajes blancos y sombrero negro, de su cintura cuelga un rosario con una cruz y en sus manos, sostiene una copa representada de color amarillo oro. Tras esta figura hay un personaje montado en un caballo. El animal fue representado en tonos azulados y verdosos. El personaje que lo monta está vestido como soldado, porta lanza y casco. Ambos personajes miran hacia la izquierda, en dirección al único personaje que mira hacia el espectador. Esta última figura, bordada en tonos violáceos, está de pie en posición frontal, tiene su brazo derecho apoyado sobre un objeto compuesto de lana de colores (el dominante es el verde claro). Su brazo izquierdo descansa, de él cae sangre, la que es representada como un chorro de hilos rojos. La sangre cae sobre un recipiente blanco de un asa, el que está apoyado sobre un objeto de tonos grises. El objeto cuyo cuerpo se compone de lanas de varios tonos “sujetadas” de manera horizontal por la lana verde es la piedra, altar o tronco sobre el que se realizará la ejecución. El objeto marrón parece representar un tronco. La mano que le ha sido cercenada al personaje está en el suelo, a su derecha, derramando sangre. En el extremo izquierdo de la composición hay otro soldado con casco que porta una hacha, se trata del verdugo.

En general, Violeta describe notablemente las características de personajes y objetos a través de la lana: el hacha, recipiente, lanza, la piedra de ejecución, el tronco; los rostros y vestimentas de los personajes, éstos tienen volumen y corporeidad. El suelo está representado con formas geometrizadas y ondulantes en tonos oscuros. El cielo, en tonos más rojizos, cubre la sección superior de la arpillera.

Violeta no señala en el título de la arpillera a qué personajes se refiere. Sin embargo, Alonso de Ercilla en su poema épico *La Araucana* escrito cerca de 1558 y publicado entre 1569 y 1589, narra la historia de un guerrero mapuche llamado Galvarino que calza perfectamente con la representación.

En la batalla de Lagunillas los españoles lograron que las fuerzas mapuche se replegaran. Ercilla relata que:

“Nuestro campo por orden recogido,
retirado del todo el enemigo,
fue entre algunos un bárbaro cogido,
que mucho se alargó del bando amigo;
el cual acaso a mi cuartel traído
hubo de ser, para ejemplar castigo
de los rebeldes pueblos comarcanos,
mandándole cortar ambas manos.”²⁰³

Violeta representa el momento exacto en que Galvarino será ajusticiado. Ya le ha sido cortada la mano izquierda y el verdugo se apresta a cercenarle la mano derecha. Galvarino no pone resistencia, posa su mano mientras mira serenamente al espectador. Ercilla continúa diciendo que:

“Donde sobre una rama destroncada
puso la diestra mano, yo presente,
la cual de un golpe con rigor cortada,
sacó luego la izquierda alegremente,
que del tronco también saltó apartada,
sin torcer ceja ni arrugar la frente;
y con desdén y menosprecio dello,
alargó la cabeza y tendió el cuello,

diciendo así: ‘Segad esa garganta
siempre sedienta de la sangre vuestra,
que no temo la muerte, ni me espanta
vuestra amenaza y rigurosa muestra,
y la importancia y pérdida no es tanta
que haga falta mi cortada diestra
pues quedan otras muchas esforzadas,
que saben gobernar bien sus espadas.

‘Y si pensáis sacar algún provecho
de no llegar mi vida al fin postrero,
aquí, pues, moriré a vuestro despecho,
que si queréis que viva, yo no quiero;
y al fin iré algún tanto satisfecho
de que a vuestro pesar alegre muero,
que quiero con mi muerte desplaceros,
pues sólo en esto puedo ya ofenderos.’

²⁰³ ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1982, p. 174.

Así que contumaz y porfiado
la muerte con injurias procuraba,
y siempre más rabioso y obstinado,
sobre el sangriento suelo se arrojaba,
donde en su misma sangre revolcado
acabar ya la vida deseaba,
mordiéndose con muestras impacientes
los desangrados troncos con los dientes.”²⁰⁴

El guerrero Galvarino no deseaba la piedad del enemigo. Vivir vencido, cautivo y en deshonra no es vida para el mapuche, sin embargo, los españoles le conceden la vida y él la acepta con la promesa de venganza.

“El bárbaro infernal con atrevida
voz, en pie puesto, dijo: ‘Pues me queda
alguna fuerza y sangre retenida
con que ofender a los cristianos pueda,
quiero acetar, a mi pesar, la vida,
aunque por modo vil se me conceda:
que yo espero sin manos desquitarme,
que no me faltarán para vengarme.’

(...)

Diciendo así otras cosas que no cuento,
partió de allí ligero como el viento.

No es bien que así dejemos en olvido,
el nombre deste bárbaro obstinado,
que por ser animoso y atrevido
el audaz Galvarino era llamado.”²⁰⁵

Ercilla agrega que...

“...y así, por no ser largo y enojoso,
Sólo quiero contar a lo que vino
el despreciar al mozo Galvarino.

El cual, aunque herido y desangrado,
tanto el coraje y rabia le inducía,
que llegó a Andalicán, donde alojado
Caupolicán su ejército tenía:
era al tiempo que el ínclito Senado

²⁰⁴ *Ibid.*, p.174-175.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 175-176.

en secreto consejo proveía
las cosas de la guerra y menesteres,
dando y tomando en ello pareceres.

(...)

...Galbarino arribó apenas con vida,
el cual pidiendo para entrar licencia,
le fue graciosamente concedida:
donde con la debida reverencia,
esforzando la voz enflaquecida,
falto de sangre y muy cubierto della,
comenzó desta suerte su querella:

(...)

‘Mirad mi cuerpo aquí despedazado,
miembro del vuestro, que por más afrenta
me envían lleno de injurias al Senado
para que dellas sepa daros cuenta;
mirad vuestro valor vituperado,
y lo que en mí el tirano os representa,
jurando no dejar cacique alguno
sin desmembrarlos todos uno a uno.’

(...)

‘Volved, volved en vos, no deis oído
a sus embustes, tratos y marañas,
pues todas se enderezan a un partido
que viene a deslustrar vuestras hazañas:
que la ocasión que aquí los ha traído
por mares y por tierras tan extrañas
es el oro goloso que se encierra
en las fértiles venas desta tierra.

‘Y es un color, es apariencia vana
querer mostrar que el principal intento
fue el extender la religión cristiana,
siendo el puro interés su fundamento;
su pretensión de la codicia mana,
que todo lo demás es fingimiento,
pues lo vemos que son más que otras gentes
adúlteros, ladrones, insolentes.’

(...)

Mas como tuviese tal herida
que pudiese hallar la muerte entrada,
retuvo luego la dudosa vida,
en siéndole la sangre restañada:

y la virtud con tiempo socorrida
fue de tantos remedios confortada,
y el mozo se ayudó de tal manera,
que recobró su sanidad primera.”²⁰⁶

La representación de un sacerdote en la escena se debe a la labor cómplice que muchos de ellos tuvieron. La empresa de Conquista se fundaba y movía más por las ansias de riqueza que por la voluntad evangelizadora. La primera suponía una guerra inmediata, sangrienta y mortal. La segunda, menos drástica, venía aparejada de un aniquilamiento cultural. Ercilla relata que mapuche y españoles se enfrascaron en una nueva batalla. Allí, al frente de una...

“...escuadra, pues, venía
el mozo Galbarino sargenteando,
que sus troncados brazos descubría,
los troncos aún sangrientos levantando.
De un canto al otro apriesa discurría
el daño general representado,
encendiendo en furor los corazones
con muestras eficaces y razones,

(...)

‘Que si en esta batalla sois vencidos
la ley perece y libertad se atierra,
quedando al duro yugo sometidos,
inhábiles del uso de la guerra;
pues con las brutas bestias siempre ñidos,
habéis de arar y cultivar la tierra,
haciendo los oficios más serviles
y bajos ejercicios mujeriles.’²⁰⁷

Los mapuche son vencidos en esta batalla y capturan a Galvarino. Ercilla intenta salvarlo de la muerte que le espera, diciendo que era un guerrero mapuche que se había pasado al bando español en batalla. Pero el mismo Galvarino descubre y muestra sus manos mutiladas para hacer ver quién era realmente, y “‘sin respeto ni miedo de la muerte’ increpó a los españoles solicitando en alta voz la muerte”²⁰⁸. Ercilla, al ver que Galvarino ya no

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 177-180.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 184-185.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 195.

quería seguir viviendo, se aparta y deja que se cumpla el deseo del guerrero. “Por falta de verdugos y el no deseo de serlo, ‘quedó casi por uso de aquel día / un modo de matar jamás usado’: se le entregó a cada indio condenado un trozo de cordel suficiente para que se colgase él mismo del árbol que eligiese:

Aquellos caciques, que ligeros
por los más grandes árboles trepando,
en punto a las cimas arribaron,
y de las altas ramas se colgaron.”²⁰⁹

Cuenta el relato popular que Galvarino no mostró gesto de dolor alguno cuando le cortaron ambas manos y que ofreció su cuello para que se lo cortaran también, tal como escribe Ercilla. El guerrero fue liberado y, según los relatos orales, siguió combatiendo contra los españoles gracias a unos cuchillos que incorporó a sus muñecas hasta que fue condenado al suicidio. Los hechos que relata Ercilla se fusionan con la inventiva popular, la que de boca en boca ha transmitido las hazañas, casi míticas, de este guerrero mapuche.

En esta obra, se representa el momento en que capturan a Galvarino y como castigo ejemplar le cortan ambas manos. Están junto a él un soldado español, un sacerdote y el verdugo, también soldado. El soldado y el sacerdote convencidos de su verdad sólo observan, culpables por delito de omisión. Cómplices. La figura que personifica al guerrero mapuche está hecha con lanas violetas. Color que, como lo decía la misma *artista*, viene de la tradición pictórica mapuche. Y además es el color de su nombre. Galvarino violáceo mirando hacia el espectador encarna a la propia *artista*. Violeta se identificaba y sensibilizaba con la historia del pueblo Mapuche, ella sentía en carne propia el dolor de la Conquista.

2.5. La historia de Caupolicán

La arpillera *Fresia y Caupolicán* (**fig. 51, p. 152**), obra elaborada entre 1964 y 1965, es una composición en lana bordada sobre yute teñido. A primera vista, tanto en esta arpillera como en *Los Conquistadores*, pareciera ser que nos encontramos con una

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 195-196.

representación esquemática y bidimensional. Sin embargo, si se pone atención a algunos detalles, se puede observar que la *artista* no elimina la composición perséptica por completo y que hay cierta tridimensionalidad también. En primer lugar, la *artista* no pinta sobre tela, borda sobre yute. Con este simple acto y por el hecho de que la lana tiene un cuerpo, se crea un relieve y una consecuente sensación de profundidad. Por otro lado, la misma autora teje con la intención de dar volumen a algunos objetos. La forma en que posiciona los personajes, uno más adelante que otro, tras un árbol o por objetos que pasan sobre o por detrás de los personajes, no nos permite hablar de un plano total.

