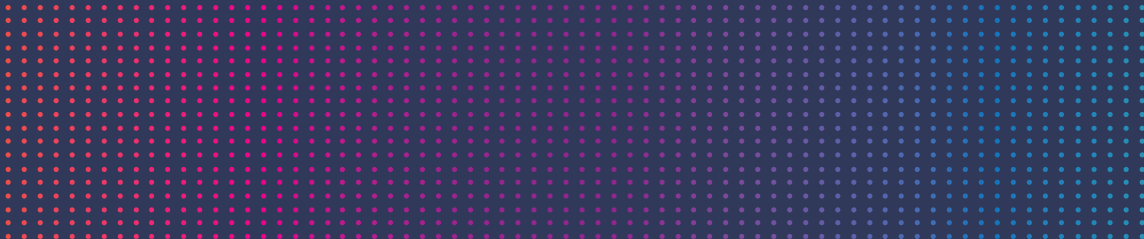




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





# VIOLETA PARRA Y EL VIAJE DE LA IDENTIDAD

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2003

Mariana Sanfuentes Astaburuaga  
Licenciatura en Historia  
Pontificia Universidad Católica de Chile

## Introducción


El tema de la identidad ha sido una constante pregunta para nosotros. Siempre estamos buscando respuestas sobre ella, para comprendernos como pueblo, para entender que nos une. ¿En que consiste ser chileno? ¿Tenemos como chilenos un carácter nacional? ¿Si es así, cuáles son sus características? ¿Cómo nos percibimos? o, ¿cómo nos ven los demás? Estas preguntas y otras, nos las hemos formulado siempre a lo largo de nuestra historia. Es inevitable hacerlo si se quiere avanzar hacia un proyecto común como país, que abarque a toda la sociedad sin distinciones. Habermas argumenta, “la identidad no es algo ya dado, sino también, y simultáneamente, nuestro propio proyecto.”<sup>1</sup> La identidad es un modo de ser que necesariamente se estructura sobre la base de las relaciones que el hombre establece consigo mismo, con la comunidad y con el mundo. Al ser una construcción social, necesariamente se halla anclada en la historia y en los cambios de la estructura social. De este modo no podemos hablar de una identidad estática, sino que debemos reconocer que esta sujeta a numerosas variables.

Durante estos últimos años, hemos visto como se ha renovado el interés por el análisis de la identidad cultural de América Latina y Chile, a través, de numerosos estudios que recogen el tema desde distintos aspectos. Entre los más conocidos están Jorge Larraín, Pedro Morandé, José Joaquín Brunner, Claudio Veliz, Hernán Godoy, etc. En ellos encontramos distintas miradas sobre el tema, en las que hay consensos y diferencias bastantes apreciables, pero en lo que todos concuerdan, es que el tema de la identidad surge siempre con fuerza en períodos de acelerados cambios sociales, como ocurre hoy con los procesos de globalización y de modernización los que ineludiblemente nos conducen al cuestionamiento.

Es cierto que como sociedad somos parte de una tradición heredada, pero ello no implica que sea inmutable, ya que nuestras formas de reconocimiento se van

---

<sup>1</sup> Habermas, Jurgen. “The limits of Neo-Historicism”, Entrevista con J.M: Ferry en J. Habermas, *Autonomy and Solidarity*, Londres, 1992, p.243.



necesariamente ampliando tanto a nuevas formas de libertad, como a nuevos grupos de personas. Jorge Larraín plantea al respecto: “...si la identidad nacional no se define como una esencia incambiable, sino más bien como un proceso histórico permanente de construcción y reconstrucción de la “comunidad imaginada” que es la nación, entonces las alteraciones ocurridas en sus elementos constituyentes no implican necesariamente que la identidad nacional se ha perdido, sino más bien que ha cambiado, que se va construyendo.”<sup>2</sup> La tradición aparece aquí como el soporte para abrirse a recibir, para abrirse a la libertad, facilitando la experiencia de encuentro y poder avanzar hacia el futuro, desde un presente que se encuentra afirmado en el pasado.


En este sentido creemos que la identidad por pertenencia posibilita el avance del individuo, de la comunidad y de la sociedad con sentido y es por ello que nos parece relevante ahondar en el tema. Chile no tiene una sola identidad, no existe un “ser nacional”, una imagen arquetípica de lo chileno, a pesar de los innumerables intentos por crear mitos y utilizar la historia con fines ideológicos. José Joaquín Brunner señala: “Más que una identidad nacional existe entre nosotros una cultura de la *pluralidad de identidades*. Más que una nación somos un territorio de imágenes nacionales contrapuestas, una idealización de nuestros proyectos, una competencia de utopías. País de letrados e ideólogos, de juristas y comunicadores, de legisladores e intelectuales que soñamos con imponer, cada grupo o partido, cada escuela o secta, su propio “modelo de país”. País de escasa materialidad, bautizado mil veces por la palabra más que transformado por la mano y la máquina, país sacramental antes que productivo, de gestos y rituales más que de empresas e instrumentos.”<sup>3</sup>

Tras el fuerte juicio de Brunner surge la pregunta: ¿Dónde podemos encontrar la cultura de Chile sin que en ello se traicione nuestra identidad? Sabemos que no existe un solo camino ni una sola respuesta y que probablemente cualquier intento por responderla, puede conducirnos a un camino lleno de contradicciones. Es por ello

---

<sup>2</sup> Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*, Editorial LOM, octubre 2001, Pág. 47.

<sup>3</sup> Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado*, Flacso, 1988. Pág. 61.



que creemos necesario considerar la presencia operativa de la tradición, en la conservación de un nutrido repertorio de imágenes y símbolos capaces de producir el encuentro de la persona consigo misma, con el otro y con la comunidad. Es en el folklore donde podemos encontrar reflejados los elementos más distintivos de una comunidad, ya que al superar sus orígenes individuales, se impone como un patrimonio de posesión común, aún cuando no todos los que conformen la comunidad presenten una misma conducta folklórica activa. Dannemann define el folklore como: “el estudio del comportamiento integral de una comunidad manifestado funcionalmente en la practica de bienes comunes”<sup>4</sup> Es por ello que el folklore presenta una función unificadora capaz de proyectar a una sociedad.


Dentro del conjunto de manifestaciones culturales y artísticas por las cuales se expresa la comunidad, creemos que la música tiene un valor esencial. Ella esta presente tanto en lo público como en lo privado, acompañando las fiestas, los encuentros y también la intimidad, entregándonos luces acerca de cómo somos, qué sentimos, qué buscamos, etc. Claudio Rolle señala: “Creo que es un camino interesante, atractivo y emotivo, de aproximación a nuestro pasado común y un resguardo frente a la sobreintelectualización que en determinado momento ha aquejado a la historia: la música popular con sus espacios y sus modos característicos nos habla de modos de ser, de preferencias y opciones, también de sujeciones e inducciones, en un ámbito que tiene que ver con la expresión de emociones y en el que muchas veces los discursos más rígidamente articulados por las ideas bajan la guardia.”<sup>5</sup>

En este marco nos parece que la cultura tradicional y dentro de ella, la música, aportan una perspectiva útil al debatido tema de nuestra identidad, al ser un proceso de creación o interpretación capaz de acoger los mensajes de la realidad con amplitud y permeabilidad. Es por ello que surge la figura de Violeta Parra como objeto de

---

<sup>4</sup> Dannemann, Manuel. “Posición del folklore musical en el folklore general”, *Revista Musical Chilena* N°79, enero-marzo, 1962, p.36.

<sup>5</sup> Rolle, Claudio. “Música popular urbana como vehículo de la memoria”, en *Memoria para un nuevo siglo*, Ediciones LOM, Santiago, 2000, Pág. 317.



estudio, al ser una artista chilena que no sólo utilizó la música en su proceso creativo, sino también la poesía, la cerámica y las arpilleras. Como dijo José María Argüedas: “Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo, es, al mismo tiempo, lo más universal que he conocido en Chile.”<sup>6</sup>

Nuestra tesis postula que Violeta Parra a través de su vida y obra, manifiesta un proceso de construcción identitaria, abriéndonos una puerta a lo que son nuestras raíces, nuestras tradiciones y sabiduría. Creemos que ella es un caso único en nuestra historia, ya que logró rescatar y preservar parte de nuestro patrimonio nacional que de otro modo habría desaparecido ante los vientos de la modernidad.


Es necesario establecer el peligro que enfrentamos al tomar a Violeta Parra como objeto de estudio, porque podemos caer en la cuenta de que ella sea otro arquetipo más de lo que representa lo chileno, pero el riesgo se sustenta en que ella aparece en un momento en el que en Chile solo se pensaba el folklore a partir del huaso que cantaba canciones sobre el valle central, con un completo desconocimiento de otro tipo de expresiones populares. Al respecto Juan Armando Epple expresa: “... antes se entendía en Chile que para cantar la música ‘nacional’, el hombre debía vestirse de ‘huaso’ y la mujer de ‘china’. Esa era la imagen cultural propuesta por los dueños de fundo, para quienes las fiestas ‘chilenas’ eran una ocasión de mostrar sus aperos de cuero repujado, sus espuelas de plata o sus trajes (la ostentación folklórica de su riqueza), ornamentos con los que nunca se ha vestido el campesino que les trabaja la tierra.”<sup>7</sup> Por otro lado, Violeta Parra aparece en un momento en el que se estaba iniciando una industria cultural en nuestro país que transformaría en todo orden a nuestra sociedad.

El desarrollo de una industria cultural en Chile fue un proceso que abarcó la mayor parte del siglo veinte y que comenzó con la incorporación de una clase media

---

<sup>6</sup> Argüedas, José María. “Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores”, *Revista de Educación* N 13, Ministerio de Educación, 1968, p.72.

<sup>7</sup> Epple, Juan Armando. “Entretien avec Angel Parra”, *Caravelle* N°48, p.123.




urbana y posteriormente de las clases populares al mercado cultural masivo, a partir de un paulatino aumento en la demanda. A principios de siglo solo podemos hablar de un tradicional mercado cultural que se desarrolla en torno a la elite, al ser el único sector que podía demandar cultura. Nos encontramos con una sociedad donde predominan las tradiciones orales como medio de transmisión y con muy pocos letrados que pueden participar de esa cultura oligárquica. La mayoría de la población era analfabeta y muy pocos tenían acceso a educación, ya que un gran porcentaje de la población se encontraba fuera de los circuitos de comunicación urbana que eran el único espacio donde se podía acceder a ello.

Debido a lo anterior, era muy restringido el consumo de bienes culturales, por lo que las condiciones no eran favorables para que se desarrollara una industria cultural en el moderno sentido del término, ya que solo podía desarrollarse en la medida que surgiese un mercado más amplio y diferenciado de demandas. Podríamos decir que en Chile se comienza a desarrollar ese mercado a partir de la década del veinte debido a una serie de cambios, ya que con la constitución de 1925 se inicia el proceso de incorporación de las clases medias al campo laboral a partir de la mejoría de los niveles de educación y la ampliación de la burocracia estatal. De este modo comienza a disminuir la tasa de analfabetismo no solo en las ciudades, sino también en zonas rurales, porque la educación pasa a ser un símbolo de prestigio. Esto acompañado de la gran migración que se produjo del campo a la ciudad, fue produciendo un aumento en la demanda cultural y una diversificación de la misma.

Otro aspecto interesante fue la aparición de circuitos culturales donde ya no era necesaria la lectura, como lo fue el desarrollo de la radio, el cine, el teatro, etc., que permitió que una gran parte de la población pudiera acceder directamente a ella desde el analfabetismo, sin una fase intermedia.

Todos estos cambios fueron produciendo un paulatino aumento de la demanda cultural, siendo a partir de la década del cincuenta el inicio del desarrollo de un mercado cada vez más complejo y diversificado en su producción, atento a los modos





de vida y a la comunicación de masas. Brunner señala: “...la industria cultural en vez de homogeneizar la conciencia popular, lo que hace en el corto plazo es aumentar su dislocación, su descentramiento, su heterogeneidad y falta de unificación y coherencia. Lo que hace, enseguida, es extender la conciencia folklórica hasta un nivel de masas, incluso al punto que su propia orientación en el mercado deberá reconocer esa conciencia folklórica como una de las determinantes de la demanda de consumo cultural.”<sup>8</sup>


En cuanto a lo anterior nuestra tesis propone que Violeta Parra aparece en un momento en que la industria cultural dirige los hilos de un mercado crecientemente masivo, en el cual no sólo imperan los valores tradicionales chilenos, sino también los extranjeros, que a través de la radio, el cine y el disco se difunden masivamente transformando las costumbres, valores y modos de vida del pueblo. Creemos que ella es un caso excepcional dentro de este contexto, ya que rescata y encarna los valores y costumbres del pueblo y las difunde a través de un uso conciente de los nuevos medios de comunicación masivos, dejando el registro de un mundo que poco a poco va desapareciendo a través del proceso de modernización del país.

En este sentido Epple señala que el mérito de Violeta Parra se encuentra en que, “...antes de imponer una teoría sobre el modo de desarrollar la cultura popular, invitaba a reconstituir lo que hasta entonces había sido esa cultura, deteniéndose en la vida de quien más había luchado por hacer que esa cultura fuera reconocida como expresión viva de una identidad nacional, y cuya trayectoria vital podía enseñar mucho a los que se empeñaban en programar el Chile nuevo con una óptica demasiado teñida por la experiencia libresca, pero con muchos vacíos en cuanto a la incorporación, como conocimiento, de la experiencia de la realidad vivida en el país.”<sup>9</sup> De éste modo Violeta Parra no busca ser un producto de consumo de compra y venta, sino ser un elemento de aporte dentro de la sociedad.

---

<sup>8</sup> Brunner, José Joaquín, *Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad*, FLACSO N°70, Santiago, 1985. Pág. 35.

<sup>9</sup> Epple, Juan Armando. “Violeta Parra y la cultura popular chilena”, *Literatura chilena en el exilio* N 2, 1977, p.10.



Se ha escrito bastante acerca de Violeta Parra desde distintas aristas. Encontramos variados estudios a partir de sus canciones y de su biografía, algunos poéticos y otros apegados a la reconstitución de su historia personal. Entre ellos destaca el libro de Bernardo Subercaseaux *“Gracias a la vida”*, ya que en él se intenta reconstruir la vida de la artista a partir de testimonios entregados por sus más cercanos. Es por ello que este libro es una fuente de gran valor a la hora de realizar nuestra investigación. Por otro lado está *“El libro mayor de Violeta Parra”* realizado por su hija Isabel Parra, que aporta la riqueza de reunir todo tipo de documentos, desde fotografías hasta la correspondencia de Violeta Parra con sus familiares y amigos, lo que nos permite acceder a una fuente directa, al lado íntimo de la artista, resultando también práctico en cuanto a que reúne su discografía completa, sus canciones, fotos y manuscritos.

En cuanto a las biografías que se han escrito, destacamos la de Carmen Oviedo y la de Fernando Sáez, siendo ésta última de gran ayuda para precisar datos, fechas y la cronología de su vida, pero sin lugar a dudas lo más interesante e iluminador, resulta ser la propia autobiografía que Violeta Parra plasmó en su libro *“Décimas”*, que además de tener un gran valor artístico-poético, refleja sus emociones en cada momento de su vida.

La verdad es que son muchos los libros y artículos que se han escrito sobre ella y no pretendemos extendernos en un recuento de ello, solo señalar que una de las fuentes primordiales a la hora de investigar en Violeta Parra, es revisar su discografía, porque es en su voz y en las letras de sus canciones donde podemos encontrar más luces, al ser su canto, el vehículo de comunicación entre ella y el mundo.

Para plantear esta tesis, hemos querido ir desarrollando los temas de interés acompañados de la vida de Violeta Parra, y es por ello, que nuestro trabajo se inicia en 1917 a partir del nacimiento de la artista y termina en 1967 con su muerte.

## Capítulo I: “Violeta Parra: Orígenes y nacimiento de una artista”.

### 1-Vida

La mejor fuente para adentrarnos en la vida de Violeta Parra, es su obra autobiográfica intitulada “Décimas”<sup>10</sup>. Esta obra nos aporta una perspectiva completamente personal de su recorrido, conduciéndonos de este modo a los acontecimientos que ella realmente consideraba relevantes en su vida. De esta manera, nos proponemos en este capítulo, ilustrar la vida de Violeta Parra desde su nacimiento hasta su transformación en recopiladora y compositora bajo esta óptica, incluyendo todos aquellos aspectos que ella misma nos entrega en otras obras y testimonios, como también lo que la bibliografía secundaria nos aporta. Creemos que con esta opción, podemos contribuir a dar con una imagen de ella más próxima a su sentir, lo cual nos puede ser de gran ayuda a la hora de intentar comprender su recorrido como intérprete y representante del folklore y en parte también de nuestra identidad.

Por otra parte, no solo es importante tomar su propia voz para acercarnos a un retrato de su persona, la vida de ella -sus orígenes y su trayecto-, es en sí misma un pilar fundamental en cualquier investigación que se quiera hacer sobre su obra. En Violeta Parra, la vida y la obra se funden en un total inseparable; unión que no es casual ya que ella misma lo vio de ese modo.

### Orígenes

Violeta Parra Sandoval nació el 4 de Octubre de 1917 en San Carlos provincia de Ñuble. Llegó al mundo en la modesta casa de sus padres. Fue la tercera de nueve hermanos de la unión de Nicanor Parra Parra y Clarisa Sandoval Navarrete, viuda y madre de dos hijas de su matrimonio anterior. En una entrevista Violeta Parra señala:

---

<sup>10</sup> Parra, Violeta. *Décimas, autobiografía en verso*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1989.

“-Mi padre, aunque profesor primario, era el mejor folklorista de la región y lo invitaban mucho a todas las fiestas. Mi madre cantaba las más hermosas canciones campesinas mientras trabajaba frente a su máquina de coser; era costurera.”<sup>11</sup>

La situación económica de la familia Parra era precaria, como bien señala Violeta, a su padre le gustaba demasiado la bohemia y la fiesta, así que en vista de todo esto decidieron trasladarse a Chillán. Llegaron a la casa del abuelo paterno, don José Calixto Parra quien, habiendo estudiado leyes -aunque sin título de abogado-, había logrado una buena posición económica. Pero la situación no mejoró, Don Nicanor no lograba encontrar un trabajo estable y esto forzó nuevamente a la familia a trasladarse hasta Santiago siguiendo a doña Clarisa, que ya trabaja como costurera de la *Casa Francesa*, antigua casa de costura de la clase alta.

Llegaron a Santiago en 1919 a la calle San Pablo, pero otra vez la estadía duró poco, ya que a través de la *Casa Francesa*, doña Clarisa conoció a doña Rosa Ester Rodríguez, esposa del Presidente Arturo Alessandri Palma, quien tras la llegada de su marido al poder, consiguió que don Nicanor se hiciese cargo de la enseñanza de las primeras letras de los conscriptos en la escuela del Regimiento Andino N°4 de Lautaro. Fue durante el viaje al sur, que sus padres notaron que Violeta, de cuatro años, se había contagiado de viruela. Dos epidemias asolaron al país ese año (1921), por una parte, la influenza y, desde el norte, la viruela. Violeta se recuperó de ella, pero su cara quedaría marcada para siempre.

*“Aquí principian mis penas,  
lo digo con gran tristeza,  
me sobrenombran “maleza”  
porque parezco un espanto.  
Si me acercaba yo un tanto,  
miraban como centellas,  
diciendo que no soy bella*

---

<sup>11</sup> Vicuña, Magdalena. “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical* N°60 julio-agosto, 1958, p.72.

*ni pa' remedio un poquito.  
La peste es un gran delito  
para quien tiene su huella.”<sup>12</sup>*

En Lautaro mejoraron las condiciones de la familia, Nicanor el hijo mayor, comenzó a sobresalir por sus buenas notas, mientras el resto se dedicaba a jugar en el campo. Su hermana Hilda recuerda:

“Cuando tuvimos la edad del colegio, como a los seis años, estuvimos en la escuela juntos, los cuatro, Roberto, Eduardo, la Violeta y yo. Bueno el lucero de la familia era la Violeta. Ella era la que sabía todo. Yo le veía sus certificados, era la primera alumna en canto, en lectura, en escritura, en asistencia, ¡en todo lo que tiene que responder un niño en la escuela!”<sup>13</sup>

Para Violeta no fue fácil el colegio, las huellas de la viruela se habían convertido en su marca, en lo que la diferenciaba del resto, pero en las tardes, llegaba el momento para tocar guitarra y cantar junto a sus padres y hermanos. Fue un período de tranquilidad para la familia, aún cuando no duró mucho, porque los acontecimientos políticos del país, los llevaron de vuelta a Chillán. Había llegado al poder el general Carlos Ibáñez del Campo, quien a través de un decreto militar suprimió del Ejército a todo el personal civil, lo que significó el despido de Don Nicanor y el retorno a su vida disipada.

*“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 quitaron su actividad,  
y en un rincón del baúl*

---

<sup>12</sup> Parra, Violeta. Op. Cit. Pág. 49.

<sup>13</sup> Subercaseaux, Bernardo. *Gracias a la vida*, Editorial Granizo-CENECA, 1982, p.5.

*brillando está el sobre azul  
con el anuncio fatal.*<sup>14</sup>

## Primeros pasos en la música

Como vemos, la situación volvió a empeorar. Su abuelo José Calixto les había dejado una herencia al morir, pero ésta solo sirvió para costear la vida nocturna del hijo, cuya salud empeoraba cada vez más, hasta que muere de tuberculosis en 1929. La familia se encuentra sin otra salida que el trabajo, incluso de los menores. El único que se escapó de esta situación fue Nicanor hijo, que gracias a la ayuda de un profesor del liceo, se encontraba estudiando en Santiago. Todos los demás tuvieron que comenzar a trabajar para ayudar a doña Clarisa que con su trabajo de costura, no alcanzaba a costear el mantenimiento de una familia tan numerosa. Fue durante esta época que en Violeta se despertó el interés por la música popular. Para ella no era una novedad, ya que nació escuchando cantar a su madre y a su padre tocar la guitarra.

“Aunque mi padre no quería que sus hijos cantaran, y cuando salía de casa escondía la guitarra bajo llave, yo descubrí que era en el cajón de la máquina de mi madre donde la guardaba y se la robé. Tenía siete años. Me había fijado cómo él hacía las posturas y aunque la guitarra era demasiado grande para mí y tenía que apoyarla en el suelo, comencé a cantar despacito las canciones que escuchaba a los grandes. Un día que mi madre me oyó no podía creer que fuera yo.”<sup>15</sup>

Su madre no quería que sus hijos fueran artistas, ya tenía suficiente con la forma de vida de su marido, pero la semilla estaba ahí. Por el lado del padre de Violeta todos tocaban algún instrumento y por el de la madre había buenas cantoras, todas del campo. Violeta y sus hermanos acostumbraban visitar a las Aguilera, unas primas que vivían en Malloa. Muchas veces caminaban hasta dos horas para llegar, pero el viaje valía la pena, ya que ahí participaban en las fiestas de la trilla, en la procesión de la Cruz de Mayo y aprovechaban de comer uva de las parras. Era escapar al campo y

---

<sup>14</sup> Parra, Violeta. Op. cit. Pág. 75.

<sup>15</sup> Vicuña, Magdalena. Op.cit. Pág. 72.

gozar de todo lo que allí sucedía, pero para Violeta estas visitas significaban más, ya que sus primas eran expertas en la guitarra y el canto. Ellas le enseñaron sus “*primeras canciones folklóricas, auténticas*”, como relata su hermana Hilda: “*...ahí se completó todo el folklore, con la familia, amigas, tías y las chiquillas Aguilera.*”<sup>16</sup>

Los Circos

Así comenzaron los recorridos de Violeta junto a su hermana Hilda por campos y pueblos cantando para ganar algo de dinero. También trabajaban junto a sus hermanos Roberto y Lautaro en circos que hacían giras de fundo en fundo. Roberto relata:

“Por esos años sí que el alimento escaseaba, los nortinos se caían muertos de hambre con papeles en la guata, papeles porque no había comida. En el regimiento y en los albergues daban un cucharón de porotos, había que hacer tremendas colas. Yo nunca supe lo que era un zapato, ni la Viola tampoco. Los pies helados, colorados, la escarcha que llegaba a partir los dedos.”<sup>17</sup>

Las condiciones de los inquilinos que trabajaban la tierra eran en general miserables, lo que ganaban apenas alcanzaba para comer y el paternalismo imponía la voluntad de los patrones en todo orden de acontecimientos. Los circos eran una de las pocas entretenencias, por lo que su llegada causaba conmoción. Muchas veces los mismos patrones contrataban la función para sus trabajadores: “*Eran circos perejilientos, pasábamos penurias, pero los campesinos quedaban felices, era una fiesta porque en esos tiempos la vida del campo sí que era dura.*”<sup>18</sup>

Vivían en gira, pero apenas juntaban algún dinero volvían a la casa a dejárselo a doña Rosa. Recorrieron toda la provincia de Ñuble y Maule, pueblo por pueblo, haciendo de todo. Muchas veces tenían que hacer varios papeles al mismo tiempo,

---

<sup>16</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág. 7.

<sup>17</sup> Idem. Pág. 15.

<sup>18</sup> Idem. Pág.15.

desde maestro de pista, tony, cantor, hasta vender las entradas y los turrone, por lo que todos habían abandonado los estudios,

*“No existe empleo ni oficio  
que yo no lo haiga ensaya’o,  
después que mi taita ama’o  
termina su sacrificio,  
no me detiene el permiso  
que mi mamita negara,  
de niña supe a las claras  
qu’l pan bendito del día  
diez bocas lo requerían  
hambrientas cada mañana.”<sup>19</sup>*

El hecho de tener que trabajar desde pequeña es relevante para comprender la relación de Violeta Parra con el mundo campesino y popular, ya que no se trataba de una relación esporádica sino completa, que no solo le hizo vivir una situación especial de participación en el mundo del trabajo, sino también de la realidad social que éste abarcaba. Violeta conoció de primera mano la condición del mundo campesino, sus penurias, sus alegrías, sus luchas, su identidad; fue un miembro más de ese universo que para una niña común de su edad era algo lejano. Pero además, como veremos enseguida, Violeta Parra aprovechó para sí misma y su formación como artista, la gran fuente de conocimientos que aportaba el circo.

Después del año 31 terminaron todos trabajando en el Circo Argentino de don Juan Báez, el marido de Marta Sandoval, su hermanastra. Este era un circo más profesional, con capacidad para cuatrocientas personas y una gran variedad de números. Lautaro Parra recuerda:

---

<sup>19</sup> Parra, Violeta. Op.cit. Pág. 133.



“En ese circo la Violeta se hizo un traje de puro organdí, hasta aquí abajo, y bailaba ranchera argentina y cuplé. Era la atracción, junto con Hilda bailaban tanguillo y cantaban cositas estilo infantil.”<sup>20</sup>

Con el circo llegaron hasta Parral, priorizaban siempre los pueblos chicos, porque ahí acudía más gente. Era muy improvisado, se ensayaba algunas horas antes y después partían a promocionarlo por el pueblo disfrazados y diciendo alguna copla. Toda esta experiencia en el circo caló hondo en cada uno de ellos. Eduardo Parra se dedicó al circo con tal vocación, que llegó a fundar el Sindicato Circense y su hermano Oscar trabajó siempre como el tony Canarito. Incluso se ve esta influencia en las obras de Roberto Parra, como por ejemplo “La Negra Ester”. Para sus hermanos hombres fue una etapa fundamental en la vida, de mucho aprendizaje, no así para Violeta, que cansada de esa vida de sacrificios, sin recompensas ni futuro, decide escribir a su hermano Nicanor para buscar un nuevo rumbo.

#### La fuga a Santiago

Nicanor había hecho la promesa de ayudar a Violeta para que continuara sus estudios, es por ello que Violeta apenas recibió una respuesta, decidió rápidamente emprender el viaje, aunque contaba apenas con unos catorce o quince años.

*“Salí de mi casa un día  
pa’ nunca retroceder  
preciso dar a entender  
que lo hice al amanecida  
en fuga no hay despedida  
ninguno lo sospechó  
y si alguien por mí lloró  
no quise causar un mal  
me vine a la capital*

---

<sup>20</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág. 17.

*por orden de Nicanor.”<sup>21</sup>*

Sabiendo vagamente donde se encontraba su hermano, llega en el año 1932 a la capital, acompañada simplemente de su guitarra. Nicanor recuerda:

*“Cuando me vio a mi un poco afligido, preocupado quizás al verla de improviso... No te preocupes, me dijo, aquí tengo yo mi guitarra, yo puedo mantenerme sola... ¡Violeta...! Te instalas aquí conmigo, te voy a buscar alguna casa.”<sup>22</sup>*

Nicanor Parra estaba de inspector ad-honorem en el Instituto Barros Arana, lo que le permitía estudiar tranquilo en el Pedagógico, porque a cambio le daban comida y alojamiento. Como no podía recibirla ahí, decidió llevarla a la casa de unos parientes, de un hermano de su padre. Le compró un uniforme y todas las cosas esenciales para que se instalara y la inscribió en la Escuela Técnica Vocacional, cerca de Quinta Normal.


Por ese tiempo, Santiago era una ciudad de alrededor de un millón de habitantes, lo que para una provinciana, era impresionante. Rápidamente Violeta se fue integrando a sus compañeras y al ambiente, logrando un buen desempeño. Los fines de semana aprovechaba de ver a Nicanor y de compartir con sus amigos, siendo estos encuentros de gran estímulo para ella, ya que eran personas ajenas y distintas a las que habitualmente Violeta compartía. Es así como conoció, entre otros, a Jorge Díaz, Carlos Pedraza, Hernán Millas y Luis Oyarzún, lo que le abrió un mundo nuevo de conversaciones sobre poesía, literatura, revistas, etc. Estuvo alrededor de dos años bajo la tutela de su hermano, hasta que finalmente se trasladó toda su familia a Santiago en el año 1933.

Al terminar sus estudios universitarios Nicanor se fue a Chillán de profesor. Como su familia no tenía medios económicos suficientes, les arrendó una casa en la

---

<sup>21</sup> Parra, Violeta. Op.cit. Pág. 135.

<sup>22</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág. 21.



calle Edison pero, debido al mismo motivo, Violeta tuvo que dejar los estudios y trabajar. A su vez, esto ponía fin a todo ese otro mundo estimulante y enriquecedor que le había abierto Nicanor. Doña Clarisa continuaba cosiendo, pero la necesidad de trabajar era apremiante.

### Cantando en Matucana

Así comenzó la búsqueda de boliches para cantar. No les importaba hacerlo los cuatro o en dúo, el asunto era lograr la mayor cantidad de lugares para hacerse un sueldo. El recorrido empezó en el sector de Matucana, lugar de muchos negocios, hoteles, bares, fuentes de soda, etc., que atendían a comerciantes, viajeros y empleados de ferrocarriles, ya que cerca se ubicaba la Casa de Máquinas, donde se hacía la mantención y bodegaje de carros y locomotoras, además de encontrarse vecino a la estación Yungay, que recibía los trenes que venían desde la estación Central.


El primer boliche donde cantaron fue “La Popular”, ubicado en Matucana casi al llegar a Mapocho, trabajando de seis de la tarde hasta las doce de la noche. Ahí cantaban los cuatro, el repertorio era bien variado, debido a que tenían que darle en el gusto al público que pedía boleros, corridos, rancheras mexicanas, tangos, tonadas y cuecas; todo lo que estaba de moda.

De a poco se fueron haciendo conocidos en el sector, lo que les abrió las puertas de otros lugares. Así recuerda la dueña de “La Popular” a Violeta:

“Bueno, ella era bastante joven y coqueta, y a los hombres les gustaba decir piropos... pero nunca tomaba un trago ni se quedaba callada cuando la molestaban. Violeta andaba siempre charra, como en sus últimos tiempos. Después los Parra se fueron, más bien tuvieron que irse, porque trajimos un Wurlitzer, una máquina para tocar música.”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Idem. Pág. 24.



Comenzaron a cantar también en “El Tordo Azul”, donde iban la mayoría de los ferroviarios. Allí conoció Violeta a quien será su primer marido, Luis Cereceda, que trabajaba en la maestranza de ferrocarriles como maquinista. El pololeo fue corto y al poco tiempo contrajeron matrimonio; era el año 1938 y Violeta tenía veintiún años.

Toda esta experiencia la va acercando a los problemas sociales de ese público, que principalmente estaba formado por campesinos que inmigraban a la ciudad debido a la incipiente industrialización del país. Eran tiempos difíciles y el pueblo iba adquiriendo lentamente conciencia de sus derechos y de la situación política del país. Roberto Parra recuerda:

“Pocos se recuerdan cuando se vendía la comida en la calle, en fondos grandes, con una especie de camioneta. Porotos y cazuela vendían en todas las poblaciones de Matucana para abajo, en todas las calles. Como todo estaba tan escaso y caro, entonces uno pescaba su olla y compraba los platos de comida hechos, según los familiares.”<sup>24</sup>

Como ilustra la cita anterior, la pobreza estaba en las calles, los campesinos que emigraban a la ciudad muchas veces dormían a la intemperie, la miseria era algo más evidente y extendido. Es justamente allí donde Violeta Parra se inicia como artista y tiene su primer público; ella forma parte de la migración a las ciudades y es desde ahí que toma conciencia de su oficio y vuelve en cierta manera a reconocerse en su origen. Por otra parte, Violeta se ve influenciada por el activo interés de su marido en política, ya que Cereceda comenzó a asistir a reuniones del sindicato de ferroviarios, que por esos años tenía puestas todas sus esperanzas en la candidatura de Pedro Aguirre Cerda. Así comenzó en el año 1938 el gobierno del Frente Popular dando un vuelco favorable para la clase trabajadora. Estas dos situaciones comienzan ya a definir en Violeta, la mirada atenta a la realidad social.

Al año siguiente nació Isabel, su primera hija, por lo que detuvo un poco su ritmo de trabajo. Cereceda prefería que Violeta se quedara en la casa, pero como su

---

<sup>24</sup> Idem. Pág. 26.

suelo alcanzaba apenas para el alimento, ella insistió en seguir cantando, lo que causó las primeras desavenencias del matrimonio. En 1943 nació su segundo hijo Ángel, en Valparaíso, a dónde la familia se había transferido por motivos de trabajo

### Primeros Reconocimientos

Regresaron a la capital en el año 1945 y se instalaron en un cité de la calle Andes. Al poco tiempo, Violeta decidió presentarse a un concurso de baile español en el Teatro Balmaceda, organizado por los numerosos inmigrantes españoles y republicanos llegados tras la Guerra Civil. Para sorpresa de todos obtuvo el primer premio compitiendo con otras veinte auténticas españolas.

Un año después llegaron nuevamente las elecciones presidenciales con Gabriel González Videla como candidato del Frente Popular. Violeta trabaja en el Comité de Dueñas de Casas del barrio y en el Frente Nacional de Mujeres debido a los compromisos sindicales de su marido con el Partido Comunista, lo que duró poco, ya que con el retorno de su hermano Nicanor de Estados Unidos, se cambiaron a vivir a la Reina a una comunidad familiar.

Su relación con Cereceda día a día se desgastaba más haciendo imposible la convivencia, lo que la llevó finalmente al quiebre.

*“A los diez años cumplí’os  
por fin se corta la güincha,  
tres vueltas daba la cincha  
al pobre esqueleto mío,  
y p’a salvar el sentí’o  
volví a tomar la guitarra;  
con fuerza Violeta Parra  
y al hombro con dos chiquillos  
se fue para Maitencillo*

*a cortarse las amarras.*"<sup>25</sup>

Ella volvió a su incipiente vida artística cantando a dúo con Hilda. Recorrían los escenarios de boites y quintas de recreo como *El Banco* del barrio Matadero, *El Rancho Grande* en la calle Rondizzoni, *Las Brisas* en Gran Avenida o el restaurante *No me olvidas* del barrio Nuñoa, de gran arraigo popular, también en *El Patio Andaluz*, de la Plaza de Armas, más elegante y el *Salón Casanova*, la boite de moda de ese tiempo. La forma de vestir de Violeta cambia, dejando su estilo campesino y sencillo por vestidos brillantes y peinados de cierta elegancia, como los escenarios requerían.

En el año 1949 grabaron el primero de una serie de discos para RCA Victor y comenzaron a tener esporádicas apariciones en el programa "Fiesta Linda" de radio Corporación. Para ellas, las hermanas Loyola eran el ejemplo a seguir, "Canciones, tonadas y cuecas conformaban el repertorio de los numerosos conjuntos de música folklórica de esos años, que estaban muy lejos de representar la auténtica realidad de los campos chilenos. Sus letras cantaban la belleza del paisaje, la hermosura de las mujeres, la picardía del amor, la convivencia feliz de patronos e inquilinos. Todo un mundo idílico donde brillaba el sol, cantaban los pajarillos y las cosechas eran abundantes, las fiestas populares numerosas y la tierra chilena una bendición. El arreglo y el vestuario de los artistas subrayaban la alegoría."<sup>26</sup>

Violeta e Hilda acudían a las ventas de ropa usada de doña Amelia Leyton en búsqueda del vestuario adecuado. Ahí conoció a Luis Arce, hijo de doña Amelia, quien fue su segundo marido. De esa unión nació Carmen Luisa al año siguiente, en 1950.


Violeta solista

El año 1952 formó, junto a Luis Arce, una compañía de variedades llamada "Estampas de América", donde participó Hilda y otros artistas. El objetivo era salir de gira y hacer un espectáculo de variedades, pero solo alcanzaron a ir al norte, ya que en

---

<sup>25</sup> Parra, Violeta. Op.cit. Pág. 148.

<sup>26</sup> Sáez, Fernando. *Violeta Parra. La vida intranquila*. Editorial Sudamericana, 1999, p.48-49.



vista del poco público y las desavenencias, tuvieron que regresar. Hilda comenzó a trabajar con el grupo folklórico Las Torcazas, con motivo de la Exposición de Animales en la Quinta Normal. Para Violeta fue una traición imperdonable, por lo que decidió instalarse en la misma feria como solista cantando las tonadas y cuecas de la infancia, que hasta ese momento su hermana se había negado a interpretar por temor al rechazo del público. Ahí conoció a Margot Loyola, con la que entabló una relación de amistad, admiración y a la vez de competencia.

La comunicación con Nicanor seguía siendo una referencia para Violeta. Ella le mostraba todo lo que escribía y él la incentivaba a iniciar un camino propio de aprendizaje, a que dejara de lado los boliches de mala muerte y aprovechara sus facultades. Por esto, Violeta inició en 1953 su labor de recopilación, rescatando canciones populares de la memoria de los campesinos.

#### Inicios en la recopilación y composición

Las fuerzas provenientes del despertar de un nuevo interés por el folklore musical, venían haciéndose presentes en Chile desde la creación en 1943 del Instituto de Investigaciones Folklóricas, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue Carlos Isamitt quien dio el impulso para que se realizara una valiosa tarea de recopilación, incorporando cantantes como las hermanas Loyola, las hermanas Acuña y Elena Moreno.

La labor de Violeta Parra era completamente diferente, ella buscaba el encuentro con lo popular abarcando todo lo que ello significaba, desde el contacto con la gente, con sus costumbres, hábitos, etc. Era más que un interés o una vocación, era un encuentro con sus raíces, por lo que esa fuerza que la movía la llevaba más allá de un ámbito académico. Su aspiración era tomar ese conocimiento y aprender de él, y de ese modo devolverlo al resto. Como vimos antes, es ahora cuando toda la experiencia que Violeta había acumulado recorriendo los pueblos con el circo y después cantando

en los boliches santiaguinos, se hace presente influyendo fuertemente en las razones y el modo de llevar acabo esta tarea.

Para ello no contó con apoyo alguno y muchas veces realizar viajes le significó un gran sacrificio, ya que tenía que caminar horas para llegar hasta los más recónditos lugares.

*“Válgame Dios, Nicanor,  
si tengo tanto trabajo,  
que ando de arriba p’abajo  
desenterrando folklor.  
No sabís cuánto dolor,  
miseria y padecimiento  
me dan los versos qu’encuentro;  
muy pobre está mi bolsillo  
y tengo cuatro chiquillos  
a quienes darl’ el sustento.”<sup>27</sup>*

Conoció muchas personas que tuvieron gran influencia para su formación, como doña Rosa Lorca, quien le enseñó todo sobre el velorio del angelito o don Isaías Angulo sobre el arte de tocar el Guitarrón, instrumento casi en extinción y que ella rescató. Esto no habría sido posible sin su gran destreza para lograr la confianza de sus fuentes, que a veces se mostraban reacias a compartir sus conocimientos, como veremos en la segunda parte de este capítulo.

Este apasionante descubrimiento la impulsó a la composición. Grabó en 1953 su primer disco como solista para el sello Odeón, con un vals recopilado llamado *Que pena siente el alma* y *Casamiento de negros*, de su propia creación; iniciando así, una estrecha relación con Rubén Nouzeilles, director artístico de esa casa discográfica. Violeta Parra se da a conocer

---

<sup>27</sup> Parra, Violeta. Op.cit. Pág. 25.



Nicanor estaba feliz con los logros de su hermana y se da cuenta que había llegado el momento de que se diera a conocer, por lo que le organizó un recital en casa de Pablo Neruda y Delia del Carril, centro de reunión de artistas, intelectuales y políticos de izquierda. A partir de esa noche se le abrieron muchas puertas, Tomás Lago, director del Museo de Arte Popular la invitó a repetir el recital. También la invitaron a asistir a las reuniones que realizaban simpatizantes del Partido Comunista, lo que le permitió vincularse con una elite intelectual que de alguna manera la apoyará para conseguir llevar adelante su trabajo. Se empezó también a rodear de jóvenes entusiastas del folklore, como Silvia Urbina, Rolando Alarcón, Helia Fuentes, etc., ofreciéndose a enseñarles sus conocimientos.

Fue así que llegó la oportunidad, de hacer un programa en la radio, ya que Raúl Aicardi, director de Radio Chilena, le ofreció la posibilidad de trabajar junto a Ricardo García en la elaboración de un espacio novedoso donde se divulgara aspectos del folklore, tema en el que también ahondaremos más adelante. A su vez, busca ayuda en municipalidades y en la Universidad de Chile, pero todo el esfuerzo sigue siendo en vano, ya que lo que ella quería, no era tan fácil de conseguir, las cosas funcionaban de una manera y ella de otra, por lo que su camino seguiría siendo siempre un camino solitario y de sacrificio.

## 2-Violeta Recopiladora

*“Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas, en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro.”<sup>28</sup>*

El periodo que Violeta Parra dedica a la tarea de recopilar canciones a lo largo de nuestro país, representa un momento fundamental para entender su vocación y su obra. Es un momento de cruce, una especie de umbral del que Violeta saldrá

---

<sup>28</sup> Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay, Madrid, 1985, Pág. 37.

transformada o mejor dicho, totalmente reencontrada, porque aunque en ningún momento dejó de identificarse con sus orígenes, la recopilación la devuelve a ellos. En la recopilación está contenida una decisión total e irreversible, Violeta se abrirá a un universo y entrará a formar parte de él. Es el inicio formal de su camino como artista y mujer de la tierra.

### Doña Rosa Lorca

Violeta quería independizarse, sentía la necesidad de continuar su camino sola, sin sus hermanos, y como era siempre Nicanor quien la aconsejaba, se acercó a él. Aquí ella cuenta lo que su hermano le responde:

“Yo tenía veinticinco canciones auténticas. Él 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-, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola.”<sup>29</sup>

Como vemos, la exigencia de Nicanor tenía sus fundamentos, Violeta no podía simplemente dedicarse a componer, la inspiración no bastaba, necesitaba contar con una fuente de conocimientos lo suficientemente grande para comprender el universo de la música tradicional y componer algo de real valor; la tarea entonces era recopilar.

Su trabajo comenzó con doña Rosa Lorca. Ella le arrendaba una pieza a la madre de Violeta, que entonces tenía un restaurante llamado *El Sauce*. A continuación transcribimos el relato de Rosa Lorca sobre su encuentro con Violeta, el cual nos ilustra con claridad el proceder de ésta última al momento de recopilar<sup>30</sup>:

-Señora Rosita –me dijo- *¿Nos vamos a tomar unas maltitas?*

-Ya pues, Violetita.

---

<sup>29</sup> Vicuña, Magdalena. Op.cit. Pág. 73.

<sup>30</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág. 35-36.

Y nos fuimos al restaurante. Ahí arregló una mesa y nos pusimos a conversar. Entonces me dijo ella:

*-Rosita, ¿se acordaría usted de algunos versos de allá del campo?*

*-Violetita –le dije yo- tengo muy mala memoria ahora, pero algo me acordaría...*

*-Es que yo le oí cantar uno muy bonito a usted.*

*-Cual le gusta?*

*-El padecimiento del señor... ¡dígamelo entero, Rosita!*

Y ahí yo se lo dije palabra por palabra, los cuatro pies. Ella lo fue anotando en un cuaderno. Y ya que lo escribió...

*-Oiga –me dijo- ¿por qué no me da la música?*

*-¡Huy!... si ahora ya no sirvo pa'nada, no son los años de antes. Yo estuve aprendiendo a tocar la guitarra, sabía hasta componerla, pero ahora ya no sé nada, se me olvidó todo.*

*-Pero algo, como no va a saber.*

Ahí se la di y cantamos una más y otra más, en fin que le dije varios versos, algunos se los decía completos, otros que les faltaba un pie...

*-Pero es que no me acuerdo, es inútil, ya se me perdió la memoria.*

*-ya, está bien, no importa.*

Y después llegó otra vez ella, con su cuaderno.

*-Rosita –me dijo... ¡dichos!*

Le decía yo una pila de dichos. Y después se los tenía anotados. Eran palabras cortas, no como ser un brindis o una cosa larga, no. Esos eran los dichos que le gustaban. Un día bajando la escala –porque yo vivía arriba en los altos- y ella estaba abajo, y comienzo a reír y le digo un dicho... ¡Y saca altiro papel y lo anota! Y después me dijo ella:

*-Y cómo es que usted hace pa' tocar la guitarra?*

Ahí le dije yo: *-¡No estar más cerca, porque ahí si que íbamos pa' mi lugar! Aunque la que tocaba tan bien, Mercedes López, murió...*

*-Pero por aquí, Rosita, no habrá ninguno?*

*-El Tingo González tocaba, pero murió también... estoy pensando... ¡Ramón Reyes!*

*-Vamos -me dijo- vamos pa'allá.*

*-Y partimos... lo encontramos en su casa debajo de un parrón, durmiendo, curaíto estaba pues.*

*-Permiso –pasamos- y ahí comenzamos:*

*-¡Don Ramón, don Ramón!*

Y ella decía: *¡Despierta pues Ramoncito, despierta!*

-¿Ah?... ¡andate!

Hasta que pescó la guitarra.

-Un toquidito –le dije yo- pero trasponga la guitarra, la queremos traspuesta como pa'tocarle a angelitos.

Comenzó don Ramón a moverle las clavijas y volvió a quedarse dormido... ¡Ramoncito, despierta! Otra vez comenzaba con las clavijas y déle otra vez a dormirse y déle y déle. De tanto ya, abrió los ojos y tocó. Ahí ella vió como arregló la guitarra.

-Ahí está –le dije yo- ya está traspuesta, ahora sí una tocadita don Ramón.

Entonces ahí anduvimos mucho rato las dos y después nos fuimos pa'la casa. Llegando coge la guitarra y comienza a afinar, afinar... hasta que estuvo traspuesta y comenzó a tocar.

A través de este valioso testimonio podemos apreciar no solo cómo inició Violeta su búsqueda, sino el modo en que lo hacía, como se acercaba a la gente, como de a poco lograba que ellos le transmitieran sus conocimientos y también el modo en que ella aprendió a tocar la guitarra y a cantar. Hay en todos estos gestos una tremenda capacidad de escuchar y de aprovechar cada oportunidad. En cierta manera, Violeta es parte del mundo que está investigando, conoce los códigos, las puertas que abren el corazón de los testimonios. Doña Rosa se sorprende de la curiosidad y astucia de Violeta, pero, al mismo tiempo, se siente respetada y escuchada.

Como vemos era un trabajo duro, todos los esfuerzos para llevar a cabo sus investigaciones no encontraban apoyo material de las entidades oficiales, Violeta tenía que salir solo con cuaderno y lápiz, ya que en un comienzo no contaba con grabadora y menos transporte; muchas veces tuvo que sacrificar hasta la comida para lograrlo.

Atravesando Chile central

Las primeras investigaciones las realizó en la provincia de Ñuble hacia el interior. Después la zona central, desde Ovalle hasta el Maule, recorriendo todo, hasta los lugares más apartados, donde a veces llegar era toda una odisea. Luego, durante su estadía en Concepción, recopiló alrededor de cien cuecas, las mejores que se conocen de la zona.

Cuando llegaba a algún lugar, lo primero que hacía era preguntar a cualquiera si conocía a algún cantor. *“le daban el dato y aunque quedara muy lejos, llegaba con su guitarra y su cuaderno, les decía su nombre y se ponía a cantar”*<sup>31</sup> Luego de esto, Violeta Parra conseguía la atención de los demás cantores, desafiándolos para ver si sabían cantar *“picados los otros comenzaban entonces a entonar canciones antiguas, cuecas, sirillas, décimas que solo ellos conocían”*<sup>32</sup> Sin embargo, no siempre conseguía su objetivo, muchas veces ellos dudaban de Violeta y se negaban a cantar, a pesar de esto, ella podía estar ahí hasta hacer *“por fin brotar el canto”*<sup>33</sup>

Durante estos encuentros, se establecía un contacto humano de gran riqueza, ya que no se trataba de una investigación científica, sino conversaciones, intercambios de canciones, pero más que nada un encuentro propio con sus orígenes, con expresiones populares, sin el espíritu de un erudito, sino con la sencillez y humildad de una cantora más. Muchas veces la tarea se transformaba en algo aún más complejo, ya que algunos ancianos olvidaban ciertos versos, por lo que ella, para llenar los vacíos, iba donde otros y les cantaba los versos completando los restantes. Gastón Soublette recuerda:

“Reconstruir los textos de las canciones era quizás lo más grande en las investigaciones de Violeta... porque como esos cantos son tan antiguos, muchas veces los encontrábamos incompletos o mezclados con otros cantos. Violeta tenía que separarlos y continuar buscando, pueblo por pueblo y rancho por rancho, hasta dar con los fragmentos perdidos, porque lo que un cantor olvida, otro lo recuerda.”<sup>34</sup>

Soublette estuvo trabajando un tiempo con ella, la acompañó muchas veces en su labor de recopiladora, ya que como ella no sabía escribir música, le encargó a él esa tarea. Violeta no sólo escribía las canciones, también registraba las costumbres,

---

<sup>31</sup> Piña, Juan Andrés. “Prados, flores y portentos”, *Hoy*, 5 al 11 de Marzo, 1980, pp.39-40.

<sup>32</sup> Idem. Pág. 39-40.

<sup>33</sup> Idem. Pág. 39-40.

<sup>34</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág. 46.

comidas, bebidas, ropas y usanzas del lugar. Para ella era importante diferenciar la realidad de la caricatura que se mostraba en la ciudad.

### Don Isafías Angulo y el guitarrón

Muchas personas fue conociendo en su camino, pero sin duda uno de sus más importantes encuentros fue con don Isafías Angulo. A él lo conoció en Pirque y aparte de compartir sus hermosas canciones con ella, le enseñó a tocar el guitarrón. Este instrumento era muy antiguo y usado en el campo, pero en la ciudad era prácticamente desconocido. A diferencia de la guitarra, contaba con veinticinco cuerdas, por lo tanto su modo de tocar era distinto. El rescate del guitarrón fue de tal importancia, que la *Revista Musical*, que dependía de la Universidad de Chile, le dedicó un reportaje completo. Esto causó también su revalorización. Muchos cantores se sentían desplazados por la música moderna, el tango y las rancheras, por lo que dejaban de tocar, pero en vista del interés que generó, se comenzaron a juntar nuevamente a tocar.

Otro modo que usaba Violeta Parra, para lograr la cercanía de los cantores, era justamente éste último, organizar ruedas de cantores. A través de ellas, los participantes se iban entusiasmando con las payas y poesías,

“Violeta les decía: *-Ahora vamos a cantar por ponderación*, y cada cual sacaba a relucir sus canciones más ingeniosas en este estilo, que consiste en contar mentiras, cosas exageradas.”<sup>35</sup>

### Nuevos Recorridos

Violeta lograba cosas que nadie más lograba. Esto sucedía por el espíritu que le ponía a las cosas, ya que realmente se tomaba en serio lo que hacía y debido a ello llegaba a la gente. A veces salía por los alrededores de Santiago, otras, llenaba una

---

<sup>35</sup> Piña, Juan Andrés. Op.cit. Pág. 40-41.

maleta de ropa y partía sin saber por cuanto tiempo, la ropa la llevaba para agradecer la hospitalidad de quien la recibiese en su destino. A veces iba acompañada, de algún amigo o hijo:

“Sus hijos recuerdan que partía sin plazo ni rumbo fijos, con el material a cuestas para Rancagua, San Carlos o Temuco. Ángel, a veces, la acompañaba, cargando la grabadora, andando kilómetros por caminos difíciles hasta un campo donde, por supuesto, no había electricidad; entonces, los cuadernos, los lápices y la memoria, reemplazaban el adelanto.”<sup>36</sup>

Sergio Larraín, fotógrafo y gran amigo de Violeta recuerda:

“Nunca se ponía a pensar que le pudiera pasar algo, no se asustaba por nada. Recuerdo que en Santiago salía a recopilar por los bares. Una vez entramos en un bar bien, bien popular; a mí casi me daba miedo, estaba bastante afligido, pero ella se sentó muy tranquila y me daba ánimos. -*No tengas miedo*, me decía. Se puso a tararear, a golpear la mesa y poquito a poco empezaron a cantar todos. Cantaban cosas lindas. Eran unos tipos que se veían muy deprimidos... ¡pero ahí estaba la música! Cuando yo la veía así, pensaba que era capaz de hacer cualquier cosa..., creo que por eso pudo investigar toda una serie de aspectos del folklore, que la mayor parte de nosotros desconocíamos.”<sup>37</sup>

Su tarea se extiende por distintas zonas. Tiempo después de recopilar la zona central, emprende viaje al sur, a Chiloé, donde estuvo casi dos meses. Lo único que le quedaba era el norte de Chile, por lo que la última etapa de recopilación fue allá. Grabó cantos de la fiesta de La Tirana, aprendió a tocar instrumentos como el charango y la quena, y poco a poco terminó asimilando el canto nortino. Todo esto la llevó a integrar una imagen conjunta de Chile, siendo muy respetuosa con la música araucana, ya que aunque la conocía, nunca la interpretó.