Sobre el yute teñido de violeta, la artista tejió en la zona centro-inferior una figura alargada que mira hacia su izquierda. Viste una larga falda negra con líneas blancas que adornan la vestimenta de forma vertical en el extremo derecho y horizontal, en la parte inferior de la falda. Por este atributo, podríamos decir que se trata de una mujer. El cuerpo del personaje fue tejido con azul profundo, sin la intención de demostrar sexo o mayores complejidades en la forma. Sobre su pecho, porta un objeto de forma trapezoidal de color azul y delineado con hilo blanquecino. De su cabeza cuelga una trenza negra. El personaje sostiene en sus manos un niño que parece moverse agitadamente mientras lo dirige hacia su izquierda. El niño, de cabellos negros, está bordado con un tono rosáceo, como si se quisiera señalar su desnudez.

La mujer anteriormente descrita parece hacer entrega del infante a otra figura que se ubica a su izquierda, la que es muy diferente a la ya descrita. En primer lugar, está de frente y mira hacia el espectador, y en segundo lugar, obedece a una representación aún más esquemática, pero a la vez, más singularizada. La figura fue representada enteramente en tonos azules, la autora no representa el sexo del personaje, pero, si la falda de la primera figura es un indicio de su femineidad, la no-falda puede indicar la masculinidad de éste. La única prenda que lleva es un cinto que adorna su cabeza.

La expresividad de su rostro contrasta con la simplicidad del cuerpo. Si bien, está más a la derecha del centro normal de la arpillera, se ve una cierta intencionalidad de parte del artista de destacar más esta figura. Los ojos del personaje dejan la impresión de tristeza a quien observa, una cierta resignación en su mirada, en su boca. A la derecha, un nuevo personaje sostiene una cuerda que rodea el cuello de la figura bordada en tonos azulados y, a su pie izquierdo, se ata otro trozo de cuerda. Las sogas son representadas en una real

tridimensionalidad, hechas casi escultóricamente mediante hilos. La figura que sostiene la cuerda está compuesta de una combinación de lanas verdes, grises y negras y mira hacia el “personaje azul”, el que parece ser su cautivo.

Un cuarto personaje de tonos grisáceos, en la sección izquierda de la composición, sostiene en sus manos algo similar a una vara bordada en hilo marrón, con la que parece acosar/castigar al personaje de tonos azulados. Dos árboles secundan a este grupo central, los ramajes de éstos se abren en dos, cual abanicos, dejando caer sus ramas sobre los rostros de los dos personajes exteriores, que pueden identificarse como captores. La gama de colores de los árboles es de marrones y rojizos.

En el extremo derecho de la arpillera aparece una cruz de color negro con detalles en blanco y marrón. En lugar de la típica inscripción I.N.R.I. que aparece sobre las cruces, se observa la representación tridimensional, mediante el tejido, de aquel objeto de madera donde deben ir las siglas, sólo que aquí solo tenemos hilos, no hay letras.

Al extremo izquierdo, como si estuvieran escondiéndose tras el árbol, hay siete personajes, todos del mismo color: verde y negro -similar al captor del lado derecho-. Uno tras otro, miran la escena principal. Por la forma en que fueron posicionados, dan la ilusión de perspectiva.

En la parte superior se representa el cielo, compuesto en una mezcla de tonos azules, verdes y grises. Podemos identificar el círculo blanquecino como el sol, el que se encuentra rodeado por una atmósfera algo tormentosa que parece abalanzarse sobre la tierra.

Al igual que en el *Machitun*, *Los Conquistadores* y *Fresia y Caupolicán* también muestran una predominancia de los colores mapuche. En estas dos últimas arpilleras, los amarillos, rojizos, violáceos, verdosos, rosáceos y negruzcos son una constante. Les acompañan otros colores, pero éstos son la base.

Remitiéndonos al título de la arpillera, quien conozca algo de la cultura Mapuche y su lengua, el *mapudungun*, sabrá que *Fresia* es un nombre femenino y *Caupolicán*, un nombre masculino. De ahí se desprende que uno de los personajes representados en la arpillera es una mujer: *Fresia*, y ésta sería la figura que sostiene al niño. La podemos identificar porque viste una falda o *chamal*, se trata de una prenda exclusiva femenina hecha de un gran trozo de tela negra adornada con cintas rojas en la misma ubicación de las cintas blancas que representa *Violeta* en su *chamal*. Otro atributo que ayuda a identificarla

es el adorno pectoral que, si bien está simplificado al máximo, probablemente represente una *trapelacucha* (**fig. 52**), objeto que solo pueden llevar las mujeres. Por lo tanto, el personaje azulado cuya cabeza es adornada por un cintillo o *trarilonko* sería el *toqui*²¹⁰ Caupolicán.



52. Trapelacucha de plata, Cultura Mapuche.

Pero vayamos a la historia misma. Caupolicán, luego de vencer en repetidas ocasiones a los españoles, fue capturado y condenado a morir en la pica. Su mujer, Fresia, en la rabia de ver cautivo a su esposo, se dirige a él y le reprocha el haberse dejado atrapar vivo y no haber muerto con honor en batalla. En eso, le arroja su hijo a los pies, diciendo que ella ya no es más la madre de aquel niño.

Este episodio, al igual que la historia de Galvarino representada en *Los Conquistadores*, fue relatado por Alonso de Ercilla en *La Araucana*. Según Ercilla, los mapuche al mando de Caupolicán planeaban atacar el fuerte español de Cañete. En las notas a la *La Araucana* (1982), se dice que Caupolicán convence a su Consejo del ataque al fuerte, pues sabía que se encontraba sin su Capitán y que los soldados estaban

²¹⁰ El *toqui* era el líder mapuche en tiempos de guerra, en las batallas. A diferencia del *lonko*, quien guiaba la comunidad en tiempos de paz.

desprevenidos y desarmados. Caupolicán le encarga a uno de sus guerreros, Pran, infiltrarse en el fuerte haciéndose pasar por un indígena desertor, allí:

“Tentado, pues, los vados y el camino
por donde el trato fuese más cubierto,
de tiento en tiento y lance en lance, vino
d dar consigo en peligroso puerto;
que engañado de un bárbaro ladino,
Andresillo llamado, de concierto
salieron juntos a robar comida,
cosa a los yanaconas permitida, (...)

Visto el crédulo Pran que había salido
tan presto el falso amigo a la parada,
hallando voluntad y grato oído
y el tiempo y la ocasión aparejada,
de la engañosa muestra persuadido,
el disface y la máscara quitada,
abrió el secreto pecho y echó fuera
la cubierta intención desta manera, (...)

‘haciéndote saber cómo quería
(si no es de algún oculto inconveniente)
dar el asalto al fuerte a mediodía
con furia grande y número de gente
por haberle avisado cierto espía
que en aquella sazón seguramente
descansan en sus lechos los soldados,
de la molesta noche trabajados...’²¹¹

Luego de este encuentro, Pran se dirige al campamento mapuche y Andresillo se devuelve al español, Andresillo era un yanacona, aliado al bando español. De vuelta en su campamento, Andresillo le cuenta a Alonso de Reinoso, capitán español, lo que planean los mapuche. El capitán le encarga reunirse con Caupolicán y engañarle: “Retorna Andresillo ante Reinoso dándole cuenta de la gente y armas que pudo ver y considerar en sus movimientos por el campo araucano, que le fueron fáciles pues le consideraban un traidor a los españoles, de fiar. Al día siguiente, en las horas de reposo, introduce Andresillo a Pran,

²¹¹ ERCILLA, Alonso de, *op. cit.*, pp. 219-221.

disimulada y quietamente, en el fuerte, haciéndole ver que la costumbre española de dormir se cumple desaprensivamente.”²¹²

De esta forma, Andresillo, hace creer a los mapuche que los españoles acostumbran dormir a cierta hora, momento propicio para atacar. Así lo hacen los mapuche, sin embargo, los españoles, al tanto del ataque, los sorprenden y les obligan a replegarse. Caupolicán logra huir, pero luego es capturado:

“(…) descubriendo
al marido que preso iba adelante,
de sus insignias y armas despojado,
en el montón de la canalla atado,

no reventó con llanto la gran pena
ni de flaca mujer dio allí la muestra,
antes de furia y viva rabia llena,
con el hijo delante se le muestra
diciendo: ‘La robusta mano ajena
que así ligo tu afeminada diestra
más clemencia y piedad contigo usara
si ese cobarde pecho atravesara (...)’

‘¡Ay de mí! ¡Cómo andaba yo engañada
con mi altiveza y pensamiento ufano,
viendo que en todo el mundo era llamada
Fresia, mujer del gran Caupolicano!
Y agora, miserable y desdichada,
todo en un punto me ha salido en vano,
viéndote prisionero en un desierto,
pudiendo haber honradamente muerto (...)’

‘Toma, toma tu hijo, que era el ñudo
con que el lícito amor me había ligado;
que el sensible dolor y golpe agudo
estos fértiles pechos han secado:
Cría, críale tú, que ese membrudo
cuerpo en sexo de hembra se ha trocado;
que yo no quiero título de madre
del hijo infame del infame padre’.

Diciendo esto, colérica y rabiosa
el tierno niño le arrojó delante,

²¹² *Ibid.*, p. 222.

y con ira frenética y furiosa
se fue por otra parte en el instante (...)"²¹³

Con estos datos podemos concluir que la mujer que sostiene al niño en los brazos es efectivamente Fresia y que el personaje de azul es Caupolicán atado por sus captores. La *artista* muestra el momento en que Fresia se enfrenta a su marido y le va a arrojar el niño a sus pies.

Los espectadores que Violeta incorpora no parecen ser un agregado azaroso. En muchas de sus obras acostumbraba representar un público testigo de la escena. Pero, en otras ocasiones, estos también miran al espectador que observa desde afuera. En este caso, los personajes se agrupan tras uno de los dos árboles que flanquean la escena central y miran la acción que ocurre al centro. A este respecto, resulta curioso que estos árboles sean precisamente sauces llorones; parecieran señalar lo triste del acontecimiento. Volviendo a los personajes, éstos son representados uno tras otro, del mismo color, similares facciones, mismo tramo de cuerpo representado, se ve la intención de Violeta de no individualizarlos. Ella eligió usar los mismos colores del grupo de personas apostadas tras el sauce en uno de los captores, lo que quizá intenta retratar la situación de traición y engaño encarnadas en Andresillo, yanacona-indígena a favor del dominio español.

En el poema de Ercilla se relata que antes de ser empalado, Caupolicán recibió el Bautismo:

“Pero mudóle Dios en un momento,
obrando en él su poderosa mano,
pues con lumbre de fe y conocimiento
se quiso bautizar y ser cristiano (...)

Luego de aquel triste, aunque felice día
que con solemnidad le bautizaron,
y en lo que el tiempo escaso permitía
en la fe verdadera le informaron.
Cercado de una gruesa compañía
de bien armada gente, le sacaron
a padecer la muerte consentida,
con esperanzas ya de mejor vida.”²¹⁴

²¹³ *Ibid.*, pp. 226-228.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 231-232.

En esto puede encontrarse la justificación de la cruz que Violeta representa en el sector derecho, quizá se esté refiriendo a la conversión del *toqui* al Cristianismo antes de su muerte. Pero puede que también esté posicionada allí como un símbolo de muerte, pues no posee la inscripción I.N.R.I., lo que nos lleva a nuevos parámetros, pudiendo tratarse de la tumba del mismo Caupolicán.

2.6. El *machitun* de Violeta Parra

Pasamos ahora a adentrarnos en el significado más profundo de estas obras ¿Por qué Violeta representa estos episodios de la Guerra de Arauco? ¿Qué la motiva? ¿Cuál es la intencionalidad de la *artista*?

Violeta escribe en sus *Décimas. Autobiografía en verso* lo siguiente:

*“Si escribo esta podesía
no es sólo por darme gusto,
más bien por meterle un susto
al mal con alevosía;
quiero marcar la partí’a,
por eso prendo centella,
que me ayuden las estrellas
con su inmensa claridad
p’a publicar la verdad
que and’a la sombra en la tierra”²¹⁵*

En la canción *Yo canto a la diferencia*, compuesta entre 1955 y 1957, pero que formó parte del álbum de 1960 del sello ODEÓN *Toda Violeta Parra. El folclore de Chile*, Vol. VIII, la *artista* declara:

*“Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo,
y no tomo la guitarra
por conseguir un aplauso.
Yo canto a la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso,
de lo contrario no canto*

²¹⁵ PARRA, Violeta, *op. cit.*, p. 158.

(...)

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

Para Violeta Parra el *arte* debe tener una función social. En los primeros versos expuestos, Violeta está hablando desde la experiencia de su vida, se trata de su autobiografía escrita en décimas, la que está repleta de sentencias sociales. O sea, para Violeta, el *arte* -incluyendo en él música, pintura, arpilleras, y cada trozo de su trabajo- debe decir algo, no se compone una arpillera porque sí. En este sentido, que Violeta bordara a Fresia, Caupolicán y Galvarino, no es azaroso, tras esto hay un fuerte contenido social y de denuncia respecto a la situación del mapuche –indígena en general- en nuestro país.

Como ya dijimos, el contacto de Violeta con el pueblo mapuche fue directo. Ella viajó al sur de Chile y vivió con la “gente de la tierra”, aprendió de su cultura en el campo mismo. Que en el óleo *Machitun* esté representando la sanación del lonko, adquiere nuevos matices interpretativos si se los analiza en conjunto con las obras *Fresia* y *Caupolicán* y *Los Conquistadores* y si además usamos el texto de *Arauco tiene una pena*.

Violeta compuso cerca de 1961 la canción *Arauco tiene una pena*. El tema apareció en el disco del sello ODEÓN *Violeta Parra en Argentina*, en dicho año. La sencillez de la composición, sólo un bombo que hace un ritmo musical mapuche, la guitarra y la voz dejan al oyente poner total atención al discurso de la cantora:

*“Arauco tiene una pena
que no la puedo callar,
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar,
nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.
Levántate, Huenchullán.*

*Un día llega de lejos
huescufo conquistador,
buscando montañas de oro,*

*que el indio nunca buscó,
al indio le basta el oro
que le relumbra del sol.
Levántate, Curimón.*

*Entonces corre la sangre,
no sabe el indio qué hacer,
le van a quitar su tierra,
la tiene que defender,
el indio se cae muerto,
y el afuerino de pie.
Levántate, Manquilef*

*Adónde se fue Lautaro
perdido en el cielo azul,
y el alma de Galvarino
se la llevó el viento sur,
por eso pasan llorando
los cueros de su kultrún.
Levántate, pues, Callfull.*

*Del año mil cuatrocientos
que el indio afligido está,
a la sombra de su ruca
lo pueden ver lloriquear,
titora de cinco siglos
nunca se habrá de secar.
Levántate, Callupán.*

*Arauco tiene una pena
más negra que su chamal,
ya no son los españoles
los que les hacen llorar,
hoy son los propios chilenos
los que le quitan su pan.
Levántate, Pailahuán.*

*Ya rugen las votaciones,
se escuchan por no dejar,
pero el quejido del indio
¿Por qué no se escuchará?
Aunque resuene en la tumba
la voz de Caupolicán,
Levántate, Huenchullán.”*

La obra de Violeta Parra constituye un todo integral donde la música, la poesía y la plástica se relacionan y entrecruzan. La obra visual de Violeta contiene la misma intencionalidad que podemos escuchar y leer en sus otros trabajos. Por ello, las concepciones de Violeta Parra estarán presentes en todas las dimensiones de su *arte*. Para poder comprender las obras que hemos venido analizando en esta sección, no podemos pasar por alto *Arauco tiene una pena*.

En dicha canción, la autora nos expone la problemática de la Conquista y la colonización por parte de los españoles. Violeta nos habla del dolor que tuvo que sobrellevar el pueblo mapuche viendo a su gente morir en el intento de frenar la Conquista. Pero ése mismo dolor y las injusticias que se cometieron son aún pan de cada día. El llanto permanente del pueblo Mapuche es como la totora, junco de los pantanos, no se secará jamás. Sin embargo, allí radica también el germen de la fuerza y resistencia de este pueblo.

Creemos que Violeta, al bordar la arpillera *Fresia y Caupolicán y Los Conquistadores*, intenta actualizar los acontecimientos, traerlos desde el más allá, desde la lejanía de los siglos, hasta nuestros días. Pero no sólo la memoria sobre aquel pasado sangriento, sino que quiere poner en evidencia el estado actual del mapuche, es decir, denuncia una condición sostenida en el tiempo. El español asesinó a un pueblo, pero dicha situación sigue aún su curso y son los propios chilenos quienes continuamos aniquilando al indígena. La guerra de Arauco no ha terminado.

Por otro lado, la forma en que compone los cielos, los colores y las tramas en punta que forma con los hilos, lo hacen ver como un cielo amenazante, que se abalanza sobre la tierra. Hay una suerte de correlato, la crueldad del mundo terrenal se refleja en el cielo azul, tornándolo gris y amenazador. Lo que nos podría hacer pensar más en la vertiente cristiana de Violeta, su creencia en Dios pero su arremetida contra sus representantes en la tierra.

La total simplicidad y esquematismo en la representación de Caupolicán y Galvarino pero la profundidad de sus expresiones, hacen notar que Violeta no representa al personaje histórico, sino que posiciona una figura que puede reemplazarse por cada integrante del pueblo Mapuche aún vivo, por nosotros y por Violeta misma.

De esta forma, Violeta expresó su discurso y denunció la situación del indígena, sujetos que han sido pisoteados por la cultura hegemónica, la criolla, pero siguen ahí con sus costumbres, creencias y prácticas vivas y latentes. Con las obras analizadas, edifica un

medio para exorcizar los silencios, para dejar que los mapuche manifiesten su voz. En su *Machitun* busca con su latido de *kultrun* vivificar, sanar, darle aliento a una cultura enferma por los siglos de atropellos, pero no muerta. En *Arauco tiene una pena*, Violeta Parra, cual *machi* invoca a través de su *kultrun*, compañero que la ayuda a comunicarse con el mundo de superior y divino, a cada uno de los grandes *toqui* mapuche muertos en la Guerra de Arauco. Así, desfilan nombres como Huenchullán, Pailahuán, Lautaro, Galvarino y Caupolicán. Levántense.

3. Violeta Parra y el mundo andino. La serie *Leyenda del último Rey Inca*

El presente apartado se basa en el análisis de una serie de Violeta Parra titulada *Leyenda del último Rey Inca*. A partir del reconocimiento de la fuente histórica y mítica que inspira la creación de la obra, se desarrolla una descripción iconográfica de las tres pinturas que componen la serie. Además, se lleva a cabo una comparación de la serie con otra fuente iconográfica que alude al mismo tema, dos dibujos que aparecen en *El Primer Nueva Corónica* y *Buen Gobierno* (hacia 1615) del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala.

Violeta Parra realizó la serie *Leyenda del último Rey Inca* en 1964 y se compone de tres cuadros. El primero de ellos es “La hija curiosa” (fig. 53), pintado al óleo sobre madera aglomerada. Le siguen “Las tres hijas del rey lloran a su padre” (fig. 54, p. 171) y “Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija” (fig. 55, p. 171), en ambas obras usó óleo sobre madera prensada.



53. Violeta Parra, “La hija curiosa” (1964), óleo sobre madera aglomerada, 50 x 70 cm., forma parte de la serie *Leyenda del último Rey Inca*, Fundación Violeta Parra.



54. Violeta Parra, “Las tres hijas del rey lloran a su padre” (1964) óleo sobre madera prensada, 31,3 x 45,2 cm., forma parte de la serie *Leyenda del último Rey Inca*, Fundación Violeta Parra.



55. Violeta Parra, “Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija” (1964), óleo sobre madera prensada, 31 x 47 cm., forma parte de la serie *Leyenda del último Rey Inca*, Fundación Violeta Parra.



56. Dibujo sobre la muerte de Atahualpa en *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, hacia 1615, de Felipe Guamán Poma de Ayala.



57. Dibujo sobre la muerte de Túpac Amaru en *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, hacia 1615, de Felipe Guamán Poma de Ayala.

3.1. Las fuentes históricas y el mito de Inkarrí

Como su título lo indica, la serie representa ciertos episodios relacionados con el último rey o soberano de los Incas. Pero la autora se basa en una leyenda sobre este rey, no en la historia oficial. Una leyenda, generalmente se traspa de manera oral, es de carácter tradicional y local, teniendo muchas veces componentes sobrenaturales o ficticios y no tiene la obligación de responder con rigurosidad al hecho histórico al que se refiere. En este caso, podemos afirmar que existen acontecimientos específicos que dan pie a la leyenda que Violeta representa. Habrá que determinar quién fue el último Inca.

La historia confirma que el último Inca del Tawantinsuyo fue Atahualpa. Atahualpa nació en Quito y era hijo del Inca Huayna Cápac y medio hermano de Huáscar, quien moraba en el Cuzco. A la muerte del Inca, Huáscar se convirtió en el Inca del Cuzco y Atahualpa gobernó sobre las zonas norteñas de Quito (Atahualpa era considerado hijo bastardo). Las tensiones políticas entre estos dos hermanos fueron aprovechadas por los españoles a su llegada en mayo de 1532, consiguiendo que quienes se oponían a uno u otro soberano se les unieran. En dicho año, las tropas de Francisco Pizarro desembarcaron en Tumbes y, en noviembre del mismo año, arribaron a Cajamarca, ciudad donde moraba el Inca Atahualpa, quien con sus tropas se había alejado de la ciudad y establecido en una llanura cercana. Pizarro envió a dos emisarios, entre ellos, su hermano Hernando Pizarro a lidiar con el Inca. Concretan el encuentro entre el Inca y el conquistador español en la plaza de la ciudad. Al día siguiente, cuando Atahualpa se presenta a la reunión, es capturado por Pizarro y apresado en Cajamarca.

El Inca prometió a Pizarro llenar una casa con oro para pagar su rescate, y así lo hizo. Atahualpa fue reuniendo las riquezas, que los españoles llevaron a Cuzco, donde los aliados de Huáscar los recibieron, allí saquearon el oro del Coricancha, Templo del Sol. Mientras los indígenas bajo el gobierno de Atahualpa seguían llevando riquezas al español para liberar al Inca. En este escenario, Francisco Pizarro recibe dos noticias. Se le informa de la muerte de Huáscar a manos de los aliados de Atahualpa, acto que Pizarro cree, y seguramente fue así, que el mismo Inca Atahualpa mandó a cometer. Y la otra noticia es la pronta llegada de Diego de Almagro.