Su originalidad en la recopilación

---

<sup>36</sup> Sáez, Fernando. Op.cit. Pág. 59.

<sup>37</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág.43.

¿Cuál era su objetivo? Como vemos, ella no intentaba que su trabajo se entendiera como cosa de museo; buscaba rescatar parte de una cultura viva, actual, que no llegaba a las radios, ni a la ciudad; buscaba ante todo revivir,

“las fuentes de una cultura viva y relegada; revivir sus textos y sus melodías mediante la divulgación de sus características y valores; revivir las imágenes de los auténticos creadores de esas formas culturales devolviéndoselas creadoramente.”<sup>38</sup>

Para Violeta esta etapa fue su gran aprendizaje, abriéndose a un conocimiento que estaba ahí y que ella intuía que era de gran valor para Chile. Margot Loyola había comenzado a recopilar con anterioridad, pero el modo era diferente. Loyola contaba con estudios universitarios y voz educada, era concertista de piano, por lo que sus investigaciones eran de algún modo más académicas. Pero no sólo ella, había muchos otros que habían hecho o estaban haciendo lo mismo, la diferencia radica en que todos esos trabajos terminaban en alguna institución y no salían del ámbito académico. En cambio, lo que Violeta tomaba del pueblo, se lo devolvía al pueblo, siendo autodidacta logró rescatar instrumentos, tonos y gestos de manera profunda y simple.

“No solamente cuecas, refalosas, tonadas, parabienes, esquinzos, versos a lo humano y lo divino, coplas, quartetas, décimas, versos por sabiduría, por el fin del mundo, por *Pocalí* (apocalipsis), cuecas amartelás, chapecaos, en todos sus ritmos y afinaciones quedaban registrados y aprendidos por ella, sino también todo el protocolo y situación en que debían ser interpretados.”<sup>39</sup>

Cambios en su apariencia

“Pregunta: ¿Recorrió usted su país para encontrar las canciones populares?

Violeta: *Sí, durante 15 años. Tengo cajas llenas de cintas magnetofónicas grabadas en el campo, llenas de canciones interpretadas por los campesinos que acompaño a la guitarra.*”<sup>40</sup>


---

<sup>38</sup> Parra, Isabel. Op.cit. Pág. 12.

<sup>39</sup> Sáez, Fernando. Op.cit. Pág.60.

<sup>40</sup> Parra, Isabel. Op.cit. Pág. 36.





Meses de trabajo y conocimiento, fueron poco a poco produciendo cambios en Violeta, no solo como artista, sino también en su apariencia. A través de fotos vemos como comenzó a despojarse de toda banalidad, ya no era la mujer que se preocupaba de su vestuario para cantar, ahora era simplemente ella misma, una auténtica representante de esa cultura que buscaba y a la cual sentía pertenecer.

A nuestro parecer, estos cambios fueron dándose de manera gradual. Al comienzo, fue un acto de empeño y convicción, que poco a poco va desencadenando un cambio de actitud. Es el despertar de una conciencia que sabe muy bien lo que esta haciendo y por qué lo hace. Ella hace parte de su persona el proceso y es por ello que logra hacer común su labor de recopilación.

Como veremos, esta etapa de su vida fue clave para su consagración como compositora, ya que a través de ella logró identificarse con el pueblo, con sus problemas y sueños, con sus luchas y realidades, surgiendo de su obra tanto lo chileno y tradicional, como lo universal.

“Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Idem. Pág. 45.

## Capítulo II : “Canta Violeta Parra”

### 1-De recopiladora a compositora


Como vimos en el capítulo anterior, la labor de Violeta Parra como recopiladora le abre el camino a la composición, no de manera fortuita, sino tras un largo recorrido en el que comprendió e hizo suyos los conflictos sociales y humanos que subyacían en aquellos cantos y en aquellas vidas. Como señala Juan Andrés Piña, “*Sólo alimentándose de folklore, hundiéndose hasta el cuello en él, empapándose completamente, es posible proyectarlo en creaciones personales.*”<sup>42</sup>. Violeta Parra se dio cuenta que parte de la tradición estaba centrada en el pasado y hablaba de él y que ella podía utilizar todas esas herramientas aprehendidas del folklore para cantar realidades del presente, para cantar sobre su tiempo histórico. De este modo ella entendió como propio su entorno, actualizando también las huellas de sus ancestros.

Fue así que en 1953 compuso *Casamiento de Negros* y *Qué pena siente el alma*, dos temas que rápidamente se difundieron a través de la radio. Estas canciones fueron importantes para que Violeta fuera conocida ampliamente y fue por ello que Raúl Aicardi, le dio un espacio en Radio Chilena. Un año antes, en 1952, Carlos Ibáñez del Campo asumió la presidencia de nuestro país, tras catorce años de gobiernos radicales. Obtuvo una abrumadora votación debido sobre todo por la preferencia del electorado femenino que por primera vez votaba en una elección presidencial. El dictador de los años veinte, él mismo que había causado el despido del padre de Violeta durante su niñez, llegaba esta vez a la Moneda por la vía democrática.

En este capítulo ahondaremos en su programa radial titulado “*Canta Violeta Parra*”, que fue de gran importancia para ella, ya que a través de él, Violeta crea un espacio nuevo y diferente a los programas que se hacían sobre folklore. Es el decantar de su labor como recopiladora a través del formato de mayor alcance del momento.

---

<sup>42</sup> Piña, Juan Andrés. *21 son los dolores*, Ediciones Aconcagua, 1976, p.21.




La conjunción de estos dos hechos nos servirá además para reflexionar en términos de la identidad chilena ya sea en relación con la radio como instrumento de transmisión de ésta, como también de la específica manera que Violeta Parra elaboró en su programa para representar y desplegar un universo particular de Chile que hasta ese momento no había tenido la oportunidad de manifestarse tan masivamente como lo es a través de la radio.

Al mismo tiempo, el programa radial es un hecho que nos permitirá acercarnos a una Violeta Parra que aparece preservando y difundiendo un patrimonio intangible, de una manera diametralmente opuesta al trabajo de los expertos y los académicos, sobre todo por el hecho de que se trata de un esfuerzo que se mantiene en todo momento fiel a una intención cuyo origen y destino es el pueblo chileno mismo. Esto es de gran interés, ya que no se trata de un fenómeno que rescata la tradición desde “arriba”, sino desde ella misma, en una especie de retroalimentación ideal. Así, la tradición se funde con el pueblo y adquieren una vida propia, un presente que les permite renovarse.

Para ver todos estos hechos, comenzaremos hablando sobre la radio en Chile, con una pequeña reseña sobre sus inicios hasta la llegada de la televisión en los años sesenta. Violeta incursiona en el medio a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, precisamente las décadas que conforman la llamada “época de oro” de la radiodifusión chilena.

## 2- La Radio en Chile

La primera transmisión radial chilena se produjo el 19 de Agosto de 1922, en el hall del diario El Mercurio, organizada por los señores Arturo Salazar y su ayudante Enrique Sazié Herrera. Fueron las notas de la conocida marcha de los aliados de la primera Guerra Mundial: “It’s a long way to Tipperary” las que marcaron el inicio de la



radiotelefonía nacional, solo dos años después que en Estados Unidos. En Europa ya funcionaban siete emisoras.

El impacto fue total, la primera transmisión chilena tuvo un alcance de solo algunos kilómetros, se escuchó en las estaciones inalámbricas del Telégrafo del Estado, en el Palacio de la Moneda, en la Escuela de Artes y Oficios y en el puerto de Valparaíso, donde Antonio Cornish Besa, funcionario de la West Coast Chile, fue el primer radiodifusor.

La gran mayoría de los chilenos desconocía los avances tecnológicos del momento, por lo que meses antes se comenzó a informar a través de la prensa, sobre los adelantos de la telefonía sin hilo. Se señalaban las iniciativas de Marconi que en 1895 logró transmitir desde Inglaterra a Francia y las del ruso Alexandro Popov en su país. Pero la gente lo vio como un experimento, tal vez porque adquirir un receptor estaba fuera del alcance de la mayoría.

Una anécdota que grafica lo que significó la llegada de la radio a Chile y su impacto fue cuando se transmitió un mensaje del Papa Pio XII en el año 1924. Muchas personas al escucharlo se arrodillaron frente a los receptores que exhibía el comercio.

Al comienzo, durante los años 1922 y 1925 los operadores radiales funcionaban en cualquier frecuencia, sin necesitar autorización previa de parte de la Dirección de Servicios Eléctricos. Solo fue en Junio de 1925 que se publica el primer reglamento de Estaciones de Radiocomunicadores. Se calcula que hasta esa fecha había en Chile alrededor de 250 receptores, o “rayos de teléfono en el hogar”, como los llamaba la publicidad.

Como ocurría en la mayoría de los países, la publicidad era escasa e insuficiente para financiar las emisoras, por lo que se creaban todo tipo de sistemas alternativos para continuar con la empresa. Pero no pasó tanto tiempo hasta que la situación cambió, ya que el poder que adquirió la radio debido a la llegada que tenía en la población, hizo que hasta gobernantes la utilizaran como medio de comunicación.

## Los inicios de la radio en Chile

A finales de la década del veinte, en el país ya existían quince emisoras privadas y setecientas alrededor del mundo. Durante los siguientes años fueron apareciendo progresivamente otras radioemisoras, expandiéndose bastante en los cuarenta, dadas sus características técnicas y de accesibilidad. La radio poco a poco comienza a incorporar a un importante sector de la población, transformándose en el principal medio de comunicación masivo.

Cuando hablamos de radio en Chile tenemos que diferenciar dos etapas: la primera que va desde 1922 en adelante en banda de Amplitud Modulada (AM) y la segunda, que comienza con la aparición de la Frecuencia Modulada (FM) a partir de 1962 hasta hoy.

Al comienzo, se caracterizó por ser una radio de tocadiscos, con música importada, muchas veces traída por inmigrantes y viajeros. Mientras los segmentos sociales de clase alta y media consumían música clásica y versiones más sofisticadas de música chilena de inspiración folklórica y espectáculos artísticos, las radioemisoras con menor capacidad técnica se dirigían a una audiencia popular, donde la música mexicana, el vals y la tonada amenizaban las fiestas del barrio y de las quintas de recreo.

Todo ello produjo un cambio fundamental en la vida del campesino (a pesar de las limitaciones de acceso a la energía eléctrica), que al comienzo miró con asombro el extraño y maravilloso aparato, causando en él un sentimiento de inferioridad, ya que antes de la llegada del fonógrafo, era el campesino mismo quien se proporcionaba música, pero al poco andar y a medida que se fueron perfeccionando y abaratando los radios, vino la aceptación y la sumisión incondicional hacía ella, incluso reemplazando su tradicional modo de hacer música.

“La invasión del disco y la radio, al fomentar gustos modernos en el baile y el canto, relegó a los viejos con sus instrumentos en lo que podría decirse que es la tragicómica aplicación del dicho ‘con su música a otra parte’. De este modo hasta los más pequeños pueblos acogieron lo moderno, y la música tradicional quedó relegada o se refugió, mejor dicho, en las aldeas campesinas a donde no han llegado las cosas más representativas de la actual civilización.”<sup>43</sup>

A mediados del 40' y 50', la radio ya se posiciona como el medio indiscutido entre la gente. Todo pasaba por ella, desde los mensajes presidenciales hasta las informaciones sobre la Segunda Guerra Mundial y el acontecer nacional y, por supuesto, la entretención. Así comenzó a ser la compañía predilecta de la población.

#### Los 40: los años del desarrollo


Durante la década del cuarenta, no encontramos una gran difusión de música chilena en las radios, solo presentaciones en vivo, ya que un 30% de los programas radiales eran en ese formato y un 70% de ellos debían ser con artistas chilenos, pero la moda del momento era música importada de otros lugares, como el vals, el bolero y las rancheras.

De todos los programas que existían, ninguno logró tanta resonancia y aceptación por el público como el radioteatro. El primer radioteatro transmitido en Chile fue “La Enemiga”, obra de Dario Nicodemi. Se transmitían de lunes a viernes generalmente a partir de las dos de tarde, acaparando principalmente al público femenino que con fidelidad seguía las obras capítulo a capítulo. Aparece también el primer programa radial con público, un espacio de concurso de preguntas y respuestas de Radio Cooperativa.

Pero hay que destacar que es una década que se caracteriza por el desarrollo del medio, por la creación de espacios nuevos y por ser un período de experimentación. Las radios no contaban con mucho presupuesto y tampoco con

---

<sup>43</sup> Andrades, Hugo. *La Radiodifusión*, Editorial Universitaria, Santiago, 1963, Pág. 84.



gente formada específicamente para ello. Había de todo, emisoras grandes y pequeñas y entre ellas mucha diferencia, ya que las primeras eran respaldadas por empresas económicamente sólidas, lo que les permitía tener toda la tecnología a su disposición, en cambio las más pequeñas apenas tenían recursos.

“Todo se hacía a pulso y con enorme voluntad. Y todo ello, muchas veces, con el único respaldo del amor a la profesión, pues los honorarios eran bajísimos y rara vez había personal contratado a sueldo.”<sup>44</sup>

Las personas que formaban parte del equipo humano de las emisoras, tenían que ser multifacéticas, ya que muchas veces debían officiar de locutor, animador, radiocontrolador, informador de noticias, etc. Y lo hacían sobre todo por amor a la causa. Como no existían las encuestas publicitarias, no se sabía los índices de audiencia de los programas. Por ello, cada emisora se sentía en la cumbre y aunque esa seguridad producía despliegues de orquestas y artistas en vivo, muchas veces faltaba la autocrítica y la innovación.


Será solo hacia la mitad de los cuarenta que comenzará a haber publicidad con la llegada al país de la agencia Mc Cann-Erickson y gracias a ello se produjo un gran avance en la radiofonía nacional. Las relaciones con las agencias no fueron del todo fáciles, ya que ellas mismas quisieron producir los programas y solo usar la radio como medio técnico.

“Pese a que será ésta una relación conflictiva, la disputa por captar los ingresos provenientes de la publicidad va acelerar los procesos de profesionalización de los medios, que comienzan a definir las formas lingüísticas que seguirán siendo usadas años después.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Morel, Consuelo y otros. *Historia de la Radio en Chile*, Centro de Comunicaciones Sociales EAC UC, Santiago 197-. Pág. 107.

<sup>45</sup> Lasagni, M. Cristina y otros. *La Radio en Chile: historia, modelos, perspectivas*, CENECA, Santiago 1988. Pág. 11.



Debido al alto costo de los aparatos receptores, seguirán siendo los estratos altos y medios los principales públicos. La radio de masas será un fenómeno bastante más tardío a pesar de la enorme atracción que los programas radiales ejercían.

#### Los 50: y la grabadora “portátil”

El inicio de esta década estará marcado por la aparición de la grabadora portátil. Llegó a Chile en 1952 y causó gran revuelo, ya que trajo toda una revolución en la manera de hacer radio.

“Respecto a la aparición de las grabadoras: “disminuye la programación en vivo; la publicidad se elabora en estudios; se establecen departamentos de prensa muy similares a los de hoy, con periodistas especializados por áreas y géneros.”<sup>46</sup>

Se logró implementar un sistema de prensa moderno con equipos móviles capaces de efectuar despachos al minuto y con periodistas especializados, reconociendo que informar era una labor fundamental en radio. De este modo, los adelantos técnicos le fueron permitiendo a la radio desenvolverse con eficacia, incluyendo entrevistas grabadas y efectos sonoros, transformando aquello en una realidad auditiva que transportaba al público al sitio mismo del suceso.


En los cincuenta, ya existían 100 receptores de radio por cada mil habitantes, y a finales de esa década operaban 80 estaciones radioemisoras a lo largo del país, aunque con una clara concentración en Santiago. El modelo era claramente definido, eran radios privadas, comerciales y bajo concesión estatal.

Los radioteatros continuaron evolucionando y perfeccionándose con el tiempo, ya que contaba con actores que personificaban las historias y a su vez con un narrador objetivo que, ajeno al relato, conducía la acción, detallaba el paisaje y creaba las atmósferas. Fue el inicio también, de la incorporación de todo tipo de géneros, como el policial que mezclaba historias de suspenso con amor o el histórico, que logró un

---

<sup>46</sup> Idem. Pág. 13.





amplio éxito con la obra “Adiós al Séptimo de Línea”. Una variante más dinámica del género fueron las llamadas radionovelas, en su mayoría obras pasionales y melodramáticas, que eran parte de los matinales radiales.

Esta fue una década notable para la difusión, la gente del medio comenzó a salir fuera del país a perfeccionarse. Cambió el lenguaje a uno más formal y se incluyó al animador en vez del locutor, creando ambientes diferentes y de otro tono. Incluso en 1958 se realizaron los primeros foros políticos con la participación de los candidatos a la presidencia de nuestro país.

Los 60: una radio de masas

A partir de esta década se comienza a hablar del nacimiento de la industria cultural, no solo por los avances tecnológicos en la radio, sino también por la llegada de la televisión. Esto produjo un remezón en el ambiente radial, que debió enfrentar el desafío de reinventarse frente al magnetismo que provocaba la televisión.

“Tras 40 años de desarrollo, en la década de 1960 la radio tuvo que afrontar, con la masificación de la televisión, su primer y más grande desafío. Muchos anunciaron entonces el ocaso definitivo. El diagnóstico no pudo estar más equivocado. Por el contrario, la radio mostró una capacidad de respuesta insospechada. Aprovechó inteligentemente las posibilidades que deparaba la tecnología del transistor, amplió sus emisiones en frecuencia modulada (FM), reorientó y segmentó su programación, aprovechó las demandas no cubiertas por la televisión y, por último evitó entrar en abierta colisión con ella, optando por una estrategia de sutil complementación.”<sup>47</sup>

La televisión era privilegio de unos pocos y la radio amplía bastante el ámbito de recepción llegando a todo Chile, incluso a lugares sin electricidad mediante la radio a pilas.

---

<sup>47</sup> Icarito

“Un rasgo brota como incuestionable: la radiodifusión también, al igual que los otros medios, consigue llegar a la cúspide de su perfección tecnológica. El nacimiento de la comunicación por vía satélite revoluciona las transmisiones, la masificación de la radio transistor permite aumentar a cifras considerables el número del público receptor, calculándose que la década finaliza en Chile con alrededor de cinco millones de dichos aparatos para una población que no alcanza a los diez millones.”<sup>48</sup>

El lanzamiento al mercado de receptores transistorizados convirtió a la radio en un medio de masas. Al ser aparatos pequeños y portátiles, se modificaron los hábitos de consumo familiar en torno al gran receptor ubicado en el living, hacía otro más individual debido a su bajo costo y movilidad.

### 3- Programa “Canta Violeta Parra”

“En general, el público que compra discos no gusta aún lo suficiente de la música chilena. Pero esta situación está cambiando y una producción de mejor calidad, grabaciones cuidadosamente realizadas y en general, la difusión a través de la radio está abriéndoles un campo cada vez mayor. Es digno de anotarse el interés que existe entre la gente joven por la música auténtica, el folklore nuestro. Las tonadas y cuecas, alejadas de la realidad, hechas para el gusto del público de la ciudad, tendrán que variar y volver a sus fuentes verdaderas.”<sup>49</sup>

Los más jóvenes se sentían cautivados por la música que llegaba del extranjero, todos querían conocer a las estrellas norteamericanas, por lo que si se quería triunfar, había que cantar en inglés. Es por ello que el trabajo de Violeta Parra era lo opuesto a la moda del momento. Tenía un público muy reducido: estudiosos del folklore, alguna gente de radio con una visión más amplia que la del resto y, por sobre todo, la gente del pueblo que no quería ni podía cantar en inglés.

“...los esfuerzos de Violeta Parra chocan con la indiferencia de los monopolizadores de la actividad radial y del espectáculo, atentos a imponer las modas prestigiosas de la gran

---

<sup>48</sup> Morel, Consuelo y otros. Op cit. Pág. 154.

<sup>49</sup> Ricardo Garcia en Andrades, Hugo. Op. Cit. Pág. 88.

Metropoli, y en cuanto al folklore, sumisos difusores de ese pseudofolklore de tarjeta postal (paisajes idílicos, pasiones románticas, pintoresquismo gratuito) donde la burguesía sueña su amable pasado feudal, instalada cómodamente en la ciudad.”<sup>50</sup>

Violeta Parra recorría las radios tratando de que tanto sus creaciones, como sus recopilaciones fueran incorporadas en los repertorios de algún programa de música chilena. No era fácil, ya que era *otra* cultura la que ella representaba, un mundo que no encontraba el apoyo de los medios de comunicación.

“Lo cierto es que ignoraron a Violeta y le negaron respaldo y ayuda material porque les era ajena –y les era hostil-. Violeta representaba –por las temáticas de sus obras, por sus búsquedas y hallazgos en las auténticas fuentes del folklore, y por la forma y la intensidad con que establecía comunicación con su público- los valores, las vicisitudes y las esperanzas de las clases populares.”<sup>51</sup>

Las apariciones de Violeta Parra en la radio eran esporádicas hasta que Raúl Aicardi, de Radio Chilena, le dio una oportunidad debido al éxito de sus temas *Casamiento de Negros* y *Qué pena siente el alma*, que no paraban de sonar en el dial. Era el año 1954 y se acababa de formar esta emisora a la cual Aicardi buscaba darle aires renovados. Él quería abrir espacios novedosos y de la mejor calidad, por lo que contrató a los mejores comentaristas del país para los diferentes ámbitos culturales que abarcaría.

Fue así que Violeta conoció a Ricardo García, a quien Aicardi contrató para que se hiciera cargo de este espacio de música folklórica. Para García esto representaba un gran desafío, ya que él no sabía nada sobre folklore, por lo que su impresión al conocer a Violeta fue grande:

---

<sup>50</sup> Epple, Juan Armando. “Violeta Parra y la cultura popular chilena”, *Literatura chilena en el exilio* N 2, 1977, p.8.

<sup>51</sup> Parra, Isabel. Op. Cit. Pág.20.

“Y para mí fue una gran sorpresa el ver aparecer en mi oficina a una mujer pequeña, de pelo muy negro, suelto, la cara picada de viruela, fea en suma, muy mal vestida, pero con un aire casi desafiante cuando me saludó.”<sup>52</sup>

“Aicardi me la presentó diciéndome: *Esta es Violeta Parra*. Yo me acuerdo perfectamente de eso. Estábamos en la oficina de él y Violeta se instaló allí. Comenzamos a conversar de cómo debería ser el programa. Yo no la había escuchado cantar, no tenía idea de quién era ni cómo era. Fuimos al estudio. Ella había dejado allí su guitarra y empezó a tocar y la gente que estaba en la sala de control se fue acercando: algunos un poco espantados, asombrados. Era un canto totalmente distinto, nadie conocía ese estilo, esa forma de cantar. Unos se reían, otros decían: *Cómo es posible que se deje cantar a una persona que todavía no sabe emitir la voz*, etc. Toda clase de comentarios adversos por parte de algunos y, por parte de otros, una gran admiración e interés. Era realmente algo diferente. El canto campesino así no se había dado en Chile. Sólo se conocía la personalidad de las hermanas Loyola. Yo me quedé preocupado porque no sabía que resultado tendría el programa.”<sup>53</sup>

La verdad es que su preocupación era comprensible. Hasta ese momento no existía ningún programa radial que se dedicase al folklore por entero, por lo que implicaba un gran desafío realizarlo, además de que se enfrentaba a una persona como Violeta que a esas alturas era capaz de emprender cualquier esfuerzo, para lograr difundir esas canciones que recopilaba, misión difícil dentro de un ambiente que no estaba acostumbrado a expresiones directamente populares.

### Creación del programa

La idea de Aicardi era que Violeta Parra tuviera completa libertad para conversar sobre algún tema de folklore. El programa se hacía una vez por semana el día viernes a las ocho de la noche y se repetía los domingos. Para ello, Violeta le contaba a Ricardo García todo lo que sabía sobre el tema en cuestión y él debía estructurar todo eso en un libreto que resultara atractivo para el público.

---

<sup>52</sup> Grabación de un programa especial sobre Violeta Parra de Radio Cooperativa.

<sup>53</sup> Parra, Isabel. Op. Cit. Pág. 40.

Todo lo conversaban hasta llegar a un acuerdo, desde el tipo de canción que había que incorporar, hasta el tipo de grabación que requerían hacer para lograr la ambientación precisa. García recuerda:

“Se buscó eliminar las barreras que podrían existir en el público, entregando el programa de una forma muy cálida y muy humana. El estilo era semi-documental, con una historia de un hecho folklórico en cada audición.”<sup>54</sup>

En cada programa invitaban a un cantor popular diferente, eran los mismos que le habían enseñado canciones a Violeta, como Rosa Lorca o Isaías Angulo. Ella aprovechaba el espacio para entrevistarlos y cantar junto a ellos, dejando entrever el modo en que recopilaba sus canciones. A continuación transcribimos una parte de un programa del cuál todavía queda registro:

Violeta comienza cantando *Que pena siente el alma*. Luego se escucha su voz:

“Pero el que yo les haya cantado este vals no es nada, lo que yo quería decirles a propósito de él, es que la señora Flora está conmigo en la emisora, yo no me conformaba con recordarla solamente en este relato. Aquí está con su cabeza blanca y su espalda inclinada con el peso de sus noventa años y yo les ruego a ustedes que me concedan un minuto para poder presentársela. Señora Flora yo quisiera que usted me contara la historia de don Bernardino.”

Flora: -Sí.

Violeta: -Don Bernardino Guajardo. Usted lo conoció.

F: -Sí, lo conocí, no ve que venía todos los domingos con mi padre aquí pu', a la plaza de Abastos que le decían.

V: -¿Ah? ¿Dónde estaba eso?

F: -Bueno, donde está ahora el mercado que llaman.

V: -Y don Bernardino, ¿dónde se ponía él?

F: -Derecho, en la ribera del Mapocho.

V: -¿Frente a Puente?

F: -Como quien dijera ahora la calle de qué... de Esmeralda... no sé.

V: -Ahumada parece... y qué versos vendía don Bernardino Guajardo..

---

<sup>54</sup> Idem. Pág. 41.

F: -Los versos que el mismo “escribía” pues.

V: -¿Usted se acuerda de alguno?

F: -Él no sabía “escribir”, los sacaba de su memoria de él los versos, sí, era un hombre muuuu inteligente mucho, pues.

V: -Usted recuerda ese verso que me dijo que don Bernardino le había hecho a la Botica del Indio...

F: -Ah...sí...

V: -¿Por qué ese verso de la Botica del Indio...?

F: -Porque ése como todavía está en la misma esquina de Ahumada y al frente está San Francisco, la iglesia, entonces como una burla digo yo sería lo pintaron tal como está con una flecha que está apuntando a la iglesia...

V: -Y el verso, ¿qué dice?

F: -Dice: *este indio salvaje está/ apuntando a su derecha/ pensando que con su flecha/ a voltear la torre va/ San Francisco desde allá/ le dice detén tu brazo/ mira que estás en el caso de obedecer a Jesús/ y sobre la Santa Cruz no disparís tu flechazo.*

V: -Lindo verso de Bernardino Guajardo.

F: -Es como una copla, una burla que le estaba haciéndole...”<sup>55</sup>

De este modo Violeta lograba que el cantor o la cantora relatara anécdotas o tarareara alguna canción, demostrando las posibilidades y el alcance de la difusión de sus investigaciones:

V: -Me gustaría, señora Flora, que me cantara esa cancioncita que le enseñó su tía.

F: -¿La del negro?

V: -La del negro.

F: -Bueno, aunque salga mal.

V: -Aunque salga mal.

F: -¿Usted va a tocar o así no más?

V: -Así no más.

F: -Bueno. (canta) *Despierta negrito mío si es que dormido estés/ que al pie de tu ventana/ la serenata oirás/ despierta negrito mío/ si es que dormido estés/ al pie de tu ventana la serenata oirás/ quereme así como yo te quiero a ti,/ jajai negro de mi vida sin ti no puedo vivir...*

---

<sup>55</sup> Sáez, Fernando. Op. Cit. Pág. 68.

V: -Le falta una estrofa parece...

F: -*Jajai negro de mi vida sin ti no puedo vivir/ duerme negrito mío duerme preciosa flor que sólo por ti palpita mi ardiente corazón/ quereme así como yo te quiero a ti/ jajai negro de mi vida sin ti no puedo vivir./Me mandan que te olvide negro 'e mi corazón/ pues aunque me lo rueguen siempre te de querer/ quereme así como yo te quiero a ti/ jajai negro de mi vida sin ti no puedo vivir.*

V: -Señora Flora, se acuerda usted que me contó cuando venía a la Iglesia de Santo Domingo eso de la ovejita...

F: -¡Aaah, sí!

V: -¿Cómo es?

F: -Del batallón...del batallón número uno me acordé, sí el batallón número uno ése venía a misa pero venían oscuro no ve que nosotros llegábamos oscuro ahí a la misa de Santo Domingo y al rato llegaba el batallón y venía la oveja. Tenían una oveja de mascota, ella era la que “dentra” primero y los soldados al lado se puede decir entonces ella “dentra” y se hincaba.

V: -Se hincaba la oveja... sería una oveja muy habilosa...

F: -Muy bonita la oveja, gorda, linda, como no la cuidarían, bien limpiecita la oveja la cuidaban los “sordados” ... cuando el padrecito consagraba ella era la primera que se hincaba y luego los soldados y toda la gente.

V: - Señora Flora, ¿usted se recuerda en qué año nació?

F: -¿Yo? Sí pues, no ve que el sesenta y nueve, mil ochocientos sesenta y nueve...para tener ahora yo ochenta y nueve años...

V: -Usted me dijo algo de la guerra de los choclos también...

F: -¡Uyyy, eso de los choclos! muy bien pues...

V: -Usted se iba de la escuela para mirar los batallones...


F: -Sí pues, hacía la cimarra me ponía los libros aquí debajo del brazo y arrancaba corriendo, yo vivía en la calle Exposición vivía mi mamita toda la familia mi padre también, yo bien arreglada y me iba y los batallones estaban por salir de la estación de trenes.

V: -¿Adónde iban los batallones?

F: -Estaban en el tren, ya se iban para el Perú, ya iban a pelear ya, los llevaban como cargamento a la guerra del setenta y nueve y la gente quedaba llorando, las madres todas y yo...”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Idem. Pág. 69-71.



Aquí vemos como se mezclaba la historia con la música, con las tradiciones y los recuerdos, todos estos elementos contribuían a dar de algún modo con una reactualización no solo de la historia de Chile, sino sobre todo de la identidad del pueblo chileno, del imaginario chileno, sobrepasando por mucho la particularidad de un determinado testimonio y colocando al centro un universo reconocible y aprehensible. Por otra parte, la forma en que lo hacía muestra el gran respeto y cariño que sentía por las personas a las que entrevistaba y a su vez, el cuidado con que lo hacía. Su mayor interés era lograr que su público tuviera acceso a un mundo que poco a poco desaparecía de la ciudad. Muchas veces hablaba de su propia experiencia y aprovechaba de ese modo para lanzar sus inquietudes en cuanto a la música chilena.

## Grabaciones

El programa no se hacía solo en la radio, muchas veces era en la casa de Violeta en La Reina o en el restaurante de su madre. Otras se dirigían al lugar mismo donde se desarrollaba el hecho folklórico, para describir la fiesta con participación de gente y de ese modo darle vida. Su hijo Ángel recuerda:

“Muchos programas los grabábamos nosotros mismos allá arriba, cuando vivíamos en la calle Segovia. Mi mamá recién se había comprado ese sitio y habíamos instalado una mejorita, una pieza grande que hacía de comedor, dormitorio y cocina. Me acuerdo de un programa sobre la Cruz de Mayo, esa fiesta pagano religiosa que se celebra en la zona central... ¡Lo hicimos todo en la calle! Invitamos a la gente de la cuadra para que participara, instalamos fogatas y un grupo de cantores iba casa por casa, cantándole a todo el mundo. Y el programa se grababa ahí mismo, en directo, mientras mi mamá hacía el mote con huesillos.”<sup>57</sup>

Al grabar los diálogos que necesitaban para el programa, muchas veces Violeta tenía que recurrir a la gente del sector, consiguiendo cosas imposibles. El contacto que

---

<sup>57</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op. Cit. Pág. 52.



establecía con las personas y su poder de convicción lograba que hasta salieran de sus casas para actuar. Ricardo García cuenta:

“Yo no podía golpear una puerta y decir: “Por favor, ayúdeme a hacer un programa...” Violeta lo hacía con toda tranquilidad y salía rodeada de toda la familia. (...) Esto es fácil hacerlo con niños, pero señoras y caballeros respetables se sumaban a la petición de ella, sin haberla visto jamás antes.”<sup>58</sup>

De este modo surgía un teatro espontáneo que recogía todo un ambiente vivo, con ruido de la calle, con perros ladrando, etc. Y en medio de ello relatando el tema e insertando las canciones.

## Recreaciones

Como hemos visto, el programa se desarrollaba dentro de un ambiente lo más cercano posible a la realidad misma. A través del testimonio de Rosa Lorca, acerca de las grabaciones que realizaron en su restaurante “El Sauce”, vemos hasta qué punto el clan familiar ayudaba a Violeta para lograrlo:

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

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

*-Tenga! ¡Esté lista! –y pego la carrera, pesco al chanco de la cola, se la doblo y tras... que lanza el grito. Salió en la grabadora pa’ la radio. Yo lo hacía por chijeteada, ¡Todo por travesura!”<sup>59</sup>*

De este modo hacían gritar a los gansos, los patos, las ovejas o al animal que fuese necesario. Si el programa era sobre la vendimia, pisaban la uva para lograr el sonido adecuado y hasta se disfrazaban si se trataba del *velorio de angelito*, ya que

---

<sup>58</sup> Parra, Isabel. Op. Cit. Pág. 46.

<sup>59</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op.cit. Pág. 52.

aunque no se veía, le daba más realismo a la recreación. Respecto al programa del *velorio del angelito*, Ricardo García cuenta una anécdota:

“...para la celebración del velorio nosotros necesitábamos grabar especialmente campanas doblando a muerto. Entonces la Violeta se acordó que cerca de su casa en La Reina que entonces era imagínate un despoblado casi, había una capillita, de tal manera que bastaba con ir a pedirle al señor cura que tocara la campana. Entonces llegamos con la grabadora y todo y nuestro operador, para conseguir que el señor cura hiciera esa grabación. Salió a recibirnos, la Violeta le habló y él la quedó mirando y le dijo: -mire, en este momento yo lo siento mucho, no puedo doblar a muerto, porque usted comprende que esto es una cosa muy seria, pero le dijo –espérese a lo mejor dentro de un par de horas, se muere un vecino que está muy enfermo. Y efectivamente un rato mas tarde, casi dos horas exactamente como él había dicho, empezó a tocar a muerte, porque el señor que estaba tan enfermo había fallecido.”<sup>60</sup>

Es importante que nos detengamos a pensar la novedad que significaba un programa como este dentro del medio radial, no solo por dedicarse al folklore, sino también por su estilo y forma de llevar a cabo. Como vemos, el programa “Canta Violeta Parra” se iba armando artesanalmente a punta del esfuerzo y propósito de Violeta, quien ante todo luchaba por llevar a cabo su labor de manera impecable, casi sin presupuesto.

## Reacciones

El programa no dejaba indiferente a nadie y era muy juzgado sobre todo por el ambiente radial, sin contar con lo que se decía sobre ella. La encontraban fuera de lugar, extraña como para poder aceptarla y no era para menos, debido a la poca costumbre de escuchar algo popular. Ricardo García relata:

“De repente escuchar un sonido casi gutural, de repente sentir que era una voz no educada, de sentir que era todo en bruto, a pesar que ella anteriormente cantaba en quintas de recreo, pero cantando otro género. Esto que traía el canto auténticamente campesino, era verdaderamente una especie de shock para el mundo de la radiotelefonía en ese momento.”

---

<sup>60</sup> Grabación de un programa de Radio Cooperativa sobre Violeta Parra.

Hay que pensar que lo que se escuchaba en ese momento en materia nacional eran *Los Cuatro Huasos*, el conjunto *Fiesta Linda*, Ester Soré y Silvia Infante, entre otros, por lo que una voz como la de Violeta Parra distaba bastante del panorama de entonces. Gastón Soublette agrega:

“El folklore chileno estaba en un estado crítico. *Los Cuatro Huasos* habían perdido fuerza entre las nuevas generaciones y lo que se escuchaba fundamentalmente en música chilena eran tonadas, pero no cantadas en su sentido auténtico, sino que en un estilo de boite, a lo *Pollo Dorado*. También había un folklore más puro, como *Las hermanas Orellana*, doña Petronila, aunque la gente ya se estaba olvidando un poco. Estaban las *Dos Alicias*, *Las hermanas Acuña*, que también cantaban con un sentido de cantoras legítimas. Pero era un folklore alternado con música popular actual, entonces lo folklórico se perdía... Y en medio de todo esto, aparece una voz un poco gastada, como es la voz típica de la campesina nuestra, una voz baja, con pocas modulaciones, la de Violeta Parra.”<sup>61</sup>


El impacto que causaba este nuevo personaje en el medio era de esperar, ya que estaban acostumbrados a escuchar canciones folklóricas que nos mostraban un Chile de postal, que apenas se comprometían con lo que verdaderamente era nuestro país.

“Y no es una excepción la que suele pasar por música folclórica chilena, esa que cantan con voz impostada cantores disfrazados de huasos, repitiendo la eterna historia del sauce, del estero, de las faenas campestres vistas con ojos de ciudad: exotismo de utilería, producto superficial de exportación. El folclore al que se adscribe Violeta Parra es otro, más subterráneo y profundo, más ligado a las verdaderas raíces del pueblo y, por supuesto, más arraigado a ese fenómeno cultural maravilloso que es la auténtica poesía popular, simple, ingeniosa, mágica, heredera de tradiciones antiquísimas que se remontan, según algunos, nada menos que a la poesía de los trovadores provenzales de hace tantos siglos.”<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op. Cit. Pág. 54.

<sup>62</sup> Valente, Ignacio. “Veintiuno son los dolores”, *Atenea* N°468, 2° semestre, 1993, pp.239-240.



Lo curioso es que justamente los artistas que interpretaban nuestro folklore tenían un desconocimiento total sobre lo que ella hacía. No sólo en la temática y la voz se diferenciaba Violeta, también en que intentaba ampliar la noción que se tenía por folklore<sup>63</sup>, al incluir otras formas de representación de identidad como leyendas, costumbres, fiestas tradicionales, bailes, etc. Incluso introdujo el canto a lo divino, que hasta ese momento era completamente desconocido en la ciudad. Todo ello lo hizo de manera sencilla y auténtica, rescatando los valores esenciales e inmanentes del pueblo.

### Recepción del público

La respuesta fue inmediata, ya que comenzaron a llegar miles de cartas que avalaban el éxito del programa. Venían de todas partes del país, mostrando gratitud por la difusión de todo ese material que para las personas de campo formaban parte de sus recuerdos y vida. A su vez, por establecer ese puente entre el folklore anónimo y su público, que se sentía agradecido de verse reflejado en un medio tan importante como lo era la radio. Ángel Parra recuerda:


“Sus programas tuvieron tal acogida, que yo recuerdo haber visto sacos de cartas en mi casa, una cantidad impresionante. En realidad fue un impacto tremendo, porque nosotros en ese tiempo no teníamos ni muebles en la casa, así que las piezas estaban llenas de puras cartas.”<sup>64</sup>

La correspondencia era variada, escribía desde el anciano campesino casi analfabeto, hasta el intelectual santiaguino, lo que confirmó la validez e importancia de la labor que realizaba. Ese fue el impulso que le dio a Violeta Parra la capacidad de seguir adelante aún con mayor fuerza su trabajo y, al mismo tiempo, fue lo que transformó al programa “*Canta Violeta Parra*”, en el programa más exitoso de la radioemisora. En palabras de su amiga Raquel Barros:

---

<sup>63</sup> Entendemos por Folklore el conjunto de manifestaciones culturales y artísticas por las cuales se expresa un pueblo o comunidad en forma anónima, tradicional y espontánea, para satisfacer necesidades de carácter material o inmaterial.

<sup>64</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op. Cit. Pág. 55.



“El folklore como una manera de vida lo lleva ella tan hondo, que lo hace realmente universal. Creo que eso pasó efectivamente cuando ella llegó a cantar a Radio Chilena: fue un impacto tremendo. Y si lo fue, creo que se debe a que ella no era una intérprete, sino una cultora auténtica. En esa época hubo gente que dijo, que aburrido, pero qué bonito es esto. Era un género –el verso a lo divino, por ejemplo- que no entendía la gente, que era completamente desconocido aquí. Violeta lo muestra con toda esa aspereza con que ella mostraba y ahí está el mérito. Ella se cuelga por los resquicios de las ventanas y de las puertas, por todos lados, para hacerse escuchar, y llega un momento en que nadie podía ignorar en Chile la existencia de Violeta. Fue algo muy rápido.”<sup>65</sup>

Fue quizás por esa autenticidad que señala Raquel Barros, por esa voz tan fiel a la de las cantoras, por la forma e intensidad con que establecía comunicación con su público, que ella obtuvo ese amplio éxito.


#### 4- La voz de Violeta Parra y el paso decidido

La radio le abre muchas puertas y es gracias a ella que su nombre y su trabajo se hacen conocidos. A nuestro parecer, esto fue de gran importancia para nuestro país, ya que gracias al programa “*Canta Violeta Parra*”, se abrió un espacio para la difusión y el rescate de nuestra música popular que, en su momento, estaba desapareciendo del escenario del principal medio de comunicación masivo que era la radio. No solo nuestra cultura, sino podría decirse que la de toda Latinoamérica se estaba viendo afectada por la invasión de la música extranjera que mermaba la producción de música nacional y desplazaba lo propio. También el cine ejercía una fuerte influencia en ello.

De este modo, lo latinoamericano dejaba de tener el valor de antaño y la gente en el campo comenzó a dejar de cantar e interpretar el repertorio heredado de generación en generación. Se miraba hacía afuera y se desmerecía lo nuestro. Existía

---

<sup>65</sup> Barros, Raquel. “Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores”, *Revista de Educación* N 13, Ministerio de Educación, 1968, p.75.




la idea de que no teníamos folklore o que era más bien pobre o poco valioso, por lo que el futuro estaba en el extranjero.

Por todo esto, la irrupción de Violeta Parra revalorizó la cultura del pueblo, hizo que la gente no se avergonzara de sus costumbres y cantos y los siguiera manteniendo. A través de su voz, cantaban muchas voces. Les dio un espacio en la radio y de ese modo su representación, eso que Violeta siempre había perseguido y perseguiría a lo largo de su vida, ser un eco de la memoria colectiva, de la realidad personal y social de su tiempo.

Por otra parte, uniendo el fenómeno de la radio en Chile con el desarrollo y las consecuencias del programa “*Canta Violeta Parra*”, conviene que nos detengamos otra vez a observar por un momento, como clave de interpretación para el significado de Violeta Parra como aporte a la identidad chilena, un hecho que a nuestro parecer tiene una cierta relevancia: Violeta Parra es una voz sin rostro. La música, el sentir, la sabiduría, la historia y la pedagogía de Violeta Parra, se dan a través de un medio que no es visible, donde la vía que el auditor tiene para recrear esa inmensidad de estímulos es a través de la imaginación; la identidad es imaginada, no vista.

Estamos hablando de una época en que el diario y la radio eran los únicos medios de comunicación masivos, aunque por otra parte, es necesario recordar que la radio no era la única instancia que Violeta usaba para expresarse. Sin embargo, esto no impide subrayar la potencia comunicativa de esta “voz sin rostro” y verla como un fenómeno extraordinario dentro de los medios de comunicación de la época. Además, se trata de un fenómeno que ciertamente fue capaz de crear y dar sentido con una extensión y duración mayores, en un tiempo en que el oír todavía no era intervenido por la imagen (televisión). Esto nos lleva a preguntarnos si es que acaso la persona y obra de Violeta Parra, habrían tenido la misma posibilidad de incidir en la realidad y construir identidad, si hubiesen estado expuestas al flujo continuo y transitorio de la televisión.



Por último, podemos decir que su programa radial refleja la transformación de Violeta Parra en folklorista y compositora, ya que en junio de 1955, tras haberse dado a conocer en él, se le otorgó el único premio que obtuvo en Chile, el “Caupolicán” a la mejor folklorista de Chile. El premio fue una gran sorpresa para todos, incluso para Violeta, que sabía que se encontraba compitiendo con la mejor y más famosa folklorista del país: Margot Loyola, quien detentaba el título de mejor folklorista hacía varios años. La revista *Vea* informó en un pequeño recuadro:

“No pudo reprimir su emoción y lloró copiosamente cuando la llamaron a recibir la estatuilla que le entregó el bailarín Patricio Bunster.”<sup>66</sup>

¿Qué significó este premio? Para ella vino a confirmar todo su esfuerzo como recopiladora y su trabajo en radio. Era el reconocimiento de su país y de los medios que tanto le habían dado la espalda. A su vez, fue el estímulo que necesitaba para continuar con su labor, justo en ese momento en que recibía una invitación para participar en el Festival de la Juventud de Varsovia.

A finales de 1954 nacería su cuarto hijo, Rosita Clara, para ella era algo natural y que no impedía que continuara con su labor. Sus hijos la acompañaban constantemente ayudándola en todo, como hemos visto, pero esta vez, el hecho de salir por primera vez fuera del país, le exigía hacerlo sola y dejar a su familia en Chile. La posibilidad de viajar a Europa y difundir su trabajo era una gran oportunidad que no podía perder, por lo que finalmente decidió dejar a su hija de nueve meses a cargo de Luis Arce y su hijo Ángel.

---

<sup>66</sup> Saez, Op.cit. pág.77

### Capítulo III: Europa y sus primeros LP's

La circunstancia del primer contacto de Violeta Parra con Europa, nos pone inmediatamente frente a acontecimientos que para su persona traen consecuencias y en dónde la obra, obviamente, se impregna también de estos, como veremos en este capítulo. Sin embargo, el hecho que aquí nos interesa es el de unir esta experiencia particular con el proceso general de Violeta Parra y esa parte de la identidad chilena que ella simboliza. La salida de Chile, nos pone delante a la necesidad de comenzar a pensar la construcción de identidad no solo como un hecho determinado en relación con un espacio más bien fijo (Chile) y, por lo tanto, en cierta manera inmóvil. Al contrario, el viaje nos señala la aparición de una identidad personal que se traslada, en este caso, a una realidad totalmente distinta y nueva, lo que de algún modo introduce la discontinuidad a un proceso que hasta ese momento había venido siguiendo un hilo conductor. Sin embargo, como veremos, Violeta Parra se hace cargo de esta circunstancia y comienza a desarrollar un camino cuya particularidad es la de por una parte continuar con el recorrido ya hecho y por otra, ampliarlo hacia otras direcciones que en definitiva, la llevarán hasta la producción discográfica y a un segundo retorno a Europa, en donde el traslado, la afirmación y la construcción de identidad serán aún más relevantes.<sup>67</sup>

En este capítulo nos interesa ahondar en esta primera estadía de Violeta Parra en Europa, pero también, desarrollar un hecho que es de gran importancia para el futuro de su obra: el registro de sus primeros discos de larga duración como solista, ya sea en Europa como también en Chile, y las consecuencias que esto trae para su obra y su lucha por conservar y expandir el folklore chileno.

---

<sup>67</sup> Ver capítulo IV



## 1-París y la nostalgia

Violeta Parra hizo su primer viaje fuera del país en 1954, debido a una invitación oficial para participar en el Festival de la Juventud en Varsovia. El viaje lo hizo primero en avión a Buenos Aires y desde ahí en barco hasta Génova, junto con las 180 personas que participaron.

*Me hablan de aviones y trenes,  
de buques y pasaportes,  
me inculcan que no me importe  
lo que en Chile m'entretiene,  
me dicen que me conviene,  
quisieron volverme loca;  
mis ojos de boca en boca,  
mis oídos de voz en voz,  
mas yo m' encomiendo a Dios,  
tanta palabra me choca.<sup>68</sup>*

El festival duró quince días durante los cuales cada país presentaba a sus representantes en los distintos escenarios dispuestos: teatros, plazas, sindicatos, mercados y estadios. Violeta Parra dio un recital de dos horas y media, donde cantó a lo humano y lo divino. Fernán Meza relata: “Para esa gente con una tradición cultural tremenda la misma monotonía de esos cantos le resultaba interesante, así que la acogieron no tanto con entusiasmo pero sí con gran interés.”<sup>69</sup>

*Recitales y entrevistas,  
fotógrafos y programas,  
con el trabajo se inflama  
mi pecho entre mil artistas,*

---

<sup>68</sup> Parra, Violeta. Op. Cit. Pág. 159.

<sup>69</sup> Subercaseaux, Bernardo. Op. Cit. Pág. 60.

*salgo en algunas revistas,  
atiendo a rusos y chinos,  
mi corazón peregrino  
se afirma en este servicio,  
y grande fue el beneficio  
que le otorgó a mi destino.<sup>70</sup>*


Al término del Festival, la delegación se dispersó, algunos se fueron de gira y otros de viaje, en cambio Violeta Parra se dirigió a Viena, donde se presentó frente al embajador con su premio Caupolicán bajo el brazo para pedir ayuda. Éste le recomendó que se fuera a París y le consiguió un boleto. En Septiembre de 1954 Violeta llega a la capital francesa. A los 28 días de haber salido de Chile recibió una carta donde le decían que su hija Rosita Clara había muerto debido a una pulmonía. Esto fue un duro golpe para ella que se encontraba lejos de su familia y se recriminaba su ausencia; la salida apresurada de Chile de alguna manera le cobra a Violeta Parra su parte.

*Cuando yo salí de aquí  
dejé mi guagua en la cuna,  
creí que la mamita Luna  
me l'iba a cuidar a mí,  
pero como no fue así  
me lo dice en una carta  
p'a que el alma se me parta  
por no tenerla conmigo;  
el mundo será testigo  
que hei de pagar esta falta.<sup>71</sup>*

---

<sup>70</sup> Parra, Violeta. Op. Cit. Pág. 172.

<sup>71</sup> Idem. Pág. 187.



El hecho de perder a su hija fue algo que la marcó hondamente, pero a esas alturas pensó que volver no resolvería nada. Su partida ya era un hecho y solo le quedaba sacar fuerzas para continuar con su labor, con esa tarea que sentía que iba más allá de ella, el dar a conocer su música y a través de ella a su país. No buscaba la fama o la riqueza, sino cantar sobre Chile y aunque eso significase enfrentarse a un medio hostil y desconocido, no había nada que la aplacara.

### Cantando en L'Escale


Llegó con treinta y seis dólares en el bolsillo, no hablaba francés y lo único que sabía era que en el hotel St. Michel, se hospedaban algunos chilenos. Ahí la recibieron los primeros días hasta que encontró trabajo en L'Escale, donde comenzó a cantar todas las noches. Era un local pequeño en el Barrio Latino y el trabajo era muy duro, ya que debía cantar muchas veces hasta las tres de la mañana frente a un público frío, muy distinto al que ella estaba acostumbrada. Margot Loyola, quien llegó a mediados del año 1956 a París relata:

“Fue muy difícil, Violeta Parra llevaba una vida muy esforzada y una vida que a mí me habría reventado, si yo la hubiese llevado. Ella cantaba todas las noches en L'Escale, un lugar chiquito, donde usted entraba y el cigarro no la dejaba respirar, donde yo fui a cantar dos veces mientras ella estuvo enferma. Esto nunca se dijo. Violeta Parra estuvo enferma, se estuvo haciendo un famoso peeling para la piel, que era una cosa horrenda, era algo espantoso, sufría mucho. Entonces ella no podía ir a cantar algunas noches y yo iba a cantar allá y yo salía afónica, porque tenía que cantar hasta las tres o cuatro de la mañana. Eso era terrible, cómo tenía voz para eso, para realizar ese trabajo. Noche a noche, a veces la escuchaban y otras no la escuchaban, entonces era muy difícil la vida, sin embargo, ella lo soportó dos años en ese tren. Tenía en realidad una salud de fierro, de una entereza y una fuerza para la lucha, que ya la hubiese querido yo.”<sup>72</sup>

Se cantaban solo cosas latinoamericanas y el público era generalmente europeo, franceses y turistas, a los cuales muchas veces Violeta tuvo que hacer callar

---

<sup>72</sup> Programa de Radio Cooperativa



para que la escuchasen. Poco a poco comenzó a conocer chilenos residentes allá y a través de ellos estableció contactos. Conoció al antropólogo Paul Rivet, en ese entonces director del Museo del Hombre, quien al escucharla le ofreció grabar para el archivo de esa institución. Grabó también para la UNESCO, para la Fonoteca Nacional, dependiente de La Sorbonne y firmó un contrato con la firma Chant du Monde, grabando su primer disco *"Cantos de Chile"*.

Al poco tiempo decidió partir a Londres y lo que le había costado meses de sacrificio, lo logró en días. Tres casa discográficas se interesaron, pero por sus compromisos anteriores grabó solo con Odeón un disco de larga duración de 18 canciones. También grabó para los archivos de la BBC, actuó en dos programas de televisión y dio dos recitales en la Cuning House. De este modo, Violeta Parra se inserta casi accidentalmente en el mundo del registro y producción discográficos, lo cual no representa solo el contacto con un medio técnico nuevo, sino también con un fenómeno cultural que abarca todos los ámbitos de las manifestaciones artísticas; Violeta se encuentra con un ambiente propicio y atento al folklore.

A propósito de esto último, tampoco podemos dejar de mencionar su actuación en el Festival Internacional Folklórico celebrado en el Gran Anfiteatro de La Sorbonne, donde participaban exponentes de diversos países, pero como de Chile no había nadie, ella tuvo que inscribirse por sus propios medios para representar a su país:

"-Sali sola al escenario –recuerda Violeta Parra- y sentí un murmullo de casi desaprobación. Todas las otras delegaciones eran numerosas y llenaban el escenario, yo me sentía asustada y muy pequeña. Sonó la guitarra y hubo un silencio inmediato. Tuve que cantar siete veces, obteniendo aplausos atronadores. Pero no era a mí a quien aplaudían, porque cuando se canta la canción chilena es a Chile al que se aplaude."<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Vicuña, Magdalena. "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", *Revista Musical* N°60 julio-agosto, 1958, p.71.