El cautiverio que vivió Atahualpa no era rígido, tenía mujeres a su servicio y podía recibir emisarios, entre otras cosas. Este último detalle hizo advertir a Diego de Almagro cierto peligro de sublevación por parte de los Incas y para impedir cualquier intento, demandó que el Inca fuese eliminado. De esta manera, por los temores a una posible rebelión y luego de haber reunido y repartido entre los españoles “todo el oro del Perú”, Pizarro condenó a Atahualpa a la pena de muerte.

Serge Gruzinski y Carmen Bernand en el Tomo I de la *Historia del Nuevo Mundo* señalan que “Acusado de usurpador, fratricida, idólatra, polígamo y rebelde, Atahualpa fue condenado a perecer en la hoguera. Temiendo esta forma de muerte, tanto más atroz cuanto que destruiría para siempre su cuerpo y, según las concepciones andinas, le bloquearía el camino de la ancestralidad, Atahualpa aceptó convertirse al cristianismo para librarse de ella. (...) el Inca fue muerto a garrote en la plaza como un vulgar malhechor, el 29 de agosto de 1533.”²¹⁶ Cabe especificar que la muerte por garrote era más bien una muerte por estrangulamiento, una cuerda era torcida con la ayuda de un palo en el cuello de la víctima.

Los autores continúan diciendo que “antes de su ejecución, Atahualpa hizo saber a sus más próximos que si no lo quemaban retornaría, pues su padre el Sol le haría revivir.”²¹⁷ Fue enterrado en la catedral de Cajamarca, por entonces una muy humilde Iglesia, y más tarde su cuerpo fue llevado secretamente a Quito, lugar donde nació. No se sabe exactamente donde fue sepultado, “pero su muerte ignominiosa hizo de Atahualpa el símbolo de todos los pueblos de los Andes, borrando así las disensiones que habían precipitado su pérdida. Hasta el día de hoy, aguardan su retorno.”²¹⁸

Podemos decir con cierta seguridad que la leyenda que Violeta representa es la que se refiere a la muerte del Inca Atahualpa. Sin embargo, si comparamos el relato histórico con lo que Violeta pinta sobre la madera, observamos claras diferencias. Por ejemplo, la artista no muestra el tipo de ejecución que Atahualpa recibió, ella sólo representa al Inca muerto. Y, por otro lado, tampoco encontramos referencias históricas de que Atahualpa haya tenido tres hijas.

²¹⁶ BERNAND, Carmen, GRUZINSKI, Serge, *Historia del Nuevo Mundo. Tomo I*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 422.

²¹⁷ *Id.*

²¹⁸ *Id.*

Buscando posibles fuentes visuales de este suceso histórico, nos encontramos con que la primera representación de la muerte de Atahualpa está en *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* del mestizo Felipe Guamán Poma de Ayala, escrita hacia 1615. En el capítulo “Conqvista deste reino” Guamán Poma relata que “sentencia don Francisco Pizarro a cortalle la cauesa a Atagualpa Ynga.”²¹⁹ Un dibujo (**fig. 56, p. 172**) que representa el hecho acompaña el texto, en él, un soldado español se apresta a cortarle la cabeza a Atahualpa con un cuchillo y un martillo, herramienta que usará para golpear el arma blanca. El Inca, con una cruz en sus manos y vestido con una túnica con detalles de diseños precolombinos y un tocado, yace extendido sobre un mesón sujeto de pies y cabeza por dos personajes. Uno de ellos viste ropajes que no lo identifican como soldado, sino que parece civil y el otro personaje queda recortado por el término del dibujo, viéndose sólo parte de su rostro y manos.

Las diferencias iconográficas con el hecho real no están sólo en las obras de Violeta, ya en el siglo XVII, época en que se escribió *El primer Nueva Corónica*, hay una reelaboración o reinterpretación de la muerte de Atahualpa.

En el capítulo siguiente de *La primer Nueva Corónica*, titulado “Bven gobierno y justicia”, Guamán Poma incluye un dibujo (**fig. 57, p. 172**) donde se representa el mismo tipo de sentencia de muerte, pero en este caso, la víctima es Túpac Amaru. El cronista mestizo dice: “Fue degollado Topa Amaro Ynga por la sentencia que dio don Francisco de Toledo. (...) Y de la muerte lloraron todas las señoras prencipales y los yndios deste rreyno y hizo grandésimo llanto toda la ciudad y doblaron todas las campanas.”²²⁰ En el dibujo, Túpac Amaru es representado en la misma posición de Atahualpa, un español procederá a decapitarlo con el cuchillo y el martillo, dos personajes sujetan sus pies y cabeza. En la sección inferior, mujeres mestizas lloran por el hecho que están presenciando. Túpac Amaru está vestido con ropajes muy similares a los de Atahualpa y, al igual que él, sostiene una cruz en sus manos. La cruz se explica porque ambos recibieron bautismo antes de ser asesinados.

Luego de la muerte del Inca Atahualpa, los españoles debían demostrar una supuesta sucesión o continuidad del Imperio Inca por razones políticas, para un

²¹⁹ GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno. Tomo II, Siglo XXI* Editores, México, 1980, p. 363.

²²⁰ *Ibid.*, p. 419.

ordenamiento y dirección más fácil de éste. Así, hubo una serie de Incas nombrados por los españoles y que obedecían sus ordenanzas. La consecuencia casi inmediata fueron las sublevaciones. Túpac Hualpa (conocido también como Toparpa) fue el primer sucesor de Atahualpa nombrado por los españoles, pero murió a los pocos meses. A éste le sigue Manco Inca, quien se rebeló y mantuvo una fuerte resistencia contra los españoles, debido a su sublevación, éstos nombran a Paullu Inca como líder. Manco Inca formó una especie de reino paralelo en la ciudad de Vilcabamba, como legítimo Inca, al margen del dominio español. A la muerte de Manco Inca, su hijo Sayri Túpac fue declarado heredero, quien al comenzar negociaciones con los españoles, fue sustituido por su hermano Titu Cusi Yupanqui, en Vilcabamba. Éste último murió producto de una enfermedad y le sucedió su hermano más joven, Túpac Amaru, conocido como Túpac Amaru I, para diferenciarlo de José Gabriel Condorcanqui, quien adoptó el mismo nombre y levantó una sublevación en el siglo XVIII, a éste se le conoce como Túpac Amaru II. Con la muerte de Túpac Amaru (I) en 1572, finaliza la Conquista del Perú.

Gruzinski y Bernand en el Tomo II de su *Historia del Nuevo Mundo* identifican a Túpac Amaru como “el último Inca”, y señalan que en el mes de abril del año 1572 el virrey Francisco de Toledo le declaró la guerra a Túpac Amaru, quien luego fue capturado y condenado a muerte. Luego de que el Inca aceptara el bautismo, “apareció, por fin, sobre el cadalso, ante una multitud que llenaba la plaza mayor de Cuzco; con un ademán hizo callar el clamor, y luego pronunció un discurso, cuyo contenido no se conoce. (...) Después de esta solemne exhortación a la calma se resignó a su suerte y tendió el cuello al verdugo (...) Los despojos de Túpac Amaru fueron llevados a la casa de su hermana, Cusi Huarca, quien organizó el velorio. Al día siguiente fue enterrado como cristiano en la catedral. Su cabeza permaneció expuesta en la picota (...) Por la noche los indios acudían a la plaza a venerarlo y llevarle ofrendas (...) Se dio entonces orden de enterrar la cabeza con el cuerpo. Con su muerte Túpac Amaru se convirtió en un mito y un símbolo. Su ejecución se confundió con la de Atahualpa (...) y pocos años después se olvidó que éste había muerto a garrote vil. Un cuadro de un pintor cuzqueño del siglo XVII representa la decapitación del inca, alrededor de cuyo cadáver mutilado puede verse un arco iris de tres colores. Es

posible que por esa época naciera la creencia de que el inca resucitaría a partir de su cabeza.”²²¹

Es el tipo de sentencia de muerte que recibió Túpac Amaru la que Guamán Poma representa tanto para éste como para Atahualpa. Tal como lo señalan Gruzinski y Bernard, habría que pensar que en el mundo popular mestizo se fusionaron ambos hechos, el movimiento social y político levantado con Tupac Amaru asimiló su muerte con la de Atahualpa. Y es aquí donde nace el mito, de la unión de dos hechos históricos: el asesinato del Inca Atahualpa y la ejecución del Inca de Vilcabamba Túpac Amaru. Esto sólo nos lleva al mito de Inkarrí, que, como lo demuestran los dibujos de Guamán Poma, ya habría empezado a propagarse oralmente desde el siglo XVI o XVII. Sin embargo, la primera versión que se recogió de este mito ocurrió recién en el siglo XX, en 1955, por una expedición antropológica liderada por Óscar Núñez del Prado en la comunidad indígena de Q'ero. Son tantas las versiones del mito como el número de comunidades dispersas por la zona andina, cada pueblo tiene su propia visión particular al respecto. Las más conocidas son las recogidas por el escritor, poeta, antropólogo, entre otros, José María Arguedas (1911-1919).

Como las variantes locales son muchas, no reproduciremos una versión específica del mito, sino que se trazarán sus aspectos más generales. Inkarrí es una contracción de las palabras Inca y Rey: Incarrey. Se dice que Inkarrí era hijo del Sol. Algunos informantes señalan que el Padre Sol tuvo otro hijo: Españarrí. A veces, Inkarrí es un Dios; otras, un héroe. Inkarrí habría sido apresado por los españoles y decapitado, en ciertas versiones, fue Pizarro quien lo mató, a causa del dinero. Otros señalan que habría sido su igual, el Inca de los españoles, quien lo apresó, a éste se lo suele llamar Españarrí o Dios cristiano. Su cabeza fue llevada al Cuzco, donde aún permanece. Allí, su cabeza está creciendo hacia abajo, hacia los pies; otros postulan que su cuerpo y cabeza se encuentran separados, pero existe la posibilidad de su reintegración. Dicen que Inkarrí volverá cuando su cuerpo esté completo o se reintegre. Algunas versiones señalan que cuando se complete el cuerpo de Inkarrí, éste volverá y se instaurará la antigua sociedad Inca, luego de una lucha de igual a

²²¹ BERNAND, Carmen., GRUZINSKI, Serge, *Historia del Nuevo Mundo. Tomo II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 78-79.

igual contra el Dios cristiano o Españarrí. Otros declaran que con ello viene el Juicio final y la tercera humanidad del Espíritu Santo.

Existen versiones del mito más puras, con más elementos prehispánicos y otras más mestizas, donde incluso se integran personajes bíblicos al relato. Pero en este mito hay claras ideologías mesiánicas, con el regreso de Inkarrí (o del Inca), quizá venga el Juicio Final y el gobierno de los justos, representado por el antiguo modelo de la sociedad incaica anterior a la Conquista.

3.2. La serie *Leyenda del último Rey Inca*

Señalamos el mito de Inkarrí como el relato que inspiró a Violeta Parra para realizar su serie. Violeta hizo un viaje al norte de Chile cerca de los años 50', en una gira de circo-teatro con la compañía "Estampas de América", de estas andanzas nació más tarde la canción *Y arriba quemando el sol* (1961-1963). La única forma de que haya escuchado sobre la muerte del último Inca es oralmente, si no fuera el caso, Violeta no titularía su serie *Leyenda*. Sin embargo, en los tres cuadros hay una representación bastante particular y diferente del mito.