Hay en esta actitud una forma de desafío y de búsqueda de instalarse como la “cantante del pueblo”, de expresar esa autenticidad que sentía propia para representar a su país donde fuese, sin preocuparse del modo de vestir o de encontrarse rodeada de gente con otras costumbres. No había nada que la detuviese en su camino, porque tampoco quería fingir algo que no era, para ella era natural sentirse y saberse “pueblo”. Al respecto, Juan Armando Epple señala:

“...Violeta sueña con llevarse Chillán a París. Esa experiencia de dos años –con algunas tragedias familiares que hacen más doloroso su alejamiento- le hace ver una nueva dimensión, con una secreta dignidad, el sentido y el valor de esas raíces, que difícilmente pueden asentarse en otro suelo.”<sup>74</sup>

Vivió en condiciones precarias, arrendando una pequeña pieza cerca de L’Escale y su sueldo apenas le alcanzaba para comer, pero logró hacer lo que se había propuesto trabajando duro. Es cierto que su visión era un tanto ingenua al pensar que la recibirían de inmediato cuando escucharan sus temas, pero es este mismo hecho el que nos demuestra la seguridad que tenía en si misma y en el mensaje que buscaba expresar. París no era Chillán, pero a su modo ella logró sobreponerse a ese hecho sin sesgarse frente a una cultura fuerte. Continuó siendo la misma Violeta Parra que había partido.

## El regreso a Chile

Durante su permanencia en Europa continuó componiendo, la dolorosa desaparición de su hija Rosa Clara la inspiró para escribir *Versos por la niña muerta* y también algunas canciones con improvisaciones para guitarra sola. El viaje había sido una buena oportunidad para darse a conocer allá y por ello guardaba la ilusión que a su regreso a Chile se le presentarían muchas posibilidades y reconocerían su mérito. Lo que se había iniciado como un viaje por algunos meses, se convirtió en un año y

---

<sup>74</sup> Epple, Juan Armando. “Violeta Parra y la cultura popular chilena”, *Literatura chilena en el exilio* N°2, 1977, p.9.


medio de añoranzas y dolores por haber dejado su tierra, basta con ver *Violeta Ausente*:

*¿Por qué me vine de Chile  
tan bien que yo estaba allá?  
ahora ando en tierras extrañas,  
ay, cantando pero apenada.*

*Tengo en mi pecho una espina  
que me clava sin cesar  
en mi corazón que sufre,  
ay, por su tierra chilena.*

*Quiero bailar cueca,  
quiero tomar chicha,  
ir al mercado  
y comprarme un pequén.  
ir a Matucana  
y pasear por la quinta  
y al Santa Lucía  
¡contigo mi bien!*

La herida que Violeta experimenta durante este primer largo viaje, es el inicio también de una forma de observar y sentir que ciertamente influye en su obra y en su idea de Chile, como si de algún modo la ausencia posibilitara un entendimiento que se hace más profundo y amplio. Es aquí en donde esa discontinuidad provocada por el viaje y que señalábamos al inicio, adquiere un valor trascendente no solo en la persona de Violeta Parra, sino también en nosotros. De improviso, ese hábito que tenemos de sentir y pensar nuestra tierra y nuestra identidad de un cierto modo, es removido por una circunstancia accidental (el viaje) y además, en el caso de Violeta Parra, trágica, como lo fue la muerte de su hija. Se impone de algún modo un destino que intenta aferrarse con más fuerza al origen, pero que ya no es inocente. Sin



embargo, como decíamos más arriba, esa pérdida de inocencia, es también la posibilidad de alcanzar una profundidad que comprende y se reconoce mejor que antes en la identidad propia y menos en las influencias externas. Decimos esto, en el entendimiento de que una de las cualidades de la vida y obra de Violeta Parra, como ejemplo de construcción o lucha por una identidad chilena, es justamente la de ser cada vez más fiel a su origen y su persona, hasta llegar al extremo, como veremos al final de esta investigación.

A su regreso a Chile vuelve a vivir en La Reina de la misma manera que antes, no faltaba el brasero de cobre ni el aguardiente de Chillán. El éxito de su viaje no la había cambiado, pero la muerte de su hija y el hecho de haber estado tanto tiempo lejos de su marido Luis Arce, produce el fin de su matrimonio.


Inició un nuevo programa radial llamado *Aún tenemos música, chilenos*, siempre en Radio Chilena, donde conoció a Gastón Soublette, que era director de programación. Él era especialista en música antigua y aunque de folklore no sabía demasiado, Violeta Parra le pidió que transcribiera algunas de sus composiciones, dando fruto al libro *Cantos Folkloricos Chilenos*.<sup>75</sup>

La casa de su hermano Nicanor seguía siendo un lugar de constante visita, ya que él la impulsaba a continuar con su trabajo, abriéndole nuevos mundos, leyéndole autores diferentes y contándole sus descubrimientos. Allí conoció a Sergio Larraín, quien la acompañó innumerables veces en sus viajes de recopilación, fotografiándola en sus actividades, además de otros amigos como Teresa Vicuña, Sofía Izquierdo y Sergio Würth, entre otros. A su vez, continuaba su relación amistosa con Gabriela Pizarro y los jóvenes músicos que empezaban a emerger como el conjunto *Cuncumén*.

Pero, sin duda, uno de sus más importantes encuentros fue con Rubén Nouzeilles, director artístico de EMI-Odeón, con quien estableció una larga relación comercial y de amistad. Junto a él grabó la mayoría de sus discos, iniciando la

---

<sup>75</sup> *Cantos Folkloricos Chilenos* fue publicado por la Editorial Nacimiento de Santiago en 1979.



colección “*El folklore de Chile*”, que en dos décadas alcanzó al equivalente de unos 200 LPs debido a la proliferación de artistas. Más adelante nos referiremos a este tema a partir de una serie de entrevistas realizadas a Nouzeilles, con el fin de analizar la entrada de Violeta Parra al medio discográfico y las consecuencias que tuvo para ella como figura. Para introducir el tema haremos una pequeña historia sobre la industria discográfica en Chile.

## 2-La industria discográfica en Chile

Para hablar sobre la industria discográfica en Chile, debemos remontarnos a su historia, la cual podemos dividir en tres etapas. La primera, sería hacia comienzos del siglo XX, con la invención del registro auditivo en cilindros y discos, que produjo una abundante producción nacional. En 1910, Efraín Band crea una fábrica de grabaciones, que hacía la producción completa, desde el registro hasta el prensado del disco gramofónico. Eran de muy mala calidad, pero no se diferenciaban tanto de las que se producían en Europa o Estados Unidos.


“Paralelamente a los discos producidos en Santiago por la Casa Efraín Band, se distribuyeron en Chile discos importados, al comienzo desde Europa y USA., y luego desde Argentina, de los sellos internacionales como VICTOR, ODEON, COLUMBIA, FONOTIPA, PATHE, AEOLIAN, BRUNSWICK, etc.”<sup>76</sup>

Estas grabaciones continuaron hasta finales de la década del treinta pero, como los progresos tecnológicos avanzaban en el extranjero, les fue imposible continuar compitiendo con la calidad de registro de los productos importados. Podríamos decir que hasta 1915, la producción local era de calidad aceptable, pero después de éste improvisado período inicial, se inicia una segunda etapa en la que se produce un estancamiento y se pierde lo anteriormente logrado y simplemente se vuelve a depender de la importación.

---

<sup>76</sup> Astica, Juan y otros. *Los discos 78 de música popular chilena*, Fondart, Santiago, 1997. Pág. 18.





La mayoría de estos discos importados eran de música extranjera y estaban al alcance de una pequeña minoría, pero también habían de música chilena, ya que muchos intérpretes al salir en gira, aprovechaban de grabar; otras veces eran las mismas compañías quienes los buscaban para que fueran a grabar a países cercanos, donde contaban con las instalaciones necesarias o incluso a veces traían los equipos a Santiago mismo. En cualquiera de los casos, los discos se prensaban fuera del país y llegaban a Chile en calidad de importados.

Una vez instaladas en Chile las casas Víctor y Odeón podemos hablar del inicio de una tercera etapa, ya que primero se comenzó a prensar y luego a grabar discos localmente y aunque continuaban produciéndose grabaciones en el extranjero, era solo cuando algunos artistas salían de gira y podían hacerlo, en este sentido,

“...podemos decir que a partir de 1930, prácticamente la totalidad de la producción de discos con música folklórica o popular-folklórica chilena fue grabada y prensada en el país, con la única excepción de ediciones en el extranjero de discos grabados en Chile por sellos de circulación internacional.”<sup>77</sup>

Con la instalación de RCA Víctor y Odeón en Chile, se da inicio a la producción nacional de discos de 78 revoluciones por minuto. Estos eran de acetato y será solo hacia los cincuenta que cambiarán a discos microsurdos fabricados en material vinílico inquebrantable. Para introducir en el mercado el nuevo disco, RCA Víctor importó desde Estados Unidos una partida de pequeños tocadiscos de 45 revoluciones por minuto. Poco a poco se fue dejando de lado el disco de 78 revoluciones por minuto por el de 45 rpm. y por el de 33 1/3 rpm. llamado Long Play.

La diferencia que existía entre ambos sellos, era que RCA Víctor provenía de Estados Unidos, en cambio Odeón era europea, lo que de algún modo influyó en la producción musical. Durante la Segunda Guerra Mundial, la escasez y el cese de las importaciones, generó la necesidad de buscar una línea independiente y local de

---

<sup>77</sup> Idem. Pág. 21.

grabación y repertorio, por lo que se produjo una increíble expansión de la actividad nacional para compensar aquellas limitaciones,

“...entre 1944 y 1970, se produjo en la industria nacional del disco un proceso evolutivo normal en el cual el género folklórico volvió a una prioridad proporcional a su demanda y en que se introdujeron cambios tecnológicos siguiendo las tendencias internacionales de mejoramiento de la calidad de las grabaciones con un retraso razonable proporcional a las adaptaciones del mercado consumidor nacional.”<sup>78</sup>


Antes de continuar hablando sobre el giro que se produce en la industria discográfica tras la segunda guerra mundial, es necesario señalar la música que precedió en los años anteriores, llamados los ‘años locos’. Esta época está marcada por el término de la primera guerra mundial y el inicio de la ruidosa actividad del *charleston*, de las *flappers*, del *shimmy* y el *foxtrot*, además del siempre presente tango que se disputaba las preferencias con la popular zarzuela, en todo el mundo hispánico. Se escuchaba también el bolero, los corridos y las rancheras mexicanas; la rumba, la conga y la samba, todos ellos ritmos de moda infaltables en las fiestas. Pero los principales nombres artísticos venían de Europa y la influencia del cine, que mostraba bandas de jazz, tampoco pasó desapercibida.

De este modo, los años 40’ se inician bajo la sombra de una guerra que generó carencias de toda índole y que, como ya hemos mencionado, benefició la producción local. Apareció el furor por un bolero renovado, además de tangos, vales etc, que hicieron surgir en toda Latinoamérica nuevos astros que triunfaron no sólo en este continente, sino también en el exterior.

Fue también durante la década del 40 que Odeón se afilió al consorcio EMI (Electric and Musical Industries Ltd. Hayes-Middlesex, England) formando lo que hasta hoy conocemos como el sello EMI-Odeón. RCA Víctor, por su parte, había ampliado sus rubros al incluir además una variada línea de producción electrónica.

---

<sup>78</sup> Idem. Pág. 29.



Ambas empresas continuaron introduciendo cambios tecnológicos, siguiendo las tendencias internacionales que mejoraban la calidad, tal como la introducción en 1961 de la grabación estereofónica y en 1970 la cinta magnetofónica, hasta la grabación digital con el compact disc que perdura hasta hoy.

Antes de referirnos a la relación de Violeta Parra con la industria de la música, debemos señalar que, en el caso chileno, la falta de cohesión de una cultura popular nacional facilitó su dislocamiento a manos de la industria transnacional. En cuanto a la música de raíz folklórica, en el mejor de los casos, se tomó para hacer de ella un producto masivo, reduciendo las referencias folklóricas a productos típicos de moda, despojados de sentido y fácilmente digeribles, contribuyendo de este modo a su disolución como proyecto identitario.

### 3- El disco como instrumento de registro

Violeta Parra había grabado entre 1949 y 1952 algunos singles, cuando cantaba a dúo con su hermana Hilda. Sólo había hecho un disco en Francia con el sello *Chants du Monde*, pero en Chile, nada. En muchas partes, había intentando mostrar las miles de canciones recogidas en pueblos y campos, encontrándose con la incomprensión de los que veían el canto como algo comercial. Solo era conocida por sus recopilaciones e interpretaciones, pero no se conocía su faceta de compositora, por lo que el encuentro con Rubén Nouzeilles de EMI fue el inicio de la difusión de su obra creadora. Nouzeilles relata:

“En el año 55 o 56 estando yo en el estudio de la compañía Odeón donde trabajaba, llegó un día un amigo acompañado de una señora tímida, con aires de campesina, que resultó ser Violeta Parra.”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Programa de Radio Cooperativa.

Nouzeilles había llegado a Chile en el año 1954 desde Argentina y al poco tiempo, se había incorporado a trabajar en EMI-Odeón como director artístico. Para él era extraño el hecho de que no hubiera un gran repertorio de música folklórica chilena, sobre todo si se piensa la importancia que siempre ha tenido éste género en Argentina. Cuando preguntaba si había algo más que ese folklore masivo y de exportación, la respuesta era siempre negativa, y el propio Nouzeilles agrega:

“La situación del folklore en Chile, para un 96% de la población, se reducía a unas cuantas tonadas y muchas cuecas de chingana que no ofrecía un panorama muy rico ni muy variado de lo que era Chile. Más bien para las personas de mente aguda, podía significar que despertara una curiosidad por ir más adentro. A mí me paso lo mismo.”<sup>80</sup>

Por lo tanto, el encuentro con esta mujer “rústica, tímida, media escondida tras la guitarra” fue bastante impactante. Hablaron muchas horas y al día siguiente volvió para hablar muchas horas más. Tuvieron que buscar puntos de coincidencia, un lenguaje común, un modo en el que ella pudiera entregar su mensaje musical a través del disco:

“Primero yo tuve un encuentro con una persona que me llamó la atención que era diferente, los primeros tres segundos. Los siguientes cinco segundos que era una persona que me despertaba una enorme curiosidad, los siguientes diez segundos, que era una persona que ya mostraba rasgos de genialidad y ya cuando se instaló y se iba a quedar, yo había pasado muchos tramos de la hebra y me estaba alejando de los edificios, entrando en una tierra que yo ni sabía que existía.”<sup>81</sup>

Hasta ese momento los únicos artistas chilenos del ámbito folklórico, que tenían contrato con EMI, eran los *Cuatro Hermanos Silva* y *Lucho Gatica*, quien triunfaba tanto en Chile como en el exterior. Con la llegada de Violeta Parra el sello abrió sus puertas al folklore y podríamos decir que se produjo debido a una serie de circunstancias, ya que EMI recién había estrenado un nuevo estudio de grabación y se

---

<sup>80</sup> Entrevista realizada a Rubén Nouzeilles.

<sup>81</sup> Idem.

lo entregaba a un extranjero, que buscaba no solo grabar lo que sonaba y estaba en el gusto popular de venta inmediata, sino también buscar artistas con talento, que entregaran algo nuevo y original y, sobre todo con un mensaje auténtico, prosigue Nouzeilles:

“...la acogí y empezó ahí lo más difícil, porque resultó que doña Violeta, como todos lo sabemos, era una persona de carácter difícil, además venía prácticamente sin entrenamiento en su contacto con las actividades de la gran ciudad y sobre todo actividades de tipo público, así que traer todo su bagaje, su personalidad, su inquietud por transmitir el mensaje que ella guardaba dentro, para traerlo todo eso a nivel del disco que debía a su vez llegar al público, fue un trabajo de titanes.”<sup>82</sup>

“El Folklore de Chile”

Nouzeilles la puso a grabar de inmediato iniciando la gran colección llamada *El Folklore de Chile*, que contó con numerosos volúmenes y un variado grupo de artistas.

“Cuando llegó, yo al principio le di a Violeta Parra chipe libre para que grabara. Yo tenía libertad para manejar el estudio como quería, entonces le dije que grabara, porque yo necesitaba abrir esa camionada de cosas que me trajo, para hacer una primera clasificación a grosso modo. Eso fue lo que se hizo en la grabación. Entonces en tres o cuatro sesiones me grabó cuarenta canciones, por decir.”<sup>83</sup>

Las primeras grabaciones fueron en las condiciones más elementales, solo ella con su guitarra, registrando en su inmensa mayoría canciones folklóricas de un Chile profundo y solitario, canciones tradicionales de los silenciosos valles perdidos recorridos por años. En ese momento el hecho que se grabara un disco tan simple y rústico, sin acompañamiento de orquesta, distaba bastante de lo que el público acostumbraba a escuchar. Pero se arriesgaron a respetar el trabajo de Violeta Parra,

---

<sup>82</sup> Programa de Radio Cooperativa.

<sup>83</sup> Entrevista realizada a Rubén Nouzeilles.

intuyendo que en la pureza de su voz estaba la promesa, dejando de lado las políticas aceptadas por la compañía y los hábitos comunes de trabajo. Nouzeilles agrega:

“Yo entré a romperlo todo, solté una cabra salvaje dentro de la cristalería, a abrir las ventanas para que entrara aire fresco y se renovara todo y a que entraran las manifestaciones auténticas de la música tanto en el folklore como en lo popular.”<sup>84</sup>

El proceso fue arduo y laborioso y muchas veces difícil. Violeta insistía en cantar con la cabeza gacha y convencerla de lo contrario requería de un gran esfuerzo, sin contar con las innumerables repeticiones que debía hacer para lograr el sonido perfecto, cosa que terminaba agotándole la paciencia, por lo que fue un trabajo de persuasión lentísimo pero, poco a poco, derivó en una amistad entre ella y Nouzeilles, lo que fue facilitando el trabajo.

#### Rompiendo esquemas

En el mismo año 1956, que firmó contrato con EMI, salieron sus primeros álbumes *longplay*. Ella fue el primer artista folklórico en Chile que se editaba en el recién introducido disco de vinilo de larga duración, representando así una revolución, pues el *longplay* estaba en pleno auge y tanto la juventud como los compradores de discos lo identificaban con la música sofisticada que venía del extranjero. Por lo tanto, meter a Violeta Parra dentro de ese formato era completamente extraño, pero esa atrevida actitud correspondió a la convicción que se tuvo de querer conservarlo,

“Una de las cosas que recuerdo en cuanto a esa incursión de Violeta Parra en el disco, con las primeras grabaciones de tipo vernáculo, recogiendo ritmos y manifestaciones absolutamente ignoradas del grueso público en Chile, como versos por padecimiento o tonadas serranas encontradas en lugares remotos, recogidas obviamente por ella de boca de cantoras

---

<sup>84</sup> Idem.

tradicionales, todo eso puesto en un long play en contraste total con lo que se conocía y gustaba en ese momento, fue de por sí una revolución.”<sup>85</sup>

El primer disco se llamó “*Violeta Parra y el folklore de Chile*” y llevaba una foto de ella en gris y negro muy poco llamativa. La carátula rompía todas las reglas de promoción existentes, pero no fue una decisión azarosa, se buscaba justamente hacer un llamado de atención a un retorno hacia los valores auténticos, a retomar lo más humilde y puro. La pregunta que aparece es ¿quién eligió las canciones que aparecieron en el disco? Como señalamos anteriormente, Violeta había grabado inicialmente muchos temas, más de los que se podían incluir en un *longplay*, por lo que Nouzeilles habría sido la persona que tomó la decisión del orden que le daría a la edición. Aquí relata:

“Hice un armado de las canciones que me parecían más aptas para un primer programa de todo lo que ella ya había grabado. Unos meses después grabé canciones menos vernáculos, más populares, que eran susceptibles de un pequeño acompañamiento, que no rompiera la pureza del mensaje musical. En ese sentido se enriqueció un poco la sonoridad.”<sup>86</sup>

El segundo disco fue editado al poco tiempo y se llamó “*Violeta Parra y el folklore de Chile*”, Volumen II. No se sabe cuantas copias se hicieron de estas grabaciones ni de las posteriores, ya que el sello no cuenta con documentos que contengan la información, ni tampoco de los porcentajes de ventas que tuvieron, pero sí se sabe que costó mucho introducirlos en el público local. Curiosamente lo que más ayudó en ello fueron los extranjeros, porque los turistas que llegaban consideraban interesante poder llevarse folklore chileno y lógicamente lo compraban en disco *longplay*. De este modo, se empezó a encontrar de buen tono que el folklore chileno se grabara en *longplay*.

Al año siguiente, en 1957, salió su tercer disco: “*La cueca presentada por Violeta Parra*”, El folklore de Chile, Volumen III. Nouzeilles señala:

---

<sup>85</sup> Programa de Radio Cooperativa.

<sup>86</sup> Idem.

“En su tercer disco cantó una serie de cuecas, de chinganas, del campo de aquí y de allá, que no correspondían a ninguna clasificación, porque Violeta no tenía un conocimiento científico de ninguna cosa. Era una mujer primitiva que tenía una especie de sabiduría intuitiva en un montón de cosas, la sabiduría de la gente de campo.”<sup>87</sup>

Con su tercer disco en el mercado y el hecho que siguiera grabando para la misma casa discográfica, convirtieron a Violeta Parra en un imán que atrajo a muchos artistas que sintieron que se abrían las posibilidades de grabar en el sello. Aparecieron los conjuntos “Cuncumén”, “Millaray”, “Ancahual”, “Rauquen”, “Quelentaro” y “Héctor Pavez” entre otros. Además, abrió un espacio al canto de la mujer, porque hasta ese momento los conjuntos eran predominantemente masculinos. Continúo grabando sus discos bajo el mismo sello, al tiempo que trabajó sin descanso en recopilaciones, ferias, recitales, etc. como veremos más adelante.

Es importante señalar que el primer disco de Violeta Parra recién se comenzó a vender dos años después de su lanzamiento y circulación, cosa impensable hoy en día, aunque también lo era en ese momento, porque se buscaba entregar productos de consumo más inmediato y así lograr un retorno exitoso para mantener a la compañía. Por lo tanto, esta fue una apuesta distinta, algo que comenzó como un riesgo de pocas ventas se transformó en los años 50’ y 60’ en la gran expansión del sello EMI-Odeón en el extranjero, debido al éxito de sus repertorios populares, siendo hasta nuestros días un material de gran valor que se continúa editando.

“Lo concreto aquí es que el folklore de Chile que se instaló y se reconoció en este país en aquellos años, fue el patrimonio folklórico de un país que supuestamente no tenía folklore, y que solo se conocía por tradición oral, en un momento en que empezaban los primeros anticipos de la era de las comunicaciones desatadas. Ahí cuando aparecieron las radios a transistores y que los campesinos andaban con ojotas y las mujeres pariendo en el suelo, mucho atraso y mucha pobreza, no faltaba el que no tenía ni un peso e igual se compraba una radio y escuchaba música que venía de afuera. Entonces, la llegada de Violeta Parra fue una

---

<sup>87</sup> Idem.



coincidencia de circunstancias que permitió que el folklore de Chile, supuestamente inexistente, quedara registrado para siempre, o sea que esos hechos dieron nacimiento al patrimonio folklórico que Chile tenía.”<sup>88</sup>

Con Violeta Parra se inició la colección más valiosa de música folklórica que se haya editado en Chile, bajo el título *“El Folklore de Chile”*, que recogió una parte importante de música perteneciente a nuestra tradición oral. Aquí aparece la invaluable importancia del disco, que es capaz de preservar un patrimonio que, de lo contrario, habría desaparecido con los vientos de la modernidad, dejando un importante vacío en nuestra identidad musical.

Al igual que otros artistas, Violeta Parra utilizó el disco como un medio de registro y difusión de su obra, pero la diferencia radica en que ella nunca fue parte de lo que podríamos llamar “la cultura oficial”, no porque no lo haya querido, sino porque le resultó imposible identificarse con los parámetros culturales, sociales y políticos que la sociedad de su época establecía. Esto no impidió que ella estableciera una relación con la industria discográfica nacional e internacional y que utilizara todas las posibilidades que ofrecía el aparataje medial de la Industria Cultural, como vimos anteriormente con la radio. De este modo, constatamos que Violeta Parra tenía un perfecto conocimiento de los medios de su época y que supo utilizarlos de manera sistemática para lograr difundir su obra. En este sentido, como dice su hija Isabel:

“Lo maravilloso y lo aleccionador es constatar, desde hoy y desde aquí, su respuesta: buscar y utilizar vías eficaces y directas para llegar a su público, a su pueblo. En esa tensión entre negativas oficiales a la difusión sistemática y eficaz de sus obras y la sostenida decisión de no renunciar a hacerlo por cualquier vía, Violeta confirmó en estos años finales de su vida (que coinciden, en su caso, con los de la plenitud artística) una visión integral de su trabajo: borró huellas entre géneros y modos de revelar la realidad, declaró su propósito de acercarse más aún a la gente.”<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Idem.


<sup>89</sup> Parra, Isabel, Op. cit. Pág. 21.

## Capítulo IV: Chile desde Europa

La segunda estadía de Violeta Parra en Europa es fundamental para comenzar a entender el proceso y la forma en que ella y su obra adquieren significado para la época y para nosotros como fenómeno de construcción de la identidad chilena. En los capítulos anteriores habíamos venido elaborando una figura de Violeta Parra en donde el problema que nos planteamos respecto de la identidad chilena, se manifestaba en ella más como un proceso de auto-construcción personal que público. Los orígenes, el aprendizaje y la recopilación, son sus etapas formativas; allí, ese fragmento de la identidad chilena que Violeta representa, actúa sobre y dentro de ella. En cambio, con la radio vimos cómo esa identidad chilena era recreada, imaginada; pero esa identidad que Violeta recogía y representaba, era aún parcial. Con el primer viaje a Europa y la grabación a su regreso de los primeros discos para EMI, se inicia la etapa que la llevará a completar su personalidad y el sentido de su obra, ya que se consolida definitivamente como compositora. Sin embargo, Violeta canta todavía “desde Chile”, es decir, sus temáticas son las historias populares con que Chile se canta a sí mismo o se auto-representa.

Es con el segundo viaje a Europa cuando Violeta alcanza definitivamente su papel como figura de una cierta identidad chilena y en gran parte también, sudamericana más amplia que en los años anteriores. Esto está dado por el hecho de que sus composiciones se hacen cargo de la realidad contemporánea de la sociedad, ya sea a través de la denuncia como también de la melancolía por la ausencia, como veremos en este capítulo. Es gracias a este momento, que Violeta Parra se convierte en la figura que conocemos hoy.

En este capítulo, abordaremos su segunda estadía en Europa comenzando desde las circunstancias y motivos que la llevan a decidir partir, hasta los hechos y la vida que le toca llevar, pero también, profundizaremos en la identidad que intenta



transmitir a través de canciones que compone allá, tomando el disco *Canciones Reencontradas en París*, grabado en 1963 por el sello Arion.

## 1. Circunstancias de su salida

Desde el primer viaje que realizó Violeta Parra a Europa supo que volvería, pero su deseo era hacerlo acompañada de su familia. Pasaron los años y el viaje se fue retrasando, debido a una serie de circunstancias que la mantuvieron ocupada en otras cosas. En 1957, se le presentó la oportunidad de irse a vivir a Concepción, contratada por la universidad de dicha ciudad, que le ofreció respaldo para continuar con su labor de recopilación de canciones y costumbres de la zona. Se quedó un año y, tras su regreso a la capital, continuó buscando posibilidades de trabajo como cursos de folklore o instalando la tradicional ramada del mes de septiembre, en el que se celebran las Fiestas Patrias. Consiguió que la Universidad de Chile le organizara conciertos en la Biblioteca Nacional, pero todo con muy poco presupuesto.

Fue durante esta época cuando Violeta comenzó a hacer figuras en cerámica por la influencia de su amiga ceramista Teresa Vicuña, al igual que sus famosas arpilleras, que comenzó a tejer en el año 1959, tras un largo período en cama debido a una hepatitis. Las arpilleras las expuso en la primera Feria de Artes Plásticas, que congregó artistas de diversos ámbitos y que resultó un éxito gracias al numeroso público. Sin embargo, las obras de Violeta no tuvieron igual suerte.

Pero Violeta continuaba siendo la artista de bajo perfil, vista como una mujer extraña y de carácter indomable. Pese al esfuerzo con que luchaba por abrirse paso y lograr el lugar que tanto deseaba, no encontraba el reconocimiento que sentía merecer. Es por ello que en el año 1960 Nicanor Parra le escribe el poema *Defensa de Violeta Parra* como un homenaje hacia su hermana que tanto quería.

*Pero los secretarios no te quieren  
Y te cierran la puerta de tu casa  
Y te declaran la guerra a muerte  
Viola doliente.*

*Porque tú no te vistes de payaso  
Porque tú no te compras ni te vendes  
Porque hablas la lengua de la tierra  
Viola chilensis.*

*¡Porque tú los aclaras en el acto!*

*Cómo van a quererte  
me pregunto  
Cuando son unos tristes funcionarios  
Grisés como las piedras del desierto  
¿No te parece?<sup>90</sup>*

A lo largo del poema se aprecia el respeto que sentía Nicanor por su hermana, tanto hacia su persona como hacia su trabajo, representando un importante apoyo para ella. Sin embargo, la situación continuaba siendo la misma, pinturas, cerámicas, arpilleras se acumulaban, mientras las cosas parecían estancadas y es por ello que decidió partir a Buenos Aires. Esta vez el asunto era diferente, ya que había conocido al antropólogo y músico Gilbert Favre, del cual se enamoró de inmediato. Es importante señalar esto porque, como veremos a continuación, Gilbert pasó a ser el depositario de la confianza de Violeta Parra, por lo que las cartas que se enviaban son el mejor documento para desarrollar nuestro tema.

---

<sup>90</sup> *Décimas Op. Cit. Pág. 15.*

Buenos Aires

*“Sí, Gilberto, soy de fierro muy duro y de voluntad inquebrantable. Estoy sufriendo por irme, pero así resistiré hasta que este país se ablande sepa y sienta que yo ando por aquí. Yo no vengo a lucirme. Yo quiero cantar y enseñar una verdad, quiero cantar porque el mundo tiene pena y está más confuso que yo misma. Los argentinos necesitan de la verdad sencilla y profunda del canto americano. ¿Cómo voy a irme tranquila si aquí hay un desorden descomunal? Mis trabajos son una verdad simple y alegre dentro de la tristeza que hay en cada uno de ellos. Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano, y cantarle y trinarle con las alitas abiertas, cerca muy cerca de su alma. Cómo voy a irme sin haberlo intentado por lo menos.”<sup>91</sup>*


Violeta Parra salía de Chile herida, quería que la reconocieran, quería tener el espacio para desarrollar su obra, y otra vez, se cumplía esa eterna metáfora del que no es profeta en su tierra. Pero, al mismo tiempo, Violeta se había impuesto una misión, tal como lo dice en la carta, quería *“cantar y enseñar una verdad”*. Su viaje tenía un objetivo que superaba la circunstancia, era el momento de dar un giro a su obra, de extender su sabiduría y abordar la realidad de Chile y de América latina.

Al poco tiempo de su llegada a Buenos Aires, Violeta consiguió un contrato para hacer tres programas de televisión en Canal 13 de Buenos Aires y también la oportunidad de grabar un disco para Odeón. La venta del disco fue prohibida, porque contenía la canción *Porque los pobres no tienen*:

*Porque los pobres no tienen  
adonde volver la vista,  
la vuelven hacia los cielos  
con la esperanza infinita  
de encontrar lo que su hermano  
en este mundo le quita, ¡palomita!  
¡que cosas tiene la vida, zambita!  
...Para seguir la mentira,*

---

<sup>91</sup> Parra, Isabel. Op. Cit. Pág. 77.



*lo llama su confesor,  
le dice que Dios no quiere  
ninguna revolución,  
ni pliego ni sindicato,  
que ofende su corazón, ¡palomita!  
¡qué cosas tiene la vida, zambita!*

La letra resultó inaceptable, el mensaje era demasiado revolucionario para un país sin democracia. Violeta había comenzado hace unos años a escribir canciones que mostraban la realidad social y que denunciaban las injusticias hacia los pobres y los trabajadores; pero solo ahora estas letras comenzaban a sonar. Se trataba de una situación que conocía de cerca, que había vivido en su niñez y mientras recorría Chile recopilando, porque detrás de esas historias y canciones, que hasta ese momento ella había cantado o compuesto, había un mundo contradictorio y en conflicto.

Sin embargo, es interesante notar que aunque el inicio de la temática social y política es bien claro en Violeta Parra, no contamos con la información suficiente para describir el proceso interno que ella tuvo. A pesar de esto, tal vez podríamos aventurarnos a pensar que, en parte la salida de Chile provoca este nuevo giro, ya que Violeta es de algún modo una víctima en ese momento de la injusticia, ya sea de las instituciones como también de una sociedad dura y celosa de los cambios, o de aquellas manifestaciones que ponen en duda el orden establecido y muestran los conflictos y contradicciones que se intentan ocultar, como ella misma señala:

“En Chile hay periódicos que no son amables conmigo, los de derecha, de la burguesía. Para ellos, la palabra folklore es casi una cosa racista. Yo soy una mujer del pueblo. Y cada vez que me ocupo de política, esas personas se enfadan conmigo. Quisieran que fuese solamente cantante”<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Idem. Pág. 18

Mientras se encontraba en Buenos Aires recibe la noticia de que sus hijos asistirían al Festival de la Juventud y los Estudiantes que se realizaría en Helsinki, Finlandia. Este fue el impulso para cumplir la promesa que se había hecho durante el viaje anterior, de viajar con su familia a Europa. En junio de 1961 partieron desde Buenos Aires, solo faltaba Carmen Luisa (su hija menor) y Gilbert, que llegarían después.

### Motivos del viaje

Como vemos, se dieron las condiciones y partieron. Era la primera vez que Isabel y Ángel iban a Europa y estaban ansiosos de aprovechar la oportunidad de conocer, pero para Violeta era distinto. Éste era su segundo viaje y las circunstancias eran otras, a través de este extracto de una carta que le envía a Gilbert vemos cuales eran sus intenciones:

*“Yo quiero que mi nombre crezca, para ser más fuerte y más importante, para defender mejor mi pueblo. Para batallar contra la burguesía hay que ser fuerte, y yo quiero volver a Chile con nuevo motor. Si se tratara sólo de problemas caseros todo sería muy simple, pero hay un país que espera mi trabajo y el tuyo. Tú también has de tener esta conciencia, porque has despertado a la vida a mi lado y yo tengo fe y confianza en ti, a pesar de lo celosa que soy.”<sup>93</sup>*

Aquí se aprecia la necesidad que tenía Violeta de hacerse conocida en Europa, por la creencia que solo de ese modo podrá ser respetada en su país y así defender a su “pueblo”. Esto no es una novedad, en el sentido que numerosos artistas e intelectuales chilenos que sienten o han sentido que solo saliendo de nuestro país, serán apreciados y reconocidos en su justa medida, como fue el caso del poeta Vicente Huidobro a comienzos de siglo. En cuanto a éste último, la diferencia radica en que el poeta es parte de una elite afrancesada que veía su realización en la cultura europea, en cambio, en el caso de Violeta Parra, vemos a una mujer que no iba a buscar la última moda de una cultura cosmopolita, sino a mostrar Chile, a través de sus

---

<sup>93</sup> Idem. Pág. 112.

canciones, pinturas y arpilleras. Su hijo Ángel relata: “...ella veía el desengaño de muchos artistas chilenos, que se sentían rechazados por el ambiente santiaguino, y había experimentado también ese rechazo.”<sup>94</sup> Pero como podemos apreciar en una de sus cartas, que transcribimos a continuación, ese rechazo no era contra su país,

*“...desde que vine al mundo soy chilena  
y debo atragantarme si comentan  
que la Violeta Parra es extranjera  
cómo voy a ser yo todas esas letras  
cuando soy nada más que chillaneja. (...)  
Me duele el frío de la patria entera  
y el solazo del norte me destiempla  
por eso quiero enredarme en la madeja  
con la esperanza de encontrar la hebra...”<sup>95</sup>*

## Llegada a Francia

Violeta Parra llegó a París sola, instalándose en una pieza que convirtió en su taller. En el día pintaba y hacía sus arpilleras y por las noches volvió a cantar en *L’Escale*. Al poco tiempo, llegaron sus hijos y comenzaron a cantar como “Los Parra de Chile” en *La Calendaria*, siempre en el Barrio Latino.

*Buenos días los franceses  
que me abrieron sus portales  
y el candado del jardín  
de su corazón vibrante  
buenos días en mi nombre  
cordillera de los Andes.  
Buenos días con la fuerza  
del indio que hay en mi sangre.<sup>96</sup>*

---

<sup>94</sup> Epple, Juan Armando. “Entretien avec Angel Parra”, *Caravelle* N°48, p.125.

<sup>95</sup> Parra, Isabel. Op. Cit. Pág. 99.



Tuvieron bastante éxito, por lo que hicieron recitales en la UNESCO y en el Teatro de las Naciones, además de apariciones en radio y televisión de París. Violeta comenzó a dividir su tiempo entre París y Ginebra, ya que a principios del año 1963 finalmente llegaron Carmen Luisa y Gilbert. En Ginebra se ganó rápidamente el cariño de la gente y logró organizar presentaciones en el departamento de Arte y Cultura de la Universidad de esa ciudad, preparando junto a sus hijos cantos y danzas de América Latina. Pero aun cuando quedarse en Ginebra significaba estar cerca de Gilbert, tuvo que regresar a París, dado que en Ginebra el trabajo era lento y escaso, además de que *L'Escale* esperaba que volviera para retomar sus actuaciones.

*"Es terrible la vida. Yo quisiera estar allá, pero estoy aquí. Yo siento que quiero un hombre, pero mi trabajo me aplana. Dolorosamente tomo un tren que me aleja de ti, pero lo tomo, sin melodrama, sin debilidad, sin dudarle ningún momento, con la cabeza llena de ti, con el cuerpo lleno de tu huella."*<sup>97</sup>

A pesar de que toma la decisión convencida de que es el único modo de continuar con su trabajo, la distancia de Gilbert le fue produciendo un gran sufrimiento, pero la llegada a París era siempre un motivo de alegría para Violeta Parra, ya que había algo en esa ciudad que le maravillaba. Carmen Luisa cuenta: *"Pero ella amaba París con pasión; cuando estaba afuera un tiempo llegaba feliz, pasaba todo el día recorriendo las calles, transportada, mirando cada detalle."*<sup>98</sup>


París era una ciudad estimulante, no hay que olvidar que era el comienzo de los sesenta y se vivía un ambiente de efervescencia social. Atrás había quedado la etapa de reconstrucción, a la que se habían tenido que someter los países participantes de la Segunda Guerra Mundial y una nueva generación emergía con aires renovados y búsqueda de cambios. Se conversaban y discutían valores e ideas que lograran dar un giro a esta nueva sociedad de consumo, que lentamente iba alejando a los ciudadanos

---

<sup>96</sup> Idem. Pág. 85.

<sup>97</sup> Idem. Pág. 96.

<sup>98</sup> Subercaseaux, Op. Cit. Pág. 70.



de la política. Fueron los jóvenes los que encarnaron la rebeldía contra el orden establecido, a través de la revolución estudiantil del 68' en París, lo que a su vez, dio el impulso a que en otros países sucediera lo mismo; su hija Carmen Luisa recuerda:

“A la pieza nuestra llegaban todos los chilenos que pasaban por París, era inevitable, unos que iban para la Unión Soviética, otros para China. Se armaban grandes conversaciones de política, grandes discusiones, grandes peleas. Pasó mi tío Nicanor, Pablo de Rokha, Nemesio Antúnez, músicos y estudiantes.”<sup>99</sup>

En América Latina también se produjeron luchas contra el sistema imperante, pero éstas, a diferencia de las de Europa, apuntaban directamente al llamado “modelo de desarrollo”, que dejaba de lado a las clases populares. Por ello surgieron fuertes críticas y ansias de encausar el camino hacia uno que colocara, en el centro de la discusión, la necesidad de integrar sectores sociales hasta entonces marginados. Violeta es parte de ello y no podemos dejar de lado el contexto en que ella se encontraba, si queremos entender la temática de lo que fue componiendo.

El camino hacia el éxito

La distancia de Gilbert y de su país va produciendo en Violeta Parra una gran tristeza. Hay muchos escritos que dan testimonio de ello, algunos incluso anotados en el dorso de recetas médicas o sobres de vieja correspondencia:

*“Mi corazón está de velorio  
el humo de vela quemada  
ya me llega al cuello  
con este peso en los ojos  
los días se me hacen lerdos  
pero llorar no quiero.  
Soñé que me moría de pena*

---

<sup>99</sup> Idem, Pág. 70.

*cuando desperté  
un pajarillo cantaba  
en mi ventana.”<sup>100</sup>*

En ellas relata noches de insomnio que, entre pesadillas y sueños, le impiden el descanso necesario para trabajar. También momentos en los que le es difícil componer o pintar algo, en los que la creatividad se detiene y aparece la necesidad de romper con esa soledad y salir del tormento.

*“...me deslizo en mi pena  
se me olvidó reír  
no tengo noción de la velocidad  
a media voz me sale la palabra. (...)  
Creí que disponía de fuerzas suficientes  
pero me equivoqué en mis cálculos.  
Los síntomas del llanto  
me acosan en sus múltiples formas.”<sup>101</sup>*

Aquí se ve como esa mujer fuerte, que es vista como inquebrantable, se da cuenta de que es más débil de lo que piensa. Aparece el peso de su trabajo y los límites que ha cruzado para desarrollarlo. París comenzó a tornarse un peso, ya que el desafío que se había impuesto le estaba trayendo altos costos:

*“Ni un solo beso me ofrece París, ni la más leve sonrisa  
su imponente estructura me aplasta y me tirantea los nervios  
perdida en sus entrañas, me enredo en sus tripales  
gran interés no tengo en... en sus arcos  
ni en tragarme sus fechas y nombres ilustres  
tengo cansancio físico para tales batallas.”<sup>102</sup>*

---

<sup>100</sup> Parra, Isabel. Op. Cit. Pág. 86.

<sup>101</sup> 12 de Agosto, día de la madre. Idem. Pág. 89.

Este período de tristeza y pesar no la frena y, finalmente, logra exponer arpilleras, óleos y esculturas en alambre nada menos que en el Museo de Artes Decorativas del Louvre. Las mismas arpilleras que con anterioridad habían sido expuestas en la Feria de Artes Plásticas del río Mapocho sin ningún éxito, ahora se encontraban en el museo más famoso de Francia.

“Acá no se entendía que estuviera haciendo pinturas, arpilleras. *No tiene formación académica, no tiene idea de técnicas, de perspectivas, de colores.* Allá en cambio se la juzgó por los resultados. Yo vi en algunas de sus exposiciones, en Ginebra por ejemplo, cómo la gente se interesaba y le compraba sus obras.”<sup>103</sup>

La inauguración fue el dieciocho de abril de 1964 y duró un mes. Violeta no dejó de asistir ningún día, porque deseaba mostrarles a los visitantes sus técnicas y su forma de trabajo o simplemente instalarse a tocar la guitarra. Afortunadamente, las imágenes de aquel período quedaron registradas en un documental realizado por la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión, del cuál extraemos la siguiente entrevista:


“Pongo en mí tapicería las canciones chilenas de la gente, la vida cotidiana misma. Las ideas que para mí son indispensables para hacer y decir. En mi país hay mucho desorden político, y eso no me gusta nada. Yo no puedo protestar, pero a través de mi pintura, sí.(...) Mi abuelo era campesino; él tenía que hacer todo el trabajo en el campo, y el patrón le pagaba mal. Había mucha otra gente en las mismas condiciones. Esa historia continúa hasta hoy. Todos los campesinos en Chile viven muy pobres, en situación similar a la de mi abuelo. Y yo no me puedo quedar así (se cruza de brazos). Esa situación me indigna y por eso hice esta arpillera que se llama *La insurrección de los campesinos.*”<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Carta a Nicanor Parra, Junio de 1963. Idem. Pág. 103.

<sup>103</sup> Enrique Bello en: Subercaseaux, Op. Cit. Pág. 75.

<sup>104</sup> *Violeta Parra, bordadora chilena.* Documental realizado por la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión: 16 mm, 29 min. Ginebra, 1964. En Parra, Isabel.



La exposición obtuvo muy buena crítica en Francia y consiguió vender varias de sus obras. Incluso la Baronesa de Rothschild le compró una y después la visitaba a menudo para adquirir otras. Pero, en Chile la reacción fue distinta, ya que no se explicaban que una mujer como Violeta Parra, *pobre, artista y revolucionaria*, hubiera llegado a exhibir en el famoso museo.

“El estupor que causó en los círculos ilustrados de Santiago la exhibición de sus tapices en el Museo del Louvre de París, morigeró en parte, por ese poder de influjo que muchos aceptan de las metrópolis, la irritación y el desprecio con que dichos círculos coincidían espontáneamente en mirar a esa mujer proletaria que se negaba a maquillarse y que pretendía ser una artista genial, algo que se consideraba reservado en exclusividad al linaje pseudointelectual.” (...) “Lo supo hacer sin el apoyo de la gran publicidad, las concesiones, los devaneos, las limitaciones en lo político.”<sup>105</sup>

Violeta Parra simplemente se había presentado un día ante el curador del museo con sus trabajos y frente a una primera negativa insistió, consiguiendo la exhibición, pero lo más gracioso es el modo como ella enfrenta las reacciones de su país:

“Y tenían razón. ¿Cómo iba a exponer yo en el Louvre, yo que soy la mujer más fea del planeta y que venía de un país pequeño, de Chillán, del último confín del mundo?... ¡tener tamaña pretención...!”<sup>106</sup>

Para ella esto representaba el triunfo que tanto deseaba antes de volver a Chile. Se encontró con que su trabajo era recibido con interés y con respeto en otros países y que, a través de él, establecía una comunicación cultural digna y positiva con gente de otras tradiciones. De algún modo era el reconocimiento que necesitaba para afirmarse como persona y para confirmar que todos los esfuerzos por llevar adelante sus sueños, tenían razón de ser. Al respecto, Ángel Parra señala:

---

<sup>105</sup> Huasi, Julio. “Violeta Parra, el arte contra el sistema”, *Punto Final* N°137, 1971, p.14.

<sup>106</sup> Subercaseaux, Op. Cit. Pág. 73.

“En Europa no solamente era aceptada, sino que además ‘le avivaban la cueca’, en todo sentido. De manera que esa estadía europea le sirvió para afirmar más su posición. No creo que haya influido en un cambio de estilo, sinceramente.”<sup>107</sup>

## 2. Identidad en viaje

Europa fue para Violeta Parra un período fuerte en lo emocional y en lo creativo. Es cierto que lo primero que nos llama la atención de su viaje fue haber logrado exponer sus arpilleras en el Louvre, cosa extraordinaria para cualquier artista, pero no podemos dejar de lado sus composiciones musicales. En 1963, ella grabó en París para el sello Arion ocho canciones compuestas en Europa, que más tarde saldrían en un disco llamado: *Canciones Reencontradas en París*. Creemos interesante analizar los temas allí incluidos, ya que hablan sobre Chile, pero un Chile desde la distancia.

En el capítulo anterior hablamos de la importancia que el viaje y la distancia con Chile adquieren en Violeta para poder desplegar su oficio. Ella necesita mirar desde afuera, de ese modo, esas canciones compuestas en Europa nos entregan puntos fundamentales para pensar Chile. Pero ¿cuál es ese Chile? No es el Chile de “*Casamiento de negros*” o “*Qué pena siente el alma*”, atrás quedó la mujer tímida, ahora Violeta se siente llamada a una nueva forma de lucha y ha diversificado sus formas de expresión artística. Ahora es el Chile de la violencia, de la injusticia y de la melancolía de no poder estar en Chile.

Lo interesante radica en que uno esperaría que el disco hablase sobre Chile en un tono melancólico o ilustrativo y es cierto que lo hace, pero el país que ilustra es el contemporáneo, un Chile social. Ciertamente no era el que se estaba acostumbrado a escuchar en Chile, pero bajo los ojos de Violeta Parra era un deber hacerlo, “...yo canto a la diferencia / de lo cierto a lo falso / de lo contrario no canto...”<sup>108</sup>. El mensaje era

---

<sup>107</sup> “Entretien avec Angel Parra”, Op. Cit. Pág. 125.

<sup>108</sup> Canción: *Yo canto a la diferencia*.

claro, ella quería hablar sobre su país con lo bueno y con lo malo, sin esconder el vasto panorama de injusticias sociales. Lo extraño es que hayan sido los franceses los primeros en escuchar estas letras, es como si Violeta Parra confiara en Europa algo que aquí estaba prohibido decir o no se sabía como hacerlo, como señala Jorge Andrés Piña:

“El choque contra su piel de las realidades y contradicciones dan a la luz un compromiso definitivo con los demás. La canción, aquella arma que en situaciones límites creyó inservible, se carga ahora de esperanzas y posibilidades y se dispara amarrando el futuro. El compromiso con su raza, con su tierra y su país significa una renuncia en voz alta.”<sup>109</sup>

El disco comienza con la canción “*Santiago penando estás*”, que de algún modo pasa a ser la presentación e introducción a Chile, a través de un canto triste sobre como el progreso ha ido destruyendo la identidad de los lugares y cambiando el alma de ellos, *Santiago del ochocientos / para poderte mirar / tendré que ver los apuntes / del archivo nacional / te derrumbaron el cuerpo / y tu alma salió a rodar / Santiago, penando estás*. Hay aquí una añoranza hacía la ciudad de antaño, de algún modo Violeta canta la tristeza de haber vivido el cambio de los valores de una sociedad y los va denunciando con fuerza. La canción apunta a que este cambio se debe a una sociedad que ha dejado de lado el amor, con el único fin de buscar la riqueza, donde está todo permitido para lograrlo, incluso arrasar con la naturaleza, si es necesario.

En este sentido se desconoce a la ciudad actual, se denuncia abiertamente el camino que se está tomando,

*El niño me causa espanto  
ya no es aquel querubín  
Ayer jugaba a la ronda  
hoy juega con un fusil.*

---

<sup>109</sup> Piña, Juan Andrés, “Violeta Parra: canto para una semilla”, *Mensaje*, 224-225, Santiago, 1973, p.540.

El costo es alto, porque el poder corrompe a las personas y las aleja de lo humano. El presidente ya no es la persona cercana al pueblo, sino una figura jerárquica que se encuentra por encima de él,


*¿A dónde está la alegría  
del Calicanto de ayer?  
Se dice que un presidente  
lo recorría de a pie:  
no había ningún abismo  
entre el pueblo y su merced:  
el de hoy yo no se quién es.*

El tono que utiliza es fuerte, no va con rodeos, sino que expresa lo que piensa de manera de directa. Se atreve a decir las cosas por su nombre, algo que en Chile no era usual.

Si seguimos el orden del disco, nos encontramos con que la segunda canción habla sobre otra región de Chile: Chiloé. Violeta conoció bien la región debido a sus viajes de recopilación e incluso compuso otros temas utilizando ritmos de la zona, pero en “Según el favor del viento” la intención es otra. Ella pasa a ser la portavoz de este pueblo, describiendo la vida del chilote a través de elementos que podrían parecernos ideales, pero que finalmente se vuelven en contra, apareciendo la dureza de sus vidas,

*No es vida la del chilote  
no tiene letra ni pleito  
tamangos lleva en sus pies  
milkao y ají en su cuerpo  
pellín para calentarse  
del frío de los gobiernos  
llorando estoy*





*que le quebrantan los huesos  
me voy, me voy.*

Esta integración de lo tradicional con la realidad es valiosa, porque no solo se trata de representar una situación social, en este caso injusta, como es que el gobierno los deje abandonados, a la deriva del viento, que es lo único que los guía para sobrevivir, o porque deben trabajar aunque haya lluvia, aunque el mar esté revuelto, sino también porque a causa de eso no pueden tampoco acceder a la educación y, por lo tanto, no tienen herramientas para pelear por sus derechos. Pero Violeta hace un llamado de atención para que esta situación sea resuelta, para que los hombres despierten frente a ello y cambien:

*Despierte, el hombre despierte  
despierte por un momento  
despierte toda la patria  
antes que abran los cielos  
y venga el trueno furioso  
con el clarín de San Pedro.*

Esa búsqueda de la justicia es una búsqueda comprometida con Chile. Violeta Parra ya había escrito en cartas que amaba profundamente a su país (recordemos también a Huidobro en su “Balance patriótico”), por lo tanto, ella no está simplemente denunciando, sino siendo más que nunca chilena, una chilena que conoce bien y ama su país y su gente, y que no lucha desde las cátedras o la política, sino desde sí misma. Es interesante destacar el tono sabio y sentencioso de las letras, que van siempre acompañadas de la fuerza justa para lograr la expresividad que necesita y cargar así cada canción con sus exactas emociones.

“*Arauco tiene una pena*” es la tercera canción del álbum y en ella habla sobre una herida prolongada a lo largo de la historia de nuestro país, pero no lo hace solo desde el punto de vista histórico, sino también desde lo político. Estas dos

características están representadas, por una parte, en el relato y la denuncia que Violeta Parra hace de la condición del pueblo mapuche desde la llegada de los españoles y, por otra, en que en la estrofa final de cada verso llama al pueblo mapuche a levantarse.

Si tomamos en cuenta el hecho de que forma parte de un conjunto de canciones compuestas por Violeta Parra en Europa, podríamos pensar que las imágenes descritas funcionan casi como en un contrapunto entre la barbarie chilena y la civilización europea, prejuicio típico de nosotros los sudamericanos, al ver a Europa como un lugar propicio para la justicia. Pero lo interesante además es que Violeta Parra, otra vez, es capaz de identificar el problema y de ilustrarlo en pocas palabras: la historia del pueblo mapuche es la historia de su destrucción y despojo:


*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.<sup>110</sup>*

Así comienza la canción y continúa relatando que en un comienzo fueron los españoles los que les quitaron las tierras, llamándolos “huescufe”, que significa demonio, y que, a pesar de que el indio las defiende, queda sumergido en la aflicción, debido a que la situación continúa hasta el presente.

*Arauco tiene una pena  
más negra que su chamal,  
ya no son los españoles*

---

<sup>110</sup> Huenchullán, Curimón, etc: nombres de caciques araucanos.



*los que les hacen llorar,  
hoy son los propios chilenos  
los que les quitan su pan.  
Levántate, Pailahuán.*

Se ve que en ella hay una reflexión profunda de lo que somos como pueblo, es una mirada global, que también se hace cargo de la historia de nuestro país, dejando entrever cómo hemos ido cambiando y de qué manera hemos ido enfrentando nuestra condición. Somos nosotros mismos los que dejamos de lado a nuestros hermanos chilenos, con injusticias, ansias de poder y de riqueza, acrecentando las diferencias entre los chilenos. Nuevamente se produce la denuncia por otro sector del país marginado y sin voz y es Violeta la que se hace cargo de ellos a través de su canto. Pero no podía dejar de lado “al pueblo” del cual se sentía parte, haciendo suya su defensa con la canción “*La carta*”, donde expresa con toda claridad las tensiones y la violencia de la lucha de clases. En esta canción se dirige directamente al Presidente de la República de aquellos años, Jorge Alessandri, hijo del antiguo Presidente de Chile al que llamaban “El León de Tarapacá”.