En "La hija curiosa" (**fig. 53, p. 170**), primera obra de la serie, Violeta nos presenta un personaje femenino en el extremo izquierdo del cuadro. Al centro, Violeta pinta una forma verde que se extiende hasta el extremo superior y sale del espacio pictórico, podría tratarse de un cerro o de un árbol o arbusto. Nos inclinamos por la primera idea. Del follaje verde germinan unas líneas verticales color marrón y otras negras. En las de color marrón, la artista pinta una serie de puntitos blancos en círculo y, en las de color negro, pinta una o tres manchas de color blanco como si se tratara de gotas. Hay además cuatro elementos con manchas blancas coloreadas, sin las líneas verticales. Las primeras formas descritas dan la impresión de flores y de algodón en el último caso.

Volvemos a la figura central, en cuanto a jerarquía y no por su posición en el espacio pictórico, se trata de una figura femenina de cabellos negros que lleva un vestido blanco que deja descubiertos sus pies. Por el título de la obra, podemos decir que ella es la hija curiosa. Esta hija, porta en su mano derecha una cruz pintada de negro, la que

posiciona frente a su cuerpo y, con su mano izquierda, levanta una corona. Junto a su brazo y por detrás del cerro, surge una cabeza de color burdeo con una especie de turbante rosado. A la derecha, Parra posiciona en hilera una serie de 10 cabezas que surgen de atrás del cerro, como espectadores o testigos de la escena. En el extremo izquierdo, Violeta pinta otras dos cabezas en perfil, pero, por el elemento rectangular que posiciona sobre y entre éstas y por la extensión de tal elemento hacia los pies de la hija, creemos que se trata de una estructura arquitectónica.

Si volvemos a la fuente histórica y a la mítica, es difícil reconocer de qué nos está hablando Violeta, si la obra no fuese parte de la serie no sabríamos que se refiere al mito sobre la muerte de Atahualpa. Pero hay dos elementos que pueden permitir establecer una relación: la cruz y la corona. La corona que levanta la hija y que parece estar a punto de colocar sobre la cabeza color burdeo, nos lo señala como el posible “Rey Inca” y, la cruz negra que porta nos remite al Cristianismo introducido por los conquistadores. Quizá, Violeta nos esté dando una señal sobre el mestizaje y el sincretismo, parece haber una especie de acto ambivalente por parte de la hija reconociendo al “Rey Inca” a la vez que acepta la nueva religión. Surge la pregunta de si está la hija poniendo la corona en la cabeza del Inca o, en realidad, quitándola ¿Acaso su “curiosidad” se expresa en su tendencia a aceptar aquella nueva doctrina religiosa? La hija que, casi jugando y sonriente, quita la corona a su padre lleva una cruz católica en señal de adherencia a esta nueva religión, pero siempre con una ingenuidad de su parte.

El segundo cuadro de la serie se llama “Las tres hijas del rey lloran a su padre” (**fig. 54, p. 171**). Al igual que la obra anterior, es difícil poder hilarla con el mito leyendo sólo el título, en ninguna de las versiones se hace referencia a la descendencia de Atahualpa y menos a tres hijas.

En esta obra Violeta nos presenta con seguridad al Inca muerto, a la izquierda. Vemos su cuerpo extendido de forma horizontal, el que se pierde donde termina el cuadro. El cuerpo está compuesto por manchas de colores azules, amarillos y verdes, hay una mancha roja en su pecho que quizá represente su corazón. Su rostro denota tristeza y sufrimiento, no es una cara de expresión plácida. Pareciera llevar su corona. Sus manos están siendo posicionadas sobre su pecho en la típica posición mortuoria por una de sus hijas. Las tres son volúmenes, Violeta no describe las figuras con detalle, como sí ocurre

con la hija curiosa del primer cuadro de la serie. Las tres están representadas en un tono azulado con algunos matices verdosos y marrones. Al centro de la composición hay un elemento que identificamos como una vasija de arcilla o barro. El espacio está abstraído, no se identifica dónde se desarrolla la acción, son sólo manchas de colores grises, negros, celestes, verdes y rojo. Los colores forman una silueta como si se estuviera viendo la tierra desde un corte frontal, se forma así la idea de la fosa donde será enterrado el cuerpo del Inca.

En el tercer cuadro de la serie titulado “Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija” (**fig. 55, p. 171**), Violeta representa a las tres hijas en el sector derecho del cuadro, a la izquierda, se puede observar el cuello y boca de una vasija negra con una franja decorativa. Las hijas ya han depositado los restos de su padre en la vasija, dentro de ella podemos ver los dos ojos mirando hacia el espectador y, entre éstos, el corazón. Una de las hijas, las que, al igual que en el cuadro anterior están hechas mediante manchas y trazos rápidos de color, aún tiene sangre en los dedos. Las hijas están representadas con un tono gris, al igual que el fondo del cuadro. En el extremo izquierdo de la composición, Violeta pinta una sección negra que se va haciendo más gruesa hacia arriba, en ella hay manchas de colores blanco, negro, rojo, amarillo, verde y azul.

Parece difícil asociar estos cuadros al mito sobre la muerte de Atahualpa, pero el hecho de que Violeta reconozca la separación de parte del cuerpo del Inca puede hacernos volver a nuestra idea original. Pues, si existe una multiplicidad de versiones del mito de Inkarrí, quizá en la que Violeta oyó no era la cabeza, sino los ojos y el corazón, como órganos vitales, los que eran separados del cuerpo. Además, el que sean depositados en una vasija remite a la funcionalidad misma del objeto, es decir, contener, conservar. Entre los pueblos andinos existía la costumbre de enterrar a los muertos dentro de una vasija, con esta serie, Violeta rescata esta tradición. Introducir los órganos del Inca en una vasija puede indicar el deseo de conservación de su esencia hasta que su energía vital sea regenerada y pueda regresar.

En la antología *Literatura quechua*, se compila una versión del mito de Inkarrí que puede servir para el desciframiento de la serie de Violeta Parra, se trata de la versión entregada por Zenón Flores al investigador Juan M. Ossio en 1972, en el barrio de Tuna en Andamarca, Provincia de Lucanas del Departamento de Ayacucho. Flores relata que:

“Inkarrí mantenía a tres mujeres (...) Ese señor tenía pues sus tres mujeres: una de ellas era Oro, otra, Plata y la otra, Bronce. Es por ellas que existen los tres metales. Y es por eso que todos los soldados que vinieron de España decían: ‘¿Por qué razón va a tener ése mayor poder que nosotros? Tráiganmelo preso’. Es entonces que Inkarrí se levantó en Osqonta: ‘¡Yo no voy!’ diciendo. Entonces los soldados enamoraron a las mujeres de Inkarrí y lo estrangularon cuando el decía: ‘Mi cabeza irá. Mi cuerpo no va’. (...) Dicen que luego llevaron su cuerpo a la laguna y cuidaron de su cabeza para llevársela (...) Lo llevaron de Osqonta a una laguna cerca de Turupu, y luego hicieron llegar a España sólo su cabeza. Dicen que su cabeza cortada está en España y sus cabellos son de oro. (...) Y de esta manera su cuerpo pequeño está retoñando, está aumentando como una yema. Dicen que al oro de sus cabellos lo están cortando. Permanece así en España, ya está tomando su cuerpo (...). Los ancianos decían que volverá cuando recobre su cuerpo, que de todas maneras volverá. ¿Por qué no volverá? Está solamente en su querer, decían los ancianos, va a volver, retornará cuando tome su cuerpo.”²²²

Por otra parte, José Alcina en *Mitos y literatura quechua*, publica un poema popular titulado *Llanto de las Ñustas a la muerte de Atahualpa*. El verso fue recopilado por Alomías Robles y Alcina sólo reproduce el fragmento que sigue:

“Lloremos,
lágrimas de sangre, lloremos,
con desesperación, a gritos,
lloremos,
que el sol para siempre
la luz a sus ojos quitó.
No miraremos más su frente,
ni oiremos más su voz,
ni su mirada cariñosa
velará por su pueblo...”²²³

Quizá no tenga relación con la leyenda que Violeta representa, pero este poema es útil para graficar, a través del llanto de las ñustas o princesas incas, las lágrimas que las hijas del rey derraman.

Violeta Parra no hace referencia a cómo fue ejecutada la muerte de Atahualpa. En el primer cuadro de su serie hay una cabeza que puede ser la del Inca. En el segundo, representa al Inca muerto sobre el suelo. Y en el tercer cuadro, se observa la separación de los ojos y el corazón del Inca del resto de su cuerpo, los que son depositados en una vasija.

²²² BENDEZÚ, Edmundo, (ed.), *Literatura quechua*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980, pp. 281-283.

²²³ ALCINA, José, *Mitos y literatura quechua*, Alianza editorial, Madrid, 1989, p. 45.

Por otra parte, las referencias contextuales e históricas son vagas, el único indicador del momento histórico es la introducción de una cruz en el primer cuadro de la serie. Esto nos hace relacionar la muerte del último de los Incas con la llegada del Cristianismo, es decir, con la Conquista Española.

Analizando las características formales de las obras cobra relevancia el hecho de que se trate de una serie compuesta de tres cuadros, donde cada uno aborda un episodio de la leyenda del último Inca. Violeta eligió hacer una serie, dedicar una superficie individualizada a cada episodio de la leyenda, lo que otorga un sentido narrativo y continuidad principio, desarrollo y fin. La construcción espacial en estos cuadros es similar a las demás obras analizadas. Violeta Parra no se aferra a la construcción perspéctica tridimensional, si bien ella misma decía no saber dibujar, construye el espacio de esa manera porque importa más su discurso político que una representación correcta, según los parámetros europeos clásicos. En cuanto al color, hay una paleta muy vivaz y diversa. El color es el dibujo en óleos, y también arpilleras, de Violeta. No hay líneas claras, con machas de color delimita contornos y forma las figuras utilizando una gama cromática que no responde a la realidad exterior, sino que se rige por sus propias leyes.

Nos es imposible saber dónde y cuándo le fue relatado el mito a Violeta Parra, quizá, a sus oídos llegó una versión modificada, donde Inkarrí no tenía ya tres mujeres, sino tres hijas. Puede haber sido una mutación debido a que era más prudente que el Inca tuviese tres hijas en lugar de tres esposas, lo que respondería a una asimilación de los valores cristianos por parte de los mestizos.

La serie de Violeta figura en el catálogo de su exposición en el Museo del Louvre de 1964 (**fig. 15, p. 90**). Queda en una nebulosa si trabajó en ellas especialmente para la exposición o si habían sido hechas con otro propósito. De todos modos, Violeta nunca trabajó sin una intencionalidad final, si las pintó especialmente para la exposición en el Louvre, era porque necesitaba mostrar al público europeo la historia del último Inca.

3.3. Legitimación del mundo andino

La serie de Violeta Parra que hemos analizado responde a un interés más expresivo que documental, pues hay en ella más invención personal y libertad compositiva. A Violeta no le interesa ser rigurosa con personajes y fechas, pues su opinión política, su discurso, es mucho más importante. Nuestra artista escribía, cantaba, bordaba, pintaba cuando tenía que decir algo sobre algún tema que le inquietaba. En una entrevista que Madeleine Brumagne le hizo a Violeta en su taller de Ginebra en 1965²²⁴, le pregunta sobre los temas que trata en sus obras. Violeta responde que intenta “*mostrar la vida popular chilena, sus leyendas y canciones. Ideas que tengo que expresar indispensablemente*”. O sea, la serie que estudiamos tiene lugar porque Parra necesitaba expresar de alguna manera, en este caso pintando, las ideas o pensamientos que le inspiró el conocimiento de la leyenda sobre el último Inca. Violeta desglosa la leyenda en tres cuadros, le otorga singularidad e importancia a cada uno de los episodios. La comprensión de cada uno de éstos como objetos amarrados unos a otros, nos hará entender la compleja visión de Parra.

Claramente, Violeta tenía una posición frente al fenómeno de la Conquista y la relación conquistadores-conquistados. Relación que, en la evolución histórica y cultural de ambos actores, se mantiene. Esto queda expuesto en la canción *Arauco tiene una pena*²²⁵, ya analizada con motivo de sus trabajos en torno al mundo Mapuche. Sin embargo, aunque Violeta hable del mapuche, su discurso puede aplicarse a cualquier otra etnia y, creemos que así lo pensaba ella también. La canción versa sobre el proceder del conquistador y la realidad actual del indígena. La codicia del español, la condena a muerte del Inca Atahualpa, la matanza que significó la Guerra de Conquista, la hegemonía cultural y la introducción forzada de ideologías: imágenes que aparecen en la serie de Violeta.

Un elemento particular en Violeta es lo que identificamos como una mirada actualizante y que queda reflejada en toda su obra, ya sea plástica, literaria o musical. Cuando escuchamos cualquiera de sus canciones, compuestas por lo menos hace 50 años atrás, éstas siguen teniendo sentido en la actualidad, como si hubiesen sido escritas en este tiempo, aunque hagan alusión a eventos específicos. Cuando toma alguna temática, Violeta

²²⁴ BRUMAGNE, Madeleine, *op. cit.*

²²⁵ Ver letra de la canción en las pp. 166-167.

la revitaliza y le da un sentido actual y vigente ya sea para el público de los años 60' o para nosotros en la segunda década del 2000.

Con nuestra serie ocurre lo mismo, rescata una leyenda y la restaura, recompone y replantea, le da un aliento contemporáneo. Si no es por el título de la obra, podría confundirse con una representación cualquiera de un caudillo o revolucionario asesinado, pues no nos describe históricamente a qué se refiere. Y es quizá eso lo que Violeta pretende, que nos identifiquemos con él, que lo veamos como un hecho actual, un asesinato que ocurrió hace cientos de años pero que sigue manteniéndose y perpetuándose de diversas maneras, en la posición subalterna del indígena.

En la entrevista²²⁶ citada, Madeleine le pregunta con qué medio de expresión se quedaría, si tuviese que escoger uno, Violeta responde: “*Elegiría quedarme con la gente. Son ellos quiénes me impulsan a hacer todas estas cosas*”. Violeta tiene una clara opinión sobre el *arte*, es un medio de conocimiento que nace por la gente y para ellos. Pero la entrevistadora insiste, a lo que Violeta responde indicando con un golpe de pincel contra el cuadro en el que trabajaba que se quedaría con la pintura: “*Para mí, la pintura es el punto triste y oscuro de la vida. Me esfuerzo por hacer salir de allí los aspectos más profundos que hay en el ser humano. Mientras que la tapicería es la parte alegre de la vida.*”²²⁷ Es en la pintura donde Violeta puede desenvolver y expresar las tristezas e injusticias de la vida misma, lenguaje capaz de traducir la complejidad de las relaciones humanas.

Esta serie que relata hechos específicos de la tradición cultural nortina está en directa relación con los demás temas que Violeta trata en los óleos y arpilleras que ya se han analizado. La obra de Violeta supone una mezcla y fusión de las distintas tradiciones de nuestro país. Integración lúcida y asertiva, capaz de poner en diálogo fructífero cada uno de sus elementos. La canción *Mañana me voy pa'l Norte* grabada en 1965 para el disco *Violeta Parra. Una chilena en París. Recordando a Chile*, del sello ODEÓN, da cuenta de esto:

*“Mañana me voy p'al Norte
a cantarle a los nortinos
tengo lista mi trutruka
mi tambor y mis platillos.*

²²⁶ BRUMAGNE, Madeleine, *op.cit.*

²²⁷ *Id.*

*Un esquinazo en la pampa
le ofreceré al salitrero
con cogollito de amores
regalo de los sureños.*

*Adornaremos la mesa
con flores de tamarugo
matizados con copihues
del copihual de Temuco.*

*Y cuando empiece a cantar
que lloren todas las quenas
tambor del indio palpiten
al son de todas sus penas”*

Violeta Parra emprende viajes al norte y sur del país, consigo lleva todas las tradiciones rescatadas y asimiladas, contactos directos que desembocan en intercambios culturales de los cuales extrae toda la sabiduría popular para convertirla en los cimientos donde edificará su obra. Su trabajo artístico deviene en un instrumento legitimante para los sujetos de la cultura popular.

Preciera ser que Violeta manifiesta en la *Leyenda del último Rey Inca*, a través de la solemnidad, ternura y respeto con que maneja el tema, su propia crítica respecto a la imposición violenta de una cultura sobre otra. No podemos plantear con seguridad que Violeta está pensando en el regreso o la resurrección del Inca cuando las tres hijas ponen el corazón y los ojos de éste en la vasija. Resulta más factible que Violeta, al igual que cuando representa a Galvarino y Caupolicán, no esté pensando en la resurrección de un sujeto específico, sino que se refiere a un pueblo que ha sido sometido y que debe levantarse. Intenta el reposicionamiento y revalorización de las raíces culturales nortinas. Pero, tal vez ese vientre oscuro y fresco hecho de arcilla cocida sea capaz de contener y conservar, como en una vuelta al lugar de origen, a la tierra, a la Pachamama misma, la esencia del Inca. Quizá ese vientre ovalado y telúrico haga germinar las semillas que fueron abonadas con sangre.

CONCLUSIONES

La presente investigación se basó en el análisis iconológico (Panofsky) de arpilleras y óleos de Violeta Parra, lo que supone un reconocimiento y lectura del discurso presente en ellas. Si bien la *artista* nunca escribió un manifiesto que detallase su propuesta artística, sus ideas están presentes y pueden ser extraídas de sus obras visuales. El discurso de Violeta Parra está fragmentado y repartido entre sus arpilleras, pinturas, esculturas, cerámicas, canciones, décimas, cartas y entrevistas, etc, pero se lo puede reconstruir. El proceso de unión y encaje de piezas del rompecabezas Violeta Parra junto con el resultado, la imagen final y completa, está en las páginas de esta tesis.

Las arpilleras y óleos aquí analizados reflejan la complejidad del pensamiento de Parra. No solo se demuestra que éstas están cargadas de símbolos y significados religiosos, sociales y políticos. Sino que las obras mismas se transforman en portavoz del corpus conceptual que las concibe, es decir, la obra funciona como un texto y, en la especificidad de su lenguaje visual, es portadora de las ideas de la *artista* en cuestión.

La crítica e Historia de Arte chileno se han encargado de delegar la figura de Violeta Parra al mundo del arte popular y de la artesanía, sin embargo, estas dos últimas tampoco parecen hacerse cargo del personaje. En el caso de la crítica esto es explícito; en el de la Historia del Arte, se sobreentiende por la omisión que de ella hacen. Cuando se evalúa un caso particular en función de los propios conocimientos se forman binomios, donde el segundo término encarna los residuos del primero. Los binomios conceptuales arte/artesanía o arte popular y artista/artesano son estrategias para marginar. Las expresiones artísticas no deben ser leídas bajo códigos determinados, éstas deben ser revisadas en función del grupo cultural que las produce, según sus propias categorías. De esta forma, la obra de Violeta Parra habría sido juzgada en sus resultados y tomando en consideración la tradición cultural desde donde trabaja.

Violeta encarna una de esas figuras que describía Ticio Escobar, que logran individualizarse y ser reconocidas por su obra, y que, en virtud de los postulados de Walter Benjamin, siempre trabajan desde y por su clase social. José María Arguedas planteaba

frente al caso excepcional de Violeta: “Ella es lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo, es lo más universal que he conocido en Chile... porque en ella está contenida esta amalgama formidable que es Chile.”²²⁸ Violeta trasciende sus propias fronteras, al utilizar estratégicamente distintos lenguajes y códigos puede ser leída tanto por los sujetos populares como por los parámetros académicos. Reconociendo su particularidad y diferencia respecto al arte oficial chileno, su obra puede analizarse con las herramientas propias de estos círculos. Que este trabajo no se haya realizado en su tiempo es resultado del prejuicio de críticos y académicos que veían la obra de una mujer sin títulos universitarios, sin preocupación por la perspectiva, el dibujo y el uso del color, que trabajaba no con materiales nobles, sino con lanas, arpilleras, cerámicas, cartones y cholguanes, como un producto folclórico y artesanal, en el sentido segundón que ellos mismos daban al término.

Si bien la obra visual de Violeta Parra se arraiga profundamente en la tradición, en sus temáticas y en el uso de técnicas y materiales que provienen del mundo artesanal y del arte popular, no es una reproducción serial de estas pautas y estructuras. Violeta trabaja críticamente con y sobre esta tradición. Es por eso que logra individualizarse, pues reelabora la materia prima en función de la contingencia histórica. Así, se genera un producto nuevo pero que está siempre mirando sus orígenes. Violeta Parra señalaba que *“Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo ha matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy.”*²²⁹ Violeta rescata y recupera las antiguas tradiciones para trabajar activamente con ellas, va y viene desde el mundo tradicional que agoniza al mundo urbano, símbolo del avance y modernismo. Con su producto así elaborado, también se conecta con otros proyectos artísticos de la contingencia internacional.

²²⁸ PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 57.

²²⁹ *Ibid.*, p. 62.

En este sentido, Violeta Parra introduce una serie de innovaciones materiales, formales y de contenido en su obra visual. Las que fueron leídas a partir de las 4 arpilleras y 8 óleos analizados en el capítulo anterior.

La dimensión más práctica y palpable de su obra visual, es decir, la materia prima, supone una serie de giros respecto a los procedimientos tradicionales. Pues los elementos concretos que utiliza para construirlas, a saber, cartón, lana, alambre, papel maché, barro, etc., son materias primas propias del arte popular y la artesanía, las que Violeta introduce al *campo del Arte*, donde llegan a ser valoradas como objetos de arte.

De este modo, el material de trabajo se vuelve un elemento significativo pues Violeta está legitimando su propia cultura. Además, cobra un sentido dentro de la manera en que Violeta entendía que era su labor como *artista*, como *productora* o *creadora popular*. Los elementos que utiliza para crear son los que están a su alcance en la contingencia del momento. Un material se vuelve obra en la necesidad de expresar de la autora, queda en un segundo plano si se lo concretiza con lápiz, pincel, lana o guitarra.

Las técnicas que Violeta utiliza están determinadas por las condiciones materiales de sus obras. Si sus materiales son arpilleras y lanas; ella borda. Si tiene cartones, terciados, cholguanes y óleo; pinta. Si tiene los soportes, pero no tiene pintura, Violeta crea con engrudo y papel de diario el papel maché con el que realiza relieves o máscaras. Tiene barro y modela cerámicas, etc. En los ejemplos de la cerámica, arpilleras y papel maché observamos la utilización de técnicas enraizadas en el mundo popular o indígena. La alfarería la saca de la antigua tradición cerámica de Quinchamalí, sus arpilleras se remontan a las viejas técnicas del telar Mapuche y andino y sus papel maché surgen del recuerdo de juguetes hechos de papel²³⁰.