*Yo pido que se propale  
por toda la población  
que “El León” es un sanguinario  
en toda generación, sí.*

Alessandri fue Presidente entre 1958 y 1964, apoyado por conservadores y liberales, y su propuesta gubernativa apuntaba a transformar la economía del país concediendo mayor autonomía a la empresa privada, restringiendo la intervención estatal. Para ello necesitaba el apoyo de Estados Unidos, que por entonces planteaba para América Latina reformas sociales y económicas formuladas en la “Alianza para el Progreso”, que lograran detener el avance del comunismo. Tales reformas debían afectar a las instituciones políticas a través de una reforma constitucional, a la tenencia de tierras con la reforma agraria y a la distribución de la riqueza nacional

mediante una reforma tributaria pero, aunque Alessandri consideraba utópicas algunas de ellas, no tuvo más remedio que respetarlas, viendo en ello la única salida para llevar a cabo su plan económico. En 1962 se dictó la primera ley agraria, pero fue una reforma conservadora que respetó demasiado a los terratenientes. La gran desigualdad social continuaba y, por lo tanto, el descontento, que se veía apoyado por la fuerte influencia que estaba teniendo la revolución cubana del año 1959, porque pregonaba justamente la reconstitución del orden social sobre la base de principios más justos e igualitarios.

En este sentido, "*La carta*" aparece como una canción de denuncia sobre la represión que se ejerce sobre los que piden justicia. Fue compuesta luego de la masacre ocurrida en una población proletaria de Santiago, donde residían varios hermanos de Violeta, el 19 de noviembre de 1961.

*Yo que me encuentro tan lejos  
esperando una noticia  
me viene a decir la carta  
que en mi patria no hay justicia:  
los hambrientos piden pan ,  
plomo les da la milicia, sí.*

Para Violeta Parra, se confunde al pobre que reclama con el revolucionario y continúa diciendo que los aplastan para conservar su poder y vuelve a señalar lo que hemos visto en las tres canciones anteriores: *a quien defensa no tiene/ con las dos manos vacías, sí*. Si nos fijamos en el "sí" con que concluye cada estrofa, podríamos decir que es un modo de acusar y reafirmar un orden de cosas que no comparte y que no puede callar como lo señala en la última estrofa, *Por suerte tengo guitarra / para llorar mi dolor*.

Es como si Violeta Parra hubiese vuelto a recorrer todo Chile, recopilando el rostro de la pobreza y la injusticia. Sabemos que tenía conciencia de ello, pero tuvo

que llegar este momento para que pudiera verterlo en sus canciones, hacerlo visible y encontrar la fuerza para cantarlo. En palabras de Fidel Sepúlveda:

“El enorme servicio de Violeta a su pueblo fue la capacidad que tuvo de detectar los puntos álgidos por los cuales circula la vida de su pueblo, así como detectar los vacíos álgidos de su pueblo y, con esto, ir señalando un camino con una itinerancia en donde ella va asumiendo los contratos necesarios consigo misma y con su pueblo para seguir adelante. Y para asumir, enfrentar y vencer en las pruebas que derivan de estos contratos.”<sup>111</sup>

La presencia de los militares también la vemos en varias de sus canciones, a los que asocia siempre con la imposición de la injusticia y la violencia. Basta con ver una estrofa de la canción “*Hasta cuando está*”:

*¿Hasta cuándo está en la mar  
devorando al chiquitito  
el de las aletas largas  
como rifle en su milico?*


Los militares aparecen como colaboradores de la represión desde el poder, hecho que en Chile se dio durante todo el siglo XX. Otra vez, Violeta Parra se revela como una aguda observadora de la sociedad chilena, criticándola sin disfraces. El investigador alemán Manfred Engelbert tras haber estudiado y traducido algunas de sus canciones señaló:

“Pero yo diría que su originalidad es que entra de una manera partidaria, pero al mismo tiempo muy personal y eso es lo que convence tanto; hay polémica, pero nunca según postulados políticos, sino a partir de una vivencia personal. Esto da una nota muy humana a las acusaciones sociales.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Josch, Melanie. “Violeta Parra humana y mítica”, *Rocinante*, entrevista a Fidel Sepúlveda, febrero 2000.

<sup>112</sup> *El Mercurio*, “Violeta Parra vista por un alemán”, 7 de Noviembre, 1993, p.6.




Este es un punto importante, en cuanto a los prejuicios existentes frente a la figura de Violeta Parra, a la que siempre se señaló como revolucionaria y comunista, entendiéndose esto último de manera despreciativa. A pesar de que Violeta Parra militó durante un breve período en ese partido, a nuestro parecer no hay una carga ideológica en su discurso, sino la denuncia apasionada por lograr justicia social y humana en un país que tanto quería y que, al estar su obra circunscrita hacia sectores de clara raigambre popular, rompía con el pacto tácito de lo que se podía hacer y decir, revolucionando lo tradicional, lo aceptado, lo convencional.

En este camino no dejó títere con cabeza e incluso criticó a la Iglesia de manera irónica con la canción “*Ayúdame Valentina*”, donde invocaba de manera fraternal a la primera mujer cosmonauta, apoyándose en la racionalidad científica para derribar mitos opresivos y disipar la magia.

*¡Qué vamos a hacer con tantos  
y tantos predicadores!  
unos se valen de libros,  
otros de bellas razones;  
algunos de cuentos caros,  
milagros y apariciones,...*

Violeta Parra ve a la Iglesia como una institución que necesita mantener el control de las conciencias para preservar su poder, que dictamina cual es el camino a seguir y cual no, qué imágenes se deben adorar y qué otras no, buscando al más débil para clavarle la espina:

*Se ve que no son muy limpios  
los trigos en esta viña  
y la maleza pretende  
comerse toda la espiga;*



*poco le dice la forma  
con que ha de clavar su espina  
para chupar el más débil  
¡qué diabla la sabandija, mamita mía!.*


Otro aspecto interesante lo encontramos en la última estrofa en la que de algún modo utiliza la imagen de Valentina Tereshkova para predecir la caída de la Iglesia, el fin de los sermones,

*¡Que vamos a hacer con tanto  
tratado del alto cielo!  
Ayúdame, Valentina,  
ya que tú volaste lejos.  
Dime de una vez por todas  
que arriba no hay tal mansión:  
mañana la ha de fundar  
el hombre con su razón, / mamita mía.*

Este tema ya lo habíamos mencionado antes con la canción grabada en Buenos Aires “*Porqué los pobres no tienen*”, en la que se dice que la Iglesia aplasta a los pobres diciendo que no es buena la lucha social, porque Dios no lo quiere así.

A pesar de todas las denuncias que hace a lo largo del disco, ella deja un espacio para sembrar la esperanza y el amor con la canción “*En una barca de amores*”, que aparece como un contrapunto especial dentro de las temáticas que hemos visto.

*En los jardines humanos  
que adornan toda la tierra  
pretendo de hacer un ramo  
de amor y condescendencia.*



De este modo, pretende llegar más allá de la lucha política, busca comprender y propiciar un cambio no solo material, sino también espiritual, un cambio en las conciencias.

*Permiso para cortar  
la flor del entendimiento  
la hierba de la esperanza,  
la hojita del sentimiento.*

Esta canción tiene un valor especial, porque contiene una voz íntima y sabia, pero a la vez humilde, que comprende la debilidad del ser humano y su grandeza. En palabras de Margot Loyola: *“Violeta sentía al hombre desvalido, lo sentía pequeño, lleno de impotencia, pero también lo sentía feroz, lleno de imperfecciones. Todo esto lo dejó ella en su obra creadora.”*<sup>113</sup>


Es por ello que aparece el lado dulce en la voz de Violeta Parra, porque a pesar de luchar por ideales, está también la sensibilidad de la persona que percibe y se da cuenta de que, finalmente, tanto la maldad como la bondad son partes de la esencia humana. Por otro lado, aparece el camino personal que ella propone y la confesión de que tras toda la pasión que la mueve en su vida, se encuentra el corazón, aclarando cual es su papel y cuales son sus intenciones dentro de estas denuncias.

El disco termina con la canción *“Un río de sangre”*, apología de algunos personajes revolucionarios que han dado la vida defendiendo sus ideales. Aquí aparece la historia como la constatación de que cuando las personas han luchado por defender los intereses del pueblo, han tenido que pagar el precio de la muerte. Nombra, por ejemplo, a Federico García Lorca, condenado durante la Guerra civil española. O el caso de Zapata en México, de Peñalosa en Argentina y de Rodríguez y

---

<sup>113</sup> Loyola, Margot. “Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores”, *Revista de Educación* N 13, Ministerio de Educación, 1968, p.72.






Recabarren en Chile, por los que condena tanta sangre derramada, haciendo hincapié en que no hay patria alguna que se libre de ello.

*Un río de sangre corre  
por los contornos del mundo  
y un grito surge iracundo  
de todas las altas torres  
no habrá temporal que borre  
la mano de la injusticia  
que con crecida malicia  
profanó al negro Lumumba,  
su cuerpo se halla en la tumba  
y su alma clama justicia.*

Es el canto que condena la guerra para decirnos que siempre es una lucha por la injusticia y que aún cuando son afrentas del pasado, los motivos de su lucha siguen vigentes hasta el día de hoy.

Esta es una obra que no solo habla de Chile y de nuestra identidad nacional, sino también de cómo somos los seres humanos. Aunque lance todos estos elementos que nos diferencian y separan, es capaz de hacerlo de manera que nos unifiquen, que nos muestren que todos participamos en ello, no solo como chilenos, sino como seres humanos. Es por ello que estas canciones, aunque muestren las tradiciones chilenas, son capaces de trascender los localismos; es un análisis profundo sobre Chile pero, al mismo tiempo, sobre la humanidad.

A pesar de que hemos podido apreciar la fuerza que contienen las letras de estos temas, es necesario escucharlas, porque en el canto de Violeta Parra se haya el timbre preciso y personal de una voz que da cuenta de los dolores y castigos de su vida, además del inconfundible chilenismo que emana. De este modo, vemos que tras todas las dificultades que tuvo su viaje, ella lo hizo para mostrarnos lo que era Chile,




para presentar a Chile en Europa y no para aprender o asimilar lo que era cultura allá. De este modo, París simboliza la libertad, el espacio donde Violeta Parra puede expresar, a través de su canto, el compromiso con una nueva temática.

## Capítulo V: El regreso a Chile y los años finales

Hemos visto cómo durante su segunda estadía en Europa ella se enfrenta a una profunda reflexión sobre Chile, y cómo la distancia le abre un espacio para componer canciones que expresan la crítica y la denuncia sobre un Chile que no se conocía aún, a través del canto. Ella aparece como la voz de los que están marginados, clamando justicia hacia los que aplastan a los pocos que encuentran el valor de levantarse, y lo hace sin dejar de lado ningún rincón del país. Es cierto que todo ello lo dejó registrado en un disco que no se distribuyó en Chile, sino hasta 1971 (*Canciones Reencontradas en París*), cuestión no del todo azarosa si tomamos en cuenta el clima político de esa época y es por ello que en éste capítulo nos interesa abordar un segundo disco que incluye, en parte, otras canciones compuestas en París, pero que esta vez se edita a su regreso. El disco se titula "*Recordando Chile*" y apareció en el año 1965 bajo el sello EMI-Odeón, cerrando una temática abordada por Violeta Parra durante sus años en Europa y que, como veremos a continuación, con su regreso a Chile cambió completamente.

El presente capítulo ahondará en sus últimos años de vida y en el encuentro de Violeta Parra con un país que estaba entrando en un proceso de transformaciones sociales, políticas y económicas más acelerado que en las décadas anteriores. Donde los conjuntos musicales del llamado neo folklóre estaban reemplazando a los antiguos grupos que actuaban con trajes típicos y canciones campesinas compuestas en la ciudad y la Nueva Canción Chilena se abría el paso acaparando el gusto de una audiencia masiva.

Durante 1964, tras su exposición en el Louvre, Violeta Parra había regresado a Chile por un corto período, tornando a Europa para encontrarse con Gilbert. La relación continuaba con altos y bajos, con una Violeta enamorada que debía trabajar en París y que, por lo tanto, solo podía alimentar la relación a través de cartas y de planes a futuro, como la compra de un furgón que le permitiese recorrer Europa y



hacer giras mostrando su trabajo en compañía de Gilbert. Fue en agosto de 1965 que regresaron ambos a Chile, pero Violeta no trajo consigo todas sus obras hechas allá, sino que las repartió entre sus amigos para que se las guardaran hasta un futuro regreso, cosa que jamás se concretaría.

## 1. “Recordando Chile”

A un mes de su llegada a Chile, Violeta Parra grabó para EMI-Odeón el longplay *“Recordando Chile, Canciones de Violeta Parra”*. El título nos llevaría a pensar que es un disco enteramente compuesto en Europa a partir de una reflexión sobre Chile desde afuera, pero lo curioso es que haciendo una revisión de los temas que incluye, no todas sus canciones parecen haber sido creadas allá, aún cuando en el *Libro Mayor de Violeta Parra* aparezcan fechadas en esa época. Nos referimos particularmente a los temas *“Y arriba quemando el sol”* y *“Mañana me voy pa’l norte”*, que como veremos a continuación, son canciones de fuerte contenido social, pero que hablan desde una vivencia de Violeta Parra en el norte del país.

En una de las entrevistas realizadas a Rubén Nouzeilles, director artístico de EMI-Odeón en aquel entonces, le preguntamos acerca del título del disco, a lo que respondió que él mismo se lo habría puesto *“haciendo hincapié en algunas canciones compuestas allá”*, confirmando nuestras dudas. Este fue el primer LP. que Violeta Parra editó a su regreso y podríamos decir que es la continuación del disco *Canciones Reencontradas en París* que analizamos en el capítulo anterior, cerrando una temática de nostalgia, denuncia y crítica sobre la cual se instala Chile y su propia forma de ver la vida.

El único sector del país que había dejado de lado en el disco anterior era el norte, al cuál le canta con fuerza en éste, como podemos ver con *“Mañana me voy pa’l norte”*. Al inicio de la canción, Violeta Parra manifiesta la intención de ir a cantarle a los nortinos, pero específicamente al salitrero, porque representa para ella a un grupo

de personas aquejadas de problemas y dolores de los que nadie habla, rescatando una vez más al marginado,

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

Lo interesante de la canción es que en ella hace un intento por unir Chile, hablándole primero a los nortinos sobre los sureños y mezclando elementos característicos de ambas zonas en la misma mesa,

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

De este modo, aparece el mensaje de que el único modo de salir adelante, es que se apoyen unos con otros y que se superen las barreras geográficas, además de las étnicas, ya que ella llevará su *trutruca* (instrumento mapuche del sur de Chile), su *tambor* y sus *platillos* para realizar su canto, sin dejar de lado al indio del norte, al que llama para que se adhiera a la causa,

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

Aunque en esta canción aparece un mensaje positivo y de unión para salir adelante, en “*Y arriba quemando el sol*” vemos como la experiencia de viajar al norte

no la deja indiferente. En ella relata que al comienzo iba feliz pero que, al llegar a la pampa y ver las condiciones en las que se hallaban los mineros, perdió la voz.

*Cuando vide los mineros  
Dentro de su habitación  
Me dije; mejor habita  
En su concha el caracol  
O a la sombra de las leyes  
El refinado ladrón.*

Hay aquí una fuerte crítica hacia la injusticia con que son tratadas personas que de manera honrada trabajan para ganar su pan, y que no solo los afecta a ellas, sino también a sus mujeres y a sus familias.

Debemos recordar que hasta este momento en Chile no se había presentado un canto de denuncia y es por ello que Violeta Parra se adelanta frente a una esperada reacción de incredulidad de su audiencia,

*Si alguien dice que yo sueño  
cuentos de ponderación  
digo que esto pasa en Chuqui  
pero en Santa Juana es peor  
el minero ya no sabe  
lo que vale su dolor.*

Violeta establece que la canción habla sobre cosas que suceden en la realidad, aún cuando la información que se divulgue sobre ello esté disfrazada,

*Me volví para Santiago*

*sin comprender el color  
con que pintan la noticia  
cuando el pobre dice no*

evidenciando como se malinterpreta a los pobres cuando protestan y la injusticia con que son tratados.

Si pensamos que ambas canciones datan de un período anterior a su viaje a Europa, sería interesante aclarar la duda de por qué no las grabó, sino hasta su regreso. Entonces, podríamos decir que este canto de denuncia se inicia antes de su partida y continúa aún con mayor fuerza durante su permanencia allá, como se puede ver en “¿Qué dirá el Santo Padre?”, compuesta entre los años 1961 y 1963, en la que se pronuncia sobre la represión en Chile, interpelando a la Iglesia para que se manifieste. Violeta Parra elabora un discurso directo y claro, no tanto de los hechos puntuales, sino de los males que provoca la injusticia y la mentira con que los gobiernos mantienen su poder y benefician a unos pocos. Es interesante resaltar que, en la segunda estrofa, Violeta señala la muerte de la inocencia como uno de los hechos más graves, ¿de qué inocencia se habla? Por otra parte, está el compromiso de Violeta Parra con seguir trabajando por no esconder estos hechos, por declamar que la Iglesia no se preocupa por lo que pasa en la realidad, sino que solo da discursos sin concordancia,

*Miren cómo nos hablan  
de libertad  
cuando de ella nos privan  
en realidad.*

*Miren cómo pregonan  
tranquilidad  
cuando nos atormenta  
la autoridad.*

Y para ello no deja de lado al Papa, refiriéndose hacia él con gran ironía por encontrarse alejado de todo:

*¿Qué dirá el Santo Padre  
que vive en Roma,  
que le están degollando  
a su paloma?*

Este tema viene a reforzar la denuncia por el doble discurso que ve en la Iglesia, con la canción “Ayúdame Valentina” vista en el capítulo anterior, pero acá incluso clama por la muerte de un líder comunista fusilado en 1963, que había peleado en la Guerra Civil Española, finalizando la canción con la siguiente estrofa:

*Mientras más injusticias,  
señor fiscal,  
más fuerzas tiene mi alma  
para cantar.  
Lindo segar el trigo  
en el sembrao,  
regado con tu sangre  
Julián Grimau.*

Violeta Parra sufría por lo propio y por lo ajeno, su dolor no terminaba nunca, clamando siempre por los más humildes y necesitados. Ella misma señalaba:


“al decir el grito de alarma quiero dar a entender que ésta va a ser la ocasión mía para lanzar mi queja y mi sufrimiento a través de esta voz folclórica que he realizado prácticamente sola.”<sup>114</sup>

La tarea otra vez es la de imaginarnos una obra que, en definitiva, no está separada de la música popular pero que, al mismo tiempo no es música militante, lo

---

<sup>114</sup> *El Sur*, Concepción, 7 de Febrero, 1999, p.8.





que a nuestro parecer, solo se logra comprender resaltando la honestidad de Violeta Parra consigo misma y con Chile. Ella no es simplemente una observadora de la realidad chilena, sino que tal vez es la realidad chilena quien la observa a ella o quien deposita en ella una función. De este modo, es natural que resulte difícil entender el valor de sus canciones de denuncia, si solamente buscamos conectarlas con la realidad histórica del Chile de esos años. Al contrario, si volvemos a separarnos de esa necesidad de enmarcar su obra en lo popular o en lo folklórico y nos concentramos en la identidad, resulta más fácil entender a Violeta Parra como una mujer de su tierra y de su tiempo, que canta y llora Chile desde un quasi “exilio”, desde una partida forzada en la que además no puede sino hacerse cargo en su persona de un dolor general que, de cierta manera, solo comprende yéndose, alejándose.

En *“El diablo en el paraíso”* propone una doble lectura porque, por una parte, es una canción casi festiva y pícara, llena de dichos de la sabiduría campesina. Pero, al mismo tiempo, es una canción irónica que habla de la sociedad y de ese relativismo que permitía sobre todo encubrir la injusticia o justificarla: *mentira todo lo cierto / gritaba desnudo un sastre*. Y donde se premia al que no merece el reconocimiento: *Los pajes son coronados / los reyes friegan el piso*. Según este canto, el mundo es una contradicción, los valores han cambiado y todo está al revés.

A través del disco también podemos acercarnos a algunos momentos de su estadía en Europa como, por ejemplo, el dolor que le produce la distancia con su hija menor Carmen Luisa, quien debido a una serie de problemas, solo logró llegar a París a principios de 1963. Es por ello que compuso *“Paloma ausente”*, de tiernos versos que expresan la impaciente espera por su llegada,

*Dice un papel escrito con tinta verde  
que teniendo paciencia todo se alcanza,  
una que bien la tuvo salió bailando  
del jardín al arco de las alianzas.*

Resalta la paciencia como la virtud que debe imperar para esperarla, pero también señala que ella la conoce de cerca, ya que fue gracias a su paciencia que se encuentra ahora en Francia obteniendo sus logros. Esta canción también nos muestra el comienzo de lo que serán sus próximas composiciones, en las que el amor será el centro de la temática,


*Voy a ponerme un traje de mariposa  
mañana cuando llegue mi palomita,  
en los dedos banderas de tres colores  
y en las pestañas miles de candelillas.*

En otro sentido, aparece “*Qué he sacado con quererte*”, donde acude a dolidos acentos indígenas para manifestar la pena que le produce la distancia con la persona que ama, el suizo Gilbert Favre,

*¿Qué he sacado con el lirio, ay ay ay,  
que plantamos en el patio, ay ay ay?,  
no era uno el que plantaba, ay ay ay,  
eran dos enamorados, ay ay ay.  
Hortelano, tu plantío, ay ay ay,  
con el tiempo no ha cambiado, ay ay ay.*

La canción habla sobre como todo puede cambiar, aún cuando el amor ha construido una relación, lo que fue un fantasma a lo largo de toda su relación.

Un hecho interesante es que en el disco aparecen dos temas compuestos por Violeta Parra en francés. Uno de ellos titulado “*Una chilena en París*” lo compuso especialmente para la exposición que realizó en el Museo de Artes Decorativas del Louvre en 1965. Como la exposición era en Francia y su público francés, era necesario hacerlo en ese idioma. En ella relata como fue que llegó a exponer en ese museo, presentándose como una chilena que con tristeza abandonó su país,



*Traje los cuadros  
a esta bella ciudad de París  
con profunda tristeza  
por mi Chile.*

Aquí vemos, una vez más, cómo el hecho de abandonar Chile le produjo una gran tristeza, al punto de sentir la necesidad de dejarlo en claro durante la exhibición. Al final de la canción, compuesta en estilo de vals, ella le agradece al señor Faré, director del museo, por haberle dado la posibilidad de exponer, tras una humilde introducción de su persona.

Un mayor interés presenta la segunda canción compuesta en francés, “*Escúchame pequeño*”, porque en este caso no existe la necesidad de hacerlo en ese idioma, pero ella utiliza esta lengua para hacer una reflexión sobre su vida, para detenerse y mirar atrás, volver a sus orígenes y buscar de ese modo el sentido del presente, el hecho de que se encuentre en París,

*Soy una chilena  
que nunca fue a la escuela  
al contrario, en el jardín  
yo atrapaba mariposas.*

Si pensamos que esta canción la cantaba en los bares de París, al igual que en el tema anterior, le servía de presentación para un público que no sabía quien era, ni de donde venía. En ella recuerda su infancia, en la cual recorría de pueblo en pueblo cantando con su guitarra para ganarse algunos pesos y ayudar a su familia, *En la calle cantaba / como un pobre pájaro perdido*. Y continúa con el coro para agradecer el hecho que ha llegado hasta París, *Cómo es que estoy en París / es un ángel que me ha traído...*

En esta reflexión sobre el destino que ha ido tomando su vida no deja de lado la gran influencia que ha tenido su hermano, el poeta Nicanor Parra, al cual le brinda un reconocimiento, señalando que ha sido él quien la ha guiado en su vida, y quien la condujo incluso hasta París,

*Él me dijo: los aviones  
van derecho hasta París  
no tengas miedo, tus trabajos  
no tienen nada que hacer aquí  
ten cuidado mi pequeña.*

En el disco también aparece el reconocimiento que le hizo Nicanor a ella, a través de un poema llamado “Defensa de Violeta Parra”, escrito en el año 1960, en el cual Nicanor eleva a Violeta Parra a la posición que para él merecía, defendiéndola de todos aquellos que la marginaban y le negaban espacios, debido a la incompreensión y prejuicio que existía hacia ella.

*Pero yo no confío en las palabras  
¿Por qué no te levantas de la tumba  
A cantar  
a bailar  
a navegar  
En tu guitarra?*

*Cántame una canción inolvidable  
Una canción que no termine nunca  
Una canción no más  
una canción  
Es lo que pido.*


*Que te cuesta mujer árbol florido*

*Álzate en cuerpo y alma del sepulcro  
y haz estallar las piedras con tu voz  
Violeta Parra*

Un extracto del poema fue musicalizado con guitarra por la misma Violeta Parra para que apareciera en este disco. A esas alturas, Nicanor Parra ya era un poeta consagrado; lo invitaban a otros países para participar en mesas redondas, había recibido premios y títulos, además de que su obra había sido traducida a varios idiomas y era estudiada en los más diversos planteles universitarios. Por lo tanto, el hecho de que le escribiese este poema, era un tremendo homenaje de un hombre que a esas alturas era reconocido a nivel mundial.

Por último, no podemos dejar de mencionar las dos canciones restantes, porque vienen a complementar un disco en el cual hay de todo. Las dos canciones son cuecas, una habla sobre la vida, incluyendo a pobres, morochos, santos y reyes titulada “*A la una*” y, la otra, es una cueca típica chilena, “*Pedro Urdemales*”, que recogió durante un viaje a Chiloé, en la que canta imitando el estilo recortado de la gente de la isla.

Tras el análisis del disco, podríamos decir que el título, “Recordando Chile”, tiene razón de ser, aún cuando hayamos comenzado el análisis diciendo que, probablemente, no todas sus canciones habrían sido compuestas en Europa, ni hablan únicamente de Chile. El sentido del título queda al descubierto a partir de la variedad temática que en él se incluye, porque con las primeras canciones apreciamos la denuncia de la injusticia, la crítica hacia la Iglesia, hacia el poder de las instituciones frente al desvalido, al cambio de valores y el doble discurso, tema que venía desarrollando desde el disco anterior y que, de algún modo, decide poner de manifiesto en este período de su vida. También aparece el amor hacía la pareja y los hijos, temática que, como veremos más adelante, comenzará a ser el eje de sus creaciones.



Por otra parte, abarca su estadía en París, revelando con honestidad un proceso de reflexión acerca de su vida y de los destinos que ha ido tomando, presentándose ante nosotros a través de un idioma distinto que nos recuerda su viaje. A pesar de que todas las canciones hablan sobre ella y sobre Chile desde un presente, no deja de lado la tradición folklórica de nuestro país, incluyendo cuecas en las que incluso aparece un mítico personaje chileno: Pedro Urdemales.

Es por ello, que creemos que este disco resume una conjunción de varios elementos presentes en la vida y obra de Violeta Parra, acercándonos a ella como persona y permitiéndonos vislumbrar cuál era su idea sobre Chile, cuáles eran los elementos que ella consideraba necesario destacar y de qué manera lo expresaba. Ella misma señalaba: *“Si no me escuchan a mí, ustedes no quieren escuchar el canto de este país, el canto de esta tierra.”*<sup>115</sup> Pero no fue tan sencillo, el público que escuchaba a Violeta no era un público masivo, era un público diverso que trascendía las fronteras de Chile. Manfred Engelbert señala:

“No es un fenómeno masivo, no hay que hacerse ilusiones, y depende siempre de una voluntad de apertura de quien lo recibe. Es decir, de que exista una conciencia que corresponda a esa demanda de la Violeta de comprender el mundo abriéndose a una solidaridad humana, sobrepasando todas las fronteras sociales, geográficas, nacionales, y salvaguardando, al mismo tiempo, lo suyo. Ella nunca abandona sus herencias chilenas, pero entrega un mensaje que vale universalmente y los que han querido entenderlo lo han entendido.”<sup>116</sup>

Tampoco podemos dejar de reiterar que para analizar sus canciones, es necesario oírlas, porque a través de su voz, ella le da el sentido, la emoción y la fuerza precisa para comprenderlas. El canto, decía Violeta: *“debe ser cantado por mi misma porque el dolor no puede ser cantado por una voz académica de conservatorio, tiene que ser una voz sufrida como es la mía que lleva 40 años sufriendo.”*<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> “Entretien avec Angel Parra”, Op.Cit. Pág. 122.

<sup>116</sup> *El Mercurio*, “Violeta Parra vista por un alemán”, 7 de Noviembre, 1993, Pág. 6.

<sup>117</sup> *El Sur*, Concepción, 7 de Febrero, 1999, Pág. 8.

En el momento histórico en que estas canciones fueron compuestas, ellas funcionaron principalmente como soporte a la utopía del cambio social y aunque todavía conserven ese valor, sabemos que hoy en día el camino no apunta hacia la lucha social, por lo que el interés que vemos en ellas es que se transforman en un valioso testimonio histórico, capaz de transportarnos de manera directa y cercana al período en cuestión.

## 2. La identidad adolorida


El retorno a Chile, tras su estadía en el extranjero, fue un motivo de gran alegría para Violeta Parra, quien volvía acompañada de Gilbert y orgullosa de todos los éxitos que había logrado en Europa, por lo que esperaba que la recibieran, ésta vez, con el reconocimiento que sentía merecer. Muchas cosas habían cambiado en el país, sobre todo en el ámbito musical, donde se estaba abriendo el espacio que tanto había anhelado para su música y para los jóvenes talentos que veían en ella a la gran precursora. Sus hijos Isabel y Ángel habían abierto ese mismo año en 1965, la famosa “Peña de los Parra”, influidos por tantos bares o cafés vistos en París, donde se daba paso al encuentro con la música. La Peña se transformó así, en el lugar de acogida para todos los músicos que formaban parte de la llamada “Nueva Canción Chilena”, como Patricio Manns, Rolando Alarcón, Víctor Jara y Quilapayún, que se habían formado bajo la figura de Violeta Parra.

“Aun cuando la Nueva Canción se erigió sobre la base del folklore, ésta logró articular un lenguaje musical propio, distintivo, recurriendo a la expresividad popular del día y no sólo a las formas rescatadas del pasado, a la vez que se mostraba receptiva al aporte proteico de tradiciones afines, que eran parte del acervo cultural latinoamericano.”<sup>118</sup>

Violeta Parra estaba asombrada con el éxito que estaba teniendo la peña, a la que asistía gran cantidad de público interesado en escuchar música nacional e internacional, por lo que de inmediato comenzó a actuar ahí con entusiasmo. Al

---

<sup>118</sup> AA.VV. *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, 2001, Pág. 231.



mismo tiempo, comenzó a cantar todos los miércoles en un festival folklórico que formaba parte del programa “Chile ríe y canta”, dirigido por René Largo Farías. El éxito de la Peña les había abierto el camino a este grupo de jóvenes hacia los medios de comunicación y la industria discográfica, lo que era bastante para una mujer que solo cinco años atrás había tenido que luchar sola para lograr lo que ahora conseguían con facilidad los exponentes de esta nueva generación. En una entrevista del año 1972, Víctor Jara señalaba:

“La Nueva Canción se inició en 1965 o 1966, cuando en Chile estaba en boga un movimiento llamado neofolklore que –el término es bastante contradictorio- era un movimiento inducido por la industria del disco y la reacción para cumplir objetivos comerciales, y políticos, naturalmente. Era una música, aunque basada en ritmos chilenos, absolutamente ajena a nuestra idiosincrasia. Imagínate, era como escuchar a los Formula 5 cantar una cueca, y por supuesto, los intérpretes debían ser altos, rubiecitos y bonitos, parte importante para vender mejor el producto. Mientras ellos obtenían los primeros lugares en la radio, nosotros empezamos a cantar por ahí y por allá, así como hijos de nadie. Decíamos una verdad no dicha en las canciones, denunciábamos la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía ser de él, hablábamos en fin de la injusticia y la explotación. Como todos los medios de información los manejaba la derecha, nos pusieron el apelativo de “políticos” para no darnos cabida en ellos.”<sup>119</sup>

Muchas veces se ha dicho que con el disco “Recordando Chile” nació la Nueva Canción Chilena, porque a partir de él se pudo proyectar el futuro musical. En lo que señala Víctor Jara se aprecia la influencia que tuvieron las canciones compuestas en Europa, ya que dieron la pauta de un nuevo modo de expresar denuncias a través de la música.

---

<sup>119</sup> “Entrevista a Víctor Jara”, *El Caimán Barbudo*, N°54, La Habana, marzo 1972.




## La Carpa de La Reina

Se acercaban las fiestas patrias y Violeta Parra fue contratada por la Radio Minería para su programa especial de septiembre y comenzó también a planear junto a Sergio Larraín y su amiga alemana Gretel, instalar una enorme carpa para la Feria Internacional del Parque de Cerrillos, lo que hoy en día conocemos como FISA. Esto fue el inicio de lo que se transformaría en el sueño de hacer un Centro de Arte Popular. En la Feria no les fue muy bien y tenían que conseguir fondos para terminar de pagar la carpa, pero Violeta continuó adelante con su proyecto. Necesitaba un lugar amplio que le permitiese instalarla de manera permanente, por lo que se dirigió a la comuna de La Reina, donde se desempeñaba Fernando Castillo Velasco como alcalde. Tras exponerle su proyecto, el alcalde se entusiasmó de inmediato y le otorgó por treinta años un enorme sitio llamado Parque La Quintrala. Violeta Parra decía: *“aquí levantaré un Centro de Arte Popular, aquí se escucharán las canciones desconocidas, las que brotan de las mujeres campesinas, las quejas y alegrías de los mineros, las danzas y la poesía de los isleños de Chiloé.”*<sup>120</sup>

La instalación de la carpa fue un trabajo laborioso, no solo por su gran tamaño, sino porque apenas tenía recursos para llevar a cabo el proyecto, además de estar ubicada en un terreno que en invierno se convertía en un barrizal. A pesar de las dificultades y de que todo el mundo le dijo que era una locura situarla en un lugar tan lejano y de difícil acceso, la inauguró el diecisiete de diciembre de 1965. Cerca de la carpa levantó su propia vivienda de madera, con el suelo de tierra y un brasero para calentar el agua para el mate, donde vivía con Gilbert y Carmen Luisa. También contrató a un matrimonio para que la ayudasen a cuidar el lugar y en las noches acudían familiares y amigos para actuar o ayudar en lo que fuera necesario. Estaba feliz, pero todo el esfuerzo y la energía invertida en el proyecto fueron produciendo las desavenencias entre ella y Gilbert, quien a finales de diciembre decidió partir hacia el norte de nuestro país, estableciéndose en Bolivia.

---

<sup>120</sup> Subercaseaux, Op. Cit. Pág. 80.



Violeta continuó trabajando aun cuando le penaba la distancia de Gilbert. Hacía de todo, empanadas, anticuchos, pan amasado, etc., hasta la mistela, que era el trago que se servía a lo largo de la función, pero la carpa nunca logró ser un negocio. A veces llegaban alrededor de unas ochenta personas e igual parecía vacía, porque al tener capacidad para quinientas, era difícil que se generara ambiente. Esto, acompañado de la indiferencia de los medios de comunicación con todo lo que allí sucedía, fue cada día haciéndolo más difícil.

“Pocos eran los que le tendían la mano. Para su espectáculo no había avisos en los diarios, no tuvo reportajes en la Revista dominical de El Mercurio, no funcionó ninguno de esos aparatos publicitarios que a menudo se montan para orquestar el mito de algunos falsos artistas extranjeros... Allí estaba Violeta, sola y a ratos desesperada, con mucha gloria pero a veces sin un centavo.”<sup>121</sup>

Eran muchos los artistas que llegaban con la intención de presentarse en la carpa y a todos los recibía, aunque siempre debían pasar por una audición previa, en la cuál Violeta criticaba lo bueno y lo malo. De este modo cumplió una función de promotora musical de artistas conocidos y desconocidos, que no tenían otro modo de darse a conocer. Ella era más bien la ejecutora a cargo de que todo saliera bien, dejando de lado a la Violeta artista, para poner en práctica el deseo de difundir las artes de manera integral, pero alejadas de la sofisticación de los medios de comunicación y de la industria de la cultura. En una entrevista que le realizó Rene Largo Farías durante 1966, ella señalaba:

“Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo en el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo

---

<sup>121</sup> Idem. Pág. 80.

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.”<sup>122</sup>

Pero había días en que no llegaba nadie, lo que le producía una gran tristeza y desesperación, no solo porque se quedaba con todo preparado, ni porque apenas le alcanzaría el dinero para vivir durante la semana, sino porque en cierta manera veía lo inestable que era llevar a cabo su proyecto. “...se amargaba por los problemas económicos, pero no por ella misma, sino porque quería hacer algo por Chile y por los demás.”<sup>123</sup> Ella sentía que lo hacía para el público, para el pueblo, para su país, por lo que en esos momentos lo único que la desahogaba era tomar la guitarra y ponerse a cantar como si hubiese Peña. Sobre esta situación se imponía la ausencia de Gilbert, que la tenía desconsolada, aun cuando guardaba la ilusión de que volvería a su lado. Fue tres veces a Bolivia a buscarlo, donde se hallaba convertido en un artista de la quena junto al conjunto *Jairas*, pero él se había cansado de los mandatos de Violeta quien, debido a su fuerte carácter y gran energía, terminaba siendo una persona con la cual se hacía difícil la convivencia. Incluso muchos de sus amigos se habían alejado, como vemos en el testimonio de Sergio Larraín,

“Al final estaba tan rabiosa que daba miedo ir a verla, yo creo que la carpa la hizo energizarse mucho, porque se fue a vivir a La Reina, en una especie de casucha al lado de la carpa, vivía un poco a la intemperie y tenía que manejar todo ese aparato, que estuviera vivo, recibir gente, contratar artistas y era tanto, tanto, que se fue poniendo muy nerviosa. Era hasta violento estar con ella, yo iba y me miraba a la cara, así durante dos horas, y me insultaba. *Concha ‘e tu madre...huevoón.., así...; ¡pero dos horas!*”<sup>124</sup>

Violeta Parra ya no era la misma mujer que vimos en Europa, su hija Carmen Luisa se quejaba de los constantes cambios de actitud que su madre tenía por aquellos días y el único que toleraba sus arrebatos temperamentales era el uruguayo Alberto Zapicán quien, al conocer a Violeta, se había quedado ayudándola con la carpa.

---

<sup>122</sup> Idem Pág. 79.

<sup>123</sup> Alberto Zapicán en, Idem. Pág. 87.

<sup>124</sup> Idem. Pág. 79.

Muchas veces Violeta recurría a su hermano Nicanor para desahogarse, quien estaba siempre pendiente para escucharla, consolarla y embarcarla en nuevos proyectos que le levantarán su estado anímico. Pero ella insistía en continuar con la carpa y con lograr un espacio para la música alejado de la industria. Alberto Zapicán señala:

“...después de estar luchando toda una vida contra un sistema que es un monstruo, que fue sobre todo tremendo en sus últimos años, que le puso trabas y que le daba solamente cláusulas para sobrevivir..., bueno... ella sola contra todo eso... empezó a flaquear... se empezó a desgastar... a perder la energía.”<sup>125</sup>

### Los últimos días

Todo ese optimismo con que regresaba a Chile por su triunfo en el extranjero y por las noticias que le llegaban sobre el ambiente musical chileno, se había esfumado. Una vez más sentía que su país le daba la espalda, aún cuando sus hijos y todos los que formaban parte de la Nueva Canción lograban un rápido reconocimiento. Ella les reprochaba su estilo de vida aburguesado y les proponía: *“Vámonos todos a La Reina con maridos, yernos, nietos y animalitos, el lujo es una porquería, los seres humanos se consumen sumergidos en problemas caseros.”*<sup>126</sup> Se sentía sola y a cargo de una empresa que era incapaz de sostener, lo que comenzó a alterarla anímicamente, apareciéndole una alergia nerviosa que sin la ayuda de fármacos no podía tolerar. *“La verdad era que tomaba pastillas para dormir, para tranquilizarse, pastillas para comer... una cosa horrible.”*<sup>127</sup>

Durante este tiempo lo único que logró darle ánimo nuevamente, fue una gira que realizó al sur acompañada de otros veinte artistas dentro del programa “Chile Ríe y Canta” dirigido por René Largo Farías. Violeta Parra se encontraba feliz de conocer Punta Arenas y de estar nuevamente recorriendo el país cantando, como apreciamos en una entrevista realizada a su regreso:

---

<sup>125</sup> Idem. Pág. 89.

<sup>126</sup> Parra, Isabel, Op. Cit. Pág. 143.

<sup>127</sup> Carmen Luisa en: Subercaseaux. Op. Cit. Pág. 92.

“Yo creo que con el viaje a Punta Arenas empezó mi corazón y mi sangre a vibrar, como un ser que ha nacido de nuevo. Creo que las canciones más lindas, las más maduras (perdónenme que les diga canciones lindas, habiéndolas hecho yo, pero qué quieren ustedes, soy huasa y digo las cosas sencillamente como las sienten), las canciones más enteras que he compuesto son: *Gracias a la Vida*, *Volver a los diecisiete* y *Run run se fue pa'l norte*. Yo estoy contenta de considerarme en este momento como compositora. Sólo quiero que la Violeta Parra tenga la suerte de seguir cantando como hasta ahora para acabar el trabajo que se ha propuesto.”<sup>128</sup>

El hecho de que hable en tercera persona nos muestra a una mujer que ha dividido a su persona del personaje Violeta Parra, comenzando un período de profunda reflexión acerca de su vida. En éste sentido, su último disco llamado “*Las últimas composiciones de Violeta Parra*”, queda como el registro de todo lo que estaba sintiendo, de la llegada a una madurez, donde es necesario sacarse las máscaras y verse a sí misma sin velos. La transparencia y sensibilidad que hay en estas últimas canciones son el resultado de un largo camino recorrido, donde la música aparece como el modo natural de expresión. En este sentido, los discos de Violeta Parra pasan a ser al igual que las *Décimas*, una autobiografía. Si pretendemos encontrarnos con la mujer detrás de la figura, bastaría escuchar sus canciones para saber cómo pensaba, qué sentía, qué la movía. Ya no canta por una lucha, por denunciar las injusticias y ser la voz del marginado, del pueblo, ahora se hace cargo de si misma viendo con tristeza como se le ha pasado la vida atrapada en esta figura que logró construir, atrapada por la búsqueda del reconocimiento, de saberse concedora de una verdad que debía propagar.

Ahora Violeta Parra desciende a la mujer para hacerse cargo de su lado humano, de sus verdaderos anhelos, y se da cuenta que todo lo que había logrado era ensalzar a un personaje alejado de su origen. La carpa de la Reina representa el intento por volver a ello, por tener la vida sencilla a la que tanto apela, que no es Europa, ni es la fama, sino el encuentro con ella misma, “...*volver a ser de repente / tan*

---

<sup>128</sup> Idem. Pág. 94.

*frágil como un segundo, / volver a sentir profundo...*<sup>129</sup> En las “*Las últimas composiciones*” está la voz de Violeta Parra cantando desde lo profundo, desde sus anhelos postergados y de cómo el destino la condujo por un camino que se alejaba de sí misma, reprimiendo sus deseos más básicos, para lograr imponer su canto y su percepción de la vida que, a estas alturas, topan con el desengaño de una construcción de sí misma imposible de conciliar. “*Gracias a la vida*” pasa a ser una suma total de su vida y el resultado de una introspección donde finalmente se reconoce y encuentra consigo misma. Su hermana Hilda relata:

“Cuando terminó le pregunté por qué le había puesto *Últimas Composiciones* a ese disco. – *Porque son las últimas*- me dijo, riéndose, y claro yo no se lo tomé en serio.”<sup>130</sup>

Violeta Parra había concluido su trabajo, había llegado a lo más alto, conciente del costo que pagaría por ello. A través de estas canciones se despedía y lo hizo también de cada una de las personas que quería. Sabía que no le quedaba mucho tiempo, por lo que fue regalando todas sus cosas. A todos les parecía extraña esta actitud, pero nadie imaginó lo que sucedería. Ella les contestaba que compraría todo de nuevo en Buenos Aires, porque en vista de lo mal que se encontraba y de lo bien que le había hecho la gira a Punta Arenas, le habían organizado un viaje al país vecino. Faltaba poco para partir y las cosas continuaban en su ritmo natural, el sábado 4 de febrero Violeta fue a almorzar a la casa de su hermano Nicanor: “*Entonces ahí yo le propuse un trabajo, porque sospechaba que estaba mal psicológicamente...*”<sup>131</sup> Nicanor le dijo que porqué no escribía una novela y ella le contestó que mejor lo hiciese él, porque ella estaba muy cansada y le cantó “*Un domingo en el cielo*”, tras lo cual se despidió para dirigirse a la carpa. Esa noche actuó en la “Peña de los Parra” hasta la madrugada, sin embargo se levantó el domingo como a las seis de mañana, como relata Alberto Zapicán:

---

<sup>129</sup> De la canción: “Volver a los diecisiete”.

<sup>130</sup> Subercaseaux, Op. Cit. Pág. 94.

<sup>131</sup> Idem. Pág. 95.

“Ella se sentó en la cama y empezó a escribir, escribió y escribió toda la mañana. Tuve una rabia con ella así que me fui a botar al lado de un pino que había cerca de la carpa. Estaba fumando y leyendo, desde ahí la veía que pasaba a alguna parte y después volvía a entrar a su pieza para seguir escribiendo. No tocaba la guitarra. Se la pasó escuchando Rio Manzanares, una canción venezolana que cantaba Isabel y que a ella le gustaba mucho. Escribía desenfrenadamente, terminaba la canción y volvía a poner el mismo disco, así durante toda la mañana.”<sup>132</sup>

Ella tenía todo dispuesto, tras almorzar con Zapicán volvió a su encierro, hasta que a las seis de la tarde del 5 de febrero de 1967, se escuchó el disparo con que puso fin a su vida. Meses antes le había dicho a Carmen Luisa, *“Uno tiene que decidir la muerte, ¡mandarla! No que la muerte venga a uno.”*<sup>133</sup>

Violeta Parra abrió una conexión con Chile en un momento en el que se pensaba que no había nada, actuando como traductora para que pudiéramos conocernos, para que pudiéramos volver a lo nuestro. Nos mostró que sí teníamos raíces como pueblo, que sí teníamos un folklore más profundo que el del huaso del valle central y que en nuestra tradición estaba la clave para encontrar nuestras costumbre, ritos, cantos, en definitiva, nuestra identidad.


Creemos que gracias a que ella trajo todo esto a la ciudad y también al mundo, hoy tenemos un patrimonio al cual recurrir a la hora de entendernos como pueblo, y no solo a través de su obra, sino también a través de su vida, que nos enseña que para crecer como personas y como país, no podemos continuar mirando para afuera a la hora de reconocernos, de buscar nuestra identidad, sino que debemos mirar nuestras raíces y a partir de ello, mirar hacia el presente y el futuro porque ese es el único modo de reconocernos como pueblo y como cultura, es el único modo de construir nuestro futuro.

Con la muerte de Violeta Parra comenzó el reconocimiento que tanto había buscado en vida, su figura se elevó a la de una gran artista chilena, tanto en el plano

---

<sup>132</sup> Idem. Pág. 95.

<sup>133</sup> Idem. Pág. 92.



nacional, como internacional. En vista de ello, no ha faltado quien utilice el nombre de Violeta Parra con usos políticos y comerciales, lo que ha ido creando mitos y prejuicios alejados de lo que la figura era y representaba. Utilizar su nombre para algún fin político o comercial es simplemente no entenderla, no conocerla. Violeta Parra si participó en mucha de esas cosas, pero lo que intento hacer y ser a lo largo de su vida, fue rescatar sus raíces, conectarse con ellas, y desde ese lugar, rescatar y entregar todo un mundo olvidado. Ella fue la persona que nos tradujo ese mundo al resto a través de toda su obra. Lo importante es que lo hizo con transparencia, ella buscaba la consecuencia, que saliera de ella misma, de su corazón todo lo que tenía que expresar. Para ello tuvo que trabajar duro, pero nunca lo hizo por el camino fácil, no se traicionó a si misma ni se vendió, por lo que es ridículo que otros utilicen su nombre para fines banales y superficiales. Es un crimen reducir a Violeta Parra a un simple logo lleno de prejuicios y de ideologías que no fueron su motor.

Violeta Parra fue siempre una mujer revolucionaria, supo utilizar los medios que existían en su época para llegar al público, supo adecuarse, aprender, viajar, etc. Se movía perfectamente bien en todo tipo de ámbitos, tuvo amigos aristócratas y populares, sin embargo nunca dejo de ser ella, una mujer del pueblo, de pelo largo negro y suelto. Esa es su grandeza.



## Bibliografía

Advis, Luis y González, Juan Pablo. *Clásicos de la música popular chilena*, volúmenes I y II, editorial Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998.

Andrades, Hugo. *La Radiodifusión*, Editorial Universitaria, Santiago, 1963.

Astica, Juan y otros. *Los discos 78 de música popular chilena*, Fondart, Santiago, 1997.

Brunner, J. Joaquín, Barros, Alicia y Catalán, Carlos. *Transformaciones culturales y modernidad*, FLACSO, Santiago, 1989.

Brunner, José Joaquín. *Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad*, Material de discusión, programa FLACSO-Santiago N°70, Junio 1985.

Brunner, José Joaquín y Catalán, Carlos. *Industria y mercado culturales en Chile: descripción u cuantificaciones*, Documento de trabajo, programa FLACSO-Santiago N°359, Noviembre 1987.

Collier, Simon y Sater, William. *Historia de Chile, 1808-1994*, Cambridge University Press, España 1998.

Correa, Sofía, y otros. *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, Santiago 2001.

Garcés, Mario. *Memoria para un nuevo siglo*, LOM ediciones, Santiago 2000.

Larraín, Jorge. *Identidad chilena*, LOM ediciones, Santiago 2001.



Lasagni, M. Cristina y otros. *La radio en Chile: historia, modelos, perspectivas*, CENECA, tercera edición, Santiago, 1988.

Manns, Patricio. *Violeta Parra*, Ediciones Júcar, Madrid, 1977.

Manns, Patricio. *Violeta Parra: La guitarra indócil*, Editorial Literatura Americana Reunida, Concepción, 1986.

Marchant, Roberto. *La Radio en Chile: a todo volumen: en sintonía con los nuevos tiempos*, Santiago 2001.

Morel, Consuelo y otros. *Historia de la radio en Chile*, Dos volúmenes, Centro de Comunicaciones Sociales, Escuela de Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 197-.

Oviedo, Carmen. *Mentira todo lo cierto*, Editorial Universitaria, Santiago, 1990.

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


Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*, Editorial Nacimiento, Santiago, 1979.

Parra, Violeta. *Décimas*, Editorial Sudamericana, Santiago, 1998.

Parra, Violeta. *Violeta del pueblo*, antología por Jaime Martínez, Editorial Visor, Madrid, 1976.

Piña, Juan Andrés. *21 son los dolores*, Ediciones Aconcagua, Santiago, 1976.

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



Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile II*, Volumen II, LOM ediciones, Santiago 1999.

Subercaseaux, Bernardo, y otros. *Gracias a la Vida*, Editorial Granizo-CENECA, Santiago, 1982.

Vitale, Luis. *Interpretación marxista de la historia de Chile*, Tomo V, LOM Ediciones, Santiago

Publicaciones Académicas

Agosin, Marjorie. *Bibliografía de Violeta Parra*. Revista Inter-Americana de Bibliografía, Washington DC Vol XXXII, N°2, 1982, pp 179-190.

Arenas, Braulio. *Violeta Parra*. Extremo Sur N°2, 1955, p.6.

Bello, Enrique. *Homenaje a Violeta Parra*, Boletín de la Universidad de Chile N°74, 1967.

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

Epple, Juan Armando. *Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra*. Araucaria de Chile N°5, 1979, pp.189-197.

Epple, Juan Armando. *Entretien avec Angel Parra*. Caravelle N°48, Toulouse, 1987, pp.121-126.

EMI Odeón Chilena. *EMI*.

Huasi, Julio. *Violeta Parra, el arte contra el sistema*. Punto Final N°137, 1971, pp.14-15.

Huasi, Julio. *Violeta de América*. Casa de las Américas, Cuba, N°65-66, 1971, pp. 91-104.

Josch, Melanie. *Violeta Parra, humana y mítica*. Rocinante, febrero, 2000.

La voz de RCA Víctor.

Letelier, Alfonso. *In memoriam, Violeta Parra*. Revista Musical Chilena, Abril-Junio, 1967, pp.109-111.

Marti Fuentes, Adolfo. *La poesía popular de Violeta Parra*. Casa de las Américas, N°69, 1971, pp.203-206.

Müller-Bergh, Klaus. *Fulgor y muerte de Violeta Parra*. Revista Inter.-Americana de Bibliografía, Vol. 28, N°1, 1978, pp.47-53.

Odeón: Suplemento cancionero.

Orrego Salas, Juan. *La nueva canción chilena: tradición, espíritu y contenido de su música*. Literatura Chilena en el exilio, Vol. 4, N°2, 1980, pp.2-7.


Oviedo, Carmen. *Violeta Parra, Obra Publicada*. Occidente N°355, 1995, pp.36-36.

Piña, Juan Andrés. *Prados, flores y portentos*. Hoy, 5-11 de Marzo 1980, pp.39-41.

Piña, Juan Andrés. *Violeta Parra, la flor y el fruto*. Hoy N°28, Santiago 1977, pp.32-36.

Revista de Educación, *Análisis de un genio popular: Violeta Parra, hacen artistas y escritores*. N°13, 1968.

Sepúlveda, Fidel. *Nicanor, Violeta, Roberto Parra*. Aisthesis N°24, 1991, pp.29-41.



Subercaseaux, Bernardo. *Identidad Chilena*. Revista UNIVERSUM N°16, Universidad de Talca, 2001.

Valente, Ignacio. *Veintiuno son los dolores*. Atenea N°468, 1993, pp.239-241.

Vicuña, Magdalena. *Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares*. Revista Musical, Julio-Agosto, 1958, N°60, pp.71-77.

Entrevista a: Rubén Nouzeilles.

Grabaciones:

Programa de Radio Cooperativa sobre Violeta Parra sin fecha.

Documental:

*Viola Chilensis* de Luis Vera.