La utilización de estas técnicas, al igual que en el caso de la materia prima, supone el tránsito de un contexto popular y cotidiano a uno nuevo y otro, a saber, el artístico-formal. En este sentido, introducir herramientas puramente objetuales y las técnicas de ellas devenidas en los círculos oficiales del arte, es en sí un acto político de reposicionamiento de la cultura tradicional.

Las observaciones de críticos respecto a la falta de formación académica de Violeta Parra no eran erradas. Violeta no estudió Artes. Pero eso no significa que su obra no tenga

²³⁰ Ver: JOANNETON, Hubert, *op. cit.*

valor. He ahí su riqueza. Al no haber sido formada dentro de la Academia, se rige por otras reglas, las del imaginario popular. Consecuentemente, en los aspectos más formales su obra supone un cambio de aire dentro del ámbito académico de los 60'.

Violeta Parra no dibujaba, su principal herramienta estaba en el uso del color. El que respondía a la sensibilidad de la autora, tendiendo más hacia lo abstracto. Pero su base es, según su planteamiento, la paleta cromática Mapuche, otro guiño a las culturas tradicionales siempre olvidadas y menospreciadas por un medio que buscaba ir a la par con las tendencias artísticas europeas y norteamericanas. A pesar de estar siempre atentos al modelo que admiraban, no recayeron en la estrecha cercanía de Violeta Parra con el mundo del arte contemporáneo, al constituir su obra visual un modelo trasgresor de los viejos cánones.

La construcción de las figuras es uno de los elementos más característicos de la mano de Violeta. Cualquiera puede reconocer un tapiz o un óleo suyo. Esta particularidad proviene, según lo que aquí planteamos, de su imaginario “gredario”. De la traslación del lenguaje escultórico a un lenguaje bidimensional como lo es la arpillera y el óleo. En el caso de los tapices, Violeta también se las arregla para introducir volúmenes reales con la ayuda de las mismas lanas y otros objetos. La construcción espacial viene heredada de la pintura colonial y popular, Violeta no está interesada en copiar la naturaleza, no quiere crear ilusión, ella quiere decir, quiere expresar, quiere contar y para ello no necesita de la geometría.

A nivel de contenido lo primero a abordar será las temáticas. Violeta Parra trata temas del mundo popular y de las culturas originarias, del mundo religioso campesino y urbano, hace retratos, se autorretrata y remite a su propia vida, aborda también sucesos contingentes y su postura frente a ellos, entre otros. Muchos han sido los pintores que se han volcado al mundo popular. Arturo Gordon y sus velorios de angelitos y novenas son un ejemplo. Sin embargo, cuando Violeta aborda uno de estos temas no estamos ante la representación de un mundo otro, un relato pintoresco sobre una realidad desconocida y atractiva para el público, pues ella conoce y es parte de esas tradiciones. Por lo tanto, hay en sus obras un enfoque discursivo distinto, pues suponen la puesta en escena de las ideas de Violeta respecto a un tema. En sus velorios de angelitos, por ejemplo, si bien remitían a

la tradición popular, había también una referencia autobiográfica, a su angelito Rosita Clara.

La forma en que expone los temas es también particular. El padecimiento de Cristo en *Cristo de Quinchamalí* con su piel negra, o el *Cristo en bikini. La Cena* y su representación del rito eucarístico donde los apóstoles literalmente se comen el cuerpo de Cristo. Los crímenes en contra del pueblo Mapuche con la representación de Galvarino y Caupolicán. Violeta Parra es explícita. Muestra la realidad tal cual es.

Violeta Parra “canta a la chillaneja”, pero pinta y borda a la chillaneja también. Es decir -parafraseando su canción²³¹-, Violeta pinta y borda si tiene que decir algo. Por tanto, su obra visual no es ingenua, no es naïf, no es folclórica en el sentido común del término. El análisis de las arpilleras y óleos aquí efectuado deja de manifiesto la total discursividad que hay en sus imágenes. Para Violeta, lo más importante de la obra era el discurso. Discurso social y político. Ella misma decía que “*En mi país hay muchos desórdenes políticos. No me gusta nada, entonces no puedo protestar. Pero con mis cuadros puedo hacerlo.*”²³² La obra de arte -una arpillera, un óleo o una canción- era el mecanismo que Violeta ocupaba para dar a conocer su posición frente a un tema. La relación entre arte y política es aquí indispensable. Y cuando la obra de arte es un vehículo para la expresión de las ideas de un autor, el fin último de éstas es social, pues necesariamente buscan la comunión con un espectador que lea y comprenda el discurso.

Cada una de las innovaciones que se pueden observar en la obra visual de Violeta Parra están completamente relacionadas a sus demás campos de acción artística: la música y la poética. Violeta Parra decía que “*todos los cantos pueden ser pintados*”²³³, el lenguaje escrito puede viajar al lenguaje visual. La relación imagen-texto es muy estrecha en su obra, de modo que lo textual afecta o puede desencadenar en lo visual y viceversa. Pero un *canto* incluye también una musicalización. Por tanto, el *arte* para Violeta Parra debe desarrollarse integralmente.

La plástica de Violeta Parra está en directa relación con el resto de su obra, pues crea un sistema artístico integral multilingüe y polivalente, generando un diálogo constante

²³¹ PARRA, Violeta, *Yo canto a la diferencia*, En: *Toda Violeta Parra. El folclore de Chile*, Vol. VIII, ODEÓN, Santiago, 1960. Ver letra en las pp. 165-166.

²³² PARRA, Isabel, *op. cit.*, p. 121.

²³³ *Ibid.*, p. 117.

entre las distintas ramas. La imagen no se desentiende de la organicidad del conjunto, necesita relacionarse con las demás aristas del *arte*, su sistema de pensamiento así lo exigía.

La Escuela que formó a Violeta fue el mundo popular. Extrajo la sabiduría de cantores y cantoras campesinas y los conocimientos ancestrales de la cultura Mapuche, mundos donde se concebía las expresiones artísticas como parte del Todo. Por tanto, no se puede desvincular lo visual, lo poético y lo musical de este sistema pensado, formado, consolidado y fundamentado a partir de la misma popularidad.

En la cultura popular las formas artísticas se muestran unificadas. La cantora, además de componer y cantar, borda, teje, modela greda, baila, etc.; la *machi* cura, canta, toca su kultrun, baila, teje a telar, entra en trance, cocina, sabe de medicina. Todo hombre puede y debe desarrollarse en cada ámbito de la vida, incluyendo las prácticas artísticas, no existen los especialistas en pintura o en interpretación musical. Está aquí también, en la cultura popular, el fundamento de su concepción de *artista*. Cuando la formación se hace en la Escuela de la vida “*todo el mundo puede inventar*”, todos podemos bordar y componer una arpillera; todos tenemos voz, todos podemos cantar. Con esta afirmación, Violeta está desarmando al *artista* como concepto, como personalidad, pues todos tenemos potencial de *artista*. No existe *artista* y artesano, son todos creadores por igual. El *arte* es, entonces, el medio que cualquier persona puede usar para expresarse. Y como una obra nunca es fruto del azar y siempre hay una intencionalidad de parte de quien la concibe, necesariamente hay un argumento contenido en ella.

La forma en que Violeta entendía el *arte* y cómo debía desenvolverse el *artista* se grafican en su exposición en el Museo del Louvre o en la *Carpa de La Reina*. En estos ejemplos Violeta llega a desenvolver su sistema teórico y artístico a cabalidad. Crea un espacio donde expone sus arpilleras, óleos y esculturas, mientras bordaba otra arpillera mostrando el proceso de creación y luego cantaba sus obras. En la *Carpa*, además, bailaba y cocinaba junto a la calidez del fogón. Esa es su propuesta artística, un sistema donde el sujeto creador fusiona e integra la música, la poética y la visualidad para lanzar su discurso al público. Y este discurso, portador de sus ideas y conceptos, está presente tanto en su trabajo musical, poético como en el visual.

La mayor particularidad y aporte del sistema artístico de Violeta Parra, y que determina sus innovaciones visuales (materiales, formales y discursivas), poéticas y

musicales, se debe a sus reformulaciones teóricas de los conceptos de *arte* y *artista*. Si bien, muchas otras experiencias muestran una concepción similar de estos conceptos, como Joseph Beuys o el Constructivismo Ruso, por ejemplo. Aquí planteamos que Violeta llegó a esa conclusión observando sus propias raíces culturales. El contacto con la Europa de mediados del siglo XX sirvió tal vez como empuje, una confirmación a las decisiones tomadas. Se puede hablar, entonces, de desarrollos paralelos. Ideas similares que florecen según determinadas circunstancias históricas.

Violeta Parra es una artista universal. Con su virtud creadora, que no nace de la genialidad kantiana, sino de su rebelión en contra de lo establecido, en contra de los “No” que le imponía la sociedad, Violeta se distingue dentro del mundo de la artesanía y del arte popular y se consagra dentro del arte contemporáneo.

El contexto que envolvió a Violeta Parra no fue el más propicio para el desarrollo de su proyecto. Violeta comenzó a sumergirse en el estudio de la cultura popular hacia los años 50’, es decir, se anticipa a aquella época que va desde 1965 aproximadamente hasta el fin del Gobierno de la Unidad Popular, donde la mirada se vuelca a lo nacional. No en un sentido patriótico, sino en la revalorización y legitimación de la cultura local. Violeta Parra, y su música principalmente, es la gran madre de la generación de la Nueva Canción Chilena.

Su sistema está profundamente basado en su tradición cultural. Violeta Parra no podía llamarse mapuche porque sabía que era una cultura a la que se debía respetar y mostrar en su autenticidad, sin disfraces, pero sí se reconocía mestiza, “*mi abuela era india, mi abuelo era español, así que yo tengo un poquito de india. Estoy enojada con mi madre porque no se casó con un indio. De todas maneras, ves tú cómo yo vivo... un poco como los indios.*”²³⁴ Las lecciones que Violeta extrajo del mundo Mapuche, componente importante del mestizaje nacional, las lleva también a un nivel vital. No introduce esas enseñanzas a la esfera del *arte* y las aplica ahí, en esa especificidad, sino que las practica tal cual. La vuelta a lo primario que significó para Violeta el instalarse en una casita al lado de su *Carpa*, con piso de barro, en el contacto directo con la naturaleza y sin comodidades significa el regreso del *arte* a la vida, su invasión en la cotidianeidad, en el día a día. El *arte* debe ser una expresión más del Todo, hace parte del conjunto que es la vida. Por ello, debe

²³⁴ *Ibid.*, p. 55.

estar en las bases de cada ser humano como una expresión espontánea y natural. Así, el hombre puede actuar artísticamente y afectar el mundo que le rodea.

*“Hasta mañana, compadre, que ya me ha venido el sueño
la tinta me está anunciando que todo tiene su término
y aquí termina por hoy la carta que estás leyendo,
afuera rugen motores y adentro todos durmiendo
menos el mundo pintado en lana, pintura o fuego
aquí están todos mirándome como tranquilos serenos
me cuidan de noche y día, como ángeles celestiales
y como jardín regado colocan mis ojos lerdos
decía que hasta mañana y el hilo sigue el enredo
pero el papel favorece los límites de mi sueño
no quedan más de tres líneas, las luces desaparecen
adentro de mi cabeza, cortinas que me oscurecen
hasta mañana o pasado, porque hoy es sábado y llueve
mañana será otro día, veremos lo que acontece.”²³⁵*



²³⁵ *Ibid.*, p. 215-216. Corresponde a uno de los últimos versos que Violeta escribiera antes de su suicidio el 05 de febrero de 1967.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre Violeta Parra y su obra visual:

- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, “Violeta Parra. Artista Visual”, En: *Violeta Parra. Obra visual*, Ocho Libros editores, Santiago, 2012.
- FUNDACIÓN VIOLETA PARRA, “El viaje de las obras”, En: *Violeta Parra. Obra Visual*, Ocho libros editores, Santiago, 2012.
- FUNDACIÓN VIOLETA PARRA, *Violeta Parra. Obra visual*, Ocho Libros editores, Santiago, 2012.
- MANNS, Patricio, *Violeta Parra: La guitarra indócil*, Ed. LAR, Concepción, Chile, 1986.
- MORALES, José Ricardo, “Violeta Parra. El hilo de su arte”, En: *Violeta Parra. Obra visual*, Ocho Libros editores, Santiago, 2012.
- MORALES, Leonidas, “Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta”, En: *Violeta Parra: la última canción*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003.
- REVECO CHILLA, Cristián, *Historiografía y crítica de Arte: Análisis histórico del binomio conceptual artista/artesano. El caso del trato discursivo de la faceta plástica de Violeta Parra*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Historia, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia con mención en Ciencias Políticas, Valparaíso, 2010.
- PARRA, Ángel, *Violeta se fue a los cielos*, Catalonia, Santiago, 2006, p. 38
- PARRA, Isabel, *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009.
- PARRA, Violeta, *Décimas. Autobiografía en verso*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2006.
- PARRA, Violeta, *Cantos Folklóricos Chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago, Chile, 1979.
- PINOCHET, Carla, *Violeta Parra: hacia un imaginario del mundo subalterno*, Tesis para optar al Grado de Antropóloga Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago, 2007.
- SÁEZ, Fernando, *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1999.
- STAMBUK, Patricia, BRAVO, Patricia, *Violeta Parra. El canto de todos*, Editorial Pehuén, Santiago, 2011.
- VV. AA, “Análisis de un genio popular”, En: *Revista de Educación*, nº 13, Ministerio de Educación, 1968.

Bibliografía general:

- ALCINA, José, *Mitos y literatura quechua*, Alianza editorial, Madrid, 1989.
- ARGUEDAS, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI editores, México, 1989.

ASTORGA, Francisco, “El canto a lo poeta”, En: *Revista musical chilena*, vol. 54, n° 194, Santiago, julio 2000. Texto en línea: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400007&script=sci_arttext

BENDEZÚ, Edmundo (ed.), *Literatura quechua*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1980.

BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, Itaca, México, 2004.

BERNAND, Carmen; GRUZINSKI, Serge, *Historia del Nuevo Mundo. Tomo I-II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

BLACHE, Marta, MARAGIÑOS DE MORENTIN, Juan Ángel, “Criterios para la delimitación del grupo folklórico”, En: *RIF*, n° 1, 1986.

BOURDIEU, Pierre, *Razones Prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1999.

CÁCERES, Alicia, REYES, Juan, *Historia Hecha con las Manos. Nosotros los Artesanos y las Ferias de Artesanía del Siglo XX*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2008.

CANIGUÁN, Natalia; VILLAROEL, Francisca; MARIPIL, Joel; QUILODRÁN, Rodrigo, *Muñkupe ñlkantun. Que el canto llegue a todas partes*, Gráfica Lom, Santiago, 2011

CORREA, Sofía (et. al.), *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2002.

CORVALÁN, Luis, *De lo vivido y lo peleado. Memorias*, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

DANNEMANN, Manuel, “Paraguas folklóricos y folklore desechable”, En: *RIF*, N° 6, 1991.

DANNEMANN, Manuel, “La cultura del folclore. El folclore como cultura”, (sin datos).

ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1982.

ESCOBAR, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Ediciones metales pesados, Santiago, 2008.

GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cía., La Paz, Bolivia, 1994.

GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2007.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno. Tomo II*, Siglo XXI Editores, México, 1980.

HERNÁNDEZ, Baltazar, *Las artes populares de Ñuble*, Universidad de Chile, Chillán, 1970.

KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

LAGO, Tomás, *Arte Popular chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.

LAGO, Tomás, *Cerámica de Quinchamalí, Edición especial de Revista de Arte*, n° 11-12, Universidad de Chile, Santiago, 1958.

MONTECINO, Sonia, *Historias de vida de mujeres de Quinchamalí*, Ediciones CEM, Santiago, 1985.

MONTECINO, Sonia, *Quinchamalí: Reino de mujeres*, Ediciones CEM, Santiago, 1986.

OSSIO, Juan (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Gráfica Morson, Lima, Perú, 1973.

PANOFSKY, Edwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

PÉREZ DE ARCE, José, *Música Mapuche*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2007.

QUILODRÁN, Rodrigo, *La construcción de discursos. Globalización y música local Mapuche*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención Musicología, 2013.

SALAZAR Gabriel, PINTO Julio, *Historia Contemporánea de Chile*, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

SALINAS, Maximiliano, *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, LOM ediciones, Santiago, 2005

SIRACUSANO, Gabriela, *El poder de los colores*, Fondo de Cultura económica, México, 2005.

SOLANICH, Enrique, *Escultura en Chile. Otra mirada para su estudio*, LOM ediciones, Santiago, 2007, p. 130.

TAC, *Quinchamalí, un pueblo donde la tierra habla*, Impresión Arancibia hnos., Santiago, 1987

TAC, *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos*, LOM Ediciones, Santiago, 1994.

VALENZUELA, Bernardo, “La cerámica folklórica de Quinchamalí”, En: *Archivos del Folklore Chileno*, nº 8, Universidad de Chile, Santiago, 1957

WITKER, Alejandro, *La silla del sol: Crónicas ilustradas de Ñuble*, Universidad del Bío-Bío, Chillán, 2002.

WITKER, Alejandro, *Tomás Lago: Memorial cultural de Ñuble*, Universidad del Bío-Bío - Municipalidad de Chillán Viejo, Chillán, 2006.

Entrevistas y artículos de prensa:

“¡Ahí Vamos! La Feria Del Parque Golpea al Mundo con su Arte”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Miércoles 7 de diciembre de 1960.

BRUMAGNE, Madeleine, *Violeta Parra de Chile* (entrevista), Ginebra, Suiza, 1965. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl)

CABRERA, Orlando, “Los artistas chilenos ya ganaron la calle”, En: *La Nación*, Santiago, Jueves, 10 de diciembre de 1959.

CÉSPEDES, Mario, *Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción* (entrevista), Concepción, 1960. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

“Cuadros, música y buen humor en la Feria de Artes Plásticas”, En: *La Nación*, Santiago, Martes, 8 de diciembre de 1959.

DÍAZ RONCERO, Francisco, “‘Tapices de Violeta Parra’ es la Exposición que se Inaugura Hoy en el Palacio del Louvre”, En: *El Mercurio*, Santiago, Miércoles, 8 de abril de 1964.

“Feria Mapochina ya tiene sus estrellas”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Sábado 10 de diciembre de 1960.

“Fiesta de color y forma en la Primera Feria de Artes Plásticas”, En: *La Nación*, Santiago, Domingo, 6 de diciembre de 1959.

GROUËS, Delphine, “Si alguien quiere entender a Violeta Parra. Entrevista a Ángel Parra”, En: *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, Nº 9, Australia, Adelaida, Diciembre, 2008. Artículo descargable desde el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile.

“Hoy a las 11 horas se inaugura la Primera Feria de Artes Plásticas”, En: *La Nación*, Santiago, Sábado, 5 de diciembre de 1959.

JOANNETON, Hubert, “Violeta Parra, una gran artista chilena”, En: *Radio Je Vois Tout TV*, n° 38, 17 de septiembre de 1970, pp. 19-24. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

“La Feria se Fue del Mapocho: Ahora Muestra Su Rostro en Provincias”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Lunes, 12 de diciembre de 1960.

“Lágrimas y Sonrisas en la ‘Rive Gauche’ Mapochina”, En: *Las Últimas Noticias*, Santiago, Sábado, 3 de diciembre de 1960.

MOLINA, ALFONSO, “Vengan a cantar junto a mí” (entrevista), En: *Suplementos Dominical de El Mercurio*, Santiago, octubre, 1966. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

NAVASAL, Marina de, “Conozca a Violeta Parra” (entrevista), En: *Revista Ecran*, Santiago, n° 18 y 20, junio 1954. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

“Píldoras de la Exposición”, En: *El Siglo*, Santiago, Lunes, 7 de diciembre de 1959.

“Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, En: *Revista musical chilena*, Santiago, agosto, 1958. Ver en sección “Documentos” de la página web de la Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl

“Violeta Parra expone sus cuadros en Museo del Louvre”, En: *La Nación*, Santiago, Viernes, 10 de abril de 1964.

Material audiovisual:

PARRA, Violeta, Discografía: LP originales:

- *Chants et danses du Chili, Vol. I y 2*, Le Chant du Monde, París, Francia, 1956.
- *Violeta Parra. Canto y guitarra. El Folclore de Chile, Vol. II*, ODEÓN, Santiago, 1956.
- *Violeta Parra. Canto y guitarra. El Folclore de Chile, Vol. II*, ODEÓN, Santiago, 1958.
- *La cueca presentada por Violeta Parra. El Folclore de Chile, Vol. III*, ODEÓN, Santiago, 1958.
- *Violeta Parra. Tonadas. El Folclore de Chile, Vol. IV*, ODEÓN, Santiago, 1958.
- *Toda Violeta Parra. El Folclore de Chile, Vol. VIII*, ODEÓN, Santiago, 1960.
- *Violeta en Argentina*, ODEÓN, Buenos Aires, 1961 (Su edición fue restringida en Buenos Aires, el disco fue reeditado por la Fundación Violeta Parra, Santiago, 2008).
- *Chants et danses du Chili, Violeta Parra, guitare et chant*, Le Chant du Monde, París, Francia, 1963.
- *Violeta Parra. Una chilena en París. Recordando a Chile*, ODEÓN, Santiago, 1965.
- Con la participación de Grupo Chagual, Roberto Parra, Héctor Pavez, Conjunto Quelentaro y Lautaro Parra, *Carpa de la Reina*, ODEÓN, Santiago, 1966.
- *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA-VÍCTOR, Santiago, 1967.

Discografía reeditada por la Fundación Violeta Parra junto al sello Oveja Negra:

- *Cantos campesinos*, Oveja Negra, Santiago, 2010.
- *Décimas Autobiográficas*, Oveja Negra, Santiago, 2010.

- *En vivo en Ginebra (1965)*, Oveja Negra, Santiago, 2010.
- *Obras para Guitarra*, Oveja Negra, Santiago, 2010.

SOCIEDAD SUIZA DE RADIODIFUSIÓN Y TELEVISIÓN, *Violeta Parra, bordadora chilena* (documental), Suiza, 1964.

VERA, Luis, *Viola Chilensis* (documental), Luis Vera Producciones, Chile, 2003.

Otros:

Sitio web Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl