



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

Facultad de Geografía e Historia  
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

**“Vio-le-ta Pa-rra *fragmentada*: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte”**

Tesis para optar al Grado Académico de Doctor en Historia del Arte y Musicología

Por

Lorena Valdebenito Carrasco

Directora: Dra. María Palacios Nieto

Salamanca, 02 de febrero de 2018



A mis padres,  
*Hugo Valdebenito Vera y  
Gladys Carrasco Echeverría*

## **AGRADECIMIENTOS.**

Este trabajo fue iniciado hace varios años atrás, como un desafío que se mantuvo latente a través del tiempo. A pesar de haberlo pensado, redefinido y reestructurado muchas veces, siempre mantuve la idea de investigar sobre la figura de Violeta Parra, por la importancia de su trabajo musical en Chile.

Agradezco a mi familia por su comprensión y apoyo permanente, a mis hermanos Karina e Igor, y a Yocelyn, quien siempre estuvo dispuesta a escucharme y a dialogar sobre varias de las ideas que están en este trabajo.

A Pedro Iglesias, porque me acompañó en la etapa final de esta tesis y porque llegó para que yo aprendiera que el amor siempre vuelve.

A Edison Carrasco, por creer siempre en mí, por su constante apoyo y por comprender como nadie el esfuerzo de un trabajo como éste, no sólo en cuanto a su manufactura, sino que también a todo lo que significó el proceso personal y académico recorrido en el trayecto Chile-Salamanca-Chile.

A Carlos Carreño, por su amistad, por escucharme y animarme a continuar con esta tesis. A Javier Osorio, por su amistad sincera, y por esas las largas y clarificadoras conversaciones sostenidas. A Lucy Oporto, con quien comparto varios intereses y enfoques sobre música y pensamiento en relación con la figura de Violeta Parra, así también por su amistad, ayuda y generosidad al compartir todo el material bibliográfico dentro de sus posibilidades. A Marcela Lillo, por la bella amistad que surgió desde el principio y por animarme siempre a continuar con este trabajo a pesar de los obstáculos. A Felipe Zamorano, por las importantes conversaciones acerca de la música, por su apoyo y su valiosa amistad. A María Elena, por su amistad y por ayudarme a comprender claros asuntos metodológicos sobre esta tesis. Y por último, quiero agradecer a María Palacios, por aceptar la dirección de esta tesis, por ser una excelente profesora guía, por sus valiosos aportes que se ven plasmados en contenido de esta tesis.

## ÍNDICES

### TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>11</b>
<b>PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.....</b>	<b>15</b>
<b>1. CAPÍTULO. ASPECTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>16</b>
1.1. Exposición, fundamentación y delimitación del problema de investigación.....	16
1.2. Hipótesis.....	19
1.3. Objetivos.....	19
1.4. Estado de la cuestión y fuentes.....	21
1.4.1. Estudios desde la Literatura.....	23
1.4.2. Estudios desde las Artes Visuales.....	25
1.4.3. Homenajes.....	27
1.4.4. Estudios antológicos y biográficos.....	28
1.4.5. Estudios con perspectiva de género.....	29
1.4.6. Estudios desde la música y la musicología.....	30
1.4.7. Ensayos e investigaciones.....	33
1.5. Discurso en torno a Violeta Parra y el concepto de <i>fragmentación</i> .....	40
<b>2. CAPÍTULO: ASPECTOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>57</b>
2.1. Aspectos metodológicos y revisión de conceptos.....	57
2.2. Aproximación al concepto de discurso según el Análisis Crítico del Discurso.....	62
2.2.1. Elementos clave para la construcción de discursos según Michel Foucault.....	66
2.2.2. Categorización de discursos sobre Violeta Parra según Michel Foucault.....	67
2.3. Selección de fuentes y delimitación temporal.....	71
2.3.1. Cartografía de fuentes documentales (libros y audiovisuales).....	74
2.3.2. Fuentes discográficas, iconográficas e INTERNET.....	79
2.3.3. Fuentes de prensa y artículos de difusión.....	80
<b>SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE DISCURSOS SOBRE VIOLETA PARRA.....</b>	<b>83</b>
<b>3. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE <i>VIOLETA MITIFICADA</i>.....</b>	<b>84</b>

3.1. Introducción.....	84
3.2. Violeta Parra representada como héroe.....	87
3.3. Violeta Parra representada como santa y animita.....	103
3.4. Auto-mitificación de Violeta Parra.....	111
3.5. Desmitificación de Violeta Parra.....	121
3.6. Musealización de Violeta Parra.....	138
<b>4. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA CANONIZADA.....</b>	<b>149</b>
4.1. Introducción.....	149
4.2. Perspectiva discursiva sobre la canonización de Violeta Parra.....	155
4.3. Reconocimientos a Violeta Parra: un camino hacia su canonización.....	160
4.4. Discurso académico sobre la dimensión musical de Violeta Parra.....	164
4.5. Discursos sobre dimensión musical de Violeta Parra: músicos populares y cultores.....	
campesinos.....	182
4.6. Violeta Parra como figura canonizada en el currículum musical enseñanza de media.....	189
4.6.1. Canciones de Violeta Parra con contenido social en el currículum chileno.....	191
4.7. Representatividad de canciones en prensa y revistas de difusión.....	193
4.8. Rasgos musicales de Violeta Parra en músicos chilenos.....	195
4.8.1. Diálogo musical entre Violeta Parra y Héctor Pavez.....	199
4.8.2. Diálogo musical entre Violeta Parra y Eduardo Gatti.....	206
4.8.3. Diálogo musical entre Violeta Parra y Manuel García.....	215
<b>5. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA AUTORA.....</b>	<b>223</b>
5.1. Introducción.....	223
5.2. Aproximación al concepto de autor.....	224
5.3. <i>Violeta Autora</i> y su relación con la industria musical chilena.....	229
5.4. ¿Qué música hace Violeta? Aproximación a la música que crea y graba.....	241
5.5. Discurso sobre las etapas musicales de Violeta Parra como autora.....	240
5.6. De las primeras a <i>las últimas composiciones</i> de Violeta Parra: dimensiones musicales y autorales.....	256
5.6.1. <i>Violeta Intérprete</i> .....	258

5.6.2. <i>Violeta Folclorista</i> .....	260
5.6.3. <i>Violeta Cantora</i> .....	266
5.6.4. <i>Violeta Cantautora</i> .....	273
5.6.5. <i>Violeta Compositora</i> .....	288
<b>6. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA MUJER</b> .....	<b>300</b>
6.1. Introducción.....	300
6.2. <i>Violeta Mujer Campesina: sureña y provinciana</i> .....	309
6.2.1. Aspecto físico de Violeta: cuerpo y fenotipo.....	315
6.2.2. Aspecto sentimental: relaciones amorosas y sexualidad.....	320
6.3. <i>Violeta Mujer intelectual: pensamiento y creación artística</i> .....	326
6.4. Discurso sobre representaciones de Violeta Parra como figura femenina en cantautoras chilenas.....	338
6.4.1. <i>Las Violetas</i> . Representaciones de Violeta Parra en una segunda generación de cantautoras chilenas.....	344
6.4.2. <i>Las Violetas</i> . Representaciones de Violeta Parra en una tercera generación de cantautoras chilenas.....	348
6.4.3. Representación de Violeta Parra desde lo musical.....	349
6.4.4. Representación de Violeta Parra desde lo visual y femenino.....	356
6.4.5. Representación de Violeta Parra desde el discurso.....	367
<b>7. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA SUICIDA</b> .....	<b>373</b>
7.1. Introducción.....	373
7.2. Breve aproximación de las interpretaciones teóricas del suicidio.....	375
7.3. Interpretación teórica y discursiva sobre el suicidio de Violeta Parra.....	379
7.4. Categorías de Hendin en el discurso sobre el suicidio de Violeta Parra.....	394
7.5. Discurso sobre la causas del suicidio de Violeta Parra.....	406
7.6. Discurso sobre el suicidio como un problema social en Violeta Parra.....	414
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>425</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>443</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>483</b>

Anexo Nº 1: Listado de prensa y revistas consultadas.....	480
Anexo Nº 2: Cuadro comparativo de canciones de Violeta Parra en Programas de Enseñanza Media.....	488
Anexo Nº 3: Cuadro de canciones de Violeta Parra que presentan temáticas de crítica social y/o compromiso político.....	490
Anexo Nº 4: Nombre y número de canciones citadas en artículos de prensa y revistas de difusión (1967-2011).....	493

## ÍNDICE DE FIGURAS

1. Figura Nº 1: Imagen “Violeta Parra o Violeta Vid .....	53
2. Figura Nº 2: Esquema de relación entre los discursos sobre Violeta Parra.....	69
3. Figura Nº 3: Cartografía documental sobre Violeta Parra.....	77
4. Figura Nº 4: Esquema sobre la complejidad de Violeta Parra.....	91
5. Figura Nº 5: Violeta trabajando en greda.....	104
6. Figura Nº 6: Programa de inauguración de la Carpa de La Reina.....	143
7. Figura Nº 7: Imagen entrada Museo Violeta Parra.....	144
8. Figura Nº 8: Imagen pasillo interior del Museo.....	144
9. Figura Nº 9: Folleto Museo Violeta Parra.....	145
10. Figura Nº 10: Plano del Museo Violeta Parra.....	145
11. Figura Nº 11: Imagen Sala Humana.....	147
12. Figura Nº 12: Imagen Sala Divina.....	147
13. Figura Nº 13: Imagen Sala Educativa.....	148
14. Figura Nº 14: Troncos sonoros.....	148
15. Figura Nº 15: Gráfico representativo de canciones de Violeta Parra.....	192
16. Figura Nº 16: Canciones con contenido social y político en los Programas de Enseñanza....	193
17. Figura Nº 17: Representatividad de canciones de Violeta Parra en la prensa.....	194
18. Figura Nº 18: Imagen disco <i>Toda Violeta Parra. El folklore de Chile</i> (1961).....	200
19. Figura Nº 19: Imagen disco <i>Canto y guitarra. El folklore de Chile</i> (1967).....	200
20. Figura Nº 20: Imagen disco <i>Recordando a Chile. Violeta Parra</i> (1965).....	207
21. Figura Nº 21: Imagen disco <i>Del volar de las palomas</i> (1971).....	207

22. Figura Nº 22: Imagen disco <i>Las Últimas Composiciones de Violeta Parra</i> (1966).....	216
23. Figura Nº 23: Imagen disco <i>Témpera</i> (2008).....	216
24. Figura Nº 24 Imagen Violeta Parra, guitarrón, ca. 1955.....	267
25. Figura Nº 25: Imagen Disco <i>Violeta Parra, “El folkllore de Chile”, Vol. 2, 1958</i> .....	293
26. Figura Nº 26: Imagen Disco <i>La cueca presentada por Violeta Parra, “El folkllore de Chile”, Vol. III, 1959</i> .....	293
27. Figura Nº 27: Imagen Disco Violeta Parra <i>Composiciones para guitarra, 1999</i> .....	293
28. Figura Nº 28: Imágenes cantautoras segunda generación 1997.....	340
29. Figura Nº 29: Imágenes de Sabina Odone, 2008.....	358
30. Figura Nº 30: Imágenes Violeta y Sabina Odone.....	358
31. Figura Nº 31: Imágenes Natalia Contesse.....	359
32. Figura Nº 32: Imagen Violeta Parra.....	359
33. Figura Nº 33: Imagen Isabel Parra.....	360
34. Figura Nº 34: Imagen Violeta Parra y cantores.....	361
35. Figura Nº 35: Imágenes Violeta Parra y Natalia Contesse.....	361
36. Figura Nº 36: Portada discos Violeta Parra y Natalia Contesse.....	363
37. Figura Nº 37: Imagen Sabina Odone.....	364
38. Figura Nº 38: Imágenes Pascuala Ilabaca.....	365
39. Figura Nº 39: Imágenes Violeta Parra y Pascuala Ilabaca.....	365
40. Figura Nº 40: Imágenes Evelyn Cornejo.....	366
41. Figura Nº 41: Imágenes Evelyn Cornejo y Violeta Parra.....	366
42. Figura Nº 42: Cuaderno de anotaciones de Violeta Parra.....	402

## ÍNDICE DE TABLAS

1. Tabla Nº 1: Categorización de discursos sobre Violeta Parra.....	68
2. Tabla Nº 2: Base de datos prensa.....	82
3. Tabla Nº 3: Clasificación temática del discurso sobre <i>Violeta Mitificada</i> .....	87
4. Tabla Nº 4: Tabla Comparativa figura del héroe y Violeta Parra.....	88
5. Tabla Nº 5: Clasificación temática del discurso sobre <i>Violeta Canonizada</i> .....	155

6. Tabla N° 6: Comparación sobre rasgos musicales entre Violeta Parra y Héctor Pavez.....	200
7. Tabla N° 7: Comparación sobre rasgos musicales entre Violeta Parra y Eduardo Gatti.....	207
8. Tabla N° 8: Comparación sobre rasgos musicales Violeta Parra y Manuel García.....	216
9. Tabla N° 9: Clasificación temática del discurso sobre <i>Violeta Autora</i> .....	229
10. Tabla N° 10: Clasificación sobre la música que crea Violeta Parra.....	246
11. Tabla N° 11: Dimensiones musicales/autorales de Violeta Parra en base a sus etapas creativas.....	256
12. Tabla N° 12: Resumen versiones “Cueca Larga...” en discografía.....	293
13. Tabla N° 13: Clasificación temática del discurso sobre <i>Violeta Mujer</i> .....	308
14. Tabla N° 14: Comparación de dos interpretaciones discursivas sobre “El gavilán” .....	330
15. Tabla N° 15: Clasificación temática del discurso sobre <i>Violeta Suicida</i> .....	379

## INTRODUCCIÓN.

Escribir sobre Violeta Parra en cualquier tipo de contexto es siempre un desafío, por la complejidad que presenta el personaje en su configuración personal y musical, pero también porque ha sido valorada como una de las figuras más relevantes en el escenario artístico chileno, cuestión que aumenta las expectativas de las investigaciones que puedan hacerse sobre ella.

Este trabajo surge a partir de una reflexión sobre cómo ha sido tratada la figura de Violeta Parra en diferentes textos que se han escrito en Chile. Nos parece que esta perspectiva obedece a una necesidad musicológica, en tanto se propone abordar historiográficamente a Violeta Parra (1967-2017) como sujeto de la música en términos colectivos, a 50 años de su muerte, y a 100, de su nacimiento. Hemos querido centrar este trabajo a partir de su muerte, como un acontecimiento que signa la formación de diferentes discursos sobre el personaje, pero también como un tópico transversal que dialoga internamente en cada uno de estos discursos.

En los contextos académicos, una de las primeras aproximaciones a Violeta Parra como objeto de estudio, fueron las biografías y recopilaciones de carácter antológico en los '70 y '80. Posteriormente las perspectivas biográficas y literarias que surgieron en los años '90, fueron un real aporte al poner en valor su obra de un modo cada vez más perfilado, sobre todo en el ámbito de la literatura, y menos de la música. En la década del 2000, se inician trabajos que discuten la forma en que el personaje se relaciona en el contexto musical, social, histórico y político. Por último, durante la siguiente década, surgen estudios cada vez más críticos y basados en profundas reflexiones sobre aspectos que no habían sido abordados, como: asuntos sobre género, temas sobre la crítica que la propia Violeta Parra, de una u otra forma, realiza desde las dimensiones políticas y sociales en su propuesta artística, el problema sobre la identidad chilena en un complejo contexto histórico y cultural o, los discursos sobre la dimensión musical de Violeta a partir de un escenario académico, entre otros.

Pensar en una perspectiva historiográfica que permitiera abordar de un modo crítico cómo aparece el personaje de Violeta en la producción escrita chilena, ha sido una de las motivaciones principales de este trabajo.

El modo de tratar a los sujetos en la historia y la relevancia que éstos tienen en relación con el medio en el que desarrollan sus propuestas artísticas, en este caso musical, es una perspectiva musicológica que da cuenta de la trama ideológica en que se sostienen esos modos de comprender y significar a los personajes a nivel colectivo.

El caso de la construcción de diferentes discursos sobre Violeta Parra como sujeto de la música en Chile, resulta difícil como problema de investigación, justamente porque además de ser un personaje altamente complejo en su dimensión personal y autoral, su configuración en la escena musical chilena plantea demasiados desafíos teóricos y prácticos, puesto que pone en tensión una serie de aspectos relacionados con la/las música/s que cultiva, las prácticas musicales, su relación con la industria musical, ciertos asuntos de clase, temas políticos y sociales, entre otros aspectos. Así también, la idea de que existe una construcción sobre el personaje, es una perspectiva que permite discutir de manera crítica cómo aparece en los relatos, y cómo éstos pueden ser descentrados y resignificados.

Esta tesis, se divide en dos partes. En la Primera Parte, se realiza una problematización sobre la importancia, enfoque y pertinencia que podría tener esta tesis, y además, se establecen los fundamentos teóricos y metodológicos que otorgan su soporte conceptual.

En el Capítulo I: Marco Teórico, aparece en primer plano el problema sobre la *fragmentación* de nuestro objeto de estudio, que, en su dimensión metafórica y a nivel lingüístico funciona tanto como una verbalización estética, pero también como un hecho historiográfico manifestado a través de diferentes mecanismos concretos, que tienden a opacar ciertos aspectos sobre el personaje y a resaltar otros.

En el Capítulo II: Marco Metodológico, el concepto de *discurso* resulta clave como eje articulador y sistematizador de lo que se ha dicho sobre Violeta Parra, pero también es clave desde un plano metodológico, ya que aporta una serie de otros conceptos que permiten realizar análisis de los diferentes discursos construidos sobre el personaje.

En la Segunda Parte de esta tesis, se analizan críticamente cinco discursos que surgen a partir de la revisión sistemática de un corpus de diferentes fuentes. Estos cinco discursos, conforman los siguientes cinco Capítulos de esta investigación.

En el Capítulo III: *Violeta Mitificada*, se trata el problema sobre la construcción mítica del personaje, que surge a raíz de su muerte, y a propósito de las diferentes conmemoraciones sobre su figura, a partir de su nacimiento, su muerte, los homenajes que recibe, la edición de discos y libros, entre otros. La relación entre la muerte y la configuración de un discurso mitificador sobre Violeta, se presenta claramente en diálogo con el Capítulo IV: *Violeta Canonizada*. En este capítulo, se trata el tópico de la canonización de Violeta Parra como figura de la música en Chile desde una perspectiva musicológica. El tema de un discurso canonizador sobre Parra, se sitúa dentro de ciertas perspectivas académicas, pero también desde una serie de discursos que provienen de actores del ámbito musical, como: compositores, músicos populares, cultores de música tradicional, entre otros. Así también, contribuyen a esta canonización, los diálogos musicales que existen entre Violeta Parra y diferentes músicos chilenos.

La formación de un tercer discurso es el que tratamos en el Capítulo V: *Violeta Autora*. La autoría de Violeta Parra es fundamental en su configuración como sujeto de la música en Chile, justamente porque permite ampliar la perspectiva que se ha tenido del personaje, y precisar cómo se va elaborando un discurso sobre los límites de su autoría. En este capítulo, la formación discursiva nos lleva a abordar más bien las autorías de Violeta en un sentido múltiple, lo cual complejiza la problematización sobre los bordes estéticos de su música en el marco de su relación con los espacios de la industria musical de la época.

En el Capítulo VI: *Violeta Mujer*, se analiza el discurso que trata sobre la dimensión femenina de Violeta Parra que sitúa al personaje en una perspectiva de género. Este tema, deja en evidencia cómo ha sido abordado el género en la musicología chilena y los alcances que ha tenido la figura de la cantautora en la escena musical, pero también, cómo se va generando una representación de Violeta Parra en cantautoras de generaciones posteriores.

Por último, en el Capítulo VII: *Violeta Suicida*, profundizaremos en el discurso que se construye sobre el suicidio de Violeta, siendo el fenómeno de mitificación un aspecto relevante que dialoga con este tipo de muerte. El discurso sobre el suicidio de Parra, como una muerte escogida, es complejo porque remueve una serie de presupuestos que fijan la manera de comprender este hecho a nivel colectivo en función del escenario que vive Violeta, previo a su muerte. Este

discurso se nutre de varias miradas sobre su suicidio. Algunas de ellas lo presentan como: un hecho sorpresivo, un hecho que se evade, un problema social o un hecho que genera culpa, considerando que quizás aun no se ha terminado el duelo colectivo por la muerte de Violeta Parra.

**PRIMERA PARTE**  
**ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS**

## 1. CAPÍTULO. ASPECTOS TEÓRICOS.

### 1.1. Exposición, fundamentación y delimitación del problema de investigación.

La figura de Violeta Parra, ha sido una figura importante importante para la música chilena, tanto en la academia y la musicología, como en contextos colectivos. Esta importancia radica en el impacto que ha tenido su obra musical a nivel nacional e internacional, sobre todo luego de su muerte (Agosin, 1988). También radica en el cambio de perspectiva que ocurre a partir de la propuesta artística de Violeta y la manera en que se comprende la música en Chile. En relación a esto, se ha expuesto que su propuesta creativa vino a renovar las bases musicales de la creación en Chile (González, *et al.*, 2009).

Dentro de los temas de investigación relacionados con su aporte a la música, Violeta Parra generalmente ha sido estudiada como un referente histórico en la escena de la música popular y/o tradicional chilena, ello debido a su vinculación con el movimiento de la *Nueva Canción Chilena* y su trabajo recopilatorio de música tradicional campesina y mapuche, pero también como una importante figura dentro de la música docta<sup>1</sup>.

Por otra parte, los estudios suelen presentar perspectivas en torno a su compromiso social, político, ideológico, entre otros. Existen pocos estudios sobre Violeta desde una perspectiva de género, y ningún estudio extenso en el que se aborde cómo ha sido construida como figura de la música en Chile. Las perspectivas sobre el personaje que han primado hasta ahora, han sido los géneros biográficos, antológicos, los estudios literarios y los libros de homenajes, donde tampoco no se ha abordado a Violeta Parra desde una perspectiva musical o musicológica en términos exhaustivos.

Mencionamos, sin embargo, tres antecedentes clave en relación a la figura de Parra desde una perspectiva discursiva: los trabajos de Aravena (2004), el de Oporto (2013a) y el de Valdebenito (2016).

Aravena, realiza un análisis acerca de la construcción de un discurso académico sobre las “Anticuecas” de Violeta Parra, asumiendo como problema principal el borde estilístico de estas piezas en relación a su legitimación en el espacio académico. Por su parte, el trabajo de Oporto

---

<sup>1</sup> Ver, Manns (1984); Letelier (1967); Concha (1995).

(2013a), se basa en un análisis filosófico/musical de la pieza “El gavián”. Allí, la autora hace una revisión sobre cómo ha sido tratada Violeta Parra en textos chilenos, sobre todo en relación a las perspectivas de valoración sobre la dimensión musical que recibe el personaje desde la academia. Y por último, el trabajo de Valdebenito (2016), aborda la valoración que ha tenido la música de Violeta, especialmente, aquella para guitarra sola<sup>2</sup>.

Debido al escaso alcance que ha habido de un enfoque discursivo e historiográfico, es que nos interesa abordar la construcción de la figura de Violeta Parra y su relación con la música, aproximándonos a cómo ha sido “significada”, “historizada”, “representada”, “biografiada” por, y para una amplia colectividad de actores (músicos, público, investigadores, poetas, periodistas, entre otros actores), siendo nuestro interés aportar cómo se produce la construcción discursiva de su figura, y al mismo tiempo, discutir las diferentes problemáticas que surgen a partir de este foco central.

El desafío que presenta abordar a Parra desde esta perspectiva, es que su construcción se relaciona, por una parte, con la condición multidimensional que tiene en su calidad de creadora. Por otra, en cuanto a su relación con la historia, el contexto musical y político de Chile (1952-1967)<sup>3</sup>, que resulta ser un escenario difícil para desarrollar su labor musical. Mencionamos también los conflictos internos del personaje que inciden en el modo como se relaciona con la gente, y cómo es percibida o significada. Y por último, nos interesa profundizar en los límites o demarcaciones de su obra musical, ya que ha sido vinculada a la categoría musical del folclor (Torres, 2004; Aravena 2001) sin embargo, los géneros desarrollados y el estilo de su corpus musical, tras el análisis de fuentes, demuestran en Violeta no solamente a una autora folclorista, sino una serie de autorías, según veremos en el capítulo V. Si bien, estas autorías se basan en el lenguaje folclórico, el resultado sonoro varía de acuerdo con las posibilidades de los lenguajes estéticos que incorpora en su música. Por ejemplo, usa recursos provenientes de la música de la zona norte, centro y sur de Chile, elementos rítmicos y musicales del mundo mapuche, recursos musicales de la música clásica, como el uso de disonancias, lo que torna complejo el discurso sobre su dimensión autoral y creativa.

---

<sup>2</sup> Los aspectos referidos por estos tres autores serán tratados con mayor profundidad en los siguientes apartados de esta tesis.

<sup>3</sup> Se ha expuesto que alrededor del año 1952 comenzó a componer música propia y a difundirla a través de grabaciones (Ver, Morales, 2003; Parra, 2006; Parra 2011).

El problema de la construcción del sujeto en la historia de la música ha sido un tema de interés para la “nueva musicología”<sup>4</sup>, de modo que las interrogantes que acompañan la configuración del sujeto en los relatos, se relacionan con la importancia que éste adquiere, tornándose fundamental en la narración discursiva.

Tomilson (1993), tomando como punto de partida el enfoque crítico de la nueva musicología, discute la importancia de un método que permita incorporar la voz del sujeto en las narraciones: “un método en el cual la posición de sujeto que adoptamos no es una presunción *a priori* y poco consciente posteriormente ignorada, sino el medio material consciente y problematizado que inscribimos en cada momento de hacer historia” (Tomilson, 1993: 39)<sup>5</sup>.

En este sentido, y, desde una perspectiva historiográfica, cobran relevancia los énfasis que adquiere el personaje de Violeta Parra de una manera “narrable”, y sobre los cuales se construyen diferentes *discursos* en los que es presentada y re-presentada de un modo diverso, contradictorio y *fragmentado* -concepto sobre el cual nos ocuparemos más adelante-.

Hemos considerado estudiar dicha construcción, a partir de su muerte, junto con la formación de estos discursos que van marcando presencia desde diferentes espacios y actores del ámbito social y cultural chileno.

Tomamos como punto de partida la muerte de Violeta Parra, ya que representa el momento en el que su obra comienza a ser valorada y estudiada. Por lo tanto, un tópico clave en este trabajo es justamente la muerte como hecho que nos permite establecer un vínculo entre la formación de cinco discursos, sobre: *mitificación*, *canonización*, la demarcación de su *autoría*, la dimensión de su aporte como *mujer*, y su *suicidio*. Es así como asumimos el desafío de problematizar desde la categoría *discurso*, pero también en base a un diálogo conceptual sobre los ámbitos

---

<sup>4</sup> Ramos, P. (2003), discute el concepto de la “nueva musicología” (Ramos, 2003: 36-41), desde las perspectivas del feminismo, tomando como contexto la postmodernidad. Ramos (2003) alude a la nueva musicología reseñando a autores que toman como base la crítica para abordar los fenómenos musicales, tales como: la crítica a la construcción de un canon musical, la crítica al concepto de la obra de arte, la crítica al modo en que se escriben las historias, entre otros temas musicológicos. Por su parte, Tomilson (1993), lo hace desde la importancia de la perspectiva del sujeto en las narraciones musicales. Ver también la propuesta de Hooper (2006), donde el autor hace una revisión sobre los principales problemas a los que se ha enfrentado la nueva musicología, tomando como punto de partida la propuesta de Josep Kerman (1983) en los años '80.

<sup>5</sup> La traducción es nuestra, tomada de la cita original: “a method in which the subject-position we adopt is not an *a priori* and little-conscious pre- sumption subsequently ignored but the conscious, problematized material medium we inscribe at every moment of making history” (Tomilson, 1993: 39).

mencionados desde una perspectiva crítica, con la finalidad de descentrar o re-significar los modos en que se ha ido construyendo, desde la música, la figura de Violeta Parra en Chile.

Luego de plantear el problema de investigación, expondremos la hipótesis de trabajo que asumiremos como guía de tesis, y los objetivos para esta investigación.

### **1.2. Hipótesis de trabajo:**

Nuestra hipótesis de trabajo se encuentra fundamentada en que los discursos sobre Violeta Parra han tenido un carácter fragmentado, es decir, no se habría formado una construcción discursiva con características más o menos homogéneas en sus diferentes dimensiones: personal, artística, social. Así también, debido a la complejidad que presenta el personaje, existen varios énfasis en el modo cómo ha sido tratada en diferentes textos que se han escrito sobre ella. Estos énfasis situarían al personaje en cuestión, en un ámbito investigativo que se nutre de una constelación de discursos variados y también contradictorios.

### **1.3. Objetivos.**

#### **Objetivo General.**

Analizar y explicar cómo se han ido formando diferentes discursos sobre la figura de Violeta Parra en Chile, después de su muerte, desde una perspectiva historiográfica, con el fin de ampliar los enfoques discursivos, estableciendo relaciones de sentido y re-significación respecto de los énfasis que ha recibido el personaje a través del tiempo.

#### **Objetivos Específicos.**

1. Analizar críticamente el discurso mitificador de Violeta Parra, estableciendo una relación entre su figura y diferentes conceptos emergentes que forman un complejo tramado en su construcción discursiva.
2. Analizar críticamente el discurso canonizador de la figura de Violeta Parra, considerando el relato de múltiples actores de la escena musical chilena, con el fin de confrontar las posiciones oficiales sobre el tema.

3. Analizar críticamente el discurso sobre la autoría de Violeta Parra, y proponer categorías sobre su dimensión autoral, con la finalidad de que puedan ser un referente al hacer juicios estéticos y musicales.
4. Analizar aspectos musicales de la obra de Violeta, considerando su relevancia en la formación de los discursos, y realizar análisis musicales a partir de diferentes canciones de cantautores/as chilenos logrando establecer un diálogo musical con Violeta Parra.
5. Analizar críticamente el discurso sobre la dimensión femenina de Violeta Parra, desde una perspectiva de género, discutiendo las posiciones que fundamentan tal dimensión del personaje.
6. Desarrollar una revisión teórica sobre el suicidio de Violeta Parra y profundizar en su significado a nivel colectivo, ampliando las perspectivas sobre sus causas, y cómo ha sido abordado en diferentes textos.

#### **1. 4. Estado de la cuestión y fuentes.**

En este apartado, haremos una revisión acerca de cómo ha sido tratada y estudiada la figura de Violeta Parra en los diferentes trabajos que se han escrito sobre ella, lo que sería un estado de la cuestión acerca del discurso sobre Violeta Parra en general.

Considerando que Violeta Parra se dedicó a múltiples actividades artísticas, ha sido estudiada desde diferentes disciplinas del conocimiento. Esto nos permite considerar el enfoque académico que los estudios presentan desde ámbitos disciplinares diversos, como la literatura, las artes o la música, entre otras. Para ello, presentaremos una revisión bibliográfica estructurada según las temáticas de estudio, y su aporte o perspectiva al tratar a Violeta Parra.

Ya que el enfoque discursivo e historiográfico sobre Violeta Parra, aun resulta incipiente en las investigaciones en Chile, no podremos focalizarnos en una revisión que tome en consideración únicamente esa perspectiva. Por ello, nuestro estado de la cuestión será también un análisis de las fuentes básicas que utilizaremos en esta investigación, y que pasaremos a revisar en los siguientes sub-apartados.

Antes, destacamos que la mayoría de los trabajos sobre Violeta Parra, en mayor o menor medida intentan un cierto rigor metodológico, ya sea que se evidencie o que aparezca de manera implícita. Lo que nos permite distinguir en todos los textos un mayor o menor acercamiento con un enfoque académico. Por ejemplo, tenemos trabajos académicos que estudian la obra poética de Violeta Parra, como los de Agosin y Dölz-Blackburn (1988 y 1992), y, Miranda (2013). Así también, desde el punto de vista biográfico, el texto reciente de Herrero (2017) está mucho más documentado, que la biografía de Sáez (2010). Si bien esta biografía se basa en ciertas fuentes, éstas no son referenciadas dentro del texto, lo que no nos permite usarlas como fuentes de orden académico, sin embargo, no por ello dejan de ser interesantes en la construcción discursiva del personaje. En este caso, vale la pena tener en cuenta el estatus del autor/a y la naturaleza del texto para valorar a su contribución dentro de la formación discursiva, como sucede con la categoría del ensayo, donde tenemos textos no académicos, como es el libro de Manns (1984), pero otros sí presentan un estilo académico, como lo es el texto de Morales (2003).

A lo largo de esta revisión, podemos señalar que es posible notar un cambio de perspectiva en cómo se aborda la figura de Violeta Parra, considerando que los primeros trabajos tienen un carácter valorativo y reivindicatorio de su propuesta creativa. La cercanía con su muerte y los trabajos que se escriben durante este periodo, se proponen otorgar a Violeta Parra una legitimidad, ya sea como persona, según podemos ver en los trabajos de Alcalde (1974) y Piña (1978), pero también como artista, en los libros de Agosin y Dölz-Blackburn (1988 y 1992). En este sentido, su suicidio deja una marca que en cierta forma incide en la perspectiva con la cual se aborda a Violeta, que aun en textos relativamente recientes, como los trabajos de Oporto (2013a) y Miranda (2013), todavía se aprecia un enfoque legitimador de su obra, e incluso complaciente, a propósito cómo de se interpreta el sufrimiento y muerte de la artista, logrando un énfasis discursivo mitificador.

El cambio surge sobre todo en los últimos trabajos que se han escrito sobre Violeta Parra, donde se tocan temas acerca de la conciencia que existe sobre la mitificación del personaje, clarificando un propósito investigativo que pretende ser objetivo, aunque no siempre se logre tal objetivo, como ocurre en mayor medida en el caso del ensayo de Aravena (2017), y en menor medida en el caso de la biografía de Herrero (2017).

Hemos decidido realizar una breve aproximación acerca del contenido de la literatura sobre el personaje, a modo de antecedente, pues éstos serán precisamente los textos que analizaremos con mayor detenimiento y profundidad a lo largo de esta tesis, constituyéndose en gran parte las fuentes principales que dan origen a los cinco discursos sobre Violeta Parra.

#### **1. 4. 1. Estudios desde la Literatura.**

Los primeros estudios sobre Violeta Parra desde la literatura, son los libros de Agosin y Dölz-Blackburn (1988 y 1992), el ensayo de Morales (2003) y un trabajo más reciente sobre la poesía de Violeta Parra de Miranda (2013).

*Violeta Parra: Santa de pura greda: un estudio de su obra poética*, de Agosin y Dölz-Blackburn (1988), es un libro que se propone valorar la escritura de Violeta Parra desde su trayecto de origen, valde decir, desde lo que sus autoras consideran son el fundamento; el canto a lo humano y a lo divino. Según las autoras, ésta sería la más importante tradición de raíces cultas,

enfaticando que su recorrido proviene de la tradición literaria española del siglo XVI, que en Chile tuvo un especial desarrollo en el espacio campesino. Por consiguiente, la valoración poética de Violeta Parra, se enmarcaría dentro de esta tradición.

Una problemática de la cual se ocupan los estudios desde la literatura -como los de Agosin y Dözl-Blacburn (1988 y 1992), el de Morales (2003), y más tarde el de Miranda (2013)-, es la legitimación de su obra, ya sea en los espacios académicos como en el imaginario colectivo. Por esta razón, tiene sentido que estos tres primeros libros se enfoquen mucho más en promover una reivindicación de la autora y su obra, que el libro de Miranda (2013), más dedicado a una profundización temática sobre la poesía de Parra.

Mientras, "*Santa de pura greda...*", con un pequeño apartado sobre la dimensión femenina de Violeta -sin que se aborde desde una perspectiva teórica de género-, se ocupa de profundizar en un análisis sobre las *Décimas*, rescatando el uso del lenguaje culto/popular, el libro *Violeta Parra o la expresión inefable: un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura*, de las mismas autoras, amplía el análisis literario hacia lo que podría ser el pensamiento de Violeta Parra, a partir de sus escritos, y también hacia el análisis sobre su trabajo visual, que por cierto llega a ser menos profundo que el poético. A pesar de ser un libro que se presenta como crítico, este enfoque no necesariamente se logra, siendo mucho más importante la reivindicación del personaje desde una perspectiva bastante idealizada.

El trabajo de Morales (2003), en su condición de ensayo, no analiza directamente el trabajo literario de Violeta Parra, sino que problematiza diferentes aspectos contextuales sobre las *Décimas*, como su origen, la naturaleza de la obra, el tópico de la pre-modernidad y modernidad en que se enmarca, como así, la relación que el autor establece entre esta particular obra y Nicanor Parra.

La tesis de Morales (2003), no pocas veces aludida [también la encontramos en Echeverría (2010); Parra (2006); Münnich (2006) y Sáez (2010)] es que Nicanor habría sido un mentor, o quizás más que un mentor, un impulsor del trabajo creativo de Violeta, siendo esto aludido desde una perspectiva bastante paternalista, incluso criticable desde el punto de vista de género. Asunto que se contrapone con el enfoque de Oporto (2013a), que intenta matizar esta idea, más aun con la reciente perspectiva de Venegas (2017), donde demuestra a través de

entrevistas de la época, que Violeta Parra inició su trabajo recopilatorio y creativo autónomamente, partiendo de una iniciativa propia.

Más tarde, el libro *La poesía de Violeta Parra* de Miranda (2013), se destaca por desarrollar un análisis mucho más profundo sobre su poética, siempre tomando como principal referente las *Décimas*. Resulta interesante la categorización que Miranda (2013) hace sobre el trabajo creativo de Violeta Parra, centrándose en lo que llama “pulsión” en términos genéricos, para referir simplemente a su impulso creativo, sin que asuma tal concepto, por ejemplo de la tradición del psicoanálisis u otra perspectiva teórica, lo que deja un tanto abierta la interpretación acerca de su uso en el texto.

Estas categorías empleadas por la autora, son tratadas en la sección “Etapas en su obra y pulsiones fundamentales”, donde la “pulsión erótico-amorosa”, ha sido atribuida al periodo creativo final de Violeta Parra, contenido en el disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966).

Es interesante el análisis poético de Miranda (2013) de algunas de sus canciones, y más aun del texto de las canciones de su último trabajo musical. Disco que musicalmente no ha sido analizado, salvo, ciertas canciones en trabajos de investigación de autores diferentes. En este sentido, citamos por ejemplo, la canción: “Run, run se fue pa’l norte”, analizada desde el recorrido musical de ésta, y sus modificaciones en otros músicos, por González (2006) en su artículo: “Migración amorosa y musical en ‘Run, run se fue pa’l norte’ de Violeta Parra. O, la canción “Gracias a la vida”, analizada también por el musicólogo Cristián Guerra (2012), desde la práctica de la versión, donde autor problematiza sobre los límites conceptuales del “cover” y el “arreglo”, en su artículo “La práctica de la versión como juego de la cultura: el caso de ‘Gracias a la vida’ de Violeta Parra”.

Luego, dentro de este mismo espacio académico, mencionamos la tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, de Canales (2005) y la tesis doctoral en Literatura de Ariz (2013), como dos trabajos que han destacado por problematizar sobre aspectos coyunturales respecto del uso de fuentes para el análisis de la obra poética de Violeta Parra, en el primer caso, y en el segundo, por analizar críticamente la propuesta literaria de Parra.

Hasta aquí, podríamos decir que las *Décimas* de Violeta Parra se constituye en el corpus de análisis de la mayoría de estos trabajos de investigación desde la literatura, considerando en un segundo plano analítico el texto literario de sus canciones.

Volviendo a la tesis de Canales (2005), el autor trabaja los conceptos de “carnaval” y “utopía” en *Cantos Folkloricos Chilenos* (1979) y en las *Décimas* (1970) de Violeta Parra -dos libros de Parra cuyo punto en común es que fueron editados de manera póstuma-. Para el autor es importante contextualizar el espacio del mundo tradicional-campesino del siglo XIX y XX desde donde surge la creación poético-musical de Violeta. Donde le atribuye además un importante valor a la re-creación que Violeta Parra logra a partir de un ejercicio de “subversión”-propio del mundo carnavalesco- de diferentes prácticas culturales, como el modo en que aparece: lo femenino/masculino, o de conceptos que se significan como antagónicos desde los imaginarios tradicionales, como: jardín/infierno.

Por último, a pesar de que la tesis doctoral de Ariz (2013), no trata en su totalidad sobre Violeta Parra<sup>6</sup>, nos entrega una interesante aproximación de diferentes temáticas que aparecen en las *Décimas*, que si bien, algunas habían sido discutidas en trabajos anteriores, su perspectiva crítica, que podríamos identificar teóricamente desde los estudios culturales, con un énfasis en género, le permite a la autora ampliar el foco analítico de su propuesta. Con ello, renueva temas ya abordados, tales como: lo rural, lo campesino, la migración del campo a la ciudad, la oralidad, entre otros tópicos.

#### **1. 4. 2. Estudios desde las Artes Visuales.**

Si bien el trabajo visual de Violeta Parra, no ha sido un foco que nos ha interesado tratar dentro de las delimitaciones de nuestro estudio, nos parece pertinente mencionar las principales problemáticas desde las Artes Visuales, que parecen comunes al desarrollo investigativo musical o musicológico sobre Parra.

Podríamos decir que el primer y único trabajo oficial acerca la obra visual de Violeta Parra, es libro *Obra Visual de Violeta Parra* (2012), publicado por Ocho Libros Ediciones, y visado por la Fundación Violeta Parra. Se trata de un libro que presenta el trabajo visual de Violeta Parra por

---

<sup>6</sup> La tesis es una investigación basada en un diálogo poético y crítico entre cuatro importantes mujeres del mundo literario chileno: Gabriela Mistral, Cecilia Vicuña, Soledad Fariña y Violeta Parra.

detacados artistas chilenos que proponen una valoración de Parra como artista, considerando la problemática de su ausencia dentro del mundo académico/artístico en Chile. Tema que se trata de manera global en la introducción del texto, pues, su contenido no es un estudio sobre su obra visual, sino más bien una muestra o colección visual de sus principales trabajos divididos en: Arpilleras, Óleo y Papel Maché.

Aun cuando no se trata de una tesis del campo de las artes, podríamos decir que el trabajo de pregrado del área de la Filosofía y la Educación, de Reveco (2011), es un buen antecedente que problematiza la propuesta artística de Violeta Parra desde una perspectiva historiográfica. Lo interesante de este trabajo, es el tratamiento discursivo situado desde el contexto post-moderno como un espacio favorable para los debates sobre la crítica del arte. Para el autor: “La posmodernidad supone la diversificación de nuevas identidades en la medida que las certezas y los marcos referenciales uniformes se agotan” (Reveco, 2011: 14). Partiendo de esta premisa, las manifestaciones artísticas en América Latina debiesen ser analizadas desde una mirada mucho más crítica como lo propone el autor, donde:

El concepto de otredad y marginalidad a modo de autorreconocimiento subalterno reduce las oportunidades que existen en América para conceptualizar los campos del saber, en este caso del arte: la crítica del arte y su teoría se válida desde el centro hegemónico y se aplica su aparato intelectual sobre América. El discurso académico fuerza realidades históricamente yuxtapuestas con el propósito de conceptualizarlas como “puras” (Reveco, 2011: 14).

En este sentido, el análisis sobre el discurso académico (desde el arte) acerca del trabajo visual de Parra, es fundamentado desde los binomios artista/artesano. Binomios que el autor discute en relación a la legitimidad de un concepto de discurso más amplio, como lo es el discurso académico del arte en América Latina, sobre: “la figura del artista y la marginación del artesano” (Reveco, 2011: 17), aspecto que en definitiva se relaciona con los procesos de canonización de la autora.

Esta perspectiva, guarda relación con los trabajos sobre una aproximación al análisis del discurso académico -desde la música/musicología-, de Aravena (2004) y Valdebenito (2016). Sin

embargo, la dimensión teórica de estos trabajos es tratada con poca profundidad, en comparación con la que presenta Reveco (2011).

En esta misma línea, cabe destacar la tesis de pre-grado en Licenciatura del Arte, mención Teoría e Historia del Arte, de Hormazábal (2012). La discusión central de la autora, se asemeja a la de Reveco (2011), pues, las categorías de “Arte/Arte Popular; Artesanía; Artista/Artesano” (Hormazábal, 2012: 57-62), son fundamentales para analizar el trabajo visual de Violeta Parra. Es partir de este análisis que van apareciendo las categorías mencionadas, las que son discutidas y contrastadas entre sí.

Para la autora, es posible encontrar lo que sería una: “Propuesta teórica y artística de Violeta Parra” (Hormazábal, 2012: 54), lo que dejaría el trabajo visual de Parra, dentro de un estatus artístico indiscutible, estableciendo vínculos entre música, poesía e imagen. Así también, es un aporte el amplio análisis iconográfico sobre su obra visual, incluido en el tercer capítulo de la tesis, dividido en: la figura de la “cantora”, “el mundo mapuche” y “el mundo andino” (Hormazábal, 2012: 106-183).

#### **1. 4. 3. Homenajes.**

En la misma perspectiva del homenaje, ahora desde la literatura, mencionamos el libro *Violeta ...de los caminos*, del poeta penquista Nelson Álvarez (2010). El libro de Álvarez está escrito en décimas como un modo de emular las *Décimas* de Violeta Parra, donde va relatando su vida de manera amena y emotiva. Su inicio es un detalle de “el mundo al revés”, ya que comienza con su muerte, en el apartado que denomina “La Reina de la Carpa”, prosiguiendo con su relato biográfico, para finalizar con “La Nueva Canción”, reconociendo en este movimiento el legado musical de su figura.

Del mismo estilo, el libro *Vida, pasión y muerte de Violeta Parra*, de su hermano Roberto Parra (2013), es también un homenaje a partir de un relato biográfico, que está escrito en décimas, pero también como una obra de teatro, con alternancias de notas metatextuales sobre el propio texto, que finalmente es publicado póstumamente, a pesar de haber quedado inconcluso.

Mientras que el libro *Mi hermana Violeta Parra. Su vida y obra en décimas*, de Eduardo Parra (1998), sí que es concluido, con un contenido similar al de los dos anteriores, es decir, en décimas, y con una carga afectiva que sostiene el relato biográfico de Violeta Parra.

Un homenaje con características diferentes, es el libro *20 pinturas y larigrafías de Violeta Parra inspira a compositores chilenos* (2001), esta vez se trata de un homenaje musical que contiene obras creadas por compositores chilenos a partir de su trabajo visual, con un claro énfasis musical de corte contemporáneo.

#### **1. 4. 4. Estudios antológicos y biográficos.**

En el formato antológico y biográfico, destacamos tres textos bastante hermanados en cuanto a su perspectiva. Nos referimos a: *Toda Violeta Parra. Antología presentada por Alfonso Alcalde* (1974), se trata de una de las primeras biografías y antologías sobre Violeta Parra, escrita por el poeta de manera emotiva, y siempre mitificadora hacía el personaje, cuyo contenido se basa en testimonios personales, citas de prensa, y la información que circulaba por la época en el contexto de la dictadura.

El otro libro, es *Violeta Parra 21 son los dolores*, de Juan Andrés Piña (1978), prologado por el mismo autor, donde también ensaya la dimensión mítica de Violeta Parra y su relación con Chile. Y por último, otra antología del mismo autor que contiene la misma selección de canciones, pero esta vez sin notas introductorias. Se trata del texto: *Volver a los 17* (1995).

Además, existen tres libros clave que entregan bastante información sobre Violeta Parra en términos de testimonio y datos biográficos: el libro *Violeta Parra el canto de todos*, de Patricia Štambuk y Patricia Bravo (2013), que por razones políticas fue inicialmente publicado con otro nombre, por otros autores y en el extranjero (*Gracias a la vida, Violeta Parra, testimonio*, Subercaseaux y Londoño, 1976). La segunda edición de este libro, se publica en Chile en 1992, cuyo contenido está basado en testimonios de cercanos a Violeta Parra, que reconstruyen pasajes sobre su vida, su perspectivas sobre la música, la política e ideas que guiaban sus interés artístico. Se podría decir que este es uno de los libros que nutre una parte importante de las biografías posteriores que se escriben sobre Violeta Parra, junto con el *Libro mayor de Violeta Parra*, de Isabel Parra (1985).

A pesar de que el *Libro Mayor* [...], (1985), ha sido criticado por Morales (2003) en su contenido y tratamiento metodológico, es un trabajo fundamental porque se constituye en una de las más importantes fuentes de información sobre el personaje desde donde, como decíamos, gran parte de los libros sobre Violeta Parra escritos después de 1985 lo han usado como referente.

Dentro de los libros biográficos, también encontramos *La vida intranquila. Violeta Parra*, de Sáez (2010), y *Mentira todo lo cierto*, de Oviedo (1990); dos interesantes biografías que ofrecen un muy completo panorama sobre la vida de Violeta Parra, sin embargo, el problema metodológico que vemos en el caso de Sáez (2010) es que carece de referencias bibliográficas, lo que dificulta encontrar las fuentes de su discurso, mientras que el texto de Oviedo (1990), es mucho más prolijo desde ese punto de vista.

Si bien, los libros *Violeta se fue a los cielos*, de Ángel Parra (2006), y *Yo Violeta*, de Mónica Echeverría (2010), son muy diferentes en cuanto a su contenido (se podría considerar que el de Parra, es un libro de homenaje a su madre, por lo tanto, presenta una escritura directa, honesta y emotiva, centrándose en detalles sobre la vida de Violeta, pero también sobre el autor, que otorga información sobre el personaje, pero que también es posible encontrar en otros textos (Manns, 1984; Sáez, 2010; Parra, I. 2011; Montealegre, 2011), lo que permite una contrastación acerca de lo dicho, pero sin referencias bibliográficas, lo que le resta exhaustividad, pero resulta atractivo desde el punto de vista testimonial. Mientras que el de Echeverría (2010), es un libro más bien biográfico, redactado en primera persona con un lenguaje que pretende ser el que usaba Violeta Parra, también, al igual que el de Ángel Parra, en un estilo de biografía narrativa que también carece de referencias bibliográficas, con un énfasis que consideramos despectivo acerca de Violeta en su condición femenina, expuesto desde una valoración de clase.

#### **1. 4. 5. Estudios con perspectiva de género.**

Mencionamos también, algunos estudios sobre Violeta Parra centrados en una perspectiva de género, como los trabajos de Pinochet (2007); (2010), donde la autora profundiza en la dimensión subalterna de Violeta Parra en su condición de sujeto popular, contribuyendo así a la formación de un discurso de género basado en la ruptura de modelos y estereotipos. Discurso que de algún modo ya venía siendo abordado anteriormente en los trabajos de Oviedo (1990); y

Agosin y Dölz-Blackburn (1998 y 1992), pero no desde una posición teórica de género justificada y fundamentada. Su perspectiva asumía un enfoque reivindicatorio de la figura de Violeta en tanto mujer creadora, sin un análisis profundo en cuanto a cuestiones de género.

A Agosin y Dölz-Blackburn (1988 y 1992), les interesaba la legitimación de Parra desde el punto de vista literario, donde dimensión de Violeta como figura femenina es más relevante en su condición de sujeto literario, sobre todo en el análisis que las autoras hacen sobre las *Décimas* de Violeta Parra.

Más tarde, se suma a esta misma línea temática de género, un matiz de clase para explicar la figura de Violeta Parra en relación a su proyecto artístico, como vemos en los trabajos de Münnich (2006), y Echeverría (2010), el que es contrastado por la perspectiva de género de Vilches (2008) y Oporto (2013), fundado en un claro discurso que valoriza al personaje en su calidad de músico y su condición de sujeto intelectual, por sobre un asunto de clase.

Resulta interesante revisar en este apartado sobre género, dos libros dirigidos hacia público infantil. El libro *La niña Violeta*, de Francisco Jiménez (2011), y el libro *Violeta Parra para chicas y chicos* (2015).

El primero, es un libro biográfico de Violeta Parra, adaptado para niños/as con ilustraciones que no presenta ningún tipo de crítica respecto de cómo se aborda a Violeta Parra, a diferencia del segundo, que sí presenta a Violeta Parra desde una visión de género.

En este sentido, el libro pone en tensión la formación de estereotipos, desde una propuesta que valida la libertad de Violeta Parra para desarrollar un proyecto artístico y personal. Siendo presentada además como una mujer con una intensa actividad musical, y al mismo tiempo una mujer que no se somete a los cánones patriarcales, narrando con naturalidad parte de su historia afectiva y familiar, es decir, sus dos matrimonios y los dos hijos/as de cada matrimonio.

#### **1. 4. 6. Estudios desde la música y la musicología.**

Sobre los trabajos referidos a la música de Violeta Parra, generalmente éstos han aportado a la transcripción de su música, como el *Cancionero Violeta Parra virtud de los elementos* (2005) de la Fundación Violeta Parra, que consiste en una transcripción de la mayoría de sus canciones, que aunque con ciertos errores, ha sido un trabajo primigenio en esta línea. El cancionero no

presenta un estudio introductorio que permita contextualizar el contenido musical de las canciones o justificar los criterios de inclusión o exclusión.

Existe una conexión entre el *Cancionero Violeta Parra virtud de los elementos* (2005), y un segundo cancionero que se editó el 2017. Se trata del *Cancionero Popular Violeta Parra* (2017), propuesta impulsada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que se define como una “antología ciudadana del Cancionero Virtud de los elementos de la Fundación Violeta Parra” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017: 9). Es decir, este segundo cancionero es una selección musical a partir del *Cancionero virtud de los elementos*. En este caso, resulta interesante el mecanismo de trabajo que consistió en un modo inclusivo de organizar las canciones que forman parte del corpus del texto, pues:

Entre el 16 noviembre del 2016 y el 31 de enero de este año, se invitó a la ciudadanía a escoger aquellas canciones más significativas del repertorio musical de la artista. En el proceso participaron más de 11 mil personas para votar las diez piezas más populares, las que se sumaron a otras diez obras escogidas por la propia Fundación Violeta Parra. El resultado es esta publicación que reúne las 20 canciones más representativas de su trayectoria, la que está siendo entregada en el marco de la celebración del Día del Libro de forma masiva, gratuita y en todas las regiones del país (Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 2017: 6).

Dentro de los aportes musicales, mencionamos también el libro *Violeta Parra composiciones para guitarra* (1993), que igualmente es una transcripción de la música de Parra, pero de sus piezas para guitarra. Se trata de la versión más oficial que circula para interpretar piezas como las “Anticuecas”, “El joven Sergio” o “El pingüino”, entre otras.

Por su parte, el trabajo de Spencer (2000), se aproxima a hacer una revisión sobre el uso técnico de la guitarra en Violeta Parra, proponiendo además una periodización sobre su dimensión creativa, sin embargo, nos parece que la perspectiva lineal de su propuesta tiende a reducir aspectos musicales que no se comportan de un modo cronológico en la creación de Parra.

Dentro de los temas de investigación relacionados con su aporte a la música, Violeta Parra generalmente ha sido abordada como una referente en la escena de la música popular y tradicional chilena, ello debido a su vinculación con el movimiento de la Nueva Canción chilena y su trabajo recopilatorio de música tradicional campesina (González, *et al.*, 2009).

Sobre la dimensión creativa de cantora y la importancia de su figura para la música chilena, el musicólogo Rodrigo Torres (2004), analiza diferentes canciones que comparten características musicales de la tradición folclórica (tonadas y cuecas) y de la Lira Popular (Canto a lo humano y a lo divino), haciendo evidente el fundamento de su propuesta musical que transita entre la categoría folclorista, cantora y cantautora. Mientras que González (2006), en su análisis sobre la canción “Run, run se fue pa’l norte”, destaca mucho más la dimensión autoral de cantautora de Violeta Parra. Enfoque que mantiene en un interesante trabajo que desarrolla actualmente sobre los últimos tres discos de Violeta Parra<sup>7</sup>, que él ha considerado como autorales, dejando fuera otras categorías creativas de Parra.

Sobre la dimensión autoral de compositora de Violeta Parra, los artículos académicos de Letelier (1967) y Concha (1995), a pesar de la distancia temporal que los separa, marcan una diferencia sobre la dimensión de cantautora, folclorista y compositora que señalábamos anteriormente. Los autores destacan, desde la enunciación misma, la categoría autoral de “compositora” en Violeta, siendo la reivindicación y valoración de este ejercicio creativo, un tópico central en los textos de los autores. Asunto que es discutible, sobre todo desde el punto de vista de los argumentos usados para lograr tal legitimación, pues, sus categorías de análisis se fundamentan en los paradigmas de la tradición docta occidental, siendo un éste un modelo no coherente con la propuesta estética de Violeta Parra.

En definitiva, todos estos trabajos destacan por su análisis, ya sea desde el discurso musicológico, o bien musical de creaciones específicas de Violeta Parra, que contribuyen a significar al personaje como un referente musical. Así también, el tema de su autoría emerge como un tópico no asumido, que va dialogando con una suerte canonización musical, sin que la perspectiva del canon sea tampoco una temática plenamente evidente desde un punto de vista teórico.

---

<sup>7</sup> El proyecto de Juan Pablo González que realiza junto con Osiel Vega, Eduardo Carrasco y Juan Antonio Sánchez se llama “Tres discos autorales de Violeta Parra. Partituras completas”, Santiago: Ediciones Alberto Hurtado [En prensa]. En este trabajo, los investigadores han considerado que solamente los discos “Violeta Parra recordando a Chile” (1965), *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), y el disco póstumo “Canciones reencontradas en París” (1971), son autorales, no así el resto de los discos, que tienen más piezas recopiladas, o bien creaciones basadas en un lenguaje mucho más acercado a la tradición. Sin embargo este criterio cuantitativo es discutible, pues, si consideramos que la dimensión de “Cantora” es también una categoría autoral, podemos ampliar la visión creativa de Parra, que solo admite la categoría de “Cantautora”, y deja fuera las de Compositora y Folclorista. Ver esta problemática en el Capítulo V: *Discurso sobre Violeta Autora*.

Aunque la tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos de Javier Osorio (2007), provenga de un círculo académico no musical ni estrictamente musicológico, sus análisis historiográficos contribuyen a contextualizar la obra musical de Violeta como un caso singular dentro del espacio popular en la modernidad. Lo interesante de este trabajo son la problemáticas estéticas sobre las categorías de “folclore”, “folclore para las masas” y “folclore de proyección” (Osorio, 2007: 21-30) que el autor plantea. Así también, cobra relevancia el estudio sobre “representación y performance” (Osorio, 2007: 52-57) en la música Violeta Parra, donde incluye una breve pero interesante aproximación al uso de la voz. Ámbito que ha sido escasamente estudiado.

Así también, comienza a perfilarse una suerte de crítica sobre los discursos académicos que van posicionando a Violeta Parra en la escena musical chilena, como el artículo de Aravena (2004), cuya perspectiva se consolida con el trabajo de Valdebenito (2016), quien, con una visión más crítica aún, recientemente discute la legitimidad de los discursos musicales y musicológicos acerca de Violeta Parra, sobre todo en su dimensión autoral de compositora.

#### **1. 4. 7. Ensayos e investigaciones.**

Algunos de los primeros libros que se escribieron sobre Violeta Parra, como el ensayo de Manns (1984), u otros más recientes, como el texto de Morales (2003) o Montealegre (2011), destacan por su trato metodológico e investigativo; o bien, porque abordan problemáticas sobre diferentes temas en diálogo con Violeta Parra, a modo de ensayo argumentativo con bastante más profundidad que el simple dato biográfico.

Algunas problemáticas allí tratadas, son las siguientes: la identidad chilena, la industria cultural, el problema de la superposición de enfoques culturales que coexisten en permanente tensión en Chile, el pensamiento nacionalista en contextos políticos y sociales, la trayectoria musical de la Nueva Canción Chilena en diálogo con Violeta Parra, la crítica hacia los conceptos artista/artesano y su legitimación en el escenario artístico chileno, el espesor cultural de la obra de Violeta Parra como fundamento filosófico y su relación con ciertos momentos políticos en la historia de Chile, entre otros, como podemos revisar en los trabajos de Rodríguez (1984); Morales (2003); Montealegre (2011); Miranda (2013); Oporto (2013a).

Por otra parte, resulta casi imposible no abordar a Violeta Parra desde su compromiso social, político e ideológico en los textos de García (2013); Miranda (2017), Montealegre (2011) y Oporto (2013a), ya que estos ámbitos han sido considerados como importantes soportes de su propuesta artística. Podríamos decir que el trazo discursivo de lo político/ideológico se sostiene y proyecta nítidamente desde lo que se ha escrito, sin embargo, desde la praxis y las representaciones de Violeta Parra en otros músicos chilenos, en algunos casos, es posible notar una especie de disolución de la dimensión política del personaje o lo que podría llamarse una *despolitización*, como lo veremos en el apartado de *Violeta Mujer*.

El libro *Violeta en sus palabras*, editado por la periodista Marisol García (2016), reúne catorce entrevistas hechas a Violeta Parra, en vida, que resultan valiosas como fuentes de consulta al estar compiladas en una sola obra. A juicio de su editora: “se asoman en éstas señas rescatables para completar el mapa de referencias de una obra, o de la personalidad y emociones que la explican (incluso el ingenio ante preguntas banales; el humor frente a los imprudentes” (García, 2016: 9). La decisión de dejar que sea Violeta Parra quien sea la hablante en el libro, es un recurso metodológico que aporta sobre todo a quienes investigan al personaje, sin embargo, podría no serlo, al carecer de un análisis, ya sea crítico o no, acerca del contenido de las entrevistas. Con todo, la editora en la nota introductoria, deja entrever una valoración hacia la figura de Violeta Parra, señalando que:

sus aspiraciones no conducen a la fama ni a la fortuna [...] no aparecen frases que busquen llamar la atención sobre una oferta creativa individual ni tampoco un discurso personal e imperativo sobre el estado del arte. La retórica promocional y auto-referente a la que nos ha acostumbrado el mercado y los cupos en la prensa cultural se distancia por completo de las palabras con las que Violeta Parra presentó su obra monumental, que hoy conmueve a escolares y entendidos, a legos y admiradores (García, 2016: 11).

El libro *Violeta en sus palabras*, en definitiva marca una diferencia entre cómo aparece Violeta Parra como figura pública y cómo lo sería como figura privada. Podríamos decir que como todo artista, de uno u otro modo, Violeta desea proyectar una imagen sobre sí misma a través de los medios de comunicación, la que contrasta con la imagen que aparece en otros libros, como lo

son el de Echeverría (2010), o el de Aravena (2017), donde los autores optan por enfatizar la dimensión más privada de Violeta, la que según ellos, contribuye a desmitificar al personaje.

El libro *Violeta Parra en el wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, de Paula Miranda *et al.*, (2017), ofrece un detallado panorama acerca de la relación que se produce entre Violeta Parra y la cultura mapuche al sur de Chile. A partir del registro de unas cintas que contienen 39 cantos mapuche<sup>8</sup> recopilados por Violeta Parra, entre los años 1957 y 1958, las autoras desarrollan con exhaustividad el recorrido que hace Violeta por Temuco, y diferentes localidades aledañas (Victoria, Lautaro, Cinco Manzanos, Labanza, Millelche, Rucahue, Quepe y Comunidad López Quilpán). Según las autoras: “Las cintas que contienen este material, las entregó Violeta Parra a la Universidad de Chile y desde el año 1958 formaban parte del Archivo Sonoro del Instituto de Investigaciones Musicales de esta Universidad (1947-1970)” (Miranda, *et al.*, 2017: 23).

Una de las hipótesis fundamentales del libro es que Violeta se habría basado en la sonoridad mapuche para crear la pieza “El gavián”, como también diferentes canciones de Violeta Parra que tienen un evocación mapuche [asunto ya que había sido expuesto por Oporto, (2013a) y por Ruíz (2006)], ya sea de manera explícita como en: “El guillatún”, “Levántate Huenchullán”, o implícita, como en: “Qué he sacado con quererte”, “Barca de amores” o “Según el favor del viento”. Por lo tanto, para las autoras “por las fechas en que estas grabaciones fueron realizadas (1957-1958), es probable que esa conexión contribuye a gatillar en ella el despliegue de su etapa más creativa y experimental, bajo una impronta única y radical, comenzando por “El gavián”, las anticuecas y sus décimas autobiográficas” (Miranda, *et al.*, 2017: 15).

El libro amplía los horizontes acerca de los elementos mapuche que aparecen en la propuesta musical de Violeta Parra, dando un contexto a su uso, sin embargo, la mirada de las autoras sobre lo mapuche tiene un énfasis sobrevalorado en la propuesta creativa de Violeta Parra. Se establece una relación indiscriminada entre varias de las canciones de Parra y lo mapuche, siendo más bien una interpretación que no se establece desde la música, sino solamente desde

---

<sup>8</sup> Ver cuadro de cantos categorizado por Miranda *et al.*, (2017), en: a. “**Poyewvn vl**: Canciones de amor, enamoramiento, amor a la familia, dolor por el duelo”; b. “**Koyvatun vl**: Sobre las mentiras en el amor”; c. “**Kajfvpvji vl**: Canciones referidas a la espiritualidad, las ceremonias, las machi y las sanaciones”; d. “**Kimkantun vl**: Canciones de cuna y enseñanza a las guaguas”; e. “**Lof kvzawvn**: Canciones referidas al trabajo comunitario, principalmente la trilla”, y por último; f. “**Kisu gvnewvn vl**: Canciones de propia decisión” (Miranda, *et al.*, 2017: 60-61).

evocaciones temáticas, que podrían ser discutibles. Desde este punto de vista, cualquier canción de Violeta Parra, tendría evocación mapuche. Citamos el caso de “Gracias a la vida” y “Volver a los diecisiete”, que son vinculadas con lo mapuche desde lo que las autoras llaman “cantos rituales de gratitud e iniciación” (Miranda, *et. al.*, 2017: 70). Así también, establecen un vínculo entre “La jardinera” con lo mapuche considerando “la relación que hay entre estas cantoras de tonadas, portadoras de imágenes de mujeres poderosas, y las cantoras mapuche” (Miranda, *et. al.*, 2017: 70).

Recientemente, el libro *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra* (2017) de Víctor Herrero, corresponde también a la categoría biográfica antes mencionada, donde el autor por primera vez, a diferencia de las otras biografías mencionadas, intenta aproximarse a un enfoque desmitificador sobre Violeta Parra, respecto de temas como, si efectivamente Parra era una campesina que de pronto se transforma en artista, o qué redes de contacto tenía efectivamente Violeta Parra para desarrollar sus proyectos, ahondando en interrogantes como: por qué y cómo se suicidó, qué elementos políticos rodearon el trabajo de Violeta Parra y cómo se enfrentó a diferentes situaciones de conflicto que de uno u otro modo, incidieron en su decisión de quitarse la vida.

Las fuentes que utiliza el autor, para elaborar esta biografía son los libros ya publicados, sin embargo, entre nuevos antecedentes que no ha habían sido incluidos en otros trabajos sobre Parra, como: escritos de Gilvert Favre, entrevistas o fuentes provenientes de personajes pocos conocidos o no referenciados anteriormente, archivos legales y prensa de la época, lo que nos permite aseverar que se trata de un trabajo mucho más exhaustivo que otros de este mismo estilo.

Por otro lado, en el contexto de las actividades relacionadas con la celebración de los cien años del nacimiento de Violeta Parra en Chile, surge una nueva perspectiva que tiene un énfasis desmitificador sobre el personaje, nos referimos a una Violeta que sí recibe ayudas, que se sostiene económicamente, y que sabe emplear muy bien su capacidad de gestión. Estas ideas las encontramos en el trabajo de Herrero (2017) y en la investigación sobre la exposición de

Violeta en el Pavillon de Marsan del Museo de Artes de Decorativas, ubicado en el Palacio del Louvre en Paris, de Fugellie (2017)<sup>9</sup>.

Según Herrero (2017): “Violeta tendía a quejarse, a sentir cierta autoconmiseración y a acentuar sus sufrimientos. Grandes pasajes de su autobiografía están marcados por un halo de angustia constante” (p. 223). El matiz que intenta aportar el autor es significativo, ya que casi por primera vez, encontramos un relato basado en cómo Violeta Parra gestionaba sus múltiples proyectos artísticos, qué elogios y apoyo recibió de la prensa chilena, qué ayudas y trabajos en conjunto realizó con organismos como el Departamento de Extensión de la Universidad de Chile, la Universidad de Concepción, la Universidad Católica del Norte, entre otros.

Mientras Fugellie (2017), intenta clarificar qué ocurrió exactamente durante la exposición de Violeta Parra en el Museo de Artes Decorativas, como un hecho significativo para su carrera artística.

No había habido hasta ahora una investigación más a fondo sobre el contexto de su exposición en Paris, por lo que el aporte de esta autora consiste en profundizar en aspectos relacionados con cómo se gestó y gestionó el evento, qué artistas expusieron junto con Violeta, en cuyo relato se promueve un énfasis desmitificador acerca de algunas creencias que no serían del todo correctas.

Algunas de estas creencias serían que Violeta habría expuesto en el Museo del Louvre, cuando en realidad lo hizo en un espacio dedicado para el tipo de arte que ella desarrollaba, como lo era el arte popular, así también intenta desmitificar la construcción o auto-construcción de Violeta Parra como una mujer pobre e ignorante, sin educación, que de pronto se transforma en artista, poniendo en duda esta manera que tiene Parra para legitimarse.

Mientras que el ensayo testimonial *Lo visible indecible en Violeta Parra. Un mito de iniciación obsesiva* (2017), de Jorge Aravena Llanca, proporciona un mirada un tanto ambigua respecto de un supuesto discurso des-mitificador. Se trata de un libro relatado en primera persona, con escasas referencias bibliográficas, con características más propias de un ensayo, ya que, a propósito de la figura de Violeta Parra, se exponen una serie de reflexiones sobre temáticas

---

<sup>9</sup> Este trabajo fue presentado en la mesa “Paloma Ausente”, junto con otras exposiciones de Marisol Facusse y Éric Villagordo, e Isabel Plante en el Coloquio Internacional Violeta Parra, desarrollado en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en Santiago de Chile, 30-31 de agosto de 2017.

como: el problema de la identidad chilena, la confrontación de clases, el problema del poder, la corrupción, asuntos de índole política y social en Chile.

A pesar de que el autor en su escrito se propone lograr una perspectiva desmitificadora de Parra, que de hecho lo logra, sobre todo cuando ahonda en su dimensión psicológica, haciendo un verdadero diagnóstico psicopatológico, a lo largo del libro (sin que cuente con un saber médico específico) lo confuso es que en ciertos pasajes de su libro, el autor trata a Violeta de manera idealizada por ser “una valerosa y compleja madre-mujer chilena. Sufriente más que una mártir, pues esto es, una mártir de la indiferencia que aun persiste. ¿Cuántas Violetas-madres tiene Chile?” (Aravena, 2017: 35).

Además argumenta que diferentes autores que han escrito sobre ella (sin hacer referencias específicas) y la oficialidad chilena: “solo la están llevando a una mera fabricación mitológica que llevará a que no se la conozca por su verdadera condición de creadora (Aravena, 2017: 10). Dentro de su percepción acerca del fenómeno del mito, el autor considera que existe el mito como una invención, y lo que sería un relato verdadero sobre cómo son las cosas, pues: “los libros que se han escrito sobre ella tienen la carga afectiva de la fe y el amor, más que la búsqueda de la verdad” (Aravena 2017: 12).

Podríamos decir que tanto el libro *Violeta en el Wellmapu...* de Miranda (2017) y el libro *Violeta Parra en Concepción...* de Venegas (2017), se proponen ampliar el énfasis investigativo sobre Violeta Parra, que hasta ahora había sido desarrollado únicamente desde una mirada centralista, que podríamos considerar como *hegemónica*, desde el punto de vista de la producción de textos que habían surgido desde una mirada capitalina, sin tomar en cuenta su importancia en espacios regionales, como Concepción y Temuco.

Venegas (2017), a través de una cuidada y rigurosa investigación sobre el paso de Violeta Parra por Concepción entre los años 1957-1960, invita a una reflexión que posiciona al territorio regional-sur de Chile, como un lugar relevante en el proceso creativo de Violeta Parra, demostrando que, tanto su labor de investigación y recopilación (tras haber recopilado más de 50 cuecas y tonadas en la Región del Bío-Bío), su gestión (al haber creado el Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno)<sup>10</sup>, junto con establecer vínculos académicos y artísticos con importantes

---

<sup>10</sup> Ver más detalles sobre este tema en el apartado “Museificación de Violeta Parra”, en el Capítulo III: Discurso sobre

figuras, como el poeta Gonzalo Rojas, el pintor Julio Escámez, el artista Nemesio Antúnez, entre otros, -en el marco de las Escuelas de Verano de la Universidad de Concepción-. Junto con una prolífica producción musical (tras haber grabado varios discos a raíz de su estancia en la ciudad)<sup>11</sup>, permiten comprender el alcance que tuvo su proyecto artístico en este lugar de Chile. Consideramos que los valiosos estudios que hemos mencionados han contribuido desde diferentes formas a la investigación de Violeta Parra, centrándose en su obra y en la figura de Violeta, tomando como referente principal los datos biográficos para construir una investigación que trate sobre problemáticas basadas en su dimensión de mujer, músico, artista, investigadora, pero también en la profundización de una serie de problemáticas que permiten comprender de mejor manera cómo se produce un diálogo entre estos temas y Violeta Parra. Debido a que la perspectiva acerca de la construcción de un discurso sobre Violeta Parra, desde una perspectiva musical en Chile, es un tema escasamente tratado, nos parece oportuno abrir la discusión para ampliar y profundizar sobre el tema, partiendo de lo que se ha dicho académicamente sobre Violeta Parra, pero tomando también como fuentes de consulta, trabajos no académicos como lo son artículos de difusión con el fin de establecer diálogos interdiscursivos entre la formación discursiva académica y colectiva del personaje.

---

*Violeta Mitificada.*

<sup>11</sup> El texto de Venegas (2017), menciona los discos: “El folklore de Chile, Vol. II. Violeta Parra” (1958) [En la presentación del disco Raúl Aicardi, remite a la relación entre el contenido del disco y la formación del Museo Nacional de Arte Folklórico creado por Violeta en Concepción]; “La cueca presentada por Violeta Parra (1959), [con una ilustración del pintor Julio Escámez]; “La tonada presentada por Violeta Parra” (1959) [Con tonadas recopiladas en Santiago pero también en Lautaro], y por último, el EP “Composiciones para guitarra” (1957).

### **1.5. Discurso en torno a Violeta Parra y el concepto de *fragmentación*.**

*Violeta Parra fragmentada*, se constituye en la hipótesis de trabajo que guía nuestra tesis. La idea de fragmentación se fundamenta en que habría habido una construcción múltiple del personaje, donde cada parte fragmentada es también Violeta. Lo que intentamos exponer con esta idea de fragmentación, es que el discurso sobre Violeta Parra no ha sido construido como un único tópico, sino que se han ido formando varios discursos sobre el personaje, como si fueran varias “Violetas”. Algunas veces éstos se oponen entre sí, pero otras veces no, lo que se produce es una variedad de perspectivas respecto de cómo ha sido comprendido el personaje en diferentes, momentos, espacios y actores que han participado en la producción de estos discursos.

Esta fragmentación de los discursos sobre Violeta Parra los entendemos como un fenómeno historiográfico que ocasiona una perspectiva parcial del personaje y su obra, oscureciendo o desestimando algunos ámbitos, e iluminando otros, lo que nos permite recoger la diversidad de aspectos que aparecen, con el objetivo de descentrar sus énfasis, analizando desde diversos puntos de vista cómo ha sido significada en tanto figura de la música en Chile.

Una de las cuestiones que podría incidir en la fragmentación de Violeta Parra a través de los múltiples discursos construidos, podrían ser las cualidades propias del personaje, que en cierta forma riñen con la idea de una persona con características más o menos homogéneas, pues, su biografía nos muestra múltiples dicotomías difíciles de conciliar (Ver, Figura Nº 7)<sup>12</sup>.

Es así como la compleja diversidad que Violeta presenta tanto en su dimensión creativa como en su personalidad, aparentemente podría haber causado una construcción con contradicciones u opuestos, lo que a su vez, habría incidido en esta visión fragmentada.

Por otro lado, su muerte resultó ser un camino truncado para comprender a Violeta Parra, ocasionando una construcción mítica que no permite apreciar otros aspectos sobre el personaje, que no sea de manera idealizada, sobre todo colectivamente. Yannucci, refiriéndose a Violeta, señala que: “es posible decir que se construye el mito a partir de la manipulación de su historia de vida” (Yannucci, 2011: 4). Una manipulación que al parecer, permite pensar a Violeta como una masa dúctil para ser moldeada de acuerdo a múltiples formas.

---

<sup>12</sup> Ver Capítulo V: Discurso sobre *Violeta Autora*.

El concepto de fragmentación o fragmentado en un sentido epocal, se encuentra relacionado con un modo de comprender cómo se dibuja la realidad histórica en el marco de la modernidad y posmodernidad. Conceptos que han sido objeto de crítica por parte de algunos autores tales como Castoriadis (1990), en su libro *El mundo fragmentado*; Lyotard, (1997), en *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* y en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, de Berman (1989).

El concepto de fragmentación utilizado por Berman, permite explicar la forma en que la tercera y final fase moderna, que el autor sitúa en el siglo XX, abarca prácticamente todo el globo en la unificación científica, tecnológica y artística. Esta perspectiva da cuenta de un momento histórico particular donde se dan una serie de transformaciones que se supone son positivas, pero al mismo tiempo traen consigo inestabilidades e incertidumbres. La época moderna entonces resulta ser contradictoria y paradójica pues:

la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia [...]a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su vida, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad (Berman, 1989: 7-8).

Según Ribes, tomando como referente a Berman y el problema de lo evanescente, señala que: “Esa ola disolutiva afecta muy principalmente a las creencias colectivas. Para mostrar un proceso de disolución hay que imaginar/describir un pasado, en el que las cosas eran (más) sólidas. Esta forma de proceder, esta lógica de la *fusión cultural*, se ajusta a una lógica secuencial, que mantiene un relato del *transcurrir histórico* en términos de *totalidad-fragmentación*” (Ribes, 2010: 3).

Ribes, continúa, ahora analizando el pensamiento de Durkheim, argumentando que el problema de la *totalidad-fragmentación*, ajustada a esta lógica secuencial, remite a un pasado que fue mejor en base a un fundamento sólido, el de las creencias colectivas relacionadas a un concepto

de totalidad, coexistiendo con las mismas creencias colectivas que en el presente han sido extinguidas, basado esto en un concepto de fragmentación (Ribes, 2010).

Esta forma de plantear los momentos históricos modernos y postmodernos, nos permite comprender cómo ocurre un fenómeno de fragmentación que si bien no sería totalmente aplicable al fenómeno de fragmentación de Violeta Parra, al menos podría ser analogable en cuanto a sus efectos.

No es nuestra intención pensar la figura de Violeta desde una perspectiva que invite a una mirada esencialista y nostálgica del pasado, asumida como una totalidad. Nuestra idea es más bien, contribuir a remover ciertos ámbitos que lleven a comprender: cómo y quiénes contribuyeron a la formación de diferentes discursos y qué alcances podría tener la construcción discursiva múltiple de Violeta Parra como sujeto de la música en Chile.

La configuración de los personajes en la historia se va desarrollando desde y en diversos textos, relatos y narraciones, siendo un proceso dinámico, que va cambiando a través del tiempo dependiendo de los énfasis y perspectivas de los autores de estos relatos, que en ciertas ocasiones se ven afectados por las fuentes a las cuales recurren, por el momento histórico en que se forman los relatos, por la disciplina desde la cual se escribe, por la condición de género o clase, entre otros factores.

Exponer que se han formado diferentes discursos sobre Violeta Parra a través del tiempo, supone dar cuenta de un problema historiográfico y colectivo en Chile, pues, se torna un desafío el poder desarticular, re-leer o revisar perspectivas que de uno u otro modo, han encasillado, parcializado, estereotipado, o idealizado la figura de Violeta Parra. Por lo tanto, si consideramos que estos relatos -que a su vez van formando discursos- eventualmente pueden ser asumidos como modos de construcción o significación del personaje, y no como verdades, es posible tratarlas desde un punto de vista crítico a partir del diálogo, el contraste y el análisis de fuentes, con la finalidad de profundizar en esta compleja dinámica en que se da la configuración del personaje.

La manera de pensar cómo ha sido construida discursivamente Violeta Parra es relativamente nueva, no existen muchos trabajos que puedan aportar desde esta perspectiva. Reveco (2011),

en su tesis, realiza un análisis sobre los discursos desde la historiografía y la crítica cultural sobre el trabajo de Violeta como artista visual, en relación a los binomios artista/artesano.

El autor intenta profundizar en las razones de por qué Violeta no apareció como artista visual en la crítica de arte chilena aún hasta a fines de los años '80. Reveco, toma como referente teórico el concepto de “hibridación” de García Canclini, para argumentar que la contextualización de la obra visual de Violeta Parra se ha llevado a cabo en un escenario en el que lo artístico como categoría de análisis y como objeto de crítica, ha estado tensionado por una serie de “fragmentaciones, cuestionamientos, negaciones, revitalizaciones y reuniversalizaciones [...] teniendo en cuenta la presencia de la ideológica en las prácticas sociales” (Reveco, 2011: 18).

Por consiguiente, se propone descubrir hasta qué punto la construcción que se hace sobre Violeta Parra superaría el clásico binomio conceptual artista/artesano, producto de los discursos académicos que intentan valorizar lo artístico marginando toda manifestación mestiza o híbrida, y por consiguiente, inferior (Reveco, 2011).

Por otra parte, Viviana Hormazábal (2012), realiza en su trabajo de tesis un análisis iconográfico sobre la obra visual de Violeta Parra, y una discusión crítica sobre los conceptos de *arte* y *artista*. Esta discusión marca una diferencia en la construcción de su figura desde el punto de vista de la valoración estética de su obra, y también en cómo la propia Violeta comprende estos conceptos. La autora coincide con la tesis de Reveco, sobre la escasa valoración que recibe Violeta como artista visual desde la academia, señalando que: “Si bien hoy las obras de Violeta Parra se exponen y tienen una gran acogida por parte de todo tipo de público, esto no se ve reflejado en el ámbito académico, donde no existen trabajos centrados en analizar profundamente su faceta plástica” (Hormazábal, 2012: 44).

Podemos citar el temprano ensayo de Patricio Manns (1984), *Violeta Parra*, en el que si bien no plantea la idea de una construcción fragmentada del personaje desde un ámbito teórico o metodológico, su visión contribuye a ampliar conceptualmente la perspectiva de Violeta, como un sujeto que dialoga con problemas situados en planos identitarios, sociales, económicos, políticos, historiográficos, mediáticos, junto a otros, de un Chile que por momentos la acoge junto a su particular creación.

Agosin y Dölz-Blackburn (1992), autoras que aportaron con uno de los primeros estudios chilenos sobre Violeta Parra desde la literatura, ya en los años '90, al finalizar su trabajo de investigación, estaban conscientes de que: “Toda conclusión respecto a Violeta y su obra resulta hasta cierto punto inválida, incluso desorientadora. Es imposible encasillarla, situarla en clasificaciones que le son ajenas. Su genio es como un árbol abierto, inquieto y en perpetuo movimiento” (Agosin y Dölz-Blackburn, 1992: 147).

La idea de fijar o encasillar el trabajo de Violeta según diferentes etiquetas artísticas, populares u otras, es recurrente en los trabajos donde se aborda la construcción de su figura, ya sea como músico o artista visual. Es así como, Hormazábal (2012) considera que: “Violeta Parra alcanza una suerte de limbo donde las categorías de música popular y música culta, no sirven para clasificarla” (Hormazábal, 2012: 54), hecho que demuestra, en parte, su construcción fragmentada.

Por su parte, el historiador Javier Osorio (2007), se aproxima al fenómeno de la fragmentación de Violeta, enfatizando en un concepto de desplazamiento que realiza la autora mediante el recorrido de un trayecto rural/urbano. Osorio, ofrece un análisis sobre una sección de las *Décimas*, cuyo: “viaje a la ciudad es representado en el texto mediante la fragmentación discursiva del texto, el cual aparece desmembrado por los lugares que el sujeto transita, y en cuyo desplazamiento también la música, contenida en la materialidad del *estrumento*, es objeto de una pérdida y una rasgadura. La cantora pierde su centro al llegar a la capital” (Osorio, 2007: 58).

La perspectiva de Osorio, destaca este trayecto desde un punto de vista negativo, ya que la ciudad le quita algo de aquel espíritu campesino que tenía Violeta. Sin embargo, no analiza de modo más específico cómo ocurre el tema de la fragmentación corporal de Violeta desde un ámbito simbólico, pues el enfoque de su trabajo, es revisar el concepto de desplazamiento y no el de fragmentación. Por lo tanto, más adelante nos ocuparemos de analizar cómo aparece este concepto en el texto de Violeta.

Oporto (2013a), tal y como se ha señalado anteriormente, en su ensayo filosófico se propone analizar principalmente la pieza “El gavilán” de Violeta Parra, cuya tesis central es osada y original, puesto que establece la relación de una causa política/filosófica de lo que representa la

obra “El gavián”, que para Oporto sería una vislumbre del golpe de estado de 1973 en Chile, previo a que este hecho ocurriera. En su libro plantea aspectos sobre cómo ha sido estudiada la figura de Violeta, haciendo una revisión de diferentes libros y artículos publicados principalmente en Chile. Perspectiva en que la autora subraya ámbitos sobre una construcción del personaje, en algunos casos valorada, y en otros, desvalorizada, tanto como músico o como persona.

Así mismo su ensayo se lee como una denuncia categórica, pues, la reducción de la figura de Violeta Parra se debe en parte, a una lógica velada del sistema político actual y en particular, a la de la Concertación de Partidos por la Democracia, ya que:

de los lineamientos básicos de la estética concertacionista se desprende lo que pudiera llamarse una ofensiva antitradicional, cuyo objetivo no declarado ha sido liquidar la figura misma de Violeta como referente cultural, despojando su obra de su sentido político y reflexivo, y adelgazar el espesor de ambas, convirtiéndolas en un producto de fácil asimilación para la masa juvenil de consumidores (Oporto, 2013a: 29).

En este acto de la Concertación, evidenciado y documentado por Oporto, puede notarse un claro énfasis de la figura de Violeta desde una dimensión despolitizada, reduciéndola a un producto de fácil consumo.

Por su parte, Montealegre (2011), al iniciar su libro *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria* y definir el objetivo de su trabajo, piensa al personaje teniendo en cuenta que su contribución es presentar la visión de una Violeta dentro de otras. Sobre esto, el autor declara: “espero que este pequeño libro -una visión de sus visiones- ayude a mirar de nuevo y a renovar el interés por una mujer excepcional que se está redescubriendo y completando” (Montealegre, 2011: 8).

Danielo Maestre (2007), periodista, agrega a esto el contexto en el que se da la fragmentación de su obra, específicamente de su música, del siguiente modo:

[...] Warner Music ha lanzado al mercado una antología digna, con buena información impresa y material hasta nuestros días muy escasos de *l'enfant terrible* de nuestro folk. El sello ha intentado ordenar la discografía de Violeta, porque su edición en el mercado es variada y confusa. *La*

mayoría de los registros entre 1956 y 1965, los realizó para EMI-Odeón y se encuentran diseminados en discos fragmentados arbitrariamente (Maestre: *El Ciudadano*, Nº 51, 11/2007).

Nos preguntamos si la loable iniciativa de *Warner Music* de editar los discos de Violeta Parra que han sido “fragmentados arbitrariamente”, podría de algún modo haber contribuido a ampliar la perspectiva musical/autoral que se ha tenido sobre el personaje en términos de su recepción, pues, lo que sí destacamos es que el problema de la diseminación de su música, junto con su edición desordenada y discontinuada, hace difícil la investigación, y podría haber afectado también la recepción por parte del público, quien no ha tenido la posibilidad de conocer la totalidad de su discografía (García, 2007).

Este aspecto antes señalado, se relaciona con la construcción de Violeta Parra como figura *canonizada* en la música chilena, ya que esto podría dar luces sobre un tema que si bien ha sido abordado en algunos textos, como el de Bello y Arguedas, (1968); Spencer, (2000) y Miranda, (2013), es pertinente profundizar aún más en esa legitimación musical que se produce desde diferentes actores de la música chilena.

El tema de la canonización de Violeta Parra podría limitar, a su vez, con otros asuntos sobre la legitimación de discursos que parten desde un escenario más complejo. Nos referimos al problema de la identidad chilena justamente desde “la versión de la cultura popular” (Larraín, 2001: 172)<sup>13</sup>, de cómo un personaje que aparece aparentemente de la nada, desde la periferia del país, es al mismo tiempo una intelectual y cambia el sentido de la historia de la música popular chilena. Al parecer, asombra que una campesina haya conquistado espacios intelectuales y artísticos, cuando en realidad se esperaría que éstos sean conquistados desde otros lugares, como desde la academia o desde una clase social más acorde al mundo de los libros, la filosofía y el pensamiento.

La construcción de Violeta como sujeto popular, ha venido a remover una serie de presupuestos de género, de clase, artísticos, políticos, entre otros, que no se pueden explicar tan fácilmente, y que a su vez, son de difícil asimilación, tanto en espacios académicos como no académicos.

---

<sup>13</sup> El libro *Identidad chilena* de Jorge Larraín, sostiene que la identidad como concepto es de carácter polisémico, ya que se ve representado en la configuración de la sociedad a través de la existencia de diferentes “discursos” o “versiones específicas y tradicionalistas” de la identidad chilena (Larraín, 2001: 139-200). Una de ellas es la “versión de la cultura popular”, sostenida por Gabriel Salazar y Maximiliano Salinas. Versión que ha prevalecido cuando se abordan personajes populares como el caso de Violeta Parra.

Vemos claramente aquí, dibujada la versión de identidad de la cultura popular, ya que: “el elemento recurrente de la cultura popular es que su potencial de creatividad, aunque vigoroso y reconocido por la élite, es permanente bloqueado y reprimido. Esto hace que la identidad popular esté traspasada por una tensión interna, por una energía reprimida que apunta hacia una humanización de la vida social, hacia una sociedad alternativa, que sin embargo, no le es permitido realizar” (Larraín, 2001: 176).

De acuerdo a esta idea, por una parte, Violeta Parra es significada como una campesina que trata en sus canciones tópicos sobre crítica social, que habla con la voz de una poeta popular, haciendo uso de un lenguaje claro, directo y agudo que pone incómodos a ciertos sectores influyentes, como la iglesia, el Estado, representado en su poderes, o la clase política<sup>14</sup>. Pero por otra, se intenta oscurecer, esconder a esa Violeta, resaltando el ámbito más inofensivo del personaje, es decir, el de la campesina estereotipada; dualidad que veremos en los siguientes capítulos.

La asunción de elementos de raíz campesina que configuran una especie de imaginario en la identidad chilena, entra en crisis cuando lo campesino se convierte en una voz disidente del orden social establecido. Este problema se ha vislumbrado en una tensión de dos realidades: de territorio y de clase (campesino/premoderno versus urbano/burgués/moderno), donde los idearios culturales por supuesto también entran en tensión.

Leonidas Morales (2003), en su ensayo *Violeta Parra: la última canción* propone un modo de aproximarse, teórica y metodológicamente al personaje de Violeta Parra y su obra, invitando a tomar en cuenta precisamente las problemáticas que tensionan los estratos y postulados de un Chile moderno y pre-moderno, en la dicotomía: folclore / urbanidad, en la que advierte conflictos culturales, donde Violeta es una figura clave. El autor señala que: “El arte de Violeta, a mi juicio solo se vuelve inteligible estudiándolo a la luz de la relaciones de conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan, lo marcan y lo tensan: la folclórica y la urbana. Es para mí el supuesto metodológico fundamental. De él debe extraer su orientación todo estudio que pretenda en verdad ser productivo” (Morales, 2003: 34).

---

<sup>14</sup> Revisar canciones con contenido contestatario, crítico y denuncia a las instituciones religiosas y políticas principalmente: “Yo canto la diferencia” (1961); “Hace falta un guerrillero” (1961); “Arriba quemando el sol” (1962); “Levántate Huenchullán (1962); “Porque los pobre no tienen (1965); “Mazúquica moderna” (1966) ; “La carta” (1971); “Miren como sonrían” (1987).

Un foco relevante acerca del contexto histórico de principios del siglo XX, que rodea a Violeta, es la construcción de un imaginario chileno que tiende con urgencia a definirse dentro los márgenes de un proyecto de país moderno, se ve eclipsado por un “otro país” campesino, con lógicas antinómicas de lo que sería un país moderno. Situación que es expuesta por Castillo, como una problemática común:

El imaginario chileno del primer tercio de la centuria [...] está determinado por la dualidad, porque refleja la existencia de un modelo cultural en el que coexisten sistemas de sentido simbólicos pre-modernos (o para modernos), anclados en el mundo de las creencias, de la tradición, de la oralidad, del rito, de la expresión comunitaria, con sistemas de sentido simbólicos modernos, o al menos, de adhesión modernista, como el sistema institucional de educación y de opinión pública, la puesta en escritura, la sensación de pertenencia a un proyecto occidental universal (Castillo, 2003: 15-16).

Este “modelo cultural”, dicotómico, en el que no se atendió a la relevancia cultural del Chile pre-moderno, ha tenido una profunda repercusión en la construcción identitaria que el historiador José Bengoa explica como una comunidad fragmentada (Bengoa, 2009).

El resultado de esta visión es un país con una identidad ambigua, no definida. Un país que no se reconoce en el mestizaje, ni en la convergencia de estratos culturales y sociales disímiles. De manera que su construcción identitaria ha sido forzosamente impuesta, a través de ciertos símbolos culturales impulsados desde una élite preocupada por definir qué es lo chileno, tomando como referente un nostálgico e idealizado mundo campesino, como sucede en los países occidentales.

En este mundo campesino es posible observar una marcada relación de clase y de etnia conformada por un explotador, dueño de fundo, y un peón o huaso/indio explotado. Una dueña de fundo y una huasa o china/india minusvalorada, es decir, un modelo de lo que podría ser la hacienda. Para Bengoa, “era determinante la presencia positiva y negativa de la *hacienda* en cuanto a experiencia de integración social interclasista. Muchos de los pobladores de Santiago habían vivido en las haciendas o fundos del campo chileno [...] la hacienda, se ha dicho hasta la saciedad pero es verdad, fue el crisol de la cultura chilena, de sus amores y de sus odios” (Bengoa, 2009: 105).

Esta escena de hacienda frecuentemente es replicada en uno de los “símbolos patrios”. Nos referimos al baile nacional chileno, la cueca<sup>15</sup>, ya que todo el simbolismo que posee este baile da cuenta de esa relación de clase; desde la indumentaria, al texto del propio baile en algunas ocasiones.

Otra tesis desde una perspectiva social, es que la identidad chilena se ha ido construyendo desde una sólida base clasista (Contardo, 2009), la que en ocasiones se evidencia y actúa como un propulsor de la memoria colectiva chilena. Esta sólida base se comprende en el modelo insoslayable de clases que tiene el país, y en otras ocasiones otorga cándidas reminiscencias de una especie de paraíso campesino, que en algún tiempo pasado fue mejor, y al cual se supone, todo Chile pertenece o se siente parte de algún modo.

Nuevamente citamos a Bengoa (2009), quien hace uso de un lenguaje directo, en una dura crítica a los modos como se han llevado a cabo desigualdades, abusos, vergüenzas, sacrificios, invisibilizaciones, olvidos, entre otros, cuyos hechos han dado como resultado, una “comunidad fragmentada”, que es Chile. Sobre esto, el autor conjetura:

Quizás la fragmentación es inherente a las sociedades modernas y por ello el sueño de la *comunidad*, nacional en este caso, y de la integración social consecuente, es un sueño imposible [...] la opulencia, los privilegios no compartidos, la arbitrariedad proveniente del origen familiar, los favores productos del poder y la riqueza, la pobreza misma, es vista como un atentado al *vivir común*. Nadie quiere vivir en la fragmentación, nadie la acepta. Más aún, la mayoría considera que la manera como en Chile se distribuyen los recursos económicos, pero sobre todo los culturales y políticos, es explosiva, indecente e inaceptable [...] Chile se ha modernizado de una

---

<sup>15</sup>En el año 1979, Pinochet, a través del decreto N° 23, promulgado el 18 de septiembre de 1979, ordenó que la cueca fuera obligatoriamente el baile nacional de Chile, ver “La cueca”, en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3510.html> y el artículo de Aracuraria Rojas (2009), la autora, sostiene que habría habido una apropiación de la cueca desde una trinchera política y de corte autoritario, promoviendo un sentido de identidad cultural forzado a través de un baile que opera como símbolo patriótico y nacionalista. Hoy, a 41 años de la publicación de este decreto, los diputados del partido Demócrata Cristiano, Jorge Sabag, Sergio Espejo y Ricardo Rincón, intentan reforzar y revivir la idea de Pinochet, proponiendo un proyecto de ley que obligue a los estudiantes de enseñanza media a egresar solamente si saben bailar cueca. Proyecto que se fundamenta en una base obligatoria y arbitraria, consignada en las siguientes palabras que resumen la ley: “el Ministerio de Educación no podrá entregar el certificado correspondiente sin que se acredite haber cumplido con el requisito de demostrar destrezas básicas en la ejecución de la cueca, y haber aprobado el examen relativo con nota superior a 4.0”, *Diario U de Chile*: 13/09/2014. Lo que parece insólito, además del espíritu arbitrario del proyecto de ley, son las razones argumentadas por los diputados: “el 50% de los niños entre cuatro y seis años tiene sobrepeso y el 25% de los alumnos de primero básico son obesos, y esta puede ser una excelente actividad para colaborar en la disminución de estos índices”, *La Tercera*: 13/09/2014. Como si esta actividad pudiese efectivamente subsanar un asunto que claramente obedece a otra problemática relacionada con la mala alimentación promovida por el sistema actual.

manera excesivamente desigual y ahí reside el talón de Aquiles del desarrollo. Detrás de cada uno de sus éxitos económicos hay un reguero de desastres humanos, sacrificios de miles de personas, catástrofes medioambientales y comunidades locales destruidas que han sido y son finalmente la retícula que ha organizado y organiza esta sociedad (Bengoa, 2009: 11).

Las sociedades modernas a las que alude Bengoa, presentan características de profundas grietas que se observan en los problemas sociales expuestos, donde el caso chileno parece estar representado por las características que el autor expone como una realidad. El lenguaje utilizado por Bengoa, no es simbólico ni metafórico, el autor refiere a un Chile que sufre efectivamente el fenómeno de una fragmentación desde casi todos los planos posibles. Problema que cobra sentido al establecer una relación con una “Violeta fragmentada”, por un país también fragmentado.

Así también podemos establecer una relación especular de lo que una vez Violeta expresó en sus *Décimas* (1970), en el poema “Un ojo dejé en los lagos”, es decir, la fragmentación de Chile a través de su propio cuerpo, o si se quiere, de su cuerpo fragmentado y repartido en la geografía de Chile, dependiendo desde dónde se interprete el significado del texto de Violeta. De cualquier modo, la metáfora antecesora de Violeta que se configura a través del símbolo de la fragmentación es tan clara y directa como la perspectiva presentada por José Bengoa.

El texto de un “Ojo dejé en los lagos” (Parra, 1970) se presenta como un relato que trata sobre la fragmentación corporal de Violeta Parra, tanto de sus miembros externos, como de sus órganos internos, pasando por sus ropas, que van quedando separados en diversos lugares de la geografía chilena.

A simple vista, Violeta no es fragmentada por alguien en particular, sino que es ella quien se va fragmentando así misma, puesto que escribe los versos en primera persona, con un sentido basado en su propia voluntad: “un ojo dejé en Los Lagos [...] el otro en Parral en un boliche de tragos” (Parra, 1970: 137). Las partes externas de su cuerpo son las que primero se fragmentan, quedándose en diferentes pueblos de la periferia de un Chile que, al parecer, ella ama pero que al mismo tiempo le provoca ciertas nostalgias: “[...] entre las aguas y el viento me pierdo en la lejanía” (Parra, 1970: 137).

Lo dramático se inicia cuando se fragmenta en sus órganos internos, cuyo hecho le provoca ya no sentimientos inocentes o irónicos, sino que de dolor, en el que se advierte un tono de tristeza, asociado al frío: “mi corazón descontento latió con pena en Temuco / y me ha llorado en Calbuco, de frío por una escarcha”, luego “mis nervios dejo en Granero / la sangr' en San Sebastián / y en la ciudad de Chillán / la calma me bajó a cero, / mi riñonada en Cabrero / destruye una caminata / y en una calle de Itata / se me rompió en estrumento [...] / desembarcando en Riñihue / se vio la Violeta Parra, / sin cuerdas en la guitarra, / sin hojas en el colihue”.

La separación de los órganos de su cuerpo, según Violeta, daría cuenta de un Chile fragmentado, donde cada parte de ella se va quedando en un territorio aislado y lejano entre sí. En el contenido de la décima aludida, si bien Violeta se fragmenta así misma, es a través de su paso por Chile que esto va ocurriendo. Es decir, Chile es de algún modo, responsable o co-responsable de esta fragmentación desde una perspectiva *performativa* (Austin y Urmson, 1955/1996) en el entendido de que las metáforas utilizadas por Violeta aluden a su fragmentación, y al mismo tiempo, efectivamente se advierte una construcción fragmentada en los discursos construidos en torno a Violeta Parra. La idea que mantiene Violeta sobre su relación con Chile, sería entonces una cuestión clave para una valoración a veces agradable y buena, pero otras, difícil y dolorosa.

La fragmentación de Violeta en estos últimos términos, se halla íntimamente ligada a la representación del personaje en su propia obra “El gavilán” (1999), que es concebida por Oporto (2013a) como una *tragedia popular* o una *tragedia chilena*. Esta pieza, tratada por la autora desde una perspectiva arquetípica: “trata, por lo tanto de imágenes que aluden a traumas mutiladores, como extensiones de un sacrificio, en que Violeta, al ser desmembrada, se pierde así misma” (Oporto, 2013a: 256).

Mientras Oporto analiza la pieza “El gavilán” desde una visión junguiana, con especial énfasis en los elementos simbólicos de la composición, González (2005), realiza un análisis basado en su constitución musical formal, explicando a través de qué elementos es posible advertir una idea de fragmentación. Por lo tanto, para el autor, “El gavilán”:

surge de la suma de trozos musicales y poético-musicales, repitiendo el procedimiento que utilizaba al producir sus arpilleras, donde una sostenida acumulación de partes genera el todo. Si en sus tapices y arpilleras se reutilizan retazos de tela y lanas de colores, en “El gavián” se reutilizan retazos musicales, reciclando materiales del folclor que son tensionados al máximo en un discurso fragmentado donde sílabas y motivos sueltos adquieren autonomía musical (González, 2005: 205, 206).

El discurso fragmentado que González señala sobre el “El gavián”, es comprendido tanto desde lo musical, como desde lo literario. Para González, música y palabra se presentan como fragmentadas en la obra, pero con un sentido. Sentido que se comprende como coherente precisamente desde su estética fragmentada. Por lo tanto, la obra es valorada desde una construcción autónoma en la que aquellos elementos separados forman un todo.

Por otra parte, Grouès (2008) argumenta que la obra de Violeta Parra no debiese comprenderse desde una visión fragmentada, y pone un énfasis negativo en esta idea. Para la autora, esto, al parecer, ha ocurrido a partir de una idea ilusoria y antagónica de cómo se ha comprendido su obra:

El arte de Violeta Parra se constituye por aparentes antagonismos, que, en la imagen de lo que animaba, revelan ser unificadores y complementarios (...) no se puede, y no se debe dividir el arte de Violeta en secciones; todo está vinculado por una misma inspiración, un mismo impulso, un impulso. Separar su arte visual de sus composiciones o de su trabajo de folklorista es amputar su unidad artística, callar una palabra de su mensaje (Grouès, 2008: 7).

El resultado de separar la obra de Violeta entonces sería: “amputar su unidad artística, callar una palabra de su mensaje”, como señala Grouès, una mutilación del personaje que según la autora traería consecuencias en un sentido *perlocutivo*, pues efectivamente esta amputación produciría un silenciamiento “de su mensaje”.

La fragmentación como concepto, es lo que nos interesa tomar como referente aquí para revisar cómo podría operar esta idea en la construcción discursiva sobre Violeta Parra. En este caso, justificamos su uso desde el modo en que se relaciona principalmente con su muerte, y la

forma en que muere en la pintura “Violeta Parra o Violeta Vid” (1973)<sup>16</sup> de la artista chilena Cecilia Vicuña, a partir de los argumentos estéticos a los que alude en relación a Violeta Parra (Ver Figura Nº 1)<sup>17</sup>

Figura Nº 1: Imagen “Violeta Parra o Violeta Vid”, Cecilia Vicuña, (1973).



Vicuña interpela a quien ve el cuadro, mediante el uso de un lenguaje visual de opuestos, y una sensación al menos provocadora, como ella misma lo declara: “necesito que en mis cuadros todo sea irritante, molesto, perturbador” (Vicuña, 2007: 72). Lo perturbador y opuesto podría ser efectivamente la desnudez virginal de Violeta junto a su cuerpo fragmentado que, según

---

<sup>16</sup> La pieza artística presenta de manera evidente la fragmentación de Violeta. Se trata de la pintura “Violeta Parra o Violeta vid” de Cecilia Vicuña. Esta imagen fue publicada en 1973, fecha importante para la memoria histórica de Chile en que se recuerda el golpe de estado acaecido el día 11 de septiembre. Vicuña, en ese mismo año publica la obra *Sabor a mí*, 2007, -donde se incluye la imagen de la pintura en cuestión- que es introducido por Felipe Ehremberg, artista mexicano. Según Ehremberg es un: “texto precario y peligroso, es el primer aullido de la conciencia creativa chilena, apareciendo a escasos dos meses de haber sido violado el presente y el futuro chileno” (Vicuña, 2007: 15). La imagen de la pintura de Cecilia Vicuña ha sido utilizada en dos portadas de libros sobre Violeta Parra. La primera, en el libro *Violeta Parra: santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética* de Marjorie Agosin e Inés Dözl-Blackburn (1988), en el que no aparece toda la imagen de la pintura, sino solamente la cara de Violeta en primer plano. Tampoco se advierte en el libro alguna referencia a la portada, ya sean las razones por las cuales se habría incluido, o algún comentario sobre la pintura de Vicuña. Es decir, el contenido del libro no parece estar asociado directamente o indirectamente a la imagen de Violeta que presenta la portada, a diferencia del texto de Oporto (2008) por ejemplo. Lucy Oporto publica su libro *El diablo en la música. La muerte del amor en “El gavilán” del Violeta Parra* (2008) y reeditado en 2013, donde aparece la imagen de la pintura de Vicuña de manera completa. En este caso, Oporto ofrece un interesante análisis sobre la pintura de Cecilia Vicuña, señalando que el trabajo representa de manera inversa lo que en el caso de “El gavilán” sería la fragmentación del texto de la obra, representado en el descuartizamiento de una víctima, mientras que en: “*Violeta Parra o Violeta Vid*, el cuerpo descuartizado de Violeta, pero consciente de sí mismo, es la palabra y el sonido, mutilados y heridos, debido a su separación de la vida. El conjunto de ambas obras corresponde a un ser, un mundo, una realidad, y una vida, mutilados y heridos de muerte” (Oporto, 2013a: 153).

<sup>17</sup> Imagen usada con la autorización de la autora.

Oporto: “es presentado, además, como el de una adolescente, casi una niña, con pechos pequeños y sin vello púbico” (Oporto, 2013a: 152).

La pintura se presenta doblemente fragmentada. La primera fragmentación ocupa el primer plano de la pintura. Aquí, la figura de Violeta aparece fragmentada en tres partes, que son explicadas por Vicuña:

decidí hacer un retrato de Violeta para la serie Héroes de la Revolución, porque no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar [...] está dividida en tres pedazos porque el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe como un bistec. Yo la partí en 3 sin saber que ella había tratado de suicidarse 3 veces, antes la última y definitiva vez (Vicuña, 2007: 102).

El segundo elemento de la composición es un trabajo artesanal, en estilo de arpillera elaborada por Violeta, que sostiene en su mano y en el que se nota una segunda fragmentación. Los elementos que aparecen en el trabajo de la arpillera, representa según Vicuña, la canción “Gracias a la vida”: “aunque Violeta es muchas cosas, yo la represento como Tejedora del Mundo, porque ésa [sic] es su actividad mágica. Aquí ella teje la letra de su propia canción “Gracias la vida” (Vicuña, 2007: 72).

En el trabajo artesanal, se muestran todos los elementos señalados en el texto de la canción, como íconos, pero aparecen de manera fragmentada. Si se observa la pintura, y más específicamente la arpillera, en ella aparece un ojo, una boca, un fruto, un cerebro, un corazón, una casa, un desierto y un mar, unos pies descalzos, un abecedario, un ave, un oído y una mujer mirando un cielo estrellado con un par de ojos, que a su vez la observan, todo separado de manera lineal.

El símbolo que escoge Vicuña para representar la muerte de Violeta no se encuentra relacionado con el objeto que efectivamente le dio muerte, un elemento ajeno a ella, es decir, el revólver, sino que la artista recurre a la idea de una muerte acaecida tras la participación colectiva pues, para Vicuña: “el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe como un bistec” (Vicuña, 2007: 102).

Las razones de Vicuña para presentar la imagen de una Violeta fragmentada, tienen que ver con una dimensión simbólica respecto de las veces en que intentó suicidarse, luego el lenguaje de representación que escoge Vicuña para exponer la muerte de Violeta en este caso va más allá de lo simbólico. Nos referimos a que la muerte de Violeta Parra se produce por la autoacción de un revólver, cuyo objeto efectivamente le da muerte. Pero en la sentencia de Vicuña y la pintura, la artista ilustra la idea de una muerte que ocurre tras una participación colectiva. En la sentencia: “el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe como un bistec”, la artista, logra explicar su muerte a través de una enunciación con un sentido meta-simbólico, al representar la muerte de Violeta más allá del mismo símbolo de su muerte, el revólver, a través de una razón de significado por sobre ese mismo símbolo.

Una forma de significar la muerte de Violeta, ha sido la de aludir al hecho una responsabilidad colectiva, basada en los antecedentes sobre un estado de dolor y sufrimiento. Interpretación que se inclina por sostener que mientras vive, un sector se encarga de ignorarla y desvalorizarla (Sáez, 2010; Oporto, 2013a; García, 2016). Cuestión que podría ser pensada como un tipo de muerte, porque el argumento es que no se considera su existencia, ni su obra, como se señala en la siguiente cita: “Si pasó a ser Violeta Chilensis, símbolo de la chilenidad misma, Violeta Parra sufrió, y sufrió con la intensidad que le era propia de la falta de reconocimiento de sus pares” (Grouès, 2008: 7). Sin embargo, se asume la paradoja que se produce cuando tras su muerte, es valorizada y exhibida como un trofeo, o un “bistec” en la expresión que utiliza Vicuña (2007).

En este trabajo pretendemos *mirar* a través de la metáfora y el concepto de la fragmentación cómo ha sido construida Violeta Parra como figura clave de la música chilena, considerando que los discursos presentan diferentes artistas sobre cómo aparece significado el personaje de Violeta.

La fragmentación sería entonces el concepto que nos llevará a distinguir formas de opacidad o luminosidad en estos discursos, por lo tanto nos parece pertinente lograr una aproximación acerca de los siguiente aspectos: ¿qué tipo de valoración o construcción ha tenido la figura de Violeta Parra a lo largo del tiempo? ¿Qué significa y cómo aparece la fragmentación de Violeta Parra en los discursos? ¿Cómo se ha llevado a cabo este proceso de fragmentación? ¿Qué papel

ha jugado el estereotipo en la construcción de los discursos sobre Violeta Parra? ¿Qué discursos se han construido sobre Violeta Parra a partir de su muerte?

## **2. CAPÍTULO. ASPECTOS METODOLÓGICOS.**

### **2.1. Aspectos metodológicos y revisión de conceptos.**

La metodología de la investigación musicológica es un área que parece no tener un fundamento tan delimitado o acotado, justamente porque sus temas de investigación se han ido abriendo cada vez más a través de un amplio tránsito conectivo con otras disciplinas, principalmente con las ciencias sociales, pero también debido a que la musicología ha ampliado cada vez más los ámbitos de investigación respecto de sus objetos de estudio (Sans y López-Cano 2011). De este modo, frente a la emergencia de nuevos fenómenos musicales, ha habido una apertura hacia la investigación de éstos, lo cual ha afectado a las perspectivas con las que se abordan metodológicamente dichas investigaciones.

En este capítulo abordaremos las bases metodológicas que emplearemos en este trabajo. Daremos forma a este apartado, fundamentando y justificando el uso de enfoques, procedimientos metodológicos y conceptos que hemos considerado apropiados emplear de acuerdo a las características de esta investigación.

Nos centraremos en una metodología cualitativa casi en su totalidad, pero también aplicaremos una metodología cuantitativa y algunos análisis musicales sobre ciertos repertorios de música chilena y su relación con Violeta Parra como referente musical. El análisis musical se basará en una revisión de elementos musicales (rítmicos/melódicos/armónicos) que están presentes o que son aludidos en los discursos sobre Violeta Parra. A través de estos análisis, nos proponemos establecer relaciones de uso y sentido en el repertorio analizado, en base a elementos musicales comunes.

Sobre el aspecto metodológico cuantitativo, éste será aplicado para determinar qué canciones o músicas de Violeta Parra aparecen en el corpus de fuentes (prensa y revistas de divulgación) analizadas. La idea es conocer qué canciones son las que más se repiten en los artículos señalados. Esto, con el fin de individualizar el repertorio de Violeta que más se conoce, y por consiguiente, el que cobra sentido en términos colectivos para la construcción de un discurso de canonización musical. La metodología cuantitativa se verá reflejada a través los siguientes pasos:

- a. Contabilización de las canciones que aparecen en los textos revisados.
- b. Agrupación de canciones con contenido social y político/otro contenido<sup>18</sup> con el motivo de establecer cómo se canoniza musicalmente la figura de Violeta en los discursos de prensa.
- c. Elaboración de gráficos que arrojen resultados numéricos para su posterior análisis.

Respecto del primer enfoque señalado, es decir, el cualitativo, hemos considerado tomar como base el Análisis Crítico del Discurso y los conceptos de discurso de Michel Foucault (1970/1992). La perspectiva del Análisis Crítico del Discurso que trabajaremos, se encuentra fundamentada en una propuesta realizada por Norman Fairclough (2003).

El autor propone el Análisis Crítico del Discurso (ACD) como “método”<sup>19</sup> o como una herramienta metodológica para la investigación de las ciencias sociales, considerando al lenguaje como “elemento integral en el proceso social material” (Fairclough 2003: 180).

Para Fairclough, la vida social sería: “una serie de redes interconectadas de prácticas sociales de diferentes tipos (económicas, políticas, culturales, etcétera) y cada práctica tiene un elemento semiótico” (Fairclough, 2003: 180). Si bien el autor señala -a nivel macro- algunos tipos de prácticas sociales interconectadas, podemos considerar que éstas representan a su vez un complejo sistema de relaciones entre cada uno de los actores, las instancias o los espacios en que se llevan a cabo dichas prácticas.

Según este autor, toda práctica social incluye estos elementos: Actividad productiva, Medios de producción, Relaciones sociales, Identidades sociales, Valores culturales, Conciencia y Semiósisis (Fairclough, 2003). Desde un punto de vista global, estos ámbitos están asociados a la música, o al estudio de la música ya que efectivamente ésta, como práctica social, incluye todos estos elementos y sus respectivas interconexiones.

---

<sup>18</sup> La diferencia entre estas dos categorías de contenido, será marcada en relación al texto de las canciones, es decir, considereremos “canciones sociales o políticas” a aquellas que expongan en su texto aspectos de carácter crítico y de denuncia frente a la ideología institucional de estamentos como la Iglesia Católica, o el Estado chileno, o bien frente a las injusticias sociales de cualquier índole, versus, la categoría de “canciones con otras temáticas”, que refieran a cualquier otro tipo de contenido en su texto.

<sup>19</sup> El autor aclara que tiene ciertas aprehensiones sobre el significado del término “método” cuando expone que: “resulta excesivamente fácil considerar que este concepto es una especie de *habilidad transferible*”. Más bien propone que el ACD es al mismo tiempo una teoría y un método e incluso se trataría de una “perspectiva teórica” sobre el lenguaje y la semiosis, que también incluye “un elemento o un *momento* del proceso social material” (Fairclough, 2003: 179).

De acuerdo con la naturaleza del fenómeno que estudiamos, y desde la perspectiva discursiva que abordaremos este trabajo, los que más se acercarían a un estudio sobre construcción de *discursos* en torno a Violeta Parra, según las categorías de Fairclough, serían: las “Identidades sociales”, los “Valores culturales” y la “Semiósis”. “Las Identidades Sociales” (Fairclough, 2003: 182-184), debido a que la construcción colectiva del personaje de Violeta Parra ha sido relacionada con lo que podría llamarse identidad chilena, junto con su obra musical/visual representada como un valor cultural, y por último, la “Semiósis” juega un papel importante en el cómo es significado y la producción de sentido del personaje en el proceso de su construcción colectiva. Dichos elementos pueden observarse como parte del fenómeno estudiado a través de una relación interdiscursiva.

Para Fairclough: “la interdiscursividad de un texto es una parte de su intertextualidad, una cuestión vinculada, por un lado a las variedades discursivas, a los discursos y a los estilos a los que recurre, y por otro, a cómo opera con ellos en las articulaciones particulares” (Fairclough, 2003: 184). Los diferentes discursos que surgen, sus estilos de escritura y cómo se vinculan entre sí, pareciera ser un asunto fundamental para realizar un análisis discursivo, sin embargo, para ampliar este concepto, resulta apropiado complementarlo con la idea de Orlandi (2012). La autora agrega la importancia que tiene el concepto de memoria discursiva, que define como: “el saber discursivo que posibilita todo decir y que retorna sobre la forma de lo pre-construido, lo ya-dicho que está sobre la base de lo decible, sustentando lo dicho cada vez que se toma la palabra” (Orlandi, 2012: 38). Entonces todo aquello que se ha dicho en los textos, formaría parte de una *memoria discursiva* que condiciona lo que hoy se dice respecto de lo ya dicho, y que ha tenido un significado a través del tiempo<sup>20</sup>.

Consideramos pertinente entonces tomar en cuenta lo interdiscursivo, desde los diversos textos que han referido a Violeta Parra, con la finalidad de notar cómo se relacionan entre sí los discursos, de qué modo aparece representado el personaje, qué énfasis recibe, cómo se canoniza, cómo se mitifica, o qué se oculta y qué se evidencia de su figura a través de esta *memoria discursiva* contenida en los textos.

---

<sup>20</sup> Esto se evidenciará en el tratamiento de las fuentes, tanto de prensa como de los diferentes libros que sean analizados, pues, se establecerán relaciones de sentido respecto de lo dicho (enunciados) en el pasado y lo que hoy se dice, en términos locutivos, ilocutivos y perlocutivos, analizando aquello que pudiera parecer concordante o discordante, dicho o no dicho en los cinco discursos a analizar, lo cual sería el resultado de esta *memoria discursiva*.

Esto se llevaría a cabo mediante lo que Fairclough llama *interacción discursiva*, que podría darse en un sentido amplio, ya que: “una conversación es una forma de interacción, pero también lo es, por ejemplo, un artículo periodístico, pese a que los *interactuantes* se encuentren alejados en el espacio y en el tiempo” (Fairclough, 2003: 186). Entonces el discurso, no estaría condicionado a un receptor de manera directa o lineal, sino que lo que ocurre es una *práctica discursiva* que incluye: “producción, consumo y distribución de textos” (Fairclough, 1995: 24) haciendo compleja la relación de los actores que intervienen en cada una de las dimensiones de este proceso.

Ahora, para entender lo que es el sentido, nos acercamos primeramente al concepto de representación. Stuart Hall (1997) define representación como: “la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje [...] el lenguaje es por tanto el segundo sistema de representación involucrado en el proceso global de construir sentido” (Hall, 1997: 7-8). De manera que la representación realizada a través de la construcción de sentido, estaría íntimamente ligada a la semiósis, es decir, la producción de significados, la cual se logra mediante el análisis de los discursos.

Fairclough, señala que la semiósis se daría básicamente en tres niveles: “En primer lugar interviene como parte de la actividad social inscrita en una práctica [...] En segundo lugar, la semiósis interviene en las representaciones [...] En tercer lugar, la semiósis interviene en las realizaciones de las particulares posiciones existentes en el seno de las prácticas sociales” (Fairclough, 2003: 182).

Los niveles de semiósis en los discursos articulados en torno a Violeta Parra, serán evidenciados y analizados a partir de cómo se presenta el lenguaje en el texto, qué comunica y cómo se interpreta lo comunicado. Luego, en cuanto al segundo nivel, será significativo tener en cuenta qué actores sociales intervienen en las representaciones de la construcción de la figura Violeta. Y en el tercer nivel, será pertinente considerar qué posición social, cultural o institucional tendrían los actores o autores de los discursos para comprender desde dónde, o por quiénes se construyen estos discursos.

Pretendemos abordar cómo ha sido construida Violeta Parra a través de los discursos en prensa, desde una perspectiva semiótica y no lingüística, ya que nos interesa determinar cómo ha sido

comprendida o qué ha significado Violeta Parra a partir de esta construcción. Wodak (2003), advierte que dicha perspectiva puede observarse en ciertos estudios de Análisis Crítico del Discurso, generalmente mediáticos, abarcando otros ámbitos del contexto comunicativo, de modo que: “El reconocimiento de la contribución de todos los aspectos del contexto comunicativo al significado del texto, junto con la creciente conciencia que existe, por regla general, en los estudios mediáticos, respecto de la importancia de los aspectos no verbales en los textos, ha hecho que la atención se vuelque más hacia los dispositivos semióticos del discurso que hacia los lingüísticos” (Wodak, 2003:27).

Por esta razón, entendemos que el significado del texto, no puede agotarse en un análisis solamente lingüístico, sino que es posible encontrar sentidos en estos discursos, con el fin de comprender -en nuestro caso- ámbitos que aportan modos de significado en una construcción sobre Violeta Parra.

Para Fairclough, la semiósis “incluye todas las formas de creación de significado -las imágenes visuales, el lenguaje corporal y también el lenguaje” (Fairclough, 2003: 180). Es así como a partir del lenguaje (semántica) iremos analizando las construcciones de sentido (semiótica) del fenómeno estudiado, llegando a determinar por ejemplo: cómo ha sido comprendida Violeta Parra, qué ha significado para un determinado grupo de personas, qué sentido ha tenido su vida/obra en Chile, cómo ha sido representada en términos artístico-musicales, qué impacto han tenido los discursos construidos sobre Violeta, o qué relaciones de poder pueden observarse en los diferentes discursos.

De acuerdo con estas perspectivas teóricas y metodológicas, en el discurso sobre *Violeta Mitificada*, analizaremos qué ha significado Violeta Parra para los poetas chilenos considerando cómo se fue gestando el proceso de su mitificación luego de su muerte, o para los músicos chilenos en el apartado de *Violeta Canonizada*. En el discurso sobre *Violeta Mujer*, cómo ha sido representada o significada su música en otras músicas chilenas. Así también, en *Violeta Autora*, las categorías autorales serán sistematizadas y analizadas a partir de la repetición de tópicos sobre su trabajo creativo. Y en el discurso sobre *Violeta Suicidada*, analizaremos qué significado ha tenido el suicidio de Violeta como fenómeno social, todo esto, a partir del sentido enunciativo del lenguaje que conforma la construcción de discursos.

## **2.2. Aproximación al concepto de discurso desde el Análisis Crítico del discurso.**

En primer término, el concepto discurso no en su sentido funcional, sino teórico, tiene un significado que alude a diferentes aspectos, entendido como: “un evento, una práctica social, un sistema de representación y un acceso al conocimiento” (López y Pérez, 2009: 89).

Para aproximarnos de un modo más específico, es necesario revisar los fundamentos sobre los cuales se forma este concepto y cuáles son las implicancias teóricas que le otorgan un estatus dentro de las ciencias sociales, la filosofía y el lenguaje.

El concepto discurso tiene sus raíces en el ámbito de la lingüística. Ámbito que en un principio buscaba profundizar, a su vez, en los conceptos de *signo*, *significado* y *significante* a través de una relación basada en un modelo sobre la estructura lingüística propuesto por Saussure. En definitiva, el autor proponía un enfoque *semiológico* a partir del lenguaje, extendiendo su implicancia hacia otras manifestaciones sociales, tales como los ritos o las costumbres, de manera que pudiesen ser estudiados científicamente (Saussure, 1945).

En segundo término, la idea de la formación de discursos es un ámbito que se configura sobre la base del estructuralismo, el cual se fundamenta en la filosofía lingüística, cuyo objetivo es abordar el discurso desde la estructura del lenguaje. No obstante, esta perspectiva fue ampliando su modo de acercarse al discurso como objeto de estudio, para dar paso a una metodología que permitiera su estudio de un modo más sistemático.

Como una respuesta crítica al estructuralismo de la objetividad, surge la idea del discurso, mediante el cual se intenta remover las bases, las condiciones o el contexto en que se dicen las cosas, y así poner en entredicho toda aquello que sea determinante y reductivo.

A partir de estas aportaciones teóricas se genera un subcampo más específico llamado Análisis del Discurso (Orlandi, 2012; Pecheux, cit. Orlandi, 2012) el cual propone métodos, formas o modos de tratar los discursos desde una perspectiva crítica, según lo propone Fairclough, (1995; 2003).

De Fairclough (2003), tomaremos tres ejes metodológicos propuestos como un marco para el Análisis Crítico del Discurso, asumido desde nuestro caso de estudio:

**a). Problema social con un aspecto semiótico:** el problema se presenta en cómo se construyen diferentes discursos sobre la figura de Violeta Parra en base al sentido y significado en textos referidos al personaje.

**b). Identificación de elementos que obstaculizan el análisis:** la interacción discursiva se daría en virtud de una opacidad en el tratamiento discursivo del personaje. También se daría una construcción en base a múltiples énfasis que podrían resultar contradictorios. De igual manera la construcción se realizaría en base a estereotipos y prototipos sobre la figura de Violeta Parra.

**c). Tipo de análisis:** interdiscursivo y semiótico. Lo interdiscursivo se presenta en la emergencia de interdiscursos más específicos, dentro de otros más globales, a raíz de la construcción del personaje. Y lo semiótico, será abordado en la producción de sentido a partir de los discursos sobre la figura de Violeta Parra, incluyendo aspectos visuales y musicales.

Fairclough, matiza la identificación del problema social que resulta apropiado para un trabajo analítico, y al mismo tiempo problematiza sobre la dimensión del Análisis Crítico del Discurso (ACD) con énfasis en lo social y emancipador. En ello, el autor no encuentra las respuestas para abordar aquellos fenómenos sociales que requieren de soluciones concretas, pues, el ACD es “una ciencia social destinada a arrojar luz sobre los problemas a los que se enfrenta la gente [...] se halla atrapado en la controversia y en el debate social al elegir centrarse en ciertas características de la vida social y consideradas *problemáticas*” (Fairclough, 2003: 185)

En este sentido, podríamos pensar que el problema de la construcción de Violeta Parra como figura de la música en Chile, no se vincula directamente con un problema social con dimensiones emancipadoras en relación a un grupo determinado sujetos. Sin embargo, dado a que la figura de Violeta Parra en los discursos es construida como una representante de los “excluidos sociales”, de algún modo la manera en que se significa al personaje (valorizado/desvalorizado) podría dar cuenta del problema de la exclusión social y cómo se vislumbra a través de un personaje en términos específicos, sobre todo en su condición de mujer y músico.

El aporte de Foucault (1970/1992), desde su visión post-estructuralista, ha sido clave para comprender críticamente cómo opera la construcción de discursos, entendido como parte de un sistema de relaciones de poder que amenazan con sostener una verdad que lejos de serlo, más

bien estaría sujeta a interpretaciones y lecturas. Por esta razón, el autor busca poner en tensión la legitimidad de los discursos sosteniendo que:

Si hay discurso, ¿qué puede ser entonces, en su legitimidad, sino una discreta lectura? Las cosas murmuran ya en un sentido que nuestro lenguaje no tiene más que hacer brotar; y este lenguaje, desde su más rudimentario proyecto, nos hablaba ya de un ser del que él es como la nevadura [...] El discurso no es apenas más que la reverberación de una verdad naciendo ante sus propios ojos; y cuando todo puede finalmente tomar la forma de discurso a propósito de todo, es porque todas las cosas, habiendo manifestado e intercambiado sus sentidos, pueden volverse a la interioridad silenciosa de la conciencia de sí (Foucault, 1970/1992: 41).

Por tanto, la idea de verdad científica, filosófica o epistemológica desaparece con la asunción del *discurso* como un sistema a través del cual se realizan producciones de sentido y representaciones a través del lenguaje. Desde esta perspectiva, aparece entonces en primera instancia el concepto de ideología en permanente diálogo con el *discurso* en base a una perspectiva crítica.

Una de las *Diez tesis sobre la crítica*, de Grínor Rojo (2001), es que: “todo discurso es la representación semiótica de una ideología, entendida esta a la manera althusseriana, como la perspectiva misma, como *lo vivido*”. Y por tanto: “Nuestro comercio con la realidad se encuentra mediado por la ideología, que vivimos inmersos en ella y que lo real se nos presenta no como lo que es [...] sino a través de un filtro ideológico. Este filtro ideológico es, al mismo tiempo y no puede sino serlo, un filtro textual y discursivo” (Rojo, 2001: 99).

El enfoque discursivo propicia entonces a dudar, contradecir o desconfiar sobre el modo como se aborda o construye cualquier fenómeno y su aproximación como objeto de estudio.

Preguntas como: ¿qué legitimidad podría haber en la manera de comprender cómo son las cosas? ¿Qué se dice cuando ciertos actores sociales hablan? ¿Qué oculta el lenguaje de quienes hablan? ¿Es posible interpretar el modo en que se dicen las cosas? ¿Es la objetividad a través del lenguaje el fundamento de la verdad?

A partir de una reflexión basada en el concepto de ideología de Marx, Santander se pregunta: “si los discursos fueran transparentes, ¿qué sentido tendría hacer análisis? Entonces bien, al entender la opacidad llegamos a la justificación del análisis, y al comprender que el discurso es

una forma de acción, encontraremos el sentido y el propósito del análisis” (Santander, 2011: 210).

Ahora, desde un punto de vista más específico, en el concepto de discurso de Fairclough (1995) se reconoce una distinción entre los diferentes niveles de la estructura del lenguaje, pues propone que: “cualquier nivel de organización puede ser relevante para el análisis crítico e ideológico”, pero evitando un análisis unilateral, centrado sólo en lo léxico o gramatical:

*discurso* es el uso del lenguaje en tanto una forma de práctica social, y que el análisis del discurso es el análisis de cómo los textos operan dentro de las prácticas socioculturales. Dicho análisis requiere atención por la forma, estructura y organización textuales en todos los niveles: nivel fonológico, nivel gramatical, nivel lexical (vocabulario), y niveles superiores de la organización textual en términos de sistemas de intercambio (distribución de los turnos de habla), estructuras de argumentación, y estructuras genéricas (tipo de actividad). Una hipótesis de trabajo es que cualquier nivel de organización puede ser relevante para el análisis crítico e ideológico. En sentido contrario, algunas aproximaciones al análisis crítico del discurso han tendido a centrarse sólo en niveles particulares (e.g. gramática y léxico en la lingüística crítica, semántica léxica en los primeros análisis discursivos en francés). Es importante evitar el énfasis unilateral tanto en las propiedades repetitivas como en las propiedades creativas del texto (Fairclough, 1995: 13).

Los discursos sobre música o sujetos musicales se encuentran ubicados dentro de un contexto histórico, cuyo análisis permite comprender cómo se construyen los personajes, los relatos, y los relatos sobre los personajes a través del tiempo. Por lo tanto, cabe señalar que este trabajo encuentra un punto de nexo en ciertas problemáticas historiográficas de los sujetos. De manera que el aspecto de la historicidad, aquí, será abordado en la interpretación sobre la construcción de la figura de Violeta Parra como sujeto de la música, a partir de diferentes textos producidos sobre ella en Chile a partir de su muerte. Dicha problemática, a su vez, se encuentra directamente relacionada con un segmento de la historia musical de Chile, pues es posible advertir en los textos, diferentes formas de “historizar” a Violeta Parra a través de los discursos a nivel colectivo.

### 2.2.1. Elementos clave para la construcción de discursos según Michel Foucault.

Para continuar con la fundamentación de nuestro ámbito metodológico, retomamos las ideas que Foucault expone en la *Arqueología del saber* (1969/2015). Nos parece preciso exponer cómo se configura la construcción de éstos y revisar qué ámbitos están presentes dentro de este sistema de comunicación donde se producen representaciones, asignación de sentidos y significados, que finalmente sostienen la construcción de los discursos.

Pondremos atención a cuatro ámbitos que nos parecen clave en la formación de discursos, según (1969/2015), para luego hacer una aplicación de estos conceptos a nuestro caso de estudio.

El primero refiere a *las unidades de discurso*, que son comprendidas más bien como un principio que reúne un conjunto de fenómenos sobre los cuales se dice algo, y luego llega a haber una “comunidad de sentido, lazos simbólicos, un juego de semejanza y espejo o que hacen surgir como principio de unidad y de explicación la soberanía de una conciencia colectiva” (Foucault, 1969/2015: 34). El autor enfatiza en una serie de aspectos sobre los cuales atender en todo estudio que se pretenda hacer desde un enfoque del discurso, como la autoría de los enunciados, el estatus de los autores, la intertextualidad que existe en un texto, lo que se dice y lo que no, el modo en que aparece la tradición o las cronologías referidas a los propios discursos, entre otros.

El segundo ámbito que queremos revisar, es lo que Foucault (1969/2015) llama *formaciones discursivas*, que ocurren en un plano conceptual a partir de diferentes mecanismos, como la repetición de temas “dispersos en el tiempo” que aparecen enunciados sobre un objeto determinado, o “la identidad y la persistencia de los temas”, obedeciendo éstos a unas “reglas de formación” que “son condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de conservación, de modificación y de desaparición) en una repartición discursiva determinada” (1969/2015:46-55).

El tercer ámbito es la *formación de la modalidades enunciativas*, las que refieren, según Foucault, a asuntos específicos sobre los autores de los discursos, como: quién habla, qué relaciones de poder existe en entre quienes participan en la construcción de enunciados, qué niveles (jerárquico, transversal u otro) ocupan, qué posición institucional tienen los sujetos que

construyen estos discursos, y que configuran lo que él llama “práctica discursiva” (Foucault, 1969/2015: 69-75).

El cuarto ámbito que queremos revisar es la *función enunciativa*, que en este sentido, según Foucault, (1969/2015), tiene una gran relevancia la “relación del significado con el significante” (1969/2015: 117). Relación propia de los estudios sobre el lenguaje, propuestos por Saussure, que el autor toma como base, para luego ampliar y profundizar el modo como se da esta relación, en la que se incluyen asuntos de tipo gramatical y lógico para lograr una asignación de sentido o avizorar una categoría de verdad.

Es así como: “el referencial del enunciado forma, el lugar, la condición, el campo de emergencia, la instancia de diferenciación de los individuos o de los objetos, de los estados de cosas y de las relaciones puestas en juego por el enunciado mismo” (Foucault, 1969/2015: 120). A partir de los conceptos que ofrece Foucault, nos parece pertinente realizar una categorización operativa de los discursos sobre Violeta Parra con la finalidad de ordenar y sistematizar su uso de acuerdo con su función discursiva, donde cada una de las *unidades de discurso*, se transformarán en los capítulos a analizar posteriormente.

### **2.2.2. Categorización de discursos sobre Violeta Parra según Michel Foucault**

Tomando los conceptos de Foucault (1969/2015), sobre la formación de discursos, revisados anteriormente, los hemos aplicado a nuestro caso de estudio. Para ello, hemos elaborado una categorización sobre los cinco discursos que analizaremos, que dan origen a las *unidades de discurso*, los eventos vinculados a los discursos, que serían las *formaciones discursivas*, así también los autores de los discursos, denominados *modalidades enunciativas*, y además hemos agregado el modo de aproximación analítica en las *dimensiones de análisis* y los temas o conceptos que aparecen en los discursos, que hemos denominado *tópicos discursivos*.

Los discursos que aparecen en la Tabla N° 1, serán analizados y problematizados con el fin de lograr una confrontación entre ellos, ampliando la perspectiva sobre el tema. De este modo los enunciados contenidos en los textos no serán abordados como un fin en sí mismos, sino que le atribuiremos importancia a los conceptos o tópicos que aparecen de manera explícita o implícita en los discursos.

Tabla Nº 1: Categorización de discursos sobre Violeta Parra a partir de las categorías de Foucault (1969/2915)

Unidades de discurso	Dimensiones de análisis	Formaciones discursivas	Modalidades enunciativas	Tópicos discursivos/conceptos
Violeta Mitificada	Texto	Aniversario de su muerte/conmemoración de su nacimiento	Poetas, periodistas, profesores, académicos, dramaturgos, familiares, columnistas.	Prototipo (marca un inicio de los discursos de valorización) mito, identidad, representación, "lo chileno".
Violeta Canonizada	Texto, análisis musical.	Homenajes artísticos/grabaciones de su música/referencias de su música	Músicos doctos, músicos populares, musicólogos, investigadores.	Prototipo (modelo o referente de creación) canon musical, canonización.
Violeta Autora	Texto, análisis musical.	Trabajo de composición y relación con su obra musical Politizada/Despolitizada	Musicólogos, músicos, compositores, investigadores, profesores, columnistas, actores de la industria musical chilena.	Prototipo (categorizaciones de diferentes "Violetas Autoras" (folclorista, cantora, cantautora, compositora) autor, autoría, obra.
Violeta Mujer	Texto, análisis musical, representación.	Facetas de lo femenino en Violeta. Valorizada/Desvalorizada	Periodistas, profesoras, escritoras, columnistas, familiares.	Estereotipo de género, representación (condición de alteridad: origen, género, clase, músico)
Violeta Suicida	Texto.	Testimonios, conductas extrañas/depresivas/suicidas	Familiares, amigos, investigadores.	Estereotipo (sufrida, se suicida por amor, heroína) Tensión de opuestos, lo fatal, lo trágico, muerte, suicidio.

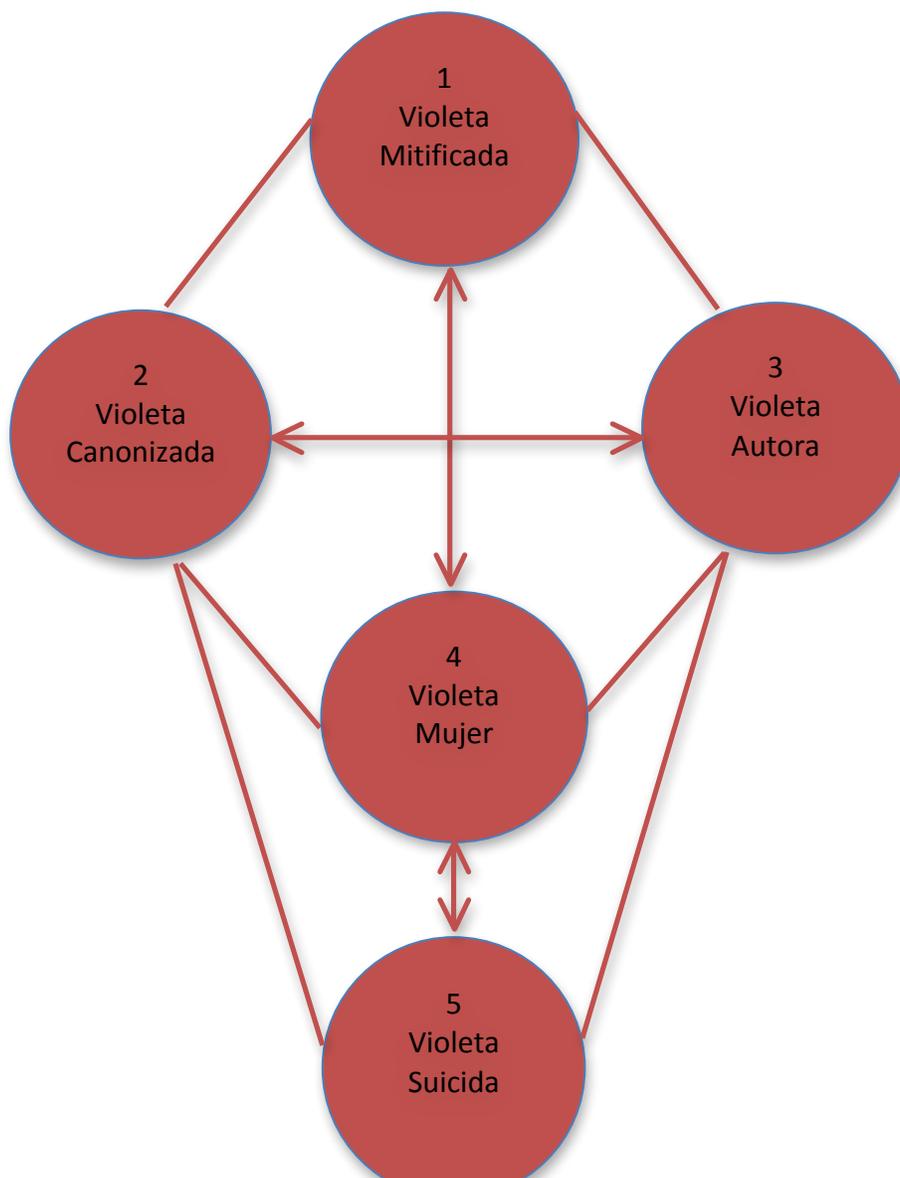
La categorización de estos cinco discursos sobre Violeta Parra, surgió a partir de un trabajo metodológico realizado previamente, que consistió en seleccionar diferentes categorías emergentes que se fueron repitiendo en las fuentes consultadas (Ver Figura Nº 3), y que dieron origen a estos cinco discursos como vemos en la Tabla Nº 1.

La Figura Nº 3 muestra un esquema de relaciones que se produce entre los cinco discursos sobre Violeta Parra que trataremos a lo largo de esta tesis.

Los discursos sobre mitificación, canonización y autoría de Violeta Parra, serán tratados como tópicos centrales que se construyen en base a una idea de prototipo o modelo para la música chilena. En este sentido, los análisis de canonización y autoría, darán cuenta, por ejemplo que Violeta Parra sería considerada como madre universal, o como la madre de la Nueva Canción Chilena (Manns, 1984); (Münnich, 2006). Según estas ideas, su aporte musical sería un modelo a seguir para las futuras generaciones que se dedican a la creación de música tradicional o popular en Chile.

En el caso de la mitificación, este es un fenómeno que tiende a combinar lo real con lo irreal, pero al mismo tiempo a idealizar al personaje como objeto de esta mitificación. Discurso que se va construyendo mediante ciertas características presentes en la religiosidad popular chilena. Desde una visión religiosa, en términos populares cuando una persona no ha tenido una buena muerte, como lo es un suicidio o un asesinato, según Ojeda y Torres (2011), se produce un fenómeno llamado “santificación popular” sobre todo cuando la persona muerta ha tenido una vida difícil e injusta, siendo considerada como mártir. Se verá cómo la mitificación de Violeta Parra, trasciende los espacios solamente populares, puesto que actores o autores discursivos de otros espacios, como la literatura y la academia, también la mitifican.

Figura Nº 2. Esquema de relación entre los discursos sobre Violeta Parra



La formación de discursos sobre *Violeta Mujer* y *Violeta Suicida*, se lleva a cabo principalmente desde el estereotipo, compartiendo como eje articulador la condición femenina de Violeta como uno de los puntos clave para comprender su suicidio. En el caso del discurso sobre *Violeta Mujer*, veremos cómo se realiza una construcción de su figura basada en una ideología de clase, mientras que en *Violeta Suicida*, abordaremos la configuración de un relato sobre su muerte que se ha mostrado un tanto oculto, y al mismo tiempo limitado a un suicidio monocausal.

En los discursos sobre *Violeta Mitificada*, *Violeta Autora* y *Violeta Suicida*, se hará un análisis de los textos escritos. Metodológicamente, tomaremos como base la distinción de los actos del habla expuestos en la “Teoría de los actos del habla” de Austin y Urmson (1955/1996). Ponemos énfasis en que nos interesa solamente la distinción de los actos del habla, y no el sentido lingüístico estructural de dicha teoría, estando aquél, menos vinculado a una perspectiva semiótica. Por tanto, si logramos tener como referente la diferencia entre lo que se enuncia, de lo que efectivamente ocurre, es posible analizar desde un punto de vista más profundo, cómo el lenguaje produce sentidos a partir de los hechos; y cómo esos hechos cobran sentido.

Austin y Urmson (1955/1996), considera que el papel de los enunciados no solamente es para “describir” un estado de cosas, como de modo tradicional se entendió desde una perspectiva filosófica y gramatical, sino que, en efecto, los enunciados pueden cumplir una función *performativa* o *realizativa*. Para Austin y Urmson (1955/1996), el acto del habla consta de tres niveles elementales:

**a). Acto locutivo:** Es el acto que consiste en decir o enunciar algo; **b) Acto ilocutivo:** Es el acto en que se *realiza* al decir algo, y **c) Acto perlocutivo:** Son los efectos o consecuencias que producen los actos ilocutivos (Austin y Urmson, 1955/1996: 146).

Los elementos lingüísticos presentes en los enunciados pueden efectivamente realizar una acción (Austin y Urmson, 1955/1996: 3), de modo que aquello podría comprometer o condicionar el sentido del discurso, pasando del análisis de un mero discurso *descriptivo* a uno de tipo *performativo*. Este condicionamiento será clave para determinar qué efecto podría tener un discurso en base a su función comunicativa.

En los discursos sobre *Violeta Canonizada*, *Violeta Autora* y *Violeta Mujer*, además de analizar los textos desde una perspectiva crítica, también se realizarán análisis musicales con la finalidad de establecer una relación de representación de género, a través de la música y la imagen, en el caso de *Violeta Mujer*, y en el caso de *Violeta Canonizada*, haremos análisis musicales para determinar qué diálogo musical se puede establecer entre Violeta y otros cantautores chilenos, pero también aparecerán cada vez que los enunciados evoquen algún aspecto musical del trabajo de Violeta Parra.

### **2. 3. Selección de fuentes y delimitación temporal.**

Lo que se constituye en las fuentes primarias de este trabajo, son los diferentes textos sobre Violeta Parra que serán analizados. En un sentido amplio, éstos se comprenden principalmente como toda aquella producción escrita chilena sobre Violeta Parra entre los años 1967-2017, no obstante, y en un sentido, específico también se revisarán otros formatos, como el documental y el film, precisamente porque estos últimos presentan elementos discursivos sobre Parra que se evidencian en modos particulares de tratar al personaje en cuestión, según veremos en los análisis.

La fecha de inicio se justifica debido a que es el año de su muerte, 1967. Fecha a partir de la cual comienzan a construirse los discursos sobre Violeta Parra. Como fecha de cierre, hemos considerado el año 2017. Este año marca un momento importante para figura de Violeta Parra, pues es el año en que se lleva a cabo la conmemoración de los cien años de su nacimiento, fecha que también nos recuerda su muerte. Esta fecha de cierre nos entrega un importante marco ya que existe una proliferación de textos, homenajes y actividades sobre Violeta Parra que contribuyen en la conformación de los diferentes discursos que hemos presentado anteriormente.

Retomando el marco del análisis del discurso de Fairclough, el autor contempla una definición mucho más amplia de texto, que consideramos clave para: “Los textos son espacios sociales donde dos procesos sociales se producen simultáneamente: conocimiento y representación del mundo, e interacción social. Un enfoque multifuncional del texto, es en consecuencia esencial” (Fairclough, 1995: 11). De acuerdo con esta conceptualización pretendemos encontrar una serie

de representaciones y sentidos sobre el personaje estudiado en la dinámica: producción de textos, construcción de discursos por diferentes autores y su permanente interacción. De acuerdo con esto, se trabajará con las siguientes fuentes:

- a. Artículos (Artículos de prensa, Artículos de revistas de difusión y académicos)
- b. Libros (Biografías, Homenajes, Antologías, Testimonios, Ensayos, Análisis Literario, Novela Biográfica, Compilaciones Musicales, Homenajes Musicales)
- c. Material audiovisual (documental, película, discos)

El criterio para la elección de las fuentes de prensa y artículos de difusión, ha sido considerar aquellos textos que presenten enunciados sobre el personaje de Violeta, es decir, donde se comente algo sobre ella; ya sea sobre su obra, su vida, su personalidad, entre otros, para luego establecer categorías de análisis en base a la reiteración de tópicos o temas hallados en los textos revisados. Dentro de la elección de las fuentes, se ha considerado hacer una primera delimitación que incluya aquellos textos que se hayan escrito en Chile, pues, nos interesa profundizar precisamente sobre su construcción discursiva desde el territorio nacional, ello, además por la gran cantidad de investigaciones que existen sobre Violeta Parra fuera del país, lo que dificultaría demasiado el criterio de selección y por supuesto la amplitud del trabajo que nos desviaría de los objetivos propuestos. Luego, como segundo criterio de delimitación, seleccionaremos material publicado tanto en Santiago de Chile, como en ciudades regionales, con el motivo de ampliar el ámbito del estudio, para incluir también lo dicho en medios fuera del radio metropolitano, en este caso, en ciudades del norte, centro y sur de país<sup>21</sup>.

Las categorías de análisis se formaron en base a qué se dice del personaje: qué se enuncia, o qué se omite, considerando lo no dicho como un aspecto importante para establecer una relación de sentido con lo dicho. Sobre esto, Orlandi (2012), autora que ofrece una serie de bases conceptuales sobre el análisis del discurso, expone:

---

<sup>21</sup> Ver anexo N° 1 Fuentes prensa y revistas.

Esa nueva práctica de lectura, que es la discursiva, consiste en considerar lo que es dicho en un discurso y lo que es dicho en otro, lo que es dicho de un modo y lo que es dicho de otro, buscando escuchar lo no dicho en aquello que es dicho, como una presencia de una ausencia necesaria (Orlandi, 2012: 41).

También hemos querido incluir en este trabajo, fuentes donde podamos escuchar la voz de Violeta, ya sea a través de textos escritos o musicales, con el fin de contrastar o afirmar el/los énfasis que van teniendo los discursos. Esto, por una parte tiene la ventaja de que se pueden hacer contrastaciones enunciativas (desde la palabra y la música), logrando matizar las perspectivas de los discursos en los análisis. Pero por otra, tiene la desventaja de que podría perderse el enfoque discursivo fragmentado si es que sólo se analiza la voz de Violeta Parra.

Luego, las investigaciones sobre Violeta Parra, resultan clave para ser también contrastadas, ahora con la prensa, artículos académicos, artículos de divulgación u otros trabajos que abordan su figura, principalmente mediante el recurso testimonial, como el libro *Violeta Parra. El canto de todos* de Štambuk y Bravo, (2011), o el documental “Violeta Parra, flor de Chile” (1994).

Si bien el testimonio tiene un componente subjetivo, o en palabras de Amado, “el testimonio, como género discursivo, da cuenta de un yo que desplaza su subjetividad al mundo” (Amado, 2009: 512), se ha utilizado precisamente como una técnica de recolección de información válida en las metodologías cualitativas, en las que se le ha dado énfasis al “sujeto” como principal exponente de un relato individual.

El hecho de poner a dialogar fuentes tan diversas en los análisis, podría presentar ciertos problemas, siempre y cuando no se realice un trabajo metodológico adecuado, como por ejemplo, darle el mismo trato metodológico a fuentes documentales de carácter divulgativo y fuentes de carácter académico.

Dentro de la construcción de los discursos sobre Violeta Parra, las fuentes aportan desde sus propios espacios y desde los propios actores de esos discursos. Para esto dejamos en claro que los textos de carácter divulgativo contribuyen a las formaciones discursivas para lograr una representación colectiva del personaje. Desde allí, surgen problemáticas que podrían tensionar la veracidad de los relatos, como por ejemplo, un discurso que basado en estereotipos acerca de Violeta Parra, sin embargo, nos interesa dar cuenta cómo se construye un discurso sobre el

personaje, asumiendo a través de los análisis que la veracidad o no veracidad es parte de cómo opera esa construcción discursiva.

Por otra parte, los textos académicos aportan también a una representación del personaje con las problemáticas que provienen de este espacio, tales como los procesos de canonización, la legitimidad musical atribuida a Violeta Parra, por mencionar algunas temáticas. Estos elementos disímiles en sus perspectivas se tratarán como problemáticas que a pesar de sus diferencias, es posible establecer diálogos entre sí, aportando en la formación discursiva precisamente por la naturaleza de su enfoque, lo que enriquece el nivel de análisis que se puede lograr.

### **2.3.1. Cartografía de fuentes documentales (libros y audiovisuales).**

Las fuentes fueron clasificadas en base a una cartografía documental (Ver Figura N° 3), con la finalidad de ordenar la producción de textos y el material audiovisual.

Esta clasificación pretende lograr un orden que permita ubicarnos bibliográficamente a partir de las temáticas o enfoques que tienen los textos que se han escrito sobre Violeta Parra en Chile. A pesar de nuestro enfoque discursivo, se ha optado por iniciar con la categoría “De Violeta Parra” (1) que contiene tres textos escritos por ella, considerando que existe una relación entre estos libros y otros que se escriben más adelante por otros autores, pero también porque la propia voz de Violeta que emerge en estos tres textos, y en entrevistas que se le realizaron previamente a su muerte<sup>22</sup>, nos permite corroborar, profundizar y contrastar la información de la que se forman los discursos sobre el personaje, como por ejemplo cuando se produce una auto-mitificación de Violeta Parra (Ver Capítulo III: Discurso sobre *Violeta Mitificada*).

Las relaciones entre los textos aparece de manera gráfica representada por las flechas, donde puede advertirse un cierto grado de intertextualidad, vale decir, libros que se nutren decumentalmente de otros, principalmente por un problema de ausencia de fuentes. El principal objetivo de esta cartografía es la categorización de los textos de acuerdo a los enfoques que éstos presentan y no realizar un panorama exhaustivo sobre la relación interdiscursiva, sino más bien aproximativo.

---

<sup>22</sup> Ver libro *Violeta en sus Palabras*, de García (2016).

La categoría “Sobre Violeta Parra” (2), cubre los primeros libros que se escribieron sobre Violeta, donde *Gracias a la vida...* (1978), es el mismo libro que *Violeta Parra el canto de todos* (2011), publicado inicialmente como “Gracias a la vida...” y con otros autores, por razones políticas. *El libro mayor...* (1985/2011) que cuenta con dos ediciones fue clave para mostrar un panorama genérico sobre Violeta Parra, para luego pasar a las “Biografías y Relatos biográficos” (3), como se muestra en la figura, las flechas indican el nivel de relación que se da entre los diferentes textos que son citados o referenciados. Categoría que aumenta a siete en comparación con las anteriores. Las “Antologías poéticas” (4) entregan una selección comentada sobre el trabajo lírico de Parra, con una breve introducción que da cuenta sobre los criterios de selección. Los cuatro libros que conforman la categoría “Homenajes” (5) tienen la característica principal que dos de ellos son escritos en décimas por los hermanos de Violeta, *Mi hermana Violeta...* (1998) de Eduardo Parra, y *Vida, pasión y muerte...* (2013) de Roberto Parra. Luego los otros dos, son homenajes de otros autores, uno musical: *20 pinturas...* (2001) y otro *Violeta de los caminos...* (2010) poético, también escrito en décimas por un poeta penquista, que narra la vida de Violeta Parra.

Sin duda que la categoría con mayor producción es la que hemos denominado “Ensayos e investigación” (6) con un total de 13 libros. La mayor parte de esta producción se escribe desde el área de la literatura, sumando cinco libros que abordan principalmente la dimensión poética de la obra artística de Violeta Parra. Del resto de los libros de esta categoría, dos son ensayos desde la filosofía, como vemos en los textos de Münich (2006) y Oporto (2013a), dos son ensayos que también podríamos considerar desde la literatura, en el caso de Morales (2003) y Montealegre (2011). Mientras que el de Manns (1984), hasta cierto punto, podría ser un ensayo más acercado a la música de Violeta, por el enfoque que el músico le otorga al texto. El reciente ensayo de Aravena (2017), tiene elementos de carácter biográfico, con ciertas discusiones que remiten a diferentes planos de la vida de Violeta, como el psicológico, artístico, familiar y personal.

Aunque *Violeta después de vivir un siglo...* de Herrero (2017), es una biografía según se señala en el título del libro, lo hemos dejado dentro de la categoría “Ensayo e investigación”, justamente porque cumple con el requerimiento metodológico de ser una biografía

documentada, a diferencia del resto de las biografías que carecían de esta característica. Desde este punto de vista, se trata de una investigación biográfica.

Dentro de esta misma categoría, el libro de Venegas (2017), es una investigación histórica, en este caso sobre la estadía de Violeta Parra en la región del Bío-Bío (1957-1960), más específicamente en la ciudad de Concepción.

Por último, el reciente libro *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*, de Vilches (2017) como editora y autora de dos capítulos, es un libro que no hemos alcanzado a reseñar para incluirlo dentro de esta tesis, sino solamente para referenciarlo en esta cartografía, como uno de los últimos trabajos académicos sobre Violeta Parra.

La categoría “Entrevistas” (7), cuenta solamente con un libro: *Violeta en sus palabras*, compilación y edición realizada por la periodista Marisol García (2016). Texto que aporta con un total de catorce entrevistas hechas a Violeta entre los años 1954-1967.

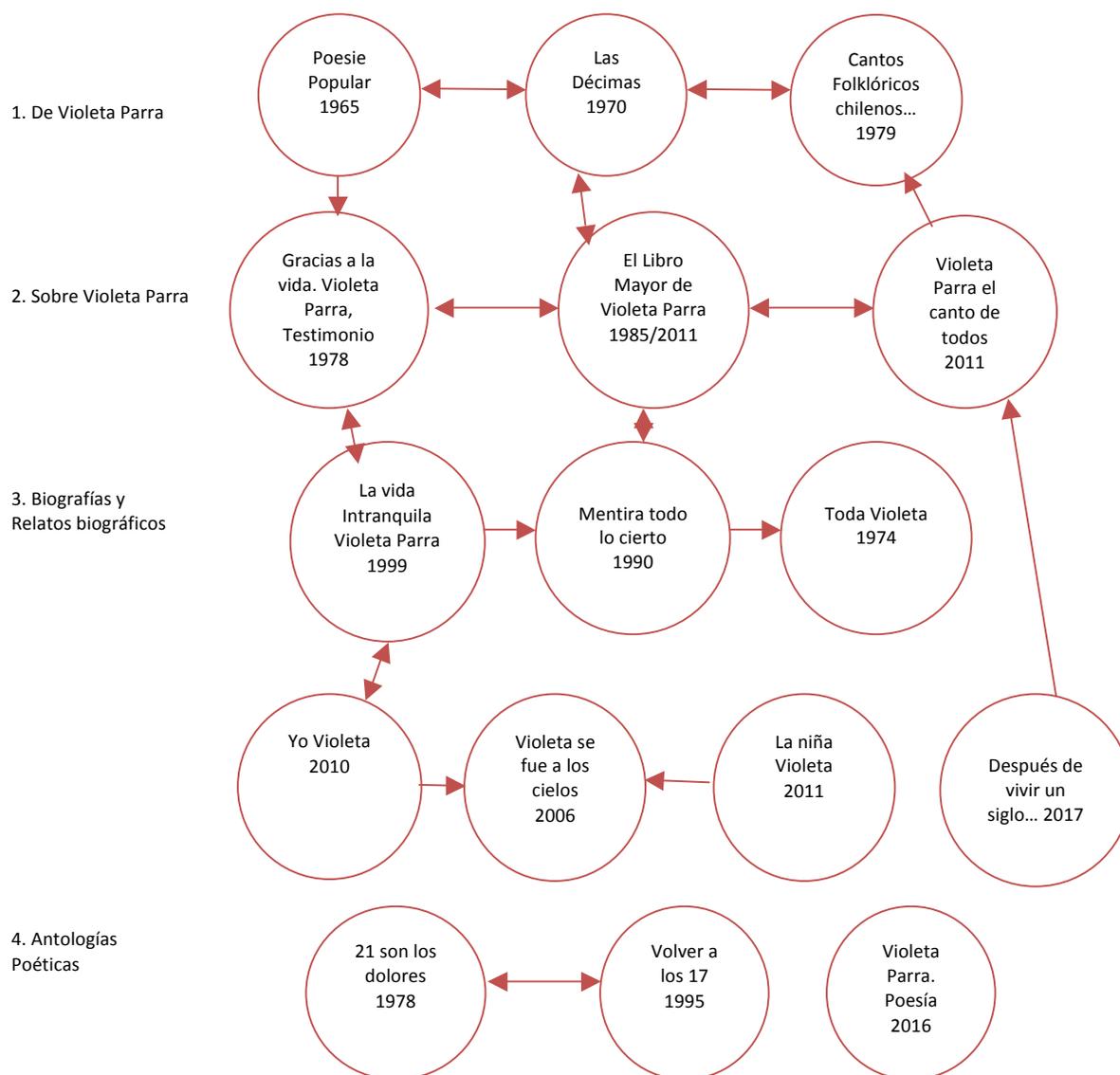
La categoría “Películas y documentales” (8), aporta con seis trabajos que abordan a Violeta, donde el primero de ellos en términos cronológicos, fue “Bordadora chilena” (1965). Este documental ha sido clave porque ha sido el único trabajo filmico sobre Violeta Parra realizado en vida, por lo tanto a través del tiempo se ha convertido en una importante fuente a la hora de desarrollar otros trabajos, tanto libros como otros documentales, como es el caso de “Viola Chilensis” (2003), “Violeta Parra, Grandes Chilenos” (2010) o “Violeta más viva que nunca” (2017). Por último, la única película sobre el personaje, “Violeta se fue a los cielos” (2011), es el gran referente en este género. Sin lugar a dudas que estas fuentes documentales tienen en sus producciones una forma particular de abordar a Violeta Parra.

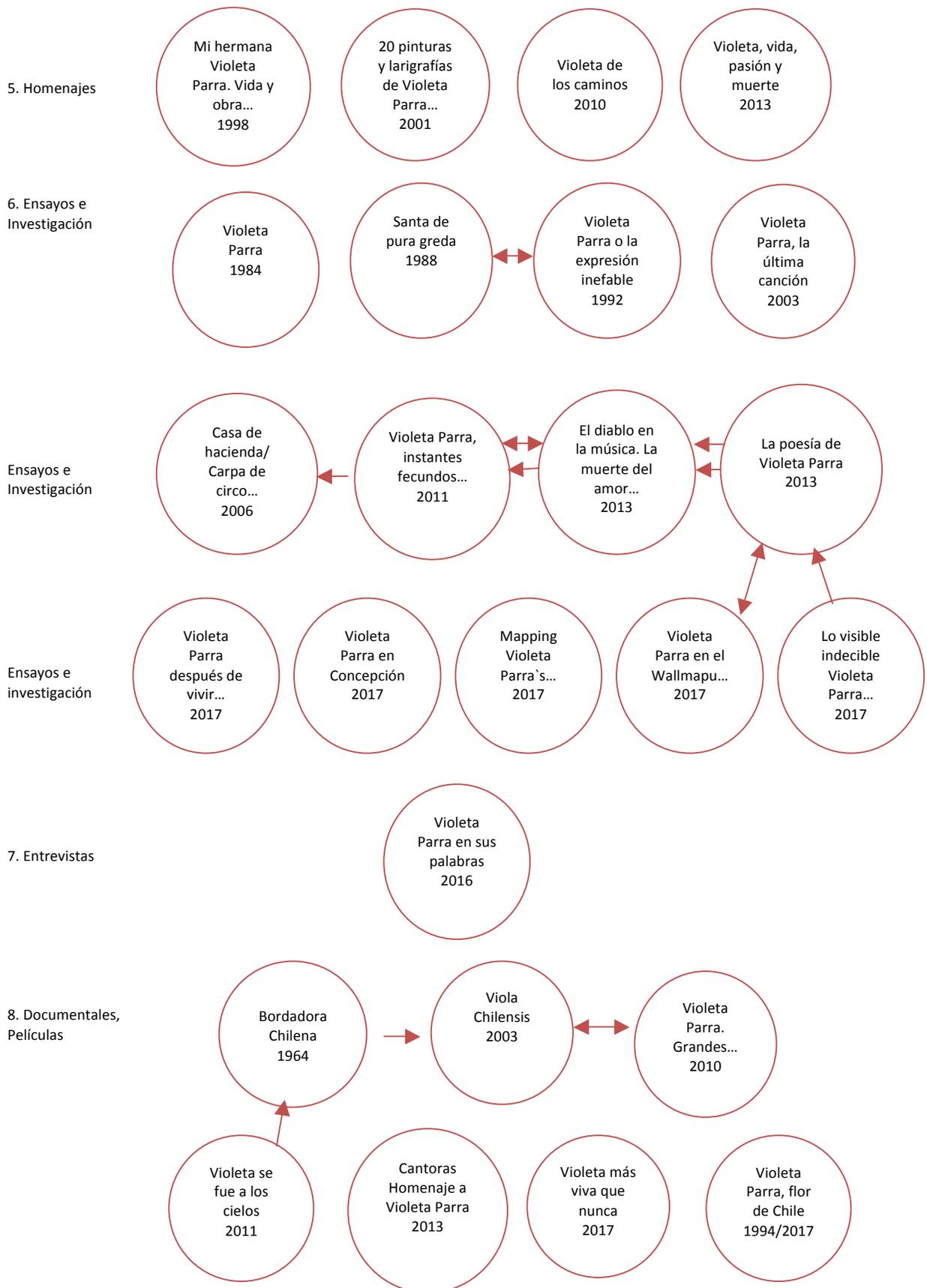
La categoría “Textos pedagógicos” (9), solamente cuenta con un tipo en su especie, publicado a propósito de la conmemoración del centenario de Violeta Parra, un texto didáctico sobre el personaje recomendado para profesores de música adaptado para Educación Básica y Media.

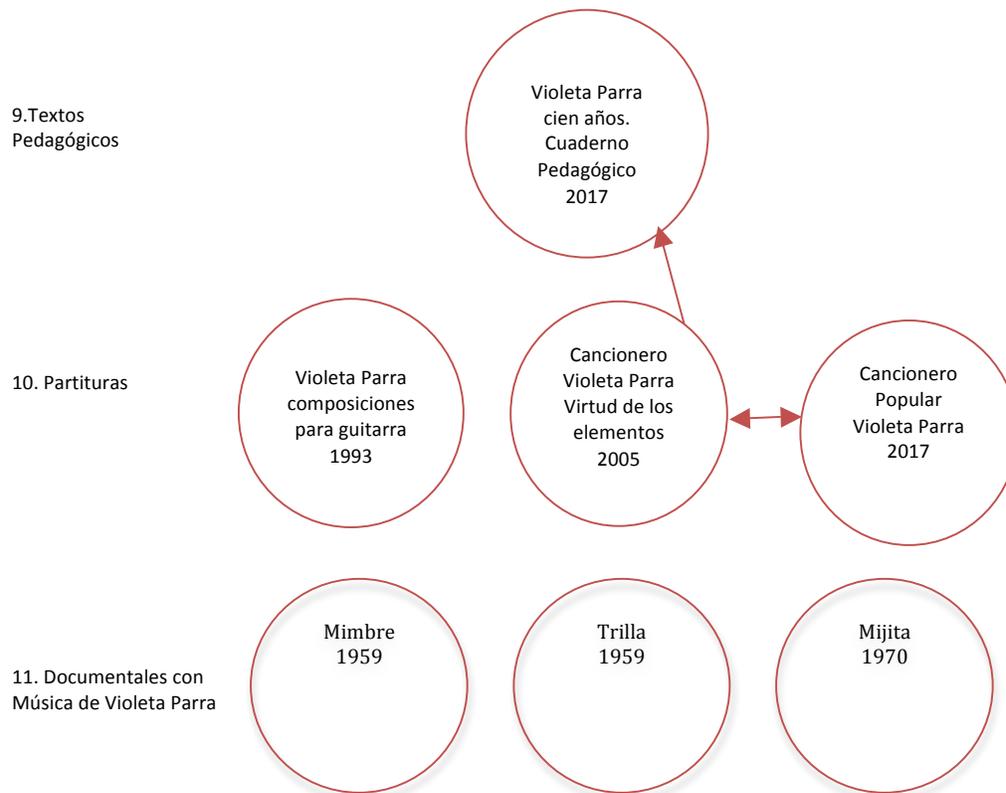
Sobre la categoría “Partituras” (10), se cuenta con tres textos que llegan a contener la producción musical total de Violeta Parra, sino que son selecciones. El primero de ellos *Composiciones para guitarra* (1993) contiene las composiciones para guitarra sola, luego se edita el *Cancionero Virtud e los elementos* (2005), y por último, un *Cancionero Popular* (2017) que se publica en el marco de la conmemoración del centenario de Violeta Parra.

Como última categoría, “Documentales con música de Violeta Parra” (11) hemos incluido cuatro documentales que aunque se relacionan con Violeta de manera indirecta, es posible tomar estos trabajos como un referente documental por el trabajo musical que sirve de base para los documentales “Mimbre” (1959) y “Trilla” (1959) de Sergio Bravo, y por cómo aparece representada Violeta Parra en el documental “Mijita” (1970) de Sergio Castilla.

Figura Nº 3: Cartografía documental de Violeta Parra







### 2. 3. 2. Fuentes discográficas, iconográficas e INTERNET.

Las fuentes discográficas son un esencial aporte dentro de este trabajo, ya que permiten el apoyo musical tangible en la construcción discursiva de Violeta Parra.

Los trabajos discográficos en general, resultan relevantes por el diálogo musical que puede establecerse entre Violeta y otros músicos. En este sentido, las músicas populares nos ofrecen el desafío de trabajar desde lo sonoro hacia lo musical, pudiendo hacer transcripciones que resulten pertinentes para desarrollar los análisis de los discursos.

La discografía de músicos de la Nueva Canción Chilena, o vincualdos a ella, como la *Cantata Santa María de Iquique* (1970) Luis Advis y Quilapayún, o *Canto para una semilla* de Inti-Illimani (1972/2003) nos permiten contextualizar la apropiación de los aspectos musicales que bordean los folclórico, desde un lenguaje latinoamericano y su relación discursiva con Violeta Parra.

Por su parte, la discografía de los y las cantautoras de las nuevas generaciones, tales como *Témpera*, (2008) de Manuel García, el disco *Puñado de tierra* (2011) de Natalia Contesse o *Pascuala canta a Violeta Parra* (2008) de Pascuala Ilabaca, son fundamentales para el análisis sobre cómo se va perfilando un diálogo discursivo-musical, entre Violeta Parra y estos/estas músicos, ya sea como un referente de canonización, o como una representación de su figura a partir de la música.

Debido a la dispersión de la discografía de Violeta Parra que se produce tanto en el trabajo editorial de su música, como en la ausencia de fuentes, hemos optado por referenciar algunas fuentes basándonos en la sistematización más completa que existe hasta ahora en el sitio: [www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com) y otras, de nuestro archivo personal de Violeta Parra.

En este sentido, INTERNET se destaca como una fuente de difusión importante de las músicas populares, desde el trayecto, discursivo, autoral o estilístico que podemos encontrar este espacio, como en los sitios: <http://www.musicapopular.cl> que funciona como un sitio de información, pero también como un catálogo de la música popular chilena.

El sitio <http://perrerc.org> presenta un extenso recorrido discográfico de músicas populares latinoamericanas, difundiendo discos descatalogados o difíciles de conseguir.

Otros espacios archivísticos consultados, que también cuentan con plataformas virtuales, han sido la hemeroteca de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, el El Archivo de la Fundación Violeta Parra, el Archivo Tradición Oral de la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca Rural José María Arguedas, el sitio: [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl).

Las fuentes iconográficas, principalmente las que encontramos en la discografía de las cantautoras de la nueva generación de la escena musical chilena, nos permiten identificar los elementos discursivos desde la imagen y lo performativo de sus propuestas artísticas, y su incidencia en la formación del discurso de Violeta Parra como figura femenina.

### **2. 3. 3. Fuentes de prensa y artículos de difusión.**

Las fuentes de prensa se constituyen en un conjunto de alrededor de 300 artículos de diarios y periódicos, y de revistas de difusión publicados entre los años 1967-2017 en Chile.

Una de las características de este corpus de fuentes, es la diversidad que presentan en cuanto a su tendencia política. En este sentido son el reflejo del modo en que ha funcionado este segmento informativo en Chile, demostrando que ha estado liderado por una ideología de derecha (Ver Anexo N° 1)<sup>23</sup>.

No obstante, la pluralidad de las fuentes en sus aspectos de contenido, lugar geográfico y público al cual van dirigidas, nos permite considerar un amplio alcance de los actores que intervienen en la construcción de los discursos sobre Violeta Parra.

Por ejemplo en prensa, existe una diferencia entre diarios como *El Mercurio*, dirigidos a público menos masivos, o *La Cuarta*, a medios mucho más masivos.

La idea de incluir fuentes de prensa y revistas de difusión regionales, y no solamente metropolitanas, nos ha permitido tener una perspectiva más amplia sobre los actores que han intervenido en el fenómeno de la construcción de los discursos.

Desde una categoría geográfica, hemos incluido diarios metropolitanos, y prácticamente de todo el territorio nacional, como del norte de Chile: *La estrella de Iquique* de Iquique (I Región), también del litoral como *El Espectador* de Viña del Mar, o el *Expreso* de Valparaíso (V Región). Diarios de la zona centro y sur de Chile: *El Heraldo* (VII Región), *El sur* (IX Región) y el Magallanes (XIII Región), por mencionar algunos.

Desde las revistas de difusión, hemos considerado seis categorías que cubren de un modo amplio diferentes segmentos temáticos, tales como: Revistas de actualidad noticiosa (*Ercilla*, *Vea*, *The clinic*, entre otras); Revistas de actualidad cultural (*Revista de Arte*, *Pluma y pincel*, *Cauce Cultural*, entre otras); Revistas juveniles (*La bicicleta*); Revistas para la mujer (*Revista Paula*); Revistas de espectáculo (*Ecran*); Revistas religiosas (*Revista Mensaje*).

Otra característica, es el amplio espectro temporal de nuestras fuentes (1967-2017), lo que nos permite lograr un extenso recorrido, principalmente para obtener una mejor proyección discursiva e historiográfica, a fin de llegar a determinar el comportamiento de los discursos y qué cambios se van produciendo a lo largo del tiempo. Aquello, como una forma de tomar en cuenta otras voces, logrando descentralizar la perspectiva sobre los discursos producidos, en espacios, y por actores considerados como hegemónicos.

---

<sup>23</sup> Debido a la gran cantidad de información que presentan las fuentes de prensa y revistas de difusión, no las hemos incluido en el cuerpo de la tesis, sino que las hemos organizado en un cuadro de resumen que puede verse en los anexos.

Luego de haber recopilado estas fuentes, se organizó la información creando una base de datos, a partir de los tópicos discursivos que se iban repitiendo para dar paso a las *unidades de discursos* (Foucault, 1969/2015). Estas *unidades de discursos* son los cinco discursos que ya hemos mencionado: *Violeta Mitificada*, *Violeta Canonizada*, *Violeta Autora*, *Violeta Mujer* y *Violeta Suicida*. Luego, las *formaciones discursivas* (Foucault, 1969/2015) son los eventos vinculados a los discursos. Por último, las *modalidades enunciativas*, según Foucault (1969/2015), y como revisamos anteriormente en este capítulo, son los autores de los discursos, tal como se muestra de manera operativa en la siguiente tabla:

Tabla Nº 2: Base de datos prensa.

Fuente	Título y autor	Tópico discursivo	Texto
<p>La Discusión (Diario: Chillán) febrero 4, 1982, p. 3.</p>	<p>s/a: "¡Gracias a la vida! que nos dio una Violeta"</p>	<p>Violeta mujer, desvalorizada</p> <p>Violeta suicida, muerte por amor</p> <p>Violeta canonizada, referente de la música chilena</p> <p>Desvalorizada</p> <p>Violeta mitificada</p> <p>Violeta canonizada, referencia de canciones</p>	<p>hace quince años que "se fue para los cielos" nuestra querida Violeta Parra. Ella quiso "Volver a los 17" y sentir de nuevo "el amor profundo". No fue correspondida y "su amor marchito" la llevó al suicidio.</p> <p>Violeta "matriarca" y "patriarca" del verdadero y más genuino folklore nacional vivió en Chillán y fue profundamente chillaneja (...) Aprendió en esta tierra de poetas, héroes y de tradiciones enraizadas y más profundas que 400 años: a hilar, pintar, rasguear la guitarra y los cantos de su pueblo. Viajó y viajó por los más recónditos vericuetos de su patria para buscar el canto oculto, la sabiduría popular en las abuelitas y abuelitos campesinos.</p> <p>Como de costumbre mientras vivía su ciudad no la reconoció. Sus trabajos estaban en el Museo de Louvre [Louvre] de París y su canto era también conocido en Europa y otros puntos de la tierra [...]</p> <p>No fue profeta en su tierra [...] Aunque sigue entre nosotros y cada día vive más. Cada día se escucha más. Y las escuchan más los jóvenes y los niños. Y escuchan tanto lo que recopiló como lo que creó.</p> <p>Creaciones de ella son entre otros temas: "Volver a los 17 (...)" y "Gracias a la vida".</p>

**SEGUNDA PARTE**  
**ANÁLISIS DE DISCURSOS SOBRE VIOLETA PARRA**

### 3. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA MITIFICADA.

#### 3.1. Introducción.

En este capítulo trataremos el modo en que se va configurando el primer discurso en torno a la figura de Violeta Parra. Este discurso sería nuestra primera *unidad de discurso*, basándonos en la categoría de Michel Foucault (1969/2015), que hemos denominado *Violeta Mitificada*. No mítica, pues, lo *perlocutivo* (*performativo*) (Austin y Urmson, 1955/1996) en el acto de mitificar es fundamental dentro de cómo se va formando este discurso. Si bien, esto se manifiesta en la idealización del personaje de Violeta en términos *locutivos* (Austin y Urmson, 1955/1996) o meramente enunciativos, también se manifiesta en lo que produce esa mitificación. La más clara consecuencia de dicho fenómeno se evidencia en una posterior canonización en términos musicales, en este sentido podemos notar una *interdiscursividad* (Fairclough, 2003) entre dos discursos diferentes. Primero, a través de la configuración de un discurso mitificador, y luego de uno canonizador, por medio de la legitimación musical producida por múltiples actores.

En este discurso mitificador del personaje, la muerte es un hecho que modifica la percepción colectiva que se tiene sobre Violeta Parra, pues, luego de este evento, su valorización aumenta considerablemente. Lo trágico se convierte en un aspecto fundamental, siendo significada como un personaje contradictorio, incomprendido y complejo, es decir, lo que sería una *outsider*. En esta significación, se puede notar una conciencia sobre la existencia de una suerte de exclusión de su figura dentro de los cánones sociales y culturales.

Esta formación discursiva de mitificación, se da tanto desde los espacios académicos, como desde los espacios colectivos, siendo una característica relevante para un fenómeno de interdiscursividad, ahora dentro de un mismo discurso, que según la propuesta de Fairclough (2003), y cómo se revisó en el capítulo II, se vincula a “las variedades discursivas, a los discursos y a los estilos a los que recurre” y por otro, “a cómo opera con ellos en las articulaciones particulares” (Fairclough, 2003: 184).

Como decíamos, Violeta Parra, puede ser apreciada como mito principalmente tras su muerte, en primer lugar, por la forma en que muere, y en segundo lugar, debido a que su vida fue

intensa tanto en términos personales, como también profesionales. Algunos de los ámbitos complejos en la vida de Violeta, son dos separaciones matrimoniales, complejas relaciones sentimentales, la muerte de una hija pequeña, la falta de reconocimiento artístico, negación de ayuda para llevar a cabo sus proyectos, problemas económicos, un carácter difícil, y una muerte suicida. Al mismo tiempo destacamos una cantidad de ámbitos contradictorios en su manera de comprender el mundo que han contribuido en la compleja configuración colectiva de Violeta Parra.

No vamos a abordar cronológicamente el discurso mitificador de Violeta Parra, pues su significación como mito es un tópico reiterativo que se advierte de manera permanente, tanto en la prensa, como en diferentes textos sobre Violeta Parra, ya sea de manera evidente, o no evidente, como iremos analizando a largo del capítulo.

Con todo, se puede notar un énfasis mucho más mitificador, sobre todo en los primeros textos que se escribieron sobre ella, para pasar posteriormente a otros enfoques más biográficos, y últimamente, estudios más críticos sobre el personaje y su obra, que se distancian de los primeros relatos, precisamente por presentar una perspectiva des-mitificadora.

Desde los artículos de divulgación y no académicos, este discurso, se va formando cada vez que Violeta Parra es objeto de noticia, a raíz de circunstancias como la conmemoración de su muerte o de su nacimiento, cuando se publica algún libro sobre ella, y cuando se han formado instituciones en su memoria. Estas serían las *formaciones discursivas*, según Foucault (1969/2015), pues, están referidas a los eventos que ocurren en relación a la construcción de los discursos y a su “permanencia”, “modificación” o “coexistencia”, (Foucault, 1969/2015: 46-55) a través del tiempo.

Toda vez que se remite al personaje por causa de los eventos descritos en la prensa -a pesar que en términos generales se da una suerte de reiteración sobre la temática de su mitificación-, es posible identificar cómo van apareciendo ciertos conceptos o tópicos que resultan relevantes dentro de este discurso. El tópico de la muerte es fundamental para significar su condición de figura mitificada; en este sentido, hemos querido establecer una distinción entre el concepto de muerte y el de suicidio, desde dos acepciones diferentes.

La muerte, es entendida desde una perspectiva simbólica, en tanto permite evidenciar cómo ha sido significada la figura de Violeta Parra a través del tiempo, distinguiendo que la connotación del hecho marca un precedente en la configuración de eventos que efectivamente ocurren, según ciertos autores (Alcalde, 1974; Piña, 1978; Manns, 1984; Agosin y Dölz-Blackburn, 1988 y 1992).

Mientras que su suicidio, lo distinguimos como un hecho mucho más específico, y que no ha sido tratado de manera exhaustiva, por lo tanto, merece ser abordado de manera más profunda<sup>24</sup>. Por esta razón, la muerte, en este capítulo, será abordada como un concepto distintivo y transversal que dialoga de manera interdiscursiva al interior del discurso sobre *Violeta Mitificada*, en su calidad de “héroe”, “santa y animita”, “auto-mitificada”, “desmitificada” y “musealizada”. Estas maneras en que ha sido significado el personaje de Violeta, correspondería a lo que Foucault (1969/2015) llama *función enunciativa*, pues, revela cuál es la naturaleza de la construcción de sentido que se le atribuye colectivamente a Violeta Parra.

Desde la muerte, como punto de partida, el discurso mitificador va perfilando la condición de héroe en Violeta Parra, que sería un primer matiz importante, cuya relevancia discursiva se demuestra en tanto aparece como un personaje trágico y mártir, que se sacrifica por una causa. Así también, luego de su muerte, Violeta, pasa a ser un personaje inmortal y una santa, donde uno de los énfasis de esta construcción, supone que desencadena el fenómeno de *santificación popular*, debido a que su representación colectiva es convertida en ánima y personaje sagrado en los contextos populares.

Fuera del discurso mitificador que se va construyendo a partir de su muerte, el personaje mismo de Violeta cuenta con una serie de anécdotas e historias que va relatando en vida, junto a las que otros cuentan sobre ella. Estas historias son relevantes para la construcción de este discurso, precisamente por las diferentes características que la convertirían en personaje de leyenda.

Así también, es posible notar en este discurso, un énfasis de des-mitificación, suponiendo que mientras más se produce una distancia cronológica de su muerte, se intenta asumir la construcción de una Violeta menos idealizada y más humana.

---

<sup>24</sup> Ver Capítulo VII Discurso sobre *Violeta Suicida*.

Por último, se advierte que Isabel Parra, como figura que vela por la obra de su madre, intenta evitar la conmemoración de su muerte, para centrarse más bien en la conmemoración de su nacimiento, en cuyo gesto se nota una negación de su muerte como hecho que podría convertirla en mito, y por tanto en este caso, el giro de este discurso derivaría su significado hacia una anti-mitificación respecto de su muerte, no así, respecto de su valorización, ya que lo que intenta principalmente Isabel, a través de la Fundación Violeta Parra, sería valorizar a una Violeta viva y no muerta, convirtiendo el Museo Violeta Parra en la casa de Violeta.

En suma, podemos decir que en este capítulo sobre *Violeta Mitificada*, destacamos cinco *formaciones discursivas*, como puede verse en la siguiente tabla:

Tabla Nº 3 Clasificación temática del discurso sobre *Violeta Mitificada*

Formaciones discursivas (Foucault, 1969/2015)	Función enunciativa (Foucault, 1969/2015)	Tópicos discursivos
Violeta representada como héroe.	La condición de héroe se significa debido a que se sacrificó por una causa. Es héroe, y se representa como héroe a partir de su muerte.	-Mártir -Sacrificio -Tragedia
Violeta representada como santa y animita.	A partir de su muerte pasa a ser santa y se produce un fenómeno de "santificación popular", pasando a ser una animita.	-Inmortalidad -Inmaculada -Ánima -Animita
Auto-mitificación de Violeta.	El acto de auto-mitificación consiste en una conciencia de sí misma sobre quien es, y qué representa, Violeta. Se da desde el discurso por otros, pero también desde el propio personaje.	-Conciencia -Auto-valoración -Misión
Des-mitificación de Violeta.	El acto de des-mitificación, consiste en una perspectiva discursiva que intenta descentrar y visibilizar, o poner en evidencia el modo como Violeta ha sido representada, habiendo una conciencia sobre la construcción del personaje.	-Idea de una construcción del personaje -Descentrar al personaje. -Visibilizar, desvelar la construcción del personaje.
Muesalización de Violeta Parra.	El Museo Violeta Parra, aparece como un co-relato que fortalece el discurso mitificador del personaje.	-Violeta corporeizada -Unión cuerpo/alma -Violeta mitificada en un espacio institucional. -Lugar habitado por Violeta

### 3.2. Violeta Parra representada como héroe.

El concepto de héroe que aparece en este discurso mitificador da cuenta de un personaje que se comprende como un ente trágico e idealizado, como una figura siempre presente en el

imaginario chileno. Como figura mítica, Violeta existe en la medida en que, de manera colectiva, es alimentado su desapego de la existencia concreta y cotidiana.

Es por esto que su muerte se convierte en el hecho que la catapulta hacia un nuevo estado, pues, a partir de allí es desde donde comienza a gestarse una construcción idealizada de su figura. Una idealización vinculada a la muerte como hecho obligado para convertirse en un personaje que pervive, cuya construcción se sirve de los hechos desafortunados que rodean y traspasan su vida, los que son compartidos con la figura del héroe que surge en la antigüedad<sup>25</sup>, y que es retomado como personaje clave durante la época romántica.

Según Bauzá (2007), existe ciertas características del héroe como figura mítica, que coinciden con las características de la figura de Violeta en cuanto a su historia de vida:

Tabla Nº 4: Tabla comparativa figura del héroe y Violeta Parra.

Características del héroe mitificado	Características de Violeta Parra
El esfuerzo utópico lleva al héroe a una muerte trágica.	Se suicida.
La muerte ocurre de manera prematura.	Muere a los 49 años.
Presentan un carácter agónico por estar frente a fuerzas contrarias o “en conflicto entre dos mundos” (Bauzá, 2007: 7).	Personaje complejo, contradictorio, presenta grados de conflicto internos y con el mundo.

Desde una perspectiva moderna, se ha comprendido al héroe romántico como un ser que trasciende en el tiempo, cuyos rasgos -en palabras de Gras (1988)- o al menos algunos de ellos, serían su carácter melancólico, una relación irreconciliable con la sociedad, con amores trágicos, rebelde y aventurero. Siguiendo a la misma autora:

el romántico es el prototipo del inconformista y del insurrecto ante la escisión del hombre moderno, entre el “yo” y la alteridad; de alguna manera hace una nueva interpretación del conflicto planteado por Diderot entre el *hombre natural* y el *hombre moral*, que traduce en el conflicto existente entre el sentimiento íntimo y el de sentido común, extendiéndolo a la relación entre el sujeto y lo otro, o la cosa -dualidades antagónicas- que se reproducen en el interior de cada uno y cuyo diálogo posibilita la conciencia de sí mismo (Gras, 1988: 36).

<sup>25</sup>Bauzá considera que existen dos líneas interpretativas respecto de quienes eran los héroes, por una parte, estaban los dioses caídos, y por otra, los seres mortales, que: “eran antiguos hombres que, a causa de lo esforzado de su proceder, tras la muerte adquirieron un rango superior al humano, es decir, el heroico, y en consecuencia recibían culto” (Bauzá, 1988: 32).

Guardando las distancias temporales con el héroe romántico, pero tomando en consideración los rasgos que lo definen, consideramos que éstos han sido aplicados como aspectos centrales en la construcción del discurso sobre *Violeta Mitificada*. Es así, como se evidencia a una Violeta que no puede conformarse con su relación con el otro, casi siempre a punto de romperse, cuando no quebrada completamente, pero siempre consciente de cada uno de los detalles de ese proceso.

Además de la vida atormentada, cuando se expone la relación entre lo mítico y lo heroico, se resalta la importancia que cobra la lucha, sobre todo consigo mismo. Según Cirlot (2013), en la figura del héroe se representa: “la lucha contra los enemigos exteriores y materiales, y el combate contra los enemigos interiores y espirituales [...] todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas”, Así también, “en el destino del héroe coinciden lo histórico con lo simbólico. El héroe tiene como fin primordial vencerse a sí mismo” (Cirlot, 2013: 247).

Si bien podríamos usar el concepto de heroína para asignar a Violeta, una categoría congruente con su condición femenina, usamos el concepto de héroe en masculino, tal como se ha representado en los relatos clásicos, y en investigaciones más recientes.

En un interesante trabajo, Olarte (2012), desarrolla un recorrido histórico sobre la figura del héroe, para luego ejemplificar su representación en la música dentro de la creación incidental, valorando su significado en contextos colectivos.

Tanto la idea tradicional, como esta idea más actual sobre el héroe, es la que nos interesa rastrear en la formación de este discurso, donde las características y acepciones revisadas en Violeta Parra, se relacionan con una representación del héroe como ser masculino, lo que la transforma en una figura díscola en relación a cómo se han configurado socialmente los estereotipos de género.

Bien podemos afirmar que no es la primera vez que Violeta Parra, no calza con los modos de representación femenina asignados social y culturalmente, ya que en su condición de cantora, incursiona en ámbitos musicales corrientemente cultivados por hombres, como lo es el canto a lo poeta.

Luego, en relación a la dualidad y escisión multidimensional de cómo se ha comprendido a Violeta Parra, podemos afirmar que se han formado algunos binomios o trinomios con los cuales se ha intentado definir su figura. Algunos son un tanto difíciles de conciliar, otros poco convencionales en relación a sus actividades, personalidad, obra, sujeto creador, creencias, creación, etc.

Estas dimensiones coexisten en la vida de Parra, haciendo difícil abordar al personaje. Por ejemplo, la idea de ser campesina e intelectual al mismo tiempo, es una mezcla poco común, especialmente cuando los rasgos campesinos se mantienen a lo largo del tiempo, pues esta característica de Violeta no era bien recibida por cierto sector de la élite (Sáez, 2010; Štambuk y Bravo, 2011). O, mujer y compositora, sobre todo durante la época en que su trabajo de cantautora marca un inicio en la música popular chilena.

También podemos mencionar su afiliación al Partido Comunista, que aunque fue breve (Manns, 1984), marca también un precedente en sus creencias sobre la justicia social, que al mismo tiempo, éstas cobran relevancia en el marco de un sentimiento religioso, lejos de los márgenes institucionales, pero mucho más cerca de creencias que provienen de la religiosidad popular<sup>26</sup>. Esta perspectiva, según los autores, le permite esquivar todo nexo dogmático, y por consiguiente, realizar una serie de críticas en contra del sistema religioso oficial chileno, como también en contra de otras instituciones o personas en las que se ve representado de alguna forma, lo anti ético, la falta de compromiso, el pensamiento prejuicioso, el poder, la soberbia, entre otros, tal como lo expresan algunas de sus canciones. Lugar desde el cual se posicionan los autores de los discursos para significar a Parra y su propuesta creativa.

Violeta, ha sido definida desde tres ámbitos básicos que luego se amplían en relación a otras dimensiones: su *Ser* (género, personalidad, creencias), su *Estar* (territorialidad, clase social, origen), y su *Hacer* (obra musical, visual, poética), como se muestra en la siguiente figura:

---

<sup>26</sup> El concepto de religiosidad popular, ha sido trabajado por Maximiliano Salinas, para definir aquella religión que comenzó a perfilarse en Chile a fines del siglo XIX y principios del XX, profesada por las clases populares, en oposición a la religión católica oficial y conservadora, vinculada a la oligarquía chilena. Para este autor: "Las clases populares, progresivamente, fueron abandonando la religión oficial, sostenedora de una política de esa índole" (Salinas, 2005: 27). Hoy en día, el concepto se aplica a todo fenómeno de fervor religioso, ya sea fiestas, ritos, creencias, entre otros.

Figura N° 4: Esquema sobre la complejidad de Violeta Parra.



Algunas de estas características respecto de la vida y propuesta artística de Violeta Parra, han sido mencionadas por diferentes autores (Manns, 1984; Agosin y Dölz-Blackburn, 1988; Morales, 2003), y otras, se deducen de acuerdo a quién es, de dónde viene, qué lugar ocupa en la sociedad, cuál es su trabajo, su pensamiento, su perspectiva creativa. Es así como la multiplicidad de aspectos que conforman a Violeta, acrecientan su complejidad, y por cierto, aquello se vuelve un factor fundamental cuando se va perfilando un relato en su dimensión de héroe.

El hecho de que sean los poetas y literatos los primeros en marcar una señal discursiva a través de un relato mitificador sobre Violeta Parra, resulta significativo en tanto la poesía es por excelencia un género que funciona para exaltar las virtudes de los sujetos como objetos líricos,

<sup>27</sup>En una entrevista se le pide que explique sus tapicerías donde borda la figura de Cristo, asumiendo que en estos trabajos podrían tener algún vínculo religioso. Sin embargo, para Violeta, la figura de Cristo es un personaje humano, y su concepto sobre la religión no es de carácter tradicional, al parecer, rescata la figura de Cristo más bien como un personaje popular: "V: Sí. Cada vez que estoy triste hago el Cristo. Porque creo que dentro de cada ser humano hay un contacto muy cercano que yo admiro mucho [...] E: ¿Qué opinan en Chile de su tapicería, que usted presente a Cristo, que haga cosas religiosas? V: No creo que sean cosas religiosas..., el Cristo. V: Para mí el Cristo es un ser humano como nosotros, de buen corazón. [...] E: ¿No es usted creyente? V: Prefiero no abordar temas delicados. Mi francés no es tan bueno como para poder hablar de cosas tan profundas de la vida. Debemos dejar eso a los filósofos [ambos se ríen]" (Parra, 2014) [La traducción es nuestra].

<sup>28</sup>Según su amiga Adela Gallo, Violeta "era marxista-religiosa... a la manera de los birmanos que son socialistas-budistas. Porque lo que ocurre en Violeta es que al hablar del folklore del campo es necesario hacer referencia a la religión. Es necesario en primer lugar para entender la religión" (Rodríguez, 1984: 189).

siendo a través de los diversos recursos literarios empleados por poetas chilenos, un modo de representarlos en un sentido particular, único y trascendente.

Es así como revisamos un matiz discursivo desde la lírica chilena y desde diferentes textos sobre Violeta Parra, provenientes de la literatura y la filosofía. Sobre esto, podemos mencionar tres libros clave que se asemejan en su formato y contenido, tanto en su calidad de libros antológicos, con una introducción sobre Violeta Parra, y así también por cómo se aborda a Violeta, en diálogo con la temática de mitificación: en su calidad de héroe, como estamos revisando ahora; o de santa, como veremos más adelante.

Estos libros son: *Toda Violeta Parra* (1974) del poeta chileno Alfonso Alcalde; *Veintiuno son los dolores* (1978) de Juan Andrés Piña, escritor y crítico literario, con su primera edición en 1976; *Violeta Parra. Violeta del pueblo* (2004), del escritor español Javier Martínez Reverte, con su primera edición también en 1976, y por último, a pesar de ser un libro diferente a los mencionados, (pues, no es antológico, sino que se trata de un estudio sobre su obra poética) en: *Santa de pura greda...* (1988), de las literatas Marjorie Agosin e Inés Dölz-Blackburn, vemos cómo su título funciona como una enunciación sagrada, mientras el libro *El diablo en la música. La muerte del amor en el gavián de Violeta Parra* (2013a), de Lucy Oporto, da cuenta más bien de una condición de conciencia arquetípica que se daría en Violeta Parra.

Destacaremos como un hecho relevante, que algunos de los homenajes poéticos, realizados a manera de prólogo en las *Décimas* (1970)<sup>29</sup>, por Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Nicanor Parra, fueron realizados antes de su muerte como un fenómeno pre-mitificadorio, que de algún modo se convirtió en una prefiguración de su posterior mitificación, por esta razón nos parece pertinente tomar a estos poetas como un referente inicial.

Pablo de Rokha, en el poema “Violeta y su guitarra”, en un acto visionario, se adelanta al hecho de su muerte y realiza un homenaje en 1964, donde expresa ideas relacionadas con la mitificación de Violeta:

Por eso es pueblo y dolor popular, complejo y ecuménico en su sencillez de subterráneo, porque el pueblo es complejo, sencillo, tremendo e inmortal, como sus héroes, criado con leche de

---

<sup>29</sup> Las *Décimas*, es una autobiografía escrita en décimas por Violeta Parra, y publicada por primera vez en 1970.

sangre [...] saludo a Violeta, como a una *cantora* americana de todo lo chileno, chilenisimo y popular, entrañablemente popular, sudado y ensangrado y su gran enigma, y como a una heroica mujer chilena (Parra, 1970: 21).

Como decíamos, lo interesante es que Rokha reconoce un elemento trascendente en Violeta, antes de su muerte, cuando compara al pueblo con Violeta como ser inmortal. En este sentido, lo que avizora el poeta, por un lado, podría parecer profético por la manera en que la describe, justo en relación a una de las características del héroe, propuestas por Cirlot (2013), ya que como “el destino del héroe coinciden con lo histórico y lo simbólico”, en Violeta efectivamente se encuentra el símbolo con la realidad, es decir, su destino de inmortal es significado colectivamente una vez que muere.

Pero ese destino señalado, que se hace uno con lo histórico, no es el único símbolo que vemos en esta mitificación, también aparecen otros, como “pueblo”, “dolor”, “lo chileno”, o “lo popular”, donde todos contribuyen a ser una especie de síntesis de una figura heroica, que finalmente recae en Violeta, según termina el poeta en su homenaje, cuando la saluda como cantora: “y como [...] una heroica mujer chilena” (Rokha, en Parra, 1970: 21).

Por otra parte, aquello que podría ser un vaticinio acerca de la significación inmortal de Violeta, podría explicarse, desde un ángulo más humano que artístico, ya que todas esas características acerca de su figura, solo podrían ser enunciadas por quien conoce profundamente sus dolores y angustias, pero además las entiende desde la empatía, considerando que Rokha ya había vivido varias pérdidas dolorosas: la muerte de su mujer, en 1951, luego el suicidio de su hijo Carlos, en 1962, luego el de su amigo Joaquín Edwards Bello, también en 1962<sup>30</sup>. En este sentido, su sensibilidad para captar un estado de dolor similar al propio podría plasmarse en esta especie de clarividencia de lo que iba a sucederle a Violeta Parra.

Otra significación desde un plano heroico, es el que encontramos en Oporto (2013a) que, a pesar de ser un libro mucho más reciente, la autora realiza un profundo análisis sobre la pieza “El gavilán” de Violeta Parra. Su sentido mitificador desde lo arquetípico se capta cuando establece:

---

<sup>30</sup> Posteriormente vivió el suicidio de Violeta Parra, en 1967, y luego él también decide quitarse la vida en 1968.

una relación analógica y sincronística entre la vida interior de Violeta y *la expresión popular conservada por los cultores*, como concentración y continuidad entre lo individual y lo colectivo, interior y exterior, subjetivo y objetivo, presente, pasado y futuro. Esto es lo propio de aquellas expresiones simbólicas enraizadas en el inconsciente colectivo (Oporto, 2013a: 92-93).

El fenómeno sincronístico señalado por Oporto, que se produce entre la vida interior de Violeta y la expresión popular, manifestado en subjetivo y objetivo o particular y universal, al mismo tiempo demuestra el tipo de tensiones y contradicciones difíciles de conciliar, que son propias de figuras como los héroes, que presentan vidas complejas y llena de características contrapuestas.

El poeta Gonzalo Rojas, también recalca que la mitificación de Violeta sería un fenómeno iniciado previamente a su muerte, según explica: “Por ahí tengo que haberla visto cuando ya empezaba a ser un mito. Hasta me atrevo a pensar que nació mito, y pasadas las décadas, no hizo sino confirmarlo de Chillán a Santiago y de Santiago al mundo” (Parra, 2011: 85). Hecho que al parecer no habría sido compartido por todos en aquella época, dado a que había personas que no reconocían su trabajo y por supuesto a ella. Nicanor, su hermano, da cuenta de aquello cuando, en verso expresa: “Pero los secretarios no te quieren / Y te cierran la puerta de tu casa / Y te declaran la guerra a muerte / Viola doliente” (Parra, 1970: 16), y como lo declara la propia Violeta en relación a su experiencia con la gente, a quien acude por trabajo: “Ayer buscando trabajo / llamé a una puerta de fierro / como si yo fuera un perro / me miran de arrib’abajo / con promesas de destajo / me han hecho volver cien veces / como si gusto les diese / al verme solicitar / muy caro me hacen pagar / el pan que me pertenece” (Parra, 1970: 145).

Una parte del homenaje poético que Nicanor hace a Violeta, es escrito mientras está viva, vale decir, los primeros 13 versos del poema “Defensa de Violeta Parra”, tal como lo señala Santana (2006). Poema que fue incluido en el libro *La cueca larga* (1958), siendo significativo por el carácter emotivo que tiene, pero también por la exaltación de la figura de Parra enunciada en expresiones como: “Viola piadosa [...] Viola admirable [...] Ave del paraíso terrenal [...] Violeta doliente” (Parra, 1970: 17).

Posteriormente, en el libro *Obra gruesa* (1969) y luego de la muerte de Violeta Parra, se publica la segunda parte del poema que corresponde a los siguientes 18 versos, donde los primeros le sirven de punto de partida para lograr ahora exaltación heroica: “Yo no sé que decir en esta hora / La cabeza me da vueltas y vueltas / Como si hubiera bebido cicuta / Hermana mía. / Dónde voy a encontrar otra Violeta / Aunque recorra campos y ciudades / O me quede sentado en el jardín / Como un inválido” (Parra, 1970: 18). Luego, Nicanor formula a Violeta una invitación a la resurrección:

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 / Qué te cuesta mujer / Árbol florido, alzáte en cuerpo y alma del sepulcro / y haz estallar las piedras con tu voz (1974)<sup>31</sup>.

Destacamos lo que el poeta declara un poco antes de la muerte de su hermana, en 1965, respecto del lugar donde Violeta Parra decide será su último proyecto artístico: “Cuando Nicanor Parra, entró a la casa de su hermana Violeta, en la calle Segovia 7366, en la comuna de La Reina, y vio esa carpa en el suelo, una carpa de circo pobre, vieja, llena de agujeros, dijo eso: *Esta va a ser su tumba*” (Draysdale y Escobar, 2014: 74). De algún modo, Nicanor estaba consciente de que la muerte de su hermana iba a ser un hecho inevitable.

Pero no solamente los poetas más conocidos y reconocidos mitifican a Violeta, ya que también es frecuente encontrar relatos de mitificación por poetas menos conocidos, de provincia, como el poeta y escritor de Mulchén, Marino Muñoz, quien de un modo menos evidente resalta las características heroicas de Violeta:

No alcanzamos a conocer a Violeta Parra: un férreo sentimiento conquista de improviso nuestro corazón al haberla perdido para siempre físicamente. Pero su nombre, sus canciones, sus arpilleras, su guitarra y sus ilusiones siguen viviendo junto a nosotros cada día que pasa. Como

---

<sup>31</sup> Audio del poema “Defensa de Violeta Parra” transcrito del disco: “Violeta Parra recordando a Chile” (1974), mientras se oye a Violeta Parra, interpretando “Tema libre”; una pieza para guitarra sola. El disco original se editó en 1965. A pesar de que no contamos que esa versión, creemos que el poema “Defensa de Violeta Parra” debería haber sido grabado solamente desde el verso 1 al 13. Es probable que la edición póstuma de 1974, haya sido agregada la segunda parte del poema donde Nicanor refiere a la muerte de Violeta, tal como se oye en el audio.

esa flor inadvertida que prolonga su nombre con los andenes, en los aeródromos, por los caminos y las cordilleras (Muñoz, 2000: 7).

O el poeta porteño Juan Meza Sepúlveda siempre evocando su muerte como un hecho doloroso:

El 5 de febrero de 1967, hace ya 34 años nos dijo adiós súbitamente, Violeta Parra Sandoval. Treinta y cuatro años de su marcha que aún mortifica al folclor de la patria... Una extensa lágrima riega los decires, la siembra de cuecas y tonadas. Violeta: Mujer que sonríes...Cada febrero te vuelves a ir dejándonos la tristeza de haberte tenido. En esta fecha, día de angustia y dolor, estamos alegremente angustiados y dolidos porque sabemos que tú nos faltas, que tú eres algo que se nos fue repentinamente... pero no tardará en volver. Hoy, en este nuevo febrero marcha tu corazón de espigas, y nuestro dolor se graba a fuego en el silbo del viento indolente, rumoroso y envidioso de tu trova y de tu canto (Meza, 2000: 8).

El connotado poeta e investigador de la cultura tradicional chilena, Fidel Sepúlveda amplía la perspectiva mitificadora de Violeta al señalar que es representada, tanto en Chile como en América Latina, como uno de los símbolos culturales más importantes precisamente en relación al rol arquetípico que destaca en su calidad de héroe:

Violeta Parra tiene todas las características del héroe, que es el que nace mucho antes de nacer [...] y, luego, no muere con su muerte sino que sigue viviendo y, como el sino de los héroes, sigue dando batallas y venciendo después de la muerte [...] yo creo que cada año que pasa Violeta Parra va creciendo en la conciencia nacional en el área del espacio mítico y en este espacio las presencias ocurren de otra manera de lo que sería el plano pragmático o el plano académico [...] En esa línea Violeta Parra ha escalado y va a seguir escalando. Es la presencia mítica, que yo diría la presencia mítica más importante a nivel de las culturas y, sobre todo, en la cultura latinoamericana, que es una cultura de un esqueleto mítico. Nosotros nos movemos verdaderamente por esta fuerza, que es una fuerza veraz, real y también transracional (Jösch, 2000: 35).

La representación de lo heroico como discurso sobre Violeta Parra, también ha tenido interpretaciones desde las perspectivas de género, como podemos notar en la tesis doctoral de Ariz (2013). Tesis en que se expone la existencia de un diálogo entre cuatro artistas chilenas que

presentan una poética en relación a sus trabajos artísticos de un modo integrado. En este trabajo, la autora expone que Violeta Parra es significada como “héroe” por la artista chilena Cecilia Vicuña, principalmente desde una construcción colectiva de su ámbito femenino, ya que según Ariz (2013):

Parra podría convertirse en un símbolo político y social elocuente, pues al compartir su género, además de sus posición social e ideológica, entenderían lo que su figura posee de heroico, y se identificarían [...] Según Vicuña, Parra es héroe porque superó la condición sociocultural de la mujer: *se atrevió a existir y crear* según sus propias reglas. Por ello es una revolucionaria de la vida y del arte (Ariz, 2013: 675).

Si bien, la interesante tesis de Ariz es un trabajo reciente, la autora rescata una idea que la artista visual Cecilia Vicuña había elaborado en los años '70, y había sido expuesta a través de la pintura “Violeta Vid” (2009), según revisamos en los Aspectos Teóricos de nuestra tesis. En la obra, la autora se propone hacer una crítica a la forma en que se ha tratado la figura de Violeta Parra, es decir, de un modo fragmentado, aludiendo que la causa de su muerte habría sido de tipo colectiva. Una muerte injusta, que se evidencia a través del cuerpo cortado de Violeta, en varios trozos<sup>32</sup>.

La obra de Vicuña de manera forzada tuvo que ser publicada por primera vez en Londres, en 1973, en el marco del contexto político adverso que vivió la artista, a raíz de la sorpresiva toma del poder y posterior dictadura de Pinochet. Época que coincide con otro ejemplo claro donde es posible notar una representación de Violeta Parra como héroe desde una perspectiva femenina, siendo capaz de superar los límites de su propia clase, atreviéndose a “existir y a crear según su propias reglas”.

Nos referimos al documental “Mijita” (1970), del cineasta chileno, Sergio Castilla producido durante el tiempo de la Unidad Popular en Chile, mientras gobernaba Allende. Documental que ha sido analizado, por Cortinez (2003) para explicar cómo se produce una representación de Violeta Parra como la síntesis de la mujer chilena, en un sentido icónico, pero también heroico,

---

<sup>32</sup> Ver en Capítulo I: Aspectos Teóricos.

en tanto se ha transformado en un modelo de superación y triunfo de la mujer popular, frente a las adversidades de la vida.

El trabajo en particular, presenta a mujeres que viven en lugares marginales de Santiago, con la finalidad de mostrar a través de su realidad cotidiana, desde la dimensión doméstica, laboral, económica, y, política, y cómo se esfuerzan para vivir con dignidad. La música del documental, si bien es variada (Isabel Parra, Nicolás Guillén, Luciano Berio, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer), también está presente Violeta Parra, a nuestro parecer, resaltando bastante más dentro la cinta, que resto del material sonoro. Desde esta dinámica podría pensarse que Violeta sería dentro de este trabajo, una especie de motivo recurrente, como si el autor quisiera reiterar la idea de que Violeta se encuentra representada en esas mujeres.

Las canciones aparecen en el siguiente orden en el documental: “Gracias a la vida” en el minuto 02:49 del film, luego se oye “Mazúrquica moderna” en el minuto 06:29, posteriormente en el minuto 9:40, aparece la canción “El diablo en el paraíso o el Mundo al revés”<sup>33</sup>, y por último, en el minuto 17:14, el documental, termina con la canción “Volver a los diecisiete”. Las canciones de Violeta escogidas por Castilla, corresponden a las que encontramos a los dos últimos trabajos discográficos realizados por Violeta Parra, vale decir, la canción: “El Diablo en el paraíso”, incluida en el disco: *Violeta Parra recordando a Chile* (1965), y el resto de las canciones que se incluyen en el disco: *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966).

Dos de las canciones de Violeta Parra en el documental, son usadas con un sentido desarticulador del *status quo* social y cultural: tanto la canción “Mazúrquica moderna”, como “El diablo en el paraíso”<sup>34</sup> presentan elementos que desde la lírica, podrían ser consideradas como un manifiesto de subversión, frente a la crítica del orden establecido, pero también como objeto estético que en su visualidad dialoga con la figura de estas mujeres que aparecen en la cinta, cuya característica común en su origen social y su esfuerzo en el trabajo, y auditivamente

---

<sup>33</sup> Violeta Parra, define desde la tradición varias temáticas que se abordan en la poesía popular, del canto a lo divino, como en los versos: “Por saludo”, “Por padecimiento”, “Por sabiduría”, “Por despedida”. Y del canto a lo humano, en los versos: “Por el ladrón profano”, “Por el mundo al revés”, “Por los números”, “Por filosofía” (Parra, 1965: 17-69). En los versos, “Por el mundo al revés”, se puede notar una evocación a la inversión o subversión que viven las clases populares, considerando que existe una forma de no seguir el curso “normal” de las cosas, sino que estas aparezcan al revés. Idea que ha sido estudiada por Bajtin, en el carnaval como festividad específica donde se encuentra representado el orden social de la Edad Media y el Renacimiento, que cobra sentido para la tesis de Canales, (2005) al establecer un vínculo entre esta idea carnavalesca y la obra de Violeta.

<sup>34</sup> Ambas canciones serán analizadas en el Capítulo V: Discurso sobre *Violeta Autora*.

con Violeta, sería representada como una un personaje heroico. A partir de ellas, Castilla, aprovechando el gesto irónico de la primera canción, presenta la incomodidad de la posición social y económica de las mujeres, con imágenes de un mercado, mientras se muestra cómo van comprando alimentos: “Le he contestádico yo al preguntónico, / cuando la guática pide comídica / pone al cristiánico firme y guerrérico / por sus poróticos y sus cebóllicas, / no hay regimiéntico que los deténguica / si tienen hámbrica los populáricos”.

Y en el caso de la segunda canción, “El diablo en el paraíso”, a partir del fundamento del canto a lo humano, por “el mundo al revés”, sobre el cual Violeta crea esta canción, sirve como relato para exponer el problema de la desigualdad de género respecto del valor del trabajo. Esta idea es reforzada, alegórica y alegremente a través del ritmo de sirilla por la canción de Violeta mientras las imágenes muestran diferentes mujeres que con total sacrificio trabajan en las fábricas: “El hombre se come el paso / el burro los caramelos / la nieta manda al abuelo / y la sota al rey de bastos / la’gua la llevo en canasto / me duermo debajo del catre / todo lo endulzo con natre / bailo en la tumba del muerto / mentira todo lo cierto / gritaba desnudo un sastre”. Luego, según el testimonio de ellas mismas, dejan en evidencia la situación desigual que viven, esperando ser ayudadas por sus maridos:

la mujer trabaja más pesado que el hombre, por el motivo que la mujer cumple sus ocho horas trabajando, y más después tiene que cumplir con su deber en su casa, en cambio el hombre cumple sus ocho horas y llega a su casa y es atendido por su esposa que a la vez puede estar trabajando ocho horas diarias” [...] *el hombre que es consciente, y que trabaja, ambos afuera del hogar, no debe dejarle el peso a la mujer el día sábado o el día domingo* (Castilla, 1970)<sup>35</sup>.

En suma, las voces de las mujeres, más la música y la evocación lírica de estas canciones, dialogan elocuentemente con las imágenes de la película, donde la representación de Violeta Parra en su condición femenina, logra denunciar la explotación laboral y la discriminación de clase, representada en la voz de la de mujer popular (una mujer que tiene voz, y que es consciente de lo que necesita en la sociedad y en el mundo del trabajo). Esto se deja ver en el documental mismo, pero también en el análisis que hace Cortínez sobre el documental,

---

<sup>35</sup> Transcripción de las palabras de una de las pobladoras que aparece en el film “Mijita” (1970), de Sergio Castilla. Disponible en: <http://www.dailymotion.com/video/x2pn6x4> acceso el 05/03/2017.

contribuyendo así, a un co-relato definido acerca de la representación de Violeta, que como mujer heroica, símbolo e ideal de lucha, esfuerzo, perseverancia, tesón y conciencia política. Características que en definitiva definen a la figura de un héroe, que si bien remiten a las características de un sujeto masculino, dentro de esta perspectiva discursiva, se produce un fenómeno enunciativo donde se da intercambio de los roles asignados socialmente a un héroe, siendo Violeta ahora, una referente multidimensional para estas mujeres populares, según señala Cortínez:

De principio a fin, el montaje combina las imágenes y las voces que hablan con la música de Violeta Parra, aprovechando tanto su pertenencia a la cultura de masas, como su enorme potencial de expresión poética en la creación de sentidos que traspasan la imagen realista. Gracias al montaje, Violeta Parra surge que el ícono de la mujer popular chilena. La imagen de las muchas mujeres que aparecen en la película se condensa en la Violeta, a la vez que el prestigio de la gran artista se proyecta en esa multitud de mujeres [...] en el sugerente resumen final, las pobladoras anónimas se vuelven Violetas (Cortínez, 2003: 125).

Cabe destacar que el concepto de héroe ha sido significado en Chile desde una mirada conservadora de la historia, con matices nacionalistas a través de la representación de figuras, generalmente masculinas que simbolizan el fundamento mítico de la nación, como es el caso de Bernardo O'Higgins, y Arturo Prat; los llamados próceres, héroes o padres de la patria, provenientes del espacio militar chileno. Según, Armijo (2007) la triada "virilidad-héroe-nación", cobra relevancia dentro del discurso hegemónico en la representación del concepto de nación, a partir de un relato unificador que ha "monopolizado la verdad histórica y que se conoce con el nombre de historiografía conservadora" (p. 238), según es discutido por la autora. Por esta razón:

El héroe se sitúa no sólo como constructor de la identidad nacional, sino además como referente de la identidad personal. La trascendencia de este discurso social radica en el uso de determinados códigos, asociaciones, relaciones y jerarquías que suponen la posición (implícita) de cada individuo en la vida social y una ordenación del mundo dentro de uno o varios esquemas que actúan como puntos de referencia y que no se restringen únicamente a las definiciones y valores en torno a la identidad nacional, sino que llegan a instalarse en complejos entramados simbólicos

que asignan valores y patrones de conducta a imagen y semejanza del héroe nacional (Armijo, 2007: 239).

En este sentido, la autora argumenta que el discurso sobre el héroe trasciende el concepto identitario que logra un desplazamiento a otros modos de representación, que en nuestro caso, es posible evidenciar en la construcción discursiva de la figura de Violeta Parra. Desde esta perspectiva, tiene sentido la manera en que aparece Violeta en el documental de Castilla, vale decir, como figura simbólica para un grupo de mujeres de un determinado segmento social, considerando la importancia de las relaciones jerárquicas / políticas / económicas, que operan dentro de esta construcción femenina, que si bien, viven una vida de subyugación social y familiar, la política se transforma en una herramienta que les permite estar conscientes de sus limitaciones y de que cómo podrían lograr una ruptura de esa dinámica de opresión.

La diferencia entre el discurso de los héroes de la patria, y el discurso de Violeta Parra como héroe, proviene de dos vertientes diferentes. Mientras, el primero, se basa en un relato fabricado o creado para legitimar una figura heroica, según es presentado desde una perspectiva crítica; el segundo, se basa en un relato que emerge espontáneamente. Sin embargo, no por ello, no deja de tener un carácter discursivo, vale decir, que este último, opera de todos modos como una categoría de “verdad” a través de la configuración de un personaje en permanente construcción.

Desde la misma perspectiva, destacamos la iniciativa propuesta por TVN, a través del programa “Grandes Chilenos” (2008) -a propósito de la conmemoración del bicentenario de Chile- que funciona como un buen ejemplo para explicar el modo de acción de un mecanismo de construcción de identidad colectiva, tomando como referente a figuras destacadas dentro del ámbito nacional. Según la oficialidad, el programa “está concebido como un proyecto comunicacional de alta participación en el que la votación de cientos de miles de chilenos determinará la selección y posterior elección de los hombres y mujeres que, ante el juicio ciudadano, han contribuido con más fuerza a la construcción de nuestro país”<sup>36</sup>, donde uno de estos personajes era Violeta Parra. Esta iniciativa, intentaba lograr una valorización colectiva de

---

<sup>36</sup> Ver Artículo de Educarchile: “En tus manos están los 10 grandes chilenos”. Disponible en: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=137116> visitado el 05/03/2017.

personajes que podrían ser considerados como héroes o “grandes” personajes de la historia, de manera forzada o fabricada, según nuestro juicio, cuyos resultados dejaron en primer lugar a Salvador Allende, en segundo a Arturo Prat, en tercer lugar a Alberto Hurtado, y en décimo lugar a Violeta Parra.

Este mecanismo de legitimación, a partir de lo que representan estos personajes para los chilenos en términos colectivos, se encuentra vinculado a lo que sería un fenómeno de canonización. En este sentido, el discurso sobre los personajes mitificados y significados como héroes, forman parte de dicho fenómeno que desde una acción oficial, como lo es un medio televisivo y el Ministerio de Educación de Chile, son manejados para lograr legitimara estos personajes.

Algunas de las características que comparten varios de estos personajes para ser considerados “Grandes chilenos”, son: la muerte en condiciones trágicas, el llevar adelante una causa, ya sea artística, política, religiosa u otra. Por ejemplo, citamos el caso de Arturo Prat, Salvador Allende, Víctor Jara, Gabriela Mistral, entre otros, como personajes que formaban parte de la lista del programa de Televisión Nacional, “Grandes Chilenos”.

En este sentido, la construcción discursiva de la figura de Violeta como una “gran chilena” o una “mujer heroica”, tanto en el programa televisivo como en el documental mencionado, se produce desde estas dos características: su muerte suicida y haber llevado una causa, en este caso artística.

Podríamos argumentar que la nominación de Violeta Parra, como héroe, en este programa no llegó a ser la mejor vía por la cual se lograra una valorización del personaje, precisamente por la factura del programa al intentar una acción mitificadora forzada, en oposición al discurso que de todos modos se ha ido formando de manera espontánea.

Todas estas acciones de mitificación basadas en la representación de Violeta como héroe, tienen en común la exaltación del personaje. Desde el lenguaje poético se avizora una connotación idealizada que comienza mientras está viva y se intensifica después de su muerte. Desde la representación de Violeta en otras mujeres, como se revisó en el documental “Mijita” (1970), la mitificación y significación de héroe funciona desde el personaje de Violeta como símbolo de una mujer sacrificada, que vive una vida difícil en su condición de mujer, pero que

finalmente tiene posibilidades de triunfar frente a las dificultades económicas y sociales como se aprecia al final del film, con la canción “Volver a los diecisiete”.

Y por último, el fenómeno de la nominación de Violeta pasaría a conformar una suerte de canon del héroe chileno, que busca de algún modo fortalecer la identidad nacional. En este sentido, el discurso sobre Violeta Parra como héroe, o como figura heroica está relacionada con lo que Fairclough (2003) llama “identidades sociales”, en tanto se le asigna un valor colectivamente a un sujeto u objeto. En nuestro caso, este sujeto femenino pasa a tener un protagonismo poco usual dentro de los personajes relevantes en la construcción discursiva del héroe en Chile<sup>37</sup>, formándose una equivalencia valorativa respecto de sus pares masculinos.

### **3.3. Violeta Parra representada como santa y animita.**

La categoría de sagrado/a o santo/o en la representación de la figura del héroe, es otro aspecto que contribuye en los procesos de mitificación. Lo sagrado, es efectivamente una característica propia del héroe, como vimos, según Bauzá (2007) y como resalta Armijo (2007) “En este sentido, a través de la acción del héroe, muere lo profano y renace lo sagrado bajo una nueva forma, sucumbe el individuo y prorrumpen el colectivo bajo la idealización” (p. 243).

Dentro del énfasis discursivo sobre lo sagrado en Violeta podemos notar dos perspectivas; primero, la existencia de un enfoque *locutivo* e *ilocutivo* (Austin y Urmson 1955/1996), que enuncia metafóricamente la santidad de Violeta Parra, a través de la lírica. Y segundo, un enfoque *perlocutivo* o *performativo* (Austin y Urmson 1955/1996), que consiste en una santidad transformada en un hecho concreto, donde Violeta efectivamente pasa por un proceso de *santificación popular*. Fenómeno que suele ocurrir en contextos populares, donde la gente otorga un estatus de santo a diferentes personajes que han muerto de forma trágica, ya sea como héroes o como mártires (Ojeda y Torres, 2011).

En el caso de Violeta, su figura ya no solamente se enuncia poéticamente como santa, sino que colectivamente es convertida en santa dentro del contexto religioso popular, pasando a tener una categoría de *ánima*.

---

<sup>37</sup> De los 60 personajes nominados para escoger a los “10 grandes chilenos”, solamente diez, eran mujeres: La escritora, feminista y embajadora política, Amanda Labarca; la primera mujer médica en Chile, Eloisa Díaz; Elena Caffarena, activista feminista; Gabriela Mistral, poetisa y premio nobel de literatura; Juana Ross, filántropa; la ingeniera Justicia Acuña, la escritora María Luisa Bombal; la activista por los derechos humanos, Sola Sierra y la artista Violeta Parra.

De acuerdo con el primer enfoque, Pablo Neruda, en su poema de homenaje a Violeta Parra, “Elegía para cantar”<sup>38</sup>, dota su figura de un sentido mítico / místico y sagrado: “¡Hay que manera de caer hacia arriba / y de ser sempiterna, esta mujer!” (Parra, 1970 11). La ascensión que ve Neruda, puede ser comparada con la figura de Cristo o de la Virgen, personajes que según la tradición católica, han ascendido al cielo y que además tienen la característica de una existencia que dura para siempre.

Neruda visualiza a Violeta como santa, pero además como a una santa chilena, ya que todas las metáforas que utiliza para describir líricamente la ascensión de Violeta Parra evocan a imágenes de lo chileno, o lo campesino: “en su ascensión no sube solitaria: / la acompaña la luz del toronjil, / del oro ensortijado / de la cebolla frita, / la acompañan los pájaros mejores / la acompaña Chillán en movimiento” (Parra, 1970: 11).

Otro elemento rescatable donde Neruda define a Violeta como a una santa chilena, es en el verso: “¡Santa de pura greda”, evocando los cántaros y figuras de greda, íconos de la tradición del arte popular chileno que encontramos en localidades rurales como: Quinchamalí o Pomaire, pero que además la propia Violeta también creaba, según se aprecia en la siguiente imagen:

Figura N° 5: Violeta trabajando en greda<sup>39</sup>.



Es así como Neruda tal como se trata a un personaje sagrado, confiesa: “Te alabo, amiga mía, compañera [...] En vino alegre, en pícaro alegría, / en barro popular, en canto llano, / Santa Violeta, tú te convertiste” (Parra, 1970: 9-11). La alabanza de Neruda, claramente evoca la

<sup>38</sup>Enero 19 en automóvil entre Isla Negra y Casablanca, 1970. En el caso del poema de Neruda, su homenaje a Violeta, lo escribe después de su muerte, según lo señala él mismo: “la que fue, sigue siendo” (Parra, 1970: 11).

<sup>39</sup> Imagen extraída de: <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/conoce-a-5-destacados-musicos-que-destacan-en-otras-disciplinas> acceso el 12/06/2017.

imagen Violeta como figura sagrada, convertida en santa; en el presente: “Parra eres”, pero el poeta avizora que en el futuro “en vino triste te convertirás” (Parra, 1970: 12).

Dentro de la representación de santa en Violeta podemos notar dos aspectos simbólicos que configuran su significado dentro de esta categoría, por un lado, el que tiene que ver con su alma o *ánima*, según se concibe desde la religiosidad popular, y por otra parte, la idea de su cuerpo, también como símbolo de fragmentación. Este último, expuesto desde un homenaje artístico a Violeta Parra.

Desde el punto de vista de su significación como *ánima*, se repite un concepto que no siempre se evidencia como tal en los relatos, pero su sentido aparece significativamente en esta representación. Nos referimos al fenómeno de *santificación popular*, que Ojeda y Torres (2011), categorizan dentro del perfil de los “santos populares”, haciendo alusión a diferentes personajes valorizados, generalmente a partir de muertes trágicas, que posteriormente “gozan de devoción popular”, tales como: Manuel Rodríguez<sup>40</sup>, el presidente José Manuel Balmaceda<sup>41</sup>, Jorge Valenzuela, o el llamado “chacal de Nahueltoro”<sup>42</sup>. De acuerdo con estos ejemplos, la santificación popular ocurre cuando: “la imagen del mártir popular crea diferentes discursos e interpretaciones, las que generan una serie de acercamientos individuales y/o colectivos hacia el lugar de la ejecución o hacia la sepultura del mártir, que se convierte rápidamente en lugar de devoción colectiva” (Ojeda y Torres, 2011: 53).

El poeta chileno Alfonso Alcalde (1974) también relaciona el fenómeno de la muerte de Violeta con la idea de santificación popular, sin embargo, resalta el problema de la culpabilidad colectiva en el hecho de su desvalorización en vida:

*La vimos pasar a nuestro lado y no la comprendimos, confesó uno de sus arrepentidos. No es el único en esta hora del culto a la animita, tardía reverencia para los suicidas chilenos [...] Después de su muerte –como es nuestro hábito nacional- su fama empezó a multiplicarse como mosquito en la piedra. Es nuestra manera de ser: amar a los muertos y odiar bastante a los vivos. Después –*

---

<sup>40</sup> Considerado uno de los libertadores de la patria, siendo una figura disidente del orden político oficial, representado por Bernardo O’Higgins (Ojeda y Torres, 2011).

<sup>41</sup> Presidente de la República de Chile, entre los años 1886-1891, que se suicida y pasa a ser un héroe del pueblo (Ojeda y Torres, 2011).

<sup>42</sup> Campesino, analfabeto, condenado a fusilamiento por matar a toda su familia, quien tra recibir educación logra tomar conciencia sobre los hechos, llegando al arrepentimiento, sin embargo, de todas maneras es fusilado, pasa a ser objeto de profunda devoción popular, por considerarse que su muerte era injusta (Ojeda y Torres, 2011).

ya idos- les prendemos velas en tales cantidades que con esa suma de dinero se le pudo pagar al finado pobre un largo reposo para que viviera como rey. Siempre llegamos tarde. Por eso son casi santos los que mueren legalmente acribillados por el pelón de fusileros, los niños moros, algunos paralíticos en particular, las mujeres violadas en los extramuros, los asaltantes de caminos que se sacan el pan de boca para dárselo a los más necesitados, en fin, algunos presidentes que comparten su dicha infinita con los aburridos santos que están en la gloria y que en paz descansan [...] Por eso [Violeta] está donde está y sería prenderle otro paquete de velas para quedar en paz con nuestra conciencia que tanto lo necesita [...] Ahora tenemos que hurgar profundamente su existencia, darle varias vueltas, al derecho y al revés para terminar la expiación de nuestros pecados en relación con su vida y su obra (Alcalde, 1974: 15-17).

El sentimiento de culpa que expone Alcalde es un hecho simbólico colectivizado en personajes que pasan de humanos a santos, ya que cuando: “la muerte aparece como un portal de purificación. Donde la muerte trágica, violenta y/o injusta se transforma en un acto sacrificial que purga y confiere cualidades especiales al ánimo o alma del difunto” (Ojeda y Torres, 2011: 78). Con su argumento, Alcalde está asumiendo una responsabilidad colectiva sobre la muerte de Violeta, que no siempre se evidencia en los relatos.

Agosin y Dölz-Blackburn (1988) coinciden con la misma idea señalada, porque, para las autoras: “con el suicidio de Violeta Parra, en 1967, proliferó en Chile el culto a la animita, la veneración a los muertos, a que anteriormente sólo obtuvo indiferencia y olvidos” (p. 13). Lo que dicen Agosin y Dölz-Blackburn, respecto de la proliferación de la animita, a partir de la muerte de Violeta podría ser un juicio relativo, pues, no explicitan su aseveración con referencias concretas, pero es relevante el vínculo que las autoras establecen entre Parra, y el concepto de *ánima*, como elemento común dentro de lo que se ha expuesto.

Por su parte, el crítico literario, Juan Andrés Piña da una clara señal del fenómeno de santificación popular en Violeta:

Por que si ella fue recopiladora, intérprete, creadora, rastreadora de lo más ancestral y profundo de nuestro pueblo [...] también es mito, mitología y animita [...] muchas personas de nuestro pueblo le siguen rindiendo hasta hoy un culto casi irracional. Basta ver su tumba en el Cementerio General, siempre cubierta de velas y flores [...] si Chile es un país de necrófilos, este fenómeno no

tiene por qué extrañar. Nosotros necesitamos mucho más de diez años de la muerte de alguien para comprender el alcance de su obra (Piña, 1978:14-15).

El autor, pone énfasis en el acto de veneración que se le rinde al personaje, con “un culto casi irracional”, como señala, considerando específicamente el cementerio como el lugar donde esto ocurre. Según sostiene Piña, se trataría del lugar donde está el cuerpo de Violeta, no el *ánima*, considerando que existe una diferencia de sentido entre estas dos categorías, desde la religiosidad popular:

Las animitas, como objetos, son sepulcros vacíos que reemplazan indefinidamente el cuerpo del difunto que reside en algún campo santo. La práctica de las animitas asume la concepción cristiana del desligamiento de cuerpo y alma, pero por contraparte, la construcción de la animita como hogar del alma tiene como finalidad reconstruir la identidad del difunto en cuerpo y alma (Ojeda y Torres, 2011: 37).

Es así como cuerpo y alma son comprendidos por la religiosidad popular como dos entidades que conforman un solo ser, tal como Violeta Parra lo creía; siendo significativo el hecho de que haya querido cerrar su disco: *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), con la cueca “De cuerpo entero”, donde aborda este tema.

A pesar de que la cueca, en su carácter danzable es un género festivo donde el contenido de sus textos resulta ser de variada índole -generalmente: amoroso, pícaro o patriótico- ello no obsta para que Violeta lo convierta en una buena instancia para reflexionar sobre la división entre el espíritu [alma] y cuerpo [carne]<sup>43</sup>. Lo interesante es que Violeta, lo lleva a un contexto amoroso, cuyas temáticas suelen ser tratadas en textos de la poesía popular (Canto a lo humano y a lo divino), y no tanto en las cuecas.

En este sentido, resulta relevante ejemplificar musicalmente cómo Violeta a partir de un recurso propio de la tradición folclórica, que consiste en cortar las primeras frases del texto usado en la

---

<sup>43</sup> Para, Violeta, la carne sería lo mismo que el cuerpo, como lo expone en el “Rin del angelito”: “Cuando se muere la carne, el alma se vuelve oscura”.

cueca “De cuerpo entero” (1966)<sup>44</sup>, -como un gesto que resulta gracioso dentro del contexto lírico popular-, comienza su reflexión con la aseveración:

El hu - ma, el hu - ma-noes-tá for - ma - do.

Deun-es - pi, deun es - pí-ri - tu yun cuer - po.

Como se aprecia, la línea de la voz utiliza silencios para terminar las dos primeras frases en cada verso con el fin de marcar el corte del texto cuando dice “el huma” en el primer sistema, y en el segundo “De un espí”, cuya repetición con texto diferente es muy común en el género de la cueca.

La economía en la línea melódica, solamente basada en la nota sol, es suficiente en Violeta para describir la dimensión amorosa que aparece cuando siente pesar por no entender los amores. Luego para referir sonoramente al “alma sola”, recurre a un intervalo de cuarta descendente para terminar en el V grado de la escala de Mi Mayor. Lo mismo en el siguiente verso, mientras el cuerpo es un río, se mantiene en la nota sol, hasta que enuncia el movimiento producto del devenir las olas, que podría representar lo voluble de los sentimientos, siguiendo la misma conducción melódica del segundo verso, de acuerdo con la estructura formal de la cueca:

Ay noen-tien-do los a - mo-res, ay, ay, ay del al-ma so - la

cuan-doel-cuer-poes-un ri - o, ay, ay, ay de be-las o - las,

<sup>44</sup> Todas las transcripciones de esta tesis son nuestras, excepto algunas en las se explica su fuente.

Para terminar asignando un valor material al sentimiento amoroso que Violeta asocia con el cuerpo, finaliza con la misma melodía del primer verso:



La temática que Violeta trata en esta cueca, es un buen ejemplo que nos entrega una aproximación acerca de la visión religiosa (desde lo popular) que se tiene sobre la dualidad el alma y el cuerpo. Si bien en el caso de esta cueca, Violeta no llega a tocar el tema de la muerte en esta dualidad alma / cuerpo, sí lo hace en el “Rin del angelito” (1966)<sup>45</sup>, lo que permite complementar su pensamiento sobre el alma y cuerpo en el contexto de la muerte. Violeta hace uso del ritmo del rin<sup>46</sup> en tiempo de 2/4, con un ritmo de acompañamiento en la guitarra basado en una cuartina seguida de dos corcheas. La conducción melódica se basa en agregar un grado ascendente (en el primer verso, un intervalo de cuarta justa, y en el segundo, uno de quinta justa) en el segundo verso de la canción, en diálogo con el ascenso del angelito hacia los cielos según lo que dice el texto:



El último verso de este rin funciona como un prototipo melódico base que es combinado por Violeta, con múltiples posibilidades tanto fácticas como metafóricas de lo que ocurre después de que la carne [cuerpo] muere, es así que: “Cuando se muere la carne, el alma busca su sitio [...] Cuando se muere la carne, el alma busca su centro [...] Cuando se muere la carne, el alma

<sup>45</sup> Esta canción, con ritmo de “Rin”, está incluida en el disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, cuyo contenido alude a un ritual cuando se produce la muerte de un niño pequeño, a quien se le llama “angelito”. Según la tradición campesina, sus madres no deben llorar para que no se mojen sus alitas y eso les impida irse al cielo (Štambuk y Bravo, 2011).

<sup>46</sup> Antigua danza que se practicaba en la zona sur de Chile, específicamente en Chiloé, actualmente extinguida. Violeta incorpora el ritmo de esta danza para elaborar una canción de autor de raíz folclórica.

busca su diana [...] Cuando se muere la carne, el alma va derecho [...] Cuando se muere la carne, el alma busca en la altura [...] La explicación de su muerte prisionera en una tumba”, y por último, “Cuando se muere la carne, el alma se queda oscura”. El recurso silábico del texto logra una agilidad melódica en las primeras células rítmicas, que luego contrastan con los próximos compases, donde las figuras pasan a corcheas dando paso a un reposo rítmico/melódico en la frase final de la canción compuesta de dos negras:

Cuan-do se mue-re la car-ne el al - ma bus-ca su cen-tro,

en el bri-llo deu-na ro-sa o deun pe-ce-si-to nue-vo.

Con la animita representada como una reconstrucción del cuerpo con el alma del difunto, el alma ya no se queda oscura, pues, al pasar por este ritual, se entiende que se mantiene viva.

A través de la animita no solo es posible recordar al difunto en cuerpo y alma, sino que también salvarlo de la condena del infierno, siempre y cuando se trate de una mala muerte, como lo son el suicidio y homicidio, entre otros (Ojeda y Torres, 2011), ya que si bien el suicidio está categorizado como un pecado para la Iglesia Católica, donde quien lo comete es merecedor del infierno, precisamente bajo la creencia de la animita, las clases populares consiguen salvar al muerto de esa condición.

Es así como el fervor popular, a través de sus rezos y oraciones transforman el *ánima* en un santo/a, en quien las clases populares que sufren y son víctima de las injusticias sociales, buscan consuelo. Por tanto Violeta, ahora como animita, también logra trasladarse a otros espacios populares: “en cuerpo y alma”, según lo ha constatado Ángel Parra:

Porque yo incluso he estado en la Maestra Vida<sup>47</sup> y hay un cuadro enorme de ella; le prenden velas: Santa Violeta. Cuando uno va al cementerio a ver la tumba de Violeta, que está frente al memorial, siempre tiene flores [...] Claro y le dejan regalitos, cositas; entonces ya ha pasado a ser una animita. Alguna gente le pone: *Gracias Violeta por el favor concedido* [...] entonces pasan a ser animitas: el pueblo se inspira en ellos [...] Claro, busca un consuelo también, busca consuelo. Busca pasar el trago amargo, el trago amargo de la vida cotidiana, el trago amargo de la salud pública, de la educación, de la injusticia (Correa, 2007).

La idea de la animita relacionada con Violeta, repetida por todos estos autores, adquiere importancia al asumir que la muerte en Chile, sería uno de los medios para la valorización de sus personajes importantes. De este modo el discurso articulado en su condición de figura sagrada, siendo un *ánima*, le otorga un estatus de *Valor cultural*, según Fariclough (2003), como también ocurría en el caso de Violeta significada como héroe.

Vemos que la diferencia entre la construcción discursiva de Violeta como “héroe”, y la de Violeta como “santa y animita”, es que en la primera intervienen actores desde la oficialidad, y de un modo artificioso, por eso ésta se relaciona más lo que sería un fenómeno de canonización. Mientras que la segunda construcción discursiva, al ser una práctica colectiva de las clases populares, donde los actores muchas son veces anónimos, se realiza de manera espontánea.

### **3.4. Auto-mitificación de Violeta Parra.**

Cuando hablamos de auto-mitificación, nos estamos refiriendo a la representación que Violeta Parra hace de sí misma, ya sea de manera consciente o no, a través de un relato colectivo que se va formando a partir de sus anécdotas, sus historias, sobre todo en las *Décimas* (1970), donde ella aparece a veces como personaje real, y otras, como personaje inventado, pero también en cómo aparece cuando refiere a sí misma.

Este discurso sobre la auto-mitificación de Violeta, es complejo de abordar porque el enfoque discursivo presenta ciertos matices. En primer lugar, está la percepción que tienen Ángel Parra y

---

<sup>47</sup> La “Maestra Vida” es un local popular nocturno de carácter emblemático en Santiago de Chile.

Alberto Zapicán, sobre la muerte de Violeta como un hecho consciente para ser recordada y reconocida, en cuyo acto, según ellos se daría un fenómeno de auto-mitificación.

En segundo lugar, es importante destacar qué aspectos podrían considerarse para pensar en una conciencia por parte de Violeta, acerca de quién era ella o qué representaba. Y en tercer lugar, a pesar de que no sería propiamente parte del discurso sobre su auto-mitificación, nos parece pertinente recurrir a la propia voz de Violeta, y cómo esto contribuye a su propia representación en tanto personaje mítico. Esta representación, se va formando a través de la anécdota, pero también a través de la conciencia de lo que ella es, o representa, para luego ir conformando un relato de mitificación colectivo.

Para Fairclough, el comportamiento de este relato se daría en el marco de una “interacción discursiva” (Fairclough, 2003: 186), donde los autores no necesariamente comparten una temporalidad respecto de la formación del discurso, pero sí, intervienen desde sus espacios y lugares propios. Es así como las características mitificadoras se entrelazan discursivamente entre lo que eventualmente ocurre, lo que se dice que ocurre, lo que ocurre según Violeta.

Frente a todo esto, podríamos considerar que de acuerdo con lo que Violeta Parra era y representaba; de algún modo, obligó a Chile a tratarla colectivamente como personaje mítico, en diálogo con su cosmovisión basada en la tradición popular, y con las características que definen su figura como mujer campesina y popular, tal como ocurre con ciertos personajes dentro de la tradición. En este sentido, los relatos se confunden con lo que ocurre realmente, como es el caso de Pedro Urdemales, personaje “arquetípico del pícaro que engaña hasta al diablo”, cuyo relato nace “en la Baja Edad Media española”<sup>48</sup>.

Primero, nos referiremos al énfasis de una perspectiva automitificadora en el relato de lo que otros dicen acerca de Violeta. Al parecer, habría existido un tipo de conciencia por parte Violeta Parra, de su mitificación, a través de una muerte buscada como acto premeditado<sup>49</sup>. Según esta idea que es asumida por Ángel Parra (2006) y Alberto Zapicán (En, García, 2007) Violeta, habría estado consciente de la condición de personaje mítico o héroe al plantearse la muerte como una alternativa, en razón de haber llevado una vida altamente compleja en diversos planos.

---

<sup>48</sup> Existe dos libros que tratan sobre el personaje, uno anónimo publicado en 1885, y el otro, “Cuentos del Pedro Urdemales” (1925) de Ramón A. Laval. Información disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93132.html> acceso el 17/03/2017.

<sup>49</sup> El tema sobre su muerte, se tratará en el Capítulo VII: Discurso sobre *Violeta Suicida*.

Catalina Mena, periodista, entrevista a Ángel Parra debido a la publicación de su libro *Violeta se fue a los cielos*, en 2006. Sobre el tema de su suicidio, Ángel argumenta: "¿Qué más se le puede pedir? La Violeta vivió la vida varias veces... Yo creo que mi mamá se suicidó muy segura de lo que estaba haciendo. Tan segura estaba, que seis meses antes había sacado un disco que se llamaba *Las últimas composiciones de Violeta Parra*" (Mena, 2006: 46).

Luego, frente a la pregunta de la periodista: "¿De qué se liberó la Violeta con el suicidio?" Ángel, responde: "De la mediocridad nacional. Fue un acto de sacrificio por los demás, porque después de su muerte mucha gente despertó. Ella se pasó a la posteridad de la manera más estupenda. Es como una sublime acción de arte" (Mena, 2006: 47).

Alberto Zapicán, entrevistado por la periodista Marisol García interpreta el suicidio de Violeta, similar a como lo comprende Ángel. Zapicán, juzga su decisión en torno a una cuestión de ego, y no centrándose en el peso de su complejo estado interno, por ejemplo:

yo me atrevería también a decir un disparate. Quizás aprovechó ese momento de fragilidad para decir: 'Bueno, en definitiva, la única forma en la que realmente voy a quedar en la codificación de la historia es suicidándome'. Y puso en juego su vida y la entregó hasta ese nivel. Y eso es lo más respetable. No fue un ser inconsciente... aunque hay cierta cosa egoísta en un momento, de pensar mucho en sí misma, olvidándose que hay hijos, nietos. Ella amaba profundamente a sus hijos... (García, 2007: 19).

Concordamos con Zapicán en que efectivamente existía una conciencia en Violeta, dado a las características propias de su sensibilidad, pero habría que matizar esta idea, resaltando el grave problema interno que la atormentaba y que requería una urgente solución, donde la constante búsqueda de la muerte al final de su vida, habría sido la única vía posible que vislumbró para terminar con su problema. De acuerdo a los testimonios revisados, (Štambuk y Bravo, 2011), la profundidad de Violeta, su complejidad y los problemas existenciales leídos a lo largo de su obra, son suficientes para haber tomado la decisión de terminar con su vida.

En segundo lugar, expondremos el asunto acerca de la conciencia que habría tenido Violeta Parra, sobre quién era ella o qué representaba dentro de este énfasis automitificador. En este sentido, son importantes sus propios testimonios (que encontramos principalmente en

entrevistas, o en sus cartas), porque son los que nos permiten dar cuenta cómo habría sido la visión que tenía la propia Violeta, acerca de sí misma.

Dentro de las figuras importantes que ha producido la cultura, tanto antigua como moderna, podríamos decir que destacan: la figura del héroe, el genio, el artista y el intelectual, sobre los cuales podemos encontrar bastantes puntos en común, e incluso afirmar que podrían ser una variante de un mismo sujeto arquetípico, pero actuando en diferentes épocas, o con diferentes funciones. Uno de los puntos comunes que encontramos en estos sujetos, es que generalmente existe una conciencia acerca del legado o misión que deben cumplir.

Así también pueden arriesgar su vida por un ideal que está más allá del mundo material, como lo define Said (2007), citando a Benda, para el caso de los intelectuales: “Los auténticos intelectuales corren el peligro de morir en la hoguera, verse reducidos al ostracismo o terminar en la cruz” (p. 26). Además cumplen la función de denunciar “la corrupción, defienden al débil, se oponen a la autoridad imperfecta u opresiva”, de “universalizar explícitamente la crisis, de darle un alcance humano más amplio a los sufrimientos que haya podido experimentar una nación o raza en particular, de asociar esa experiencia con los sufrimientos de otros” (p. 25 y 63).

Para complementar el sentido automitificador que Ángel Parra y Alberto Zepicán, asumen de Violeta, podríamos decir que su figura se advierte representada a sí misma, a través de varias de las características de los sujetos mencionados (héroe, genio, artista, intelectual), pues, efectivamente, Violeta, sentía que tenía una misión que cumplir, y había asumido una función social o una misión, que aunque traía consigo sacrificio, desdén, dolor y sufrimiento, de todos modos decide continuarla, como señala: “Me enojo con medio mundo para salir adelante, porque todavía ni la décima parte de los chilenos reconoce su folclor, así que tengo que estar batallando casi puerta por puerta y ventana por ventana. Es hartito duro todavía, es como si estuviera empezando recién” (García, 2016: 41).

Además siente que su trabajo le ha demandado mucho esfuerzo, y que no ha sido comprendido, ya que frente a la pregunta de si su carrera artística le ha proporcionado satisfacciones, responde: “Absolutamente ninguna, solamente sacrificios y continuas luchas. Todo lo que usted

ve aquí es producto de mis propias penurias. En Chile no se comprenden ciertas cosas” (García, 2016: 90).

García (2008), dedicada al periodismo musical, en su artículo “Cartas perentorias”, realiza un análisis sobre las cartas de Violeta Parra, publicadas en el libro *El libro Mayor de Violeta Parra* de Isabel Parra (1985). En su análisis declara aquella importante empresa que debe realizar Violeta Parra, leída por García como: [...] un hambre infinito por concretar una difusión folklórica que en muchas líneas se redacta como una misión de trascendencia épica. La ambición de Violeta Parra parece en estas cartas menos vinculada a un apremio autoral de difusión que a un trabajo sincero de revelación de su universo (García, 2008: 5).

La “trascendencia épica” del personaje de Violeta, es entendida por García (2008), como un trabajo autoimpuesto que *debía* realizar de la manera en que un héroe lleva a cabo una misión “sobrehumana”, como continúa la periodista:

Hay entre esas líneas rasgos de carácter que serían muy cotizados en una gran empresa teatral, museológica o cinematográfica, por los modos enfáticos (sobrehumanos, casi) de trabajo profesional. Hablamos de una mujer sin estudios académicos ni preparación artística formal, que se autoimpuso una tarea que nadie le encargó y que trabajó siempre a contracorriente de los círculos supuestamente abocados a la difusión folklórica chilena (García, 2008: 6).

Dentro de la conciencia que tenía Violeta, en su calidad de artista, tres años antes de su muerte, se demuestra que tenía absoluta claridad de que la muerte era el único camino para lograr una valorización: “Claro que el arte no da para vivir; el arte viene a dar su verdadero fruto cuando el cadáver del creador está devorado por las lombrices. Entonces para defenderme económicamente, mi guitarra está siempre en primera línea” (Parra, 2011: 185)<sup>50</sup>

Violeta, quien siempre pasó por momentos de estrechez económica<sup>51</sup>, está consciente de lo difícil que es vivir del arte. Su lenguaje es directo y claro, no utiliza metáforas para explicar,

---

<sup>50</sup> Extracto de una Carta de Violeta Parra a su amigo argentino Joaquín, París 19 de junio de 1964.

<sup>51</sup> Sobre la escasez de dinero de Violeta, Štambuk y Bravo, relatan: “Violeta volvió de Europa en junio de 1965, tan pobre como al principio y tan auténtica como siempre” (Štambuk y Bravo, 2011: 133). Hay muchas cartas donde Violeta expresa su problemas por falta de dinero. En el siguiente texto, le comenta a Raúl Aicardi, Director de Radio Chilena: “Usted sabe tan bien como yo que mis modestos esfuerzos no son pagados” (Parra, 2011: 118), o cuando le escribe a Adriana, locutora de radio que: “el sueldo que me pagaron era una miseria; el buen sueldo se lo pagaron a los que cantaban twist y lo otro” (Parra, 2011: 140).

como poeta maldita, el cuál es el camino que debe recorrer el artista; por un lado, la recompensa que entrega el arte, pero luego de haber sido “devorado por las lombrices”.

A pesar de la conciencia que tiene Violeta sobre su trabajo, cada vez que refiere a él, lo hace con un sentido de humildad, sintiendo que es más bien una mediadora de la tradición, y no tanto creadora. En este aspecto, podríamos decir que se aparta de los rasgos auto-referentes del típico genio, que revisamos en ejemplos anteriores. Violeta, se define a sí misma diciendo: “No soy más que una humilde cantora que sí sabe hablar. Yo interpreto y el público juzga. [...] Vuelvo a repetir no soy más que una cantora, y más que eso, pintora. Todo lo que hago es porque me nace así. Escribo, pinto y canto en forma espontánea e instintiva [...] como artista soy una hormiguita que busca bajo la tierra donde refugiar su corazón” (García, 2016: 90-91).

De acuerdo con este relato, al parecer, a Violeta le resultaba difícil la posición en la que estaba, vale decir, siendo una figura popular, pero al mismo tiempo siendo artista, cuyas características en uno u otro caso, son antagónicas, ya que mientras la representación de la figura popular se caracteriza por la autenticidad y humildad, el genio o artista, tiende a ser auto-referente, y para llegar a ser lo que es, debe nutrirse de ego.

En tercer lugar, nos referiremos a cómo se forma un relato mítico sobre Violeta Parra, a partir de cómo aparece representada en esos relatos, y cómo es representada por otros.

El espacio campesino mantiene sus propios códigos culturales que se basan en la sabiduría popular, donde adquieren relevancia diferentes fenómenos, como los relatos de carácter mítico, la música tradicional del “canto a lo pueta” (canto a lo humano y a lo divino). Todo esto, preservado mediante el fenómeno de la tradición oral; cuya manifestación es antagónica a los códigos modernizadores que a su vez, dialogan con los saberes científicos. Es así que el mito: “como tal, contrasta de manera negativa con la historia y las ciencias, formas de las que suele decirse que lo han desplazado”, por lo tanto “el mundo del mito es un mundo de límites que captura a quienes se encuentran en él” (Fitzpatrick, 1998: 18).

Según esta definición, entonces, el mito podría llegar a ser una (re)-presentación de un hecho o personaje que efectivamente podría ser significado como cierto en el contexto donde se le da credibilidad.

Patricia Chavarría, investigadora de la música tradicional y las costumbres chilenas, ha propuesto a partir de sus investigaciones en terreno, una perspectiva acerca de la figura del campesino. Para la autora, los sujetos que provienen del campo tienen una forma diferente de comprender el mundo, ya que poseen una cosmovisión particular. Los significados sobre el tiempo, lo sagrado, lo festivo, las comidas o el uso del lenguaje se han asimilado de manera distinta que como se comprende por sujetos que viven en la ciudad.

Podríamos decir que la cosmovisión campesina tiene algo en común con los relatos mitificadores, pues, comparten la oralidad como mecanismo de transmisión, y lo hacen además a partir de narraciones fantásticas o que podrían resultar poco creíbles a ciencia cierta.

Sobre ciertos relatos míticos, Manuel Muñoz, un campesino entrevistado por Chavarría, asegura que: “‘allí, en ese cruce de camino es donde se puede hacer pacto con el diablo’, o ‘después de esa curva aparece la viuda y se sube al anca cuando uno pasa en la noche’. ‘En ese río vive el cuero. Si uno se descuida se lo traga’”. Prosigue Chavarría, “El diablo también se presenta en forma de perro negro o de guagua. Sirenas, toros con cachos de oro, lagunas encantadas, en fin, caminos y lugares llenos de encantos” (Chavarría, 2009: 29).

Aún cuando la leyenda y la mitificación surgen principalmente como prácticas vivas en los espacios campesinos, en Violeta, este modo de representación se toma como insumo para comprenderla, a su vez, como personaje mítico desde espacios más oficiales como la prensa o la academia.

Nuevamente vemos acá un proceso de *interacción discursiva* (Fairclough, 2003), entre actores que aunque no comparten, el mismo espacio social, ni la misma cosmovisión, son parte de una *formación discursiva* que se nutre de un recurso de oralidad.

El poeta penquista, Ramón Riquelme declara que: “en sus décimas encontramos un mundo de fábulas colectivas, que de algún modo fueron la matriz desde donde salieron canciones como: “Gracias a la vida”, o “Run Run se fue pa’l norte”, que como sabemos forma parte del imaginario colectivo del mundo nuestro [...]”, en que al fundirse lo mítico como recurso incorporado en su creación musical/literaria con Violeta mitificada, ambos formarían “parte de nuestro patrimonio, pero también de la imagería y el mito colectivo del Chile de siempre” (Riquelme, 2002: 2).

Tanto el enunciado de la mitificación en el caso específico de Violeta, como la mitificación misma de los personajes, en un sentido general, es una manera de significar y comprender una realidad propia, construida desde un espacio cultural no oficial, que sin embargo se relaciona con lo que los autores también señalan. Se establece por tanto aquí, un entramado discursivo en que se funden las percepciones de escritores, poetas, académicos, sujetos populares, profesores, entre otros actores, quienes finalmente producen y reproducen, en este caso un relato mítico, como discurso oficial.

Es así como tenemos a una “Violeta que se fue a los cielos” (Parra, 2006), que “nació con dos dientes” (Štambuk y Bravo, 2011: 23) una “santa de pura greda” (Parra, 1970), una mujer “desgreñada” (Štambuk y Bravo, 2011: 58, 60, 144) que “no toleraba que la gente que fumara”, y que “odiaba el maquillaje”, que llamaba a la acción de maquillarse: “autosabotaje”, o que “despreciaba a la gente que usaba paraguas” (Rodríguez, 1984: 176).

Una Violeta cuyos testimonios hablan de: “[...] el hombre que asegura haber recibido un guitarrazo sobre la cabeza, la mujer que vio cómo la cantante se desanudaba con furia un moño que ella le había peinado cuidadosamente, el joven reprendido por no aplaudir con el debido entusiasmo la música que luego sería canción clásica” (García, 2008: 6). Esta mujer “que se paseaba en Baby Doll frente a la gente” (Escobar, 2001: 19); (Štambuk y Bravo, 2011: 144), se va construyendo como una especie de ente o personaje, cuya historicidad se nutre del testimonio y la tradición oral que ella misma practicaba.

Dentro de esta perspectiva, cabe destacar ciertos artículos de prensa, en los que comenzó a configurarse una representación de Violeta, como personaje de ficción o leyenda.

Baroni (1991), presenta una relación entre la vida de Violeta y ciertos rasgos de un personaje de novela o héroe romántico, y al mismo tiempo la idea de una vida asociada a ciertos estereotipos cuando señala que:

Su vida artística-cultural estuvo llena de hechos casi novelescos. Vivió la gloria y sufrió las penurias, supo de las delicias y las torturas del amor, y al mismo tiempo, plagó su alma de ansiedades de placeres [...] A los 24 años de su muerte, el fenómeno Violeta Parra no parece sino estar comenzando (Baroni: 1991: 3).

Baroni continúa, esta vez dejando constancia de que su muerte produce un hecho importante al considerar que a pesar de que hace 24 años que Violeta ha muerto. La temporalidad de los 24 años transcurridos desde su muerte, para Baroni no parecen ser años en los que Violeta, sea considerada como un “fenómeno”.

En el siguiente texto, se termina mitificando a Violeta como una valorización inmediata luego de su muerte. Esta mitificación, sin embargo, se mezcla con lo no real traspasado al ámbito de lo inventado, cuya línea divisoria entre ésta y el mito, podría ser un tanto difusa, cuando se declara que Violeta Parra, habría enseñado en la Universidad de La Sorbonne:

El año 1962 viajó a Helsinki, luego pasó a Francia; allí editó discos e hizo clases en la Universidad de La Sorbona en París y mantuvo triunfales presentaciones junto a sus hijos Ángel e Isabel. Por el año 1964 presentó su histórica Exposición en el Museo del Louvre, donde chilenos y extranjeros se disputaban sus pinturas y tapices, las mismas arpilleras que casi nadie miraba en el Parque Forestal de Santiago. El mismo que murió Violeta comenzó la real valorización de su obra: de sus Décimas, que vuelven a reeditarse y de su aporte gigante a la música chilena (*El Esfuerzo*, 13/01/1999: 3).

Como vemos, el hecho de explicar a Violeta en virtud de un fenómeno que presenta dimensiones míticas o de leyenda, es una forma de comprenderla como un personaje con características, en cierta forma, fantásticas o fuera de la realidad como también lo sostiene el periodista Renato Castelli:

La historia de Violeta Parra parece un cuento. Una invención labrada finamente por poetas y escritores para hacerle creer a todo Chile que tiene raíces.

Si no fuera porque subsisten pruebas contundentes de su existencia y obra, cualquiera dudaría de que existió esa vida mitológica y fuerte, que contiene en sí misma la memoria de una nación [...]

Tan cierto, que antes que García Márquez soñara siquiera con Macondo, Violeta, ya había nacido en 1917, con dos dientes. Su madre, Clarisa Sandoval, recordaría: ‘Verdaderos dientes; uno se le cayó a los 32 y con el otro...se fue’ (Castelli, 1999: 7-9).

Castelli identifica que quienes habrían construido una historia de Violeta serían “poetas y escritores” -tal vez se refiere a los mismos poetas que participan en la mitificación de Violeta-

(Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Nicanor Parra como se ha revisado). No obstante, clarifica que su vida parece un cuento y tiene todas las características de una leyenda.

Además resulta interesante que Castelli (1999) considere que la esencia del realismo mágico de García Márquez y su Macondo, no solamente sean analogables a Violeta, un personaje real; sino que además el fenómeno de una Violeta como personaje de ficción sea anterior a las ideas de García Márquez. El realismo mágico en Latinoamérica, fue un movimiento que buscó renovar las aproximaciones al objeto literario desde una perspectiva que tomara como base la ficción y la invención de realidades, es decir, que lo extraño o irreal se convierte en un hecho cotidiano y parte de la vida ordinaria.

Podríamos poner en cuestión, la perspectiva de Castelli, ya que si bien se aprecian elementos de realismo mágico en el relato construido y autoconstruido de Violeta, esto podría provenir más bien de la lira popular, que es anterior al concepto de realismo mágico, y un referente mucho más próximo a Violeta (Manns, 1984). En este sentido, la lira popular o poesía popular, para diferenciarla de la poesía de tradición oral, pasa a un nuevo *estatus*; la imprenta, y es difundida en espacios marginales de la sociedad donde no es posible el acceso a revistas y medios de comunicación,

como un espacio de expresión fundamental para un grupo, que al no tener acceso a los canales oficiales de expresión [...] deben abrir espacios nuevos, inexistentes en el medio". Cabe destacar que lo fantástico cobra sentido en la lira popular, dado a su "carácter heterogéneo" [...] "que junto a temas de actualidad, que van siendo más numerosos con el paso de los años, conviven temas tradicionales, supersticiones, etcétera (Orellana, 2005: 60).

Por ejemplo, un relato citado por Serrano, se titula "La mujer que se volvió culebrón. Contrapunto del diablo con la muerte", donde "muchos de sus temas responden a obras de imaginación" (Orellana, 2005: 61 y 65).

El periodista, Cristóbal Peña, tras analizar el libro *La vida intranquila. Violeta Parra* de Fernando Sáez (2007), y desde una lectura distanciada del texto, señala una problematización en torno a cómo Sáez trabaja la biografía de Violeta, pues habría existido una tendencia a pensar a Violeta de una manera un tanto confusa:

La afirmación con que Fernando Sáez introduce su relato biográfico sobre Violeta Parra, plantea un problema que cruza toda la obra. El problema sitúa al lector en terreno incierto, como si lo obligara a estabilizarse en arenas movedizas, para todo lo que viene a continuación. Refiriéndose al sujeto biografiado, veladuras del mito, las artimañas de la leyenda y un silencio a medias donde aún transitan prejuicios el autor admite que *con el paso de los años, su imagen y su vida continúan confundidas entre esa persona singular y genial* (Peña, 2007: 17).

Peña, con esta afirmación podría dar cuenta, además, de un problema historiográfico, presente no solo en el texto de Sáez, sino que también en varios de los textos que han abordado al personaje, de manera biográfica, o cuasi biográfica (Manns, 1984; Echeverría, 2010; Parra, Sáez, 2010; Parra, Ángel, 2010; Parra Isabel, 2011), manifestado en la falta de referencias bibliográficas, información precisa y fuentes concretas para lograr un trabajo bien documentado. Modelo que viene a perpetuar una forma de escritura que no logra situarse dentro de la categoría científica, y por esto, si bien algunos de estos textos contribuyen con interesantes reflexiones, con datos e información, la perspectiva poco rigurosa que presentan en algunos casos, los convierte en relatos que podrían tener un carácter mítico.

### **3.5. Desmitificación de Violeta Parra.**

En el caso de este énfasis discursivo, el concepto de desmitificación, se advierte cuando ciertos autores/as intentan deslegitimar la proyección mitificada de Violeta Parra. Sin embargo, aunque esta perspectiva parezca o tenga una intención desmitificadora, en algunos casos, se advierten rasgos de una construcción esencialista, sobre todo cuando suponen que podría haber una “verdadera” forma de comprender a Violeta Parra, que no sea aquella mitificada. En este caso, se intenta fijar o delimitar cómo es el personaje, siendo equivalente el considerar un discurso como verdadero, respecto de otro, que supuestamente sería falso. Así también, se puede notar un énfasis discursivo en torno a una conciencia acerca de que existe una construcción sobre Violeta Parra, como personaje, sobre todo en textos de prensa.

Como hemos revisado, el discurso sobre la mitificación de Violeta Parra, se ha ido formando en base al concepto de la muerte, como hecho que la transforma en un personaje sagrado y

heroico. Es así, como mientras, Ángel Parra, ha contribuido en la configuración de un discurso mitificador, considerando que Violeta se ha transformado en una animita, asumiendo la muerte de su madre como un hecho natural, tal como hemos revisado, Isabel Parra, pretende evitar la imagen de una Violeta Parra, trágica e incluso muerta, queriendo prolongar más bien, el recuerdo de una Violeta, viva, como veremos más adelante.

Empezaremos presentando algunos ejemplos de prensa sobre la conciencia acerca de la construcción de Violeta como personaje. Esta perspectiva presenta un enfoque un poco más alejado de la visión de héroe, y santa, que comienzan tímidamente en 1976 y continúan con mayor frecuencia en las siguientes décadas. Decimos un poco más alejado de la idea de héroe y santa, ya que de todos modos se siguen sosteniendo algunos de esos calificativos, aun hasta en la actualidad.

En el siguiente artículo, se realiza una invitación a conocer no al mito que surge tras el entramado histórico y cultural presente en la obra de Violeta, sino a aquello que es real: “lo que aspira a conocerse desde temprano no es el mito sino la realidad” (*Ercilla*, 29/12/1976: 71).

Este enunciado resulta anticipado a otros, pues los de la época que refieren tanto a la enunciación de elementos míticos o al personaje mítico de Violeta, son mucho más abundantes en comparación con aquellos en que presentan énfasis en una desmitificación<sup>52</sup>.

En el siguiente ejemplo existe una conciencia sobre el hecho de que Violeta se ha convertido en un mito, como lo señala el actor y dramaturgo Carlos Trujillo. La significación sobre su condición de figura mítica continúa, pero ahora se enuncia tomando cierta distancia generada a partir de la conciencia del fenómeno de mitificación:

Violeta hoy es un mito; casi una diosa, para muchos; yo pretendo mostrarla como ella quiso ser: una mujer de pueblo; gran mujer, pero de pueblo” [...] Será un recorrido cronológico por la vida

---

<sup>52</sup>Cabe destacar que en el prólogo del libro *Gracias a la vida. Violeta Parra, Testimonio* (1976), en su primera edición, de Subercaseaux y Londoño, se advierte un tipo de homenaje y estudio testimonial hacia Violeta Parra, sin embargo en la edición 2011 del mismo texto, las autoras exponen un objetivo totalmente distinto basado en un concepto desmitificador sobre la figura de Violeta: “Nuestra intención fue retratarla con sus montes y sus valles, con sus lados comunes y sus rarezas, con sus gestos delicados y también con sus extremas asperezas, y no solamente como una creadora artística y cultural genial, idealizándola, estilizándola o subiéndola al pedestal de los ídolos...para bien y para mal, según quienes la conocieron la amaron, detestaron, elogiaron y criticaron” (Štambuk y Bravo, 2011: 8).

de Violeta Parra. He tomado algunos hitos de su historia y los he llevado al teatro con el propio lenguaje de la folclorista, de su gente, de sus amigos y parientes (Trujillo, 1987: C 13).

El mismo autor escribe otro artículo sobre su obra de teatro titulada: “Violeta”. Aunque en el texto anterior, Trujillo, claramente advierte a una *Violeta Mítica*, convenimos en que con estas expresiones, su intención es desmitificarla pues pretende mostrarla tomando en cuenta la intención de la propia Violeta, más que realizar una construcción propia sobre ella. Pero en el siguiente texto, se advierte una contradicción que genera un discurso confuso, ya que lo que hace es justamente intentar desmitificarla, pero al mismo tiempo lo niega:

La pieza pretende mostrar distintos episodios de la vida de la famosa folclorista Violeta Parra y hacer un retrato de su personalidad con mucho amor, para que todos la conozcan como ser humano, no como diosa. No me interesa de[s]mitificar el nombre de Violeta Parra, quiero que la gente salga del espectáculo queriéndola más (Trujillo, 1987: C 14).

El periodista Fernando D’ddario caracteriza a una Violeta reconocida a partir de su muerte como figura heroica, como un *Acto Ilocutivo* (Austin y Urmson, 1955/1996), donde el énfasis de su enunciado ya no se centra en una supuesta falta de conocimiento de Violeta como personaje construido colectivamente, pues ese sería un tema ya superado, pero podría ser interesante realizar una profundización más acabada tomando en cuenta la vida y obra de Violeta.

Esta manera de abordar al personaje, va produciendo un cambio en cómo se trata su figura como sujeto histórico, desde una construcción colectiva, pues, se comienza a hablar de conceptos como “construcción de Violeta” por ejemplo, y ya no partiendo desde la idea de una Violeta como figura fija o única:

Violeta Parra fue, más que un reflejo de la urgencia de su tiempo, una heroína de la canción latinoamericana. El contexto en que vivió y murió la Violeta (así la llamaba la gente del pueblo, sin más sofisticaciones) determinó también los alcances de su imagen póstuma. De este modo, la historia de la cultura popular le dio más centimetro a su vida (o mejor dicho a la leyenda que de ella se desprendió) que a su obra. Casi todos saben quien fue Violeta Parra y que representó y se ha escrito mucho sobre ambas cosas. Menos habitual es, en cambio, agregarle a esa construcción

colectiva Violeta y su música, Violeta y su vida, componen un rompecabezas tan intrincado como fascinante (D'ddario, 2002: 29).

En un medio del sur de Chile, Reinier Canales (2005), periodista, quien escribió una tesis sobre Violeta Parra<sup>53</sup>, establece un cambio en la forma de tratar la figura de Violeta, en los relatos de prensa. A pesar de que inicia su texto con el tópico principal que nutre temáticamente el discurso mitificador de Violeta, es decir, su muerte: “este alegre tránsito por nuestras tierras contrasta con los meses siguientes, sellados con el disparo suicida del 5 de febrero d 1967. Se cumplen 38 años y podemos examinar qué ha sucedido desde entonces”.

Tras este enunciado, Canales, continúa ahora ya no solamente mitificando su figura, sino que proponiendo un análisis y realizando una reseña sobre la recepción del personaje de la prensa, a partir de los estudios desde la academia, y un estado de la cuestión en torno a los textos que se han escrito sobre ella: “la presencia de Violeta en la prensa y en la crítica académica tiene grados de visibilidad diversos, pero indiscutibles.

Nos referimos a estos ámbitos, pues en la memoria y estima colectivas, ella siempre ha tenido un lugar y así lo demuestran las líneas de su nombre en las calles y poblaciones, la interpretación de sus canciones por músicos ambulantes, la vigencia entera de su queja y de canto”. Canales, realiza también una crítica a la prensa chilena sobre cómo se ha tratado a la figura de Violeta Parra cuando señala que: “La prensa chilena de vez en cuando nos recuerda dónde nació, qué hizo, cómo y cuándo murió, en crónicas y semblanzas asentadas, más bien, en el lugar común”. Su perspectiva es intentar trazar un camino diferente desde donde estudiar a Violeta, mencionando ejemplos como: “La reconsideración de los límites del canon, el desarrollo de algunos géneros referenciales (carta, autobiografía, ensayo), de las teorías feministas y de género han perfilado el marco teórico de los últimos estudios parrianos. (La productividad de los estudios culturales, post-coloniales y pos-estructuralistas aún está en potencia.) Lo que en otro tiempo se hubiese visto sólo como documento (las cartas de amor de Violeta a Gilbert Favre,

---

<sup>53</sup> Ver, “De los cantos folklóricos chilenos a las Décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra” (2005). Tesis para optar a Magister en Literatura mención Literatura Hispanoamericana y Chilena, Universidad de Chile.

por ejemplo), ahora podemos analizarlo y observar ahí las singularidades de la construcción discursiva de Violeta” (Canales, 2005: 7)<sup>54</sup>.

Sin duda que la apertura de este autor es muy importante, no sólo por el cambio en cómo se concibe al personaje de Violeta, sino que también por considerar en su análisis aquello que está por hacer en el ámbito investigativo.

Estos artículos de prensa sobre la construcción de Violeta y la distancia con que se aborda al personaje, adquieren otra dimensión desde que se deja de lado aquella perspectiva casi únicamente idealizada de su figura. En este sentido, la poeta Constanza Cereza, hace una profunda crítica al modo cómo se ha tratado a Violeta Parra, desde su ámbito musical, ideológico, identitario, literario y humano.

Cereza (2006), considera contradictorio el hecho de que Violeta “sea insertada en una suerte de cultura oficial contra la cual siempre luchó y repudió en el pasado como un ícono, siendo de que ella no estaba de acuerdo con esa cultura”. A propósito de esa reflexión, la poeta se pregunta entonces: “¿por qué se le ha elegido ese estereotipo? ¿Qué papel juega Violeta Parra actualmente? ¿Han cambiado las condiciones sociales en Chile? ¿No son acaso sus letras de canciones quizás más inofensivas?” (Cereza, 2006: 3)<sup>55</sup>. Todas estas preguntas sitúan el

---

<sup>54</sup> Reproducimos aquí la cita completa: “Este alegre tránsito por nuestras tierras contrasta con los meses siguientes, sellados con el disparo suicida del 5 de febrero d 1967. Se cumplen 38 años y podemos examinar qué ha sucedido desde entonces. Por otra parte, la presencia de Violeta en la prensa y en la crítica académica tiene grados de visibilidad diversos, pero indiscutibles. Y nos referimos a estos ámbitos, pues en la memoria y estima colectivas, ella siempre ha tenido un lugar y así lo demuestran las líneas de su nombre en las calles y poblaciones, la interpretación de sus canciones por músicos ambulantes, la vigencia entera de su queja y de canto.

La prensa chilena de vez en cuando nos recuerda dónde nació, qué hizo, cómo y cuándo murió, en crónicas y semblanzas asentadas, más bien, en el lugar común. A éstas se suman los libros de carácter biográfico (existen al menos cuatro). La crítica académica, en particular la literaria y la musicológica, ha acumulado a lo largo de los años un corpus crítico no menor. Desde las tempranas y certeras palabras de José María Arguedas (Rev. De Educación n. 13, 1968) a las recientes de Leonidas Morales, (“Violeta Parra: la última canción” Ed. Cuarto Propio, 2003), pasando por los aportes de José Ricardo Morales, Gina Cánepa-Hurtado, Marjorie Agosin, InésDözl-Blackburn, Juan Armando Epple, Fidel Sepúlveda, etc., la obra de Violeta Parra ha sido constantemente estudiada según renovados puntos de vista. La reconsideración de los límites del canon, el desarrollo de algunos géneros referenciales (carta, autobiografía, ensayo), de las teorías feministas y de género, han perfilado el marco teórico de los últimos estudios parrianos. (La productividad de los estudios culturales, post-coloniales y pos-estructuralistas aún está en potencia.) Lo que en otro tiempo se hubiese visto sólo como documento (las cartas de amor de Violeta a Gilbert Favre, por ejemplo), ahora podemos analizarlo y observar ahí las singularidades de la construcción discursiva de Violeta” (Canales, 2005: 7).

<sup>55</sup> Reproducimos la cita completa: “Paradójicamente, Violeta ha sido insertada en una suerte de cultura oficial contra la cual siempre luchó y repudió en el pasado, esa de postal chovinista pero ahora con conciencia social. Cabe entonces indagar, ¿por qué se le ha elegido ese estereotipo? ¿Qué papel juega Violeta Parra actualmente? ¿Han cambiado las condiciones sociales en Chile? ¿No son acaso sus letras de canciones quizás más inofensivas? Su imagen ha sido moldeada en lo políticamente correcto, terreno al cual nunca pretendió pertenecer [...] Quienes quieran penderle velas a una artista de carne y hueso, en *Décimas*: autobiografía en verso se puede ver reflejada su profunda búsqueda vital como un testimonio único no sólo de su vida, sino que de parte de nuestra historia sociocultural” (Cereza, 2006: 3).

personaje en un escenario “deconstructivo” que tendría el significado de Violeta en la actualidad: una forma liviana de comprenderla, según la autora, en que de acuerdo a esta perspectiva, tanto el personaje como el contenido de su obra es despolitizado.

Desde otro enfoque, Mónica Echeverría, se esmera por quitar todo vestigio de una Violeta mitificada, en su trabajo literario sobre Violeta Parra. Juan Manuel Vial, crítico literario, revisa el contenido de la novela *Yo Violeta* (2010) de Mónica Echeverría, estableciendo una distinción sobre cómo se ha ido tratando la figura de Violeta Parra desde su valoración como folclorista hasta su valoración literaria.

En el artículo “Violeta afónica”<sup>56</sup>, Vial señala que el modo en que Echeverría trata al personaje en el libro no es el más adecuado, ya que para el crítico, la figura de Violeta Parra es tratada en un plano bastante superficial, aunque sí resalta que podría haber datos o información relevante para aquellos lectores que conocen muy poco o nada sobre el personaje. Sin embargo, lo de la información “bibliográfica nutrida”, habría que matizarlo, ya que si bien el libro presenta mucha información, se nota una falta de rigor metodológico, dado a que la información no está documentada. Además la autora realiza claras paráfrasis que provienen del libro, *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio* de Londoño y Subercaseaux (1982), pero sin realizar ninguna cita<sup>57</sup>, lo cual resulta confuso. Con este modo de abordar la información, el libro tiene el carácter de un relato de tradición oral y no acercado a uno de tipo biográfico, como la autora pretende.

Para Echeverría, Violeta Parra habría sido construida como un personaje mítico desde un relato que encubre, según ella, quién sería realmente el personaje; por lo tanto, su libro está planteado desde un concepto desmitificador, pero con pretensiones de develar cómo sería la

---

<sup>56</sup> Reproducimos la cita completa: La trascendencia de Violeta Parra en la memoria cultural chilena ha ido creciendo a lo largo del tiempo que ha transcurrido desde su muerte, ocurrida en 1967, y su figura, en un principio encajonada en el ámbito de la interpretación folclórica, es hoy también reconocida y admirada en el campo de las letras, dado que sus composiciones y décimas son muestras de indiscutible genio poético [...] estructurado en capítulos cortos, siguiendo un anecdotario bien surtido, el relato es demasiado fragmentario como para pensar en el orden superior de los hechos y sentimientos que, dicho grosso modo, ha de representar una novela. Se suma así la intención de imitar una voz compleja como pocas (fallida), la pretensión de articular una densidad novelesca (fallida) [...] Tampoco es efectivo el recurso, demasiado frecuente, de intercalar décimas o canciones de Violeta Parra a conveniencia de la crónica, pues ahí se resalta la estridencia entre una voz y otra; voces que supuestamente han de ser una sola [...] No obstante, como ya ha sugerido, es fácil prescindir de los efectos no logrados en *Yo, Violeta* y concentrarse en lo más valioso que este libro ofrece: información bibliográfica nutrida, que será más apreciada, lógicamente, por quienes menos sepan acerca de la interesantísima existencia de Violeta Parra (Vial, 2010: 87).

<sup>57</sup> Ver, Echeverría, (2010: 176) en Subercaseaux y Londoño, (1982: 91); Echeverría, (2010: 176) en Subercaseaux y Londoño, (1982: 81)

forma correcta o verdadera de comprender al personaje. Tocante a esto, destacamos lo que Gallo (2010) argumenta respecto de la figura de Violeta Parra, siendo respondido por Echeverría:

además hay tanta cosa que se quiere ocultar de ella, sobre todo sus cercanos. Por ejemplo, ninguno de sus hijos menciona la palabra suicidio en sus libros y usted sí lo hace. No quieren mencionarla porque pasa que los chilenos no saben contar sus verdades. Y te lo digo fuertemente: este es un país que esconde todo lo que puedas ser perturbador y molesto. Y no llega nunca a la médula de las cosas. Está bueno ya que las cosas se digan por su nombre. No estemos así, dulcificando, santificando a todo el mundo, porque entonces no somos seres humanos. Eso no es enfrentar los hechos con fuerza (Gallo, 2010: 19).

La autora, asume que es la sociedad chilena, pero particularmente sus hijos, Ángel e Isabel, quienes intentan ocultar el suicidio de Violeta Parra, por una razón cultural, realizando con esto un juicio demasiado general, sin presentar sólidos argumentos. De cualquier modo, el tema del ocultamiento o no, del suicidio de Violeta Parra, parece ser sólo la excusa de Echeverría, para tratar más bien, otros temas que ella considera se han ocultado; además de la dimensión afectiva y sexual: una vida miserable, dibujando desde la ficción, la imagen de una Violeta ícono de la “mujer popular”, pero desde una visión degradada, es decir, vulgar e ignorante<sup>58</sup>.

Otro claro ejemplo acerca del enfoque desmitificador de la figura de Violeta, es el discurso que se genera a raíz de la cinta “Violeta Parra se fue a los cielos” (2011) de Andrés Wood, la que generó mucha expectativa tanto entre el público, los familiares de Violeta Parra, como entre el segmento especializado en el trabajo de Parra, la academia y la musicología, pues se trataba del primer trabajo cinematográfico de una de las músicas más reconocidas de Chile.

En los comentarios sobre la película de Wood, es posible advertir diferentes lecturas que permiten reconocer un modo de construcción del personaje. El ojo crítico juega un papel fundamental para desvelar aquellos ámbitos mejor o peor tratados frente a un personaje comprendido todavía míticamente. Sin embargo, no por ello se dejan pasar ciertos aspectos, al parecer, encubiertos, en un sentido ideológico.

---

<sup>58</sup> Ver este tema con mayor detalle en el Capítulo V: Discurso sobre *Violeta Mujer*

Oporto (2011); Morales (2011) y Muñoz (2011), en sus respectivos comentarios desarticulan lo que vertebra la película más allá del film en sí mismo. Es así como se atreven a evidenciar el trato comercial que recibe la figura de Violeta Parra, y el aparataje hollywoodense que sustenta la película. Mientras que Tita Parra, desde una visión bastante directa, critica el tratamiento inapropiado e injusto que según ella recibe Violeta.

En el siguiente comentario, Oporto distingue entre lo superficial y el fondo de la película, que sería el hilo conductor, es decir, la muerte como hecho fundamental sobre el cual se construye toda la trama del film:

la estructura interna muestra que, en último término, ésta es una película sobre la muerte, la finitud, la caducidad, la ruina, la destrucción, la aniquilación, la incomunicación, la incompreensión y la soledad. Y es, sobre todo, una película sobre la muerte del amor y la muerte de Violeta, junto a la quiebra y derrota de sus anhelos y proyectos, que tan profundo significado tuvieron para ella en vida (Oporto, 2011: 90).

Luego, la autora, realiza una crítica al modo como se trata al personaje de Violeta en la película, con una suerte de desconfianza entre lo que para Oporto sería en realidad Violeta Parra, y cómo es presentada en la película. Según la autora: “A través de su vida y obra, Violeta iluminó la barbarie presente en la historia de Chile, cuyo alcance se extendía incluso a su futuro, *post mortem*, como lo demuestra “El gavián”. Su mirada y su oído vidente se habían abierto al pasado” (Oporto, 2013b: 116). Esto, en contraposición a cómo se trata a Violeta en la película: “un objeto de consumo rentable”<sup>59</sup>.

Según Tita Parra, en la película se dio un trato inapropiado a Violeta Parra, presentando además a un personaje bastante estereotipado, según profundizaremos en el capítulo sobre el discurso *Violeta Mujer*:

Una Violeta que no se lava, ni se peina, ni se baña, caracterizada en la obviedad que la antítesis de la Violeta inasible que es y seguirá siendo. Lo obvio, melodramático, exagerado, perfectamente

---

<sup>59</sup> Para la autora: “Cabe sospechar si *Violeta se fue a los cielos* no es una forma más de prolongar la muerte de Violeta, de hacerla desaparecer, desrealizando su inteligencia, su creatividad, sus aspectos políticos, sociales y espirituales más radicales, con el fin de hacer de ella un objeto de consumo rentable” (Oporto, 2013b: 111).

elaborado en la producción con calidad fotográfica, reitera y repite los recursos de la niña chorreando maqui, o la mujer que camina por el campo con las faldas largas (Parra, T.: 2011).

Tanto, la idea de “lo inasible”, como “que es y seguirá siendo” representa los rasgos de mitificación con los que es percibida Violeta por su nieta.

Mientras que Morales (2011), centra su crítica en el acompañamiento publicitario del film, forzado, según las formas de difusión cinematográficas extranjeras, principalmente hollywoodenses:

Pocas veces una película se promociona con aires tan pontificadores y tan contrarios a sus resultados artísticos como Violeta se fue a los cielos. Una campaña publicitaria que, aunque su exitoso primer fin de semana en cartelera la respalde, aplanar la figura de Violeta Parra con calificativos tan desproporcionados y desajustados como “la primera rockera”, “la más original” o “la primera emprendedora” [...] en fin una serie de slogan y frases hechas que venden a la película de una manera en que el espectador se enfrentará a una estatua, a un mito paralizado, a una verdad total, de esas tan al estilo hollywoodense. Esa síntoma tan peligroso que busca por llevar al Olimpo, a congelarla en su pura imagen, a una figura tan importante que debería estar siempre en acción, ejemplificando, renovándose con su gran obra (Parra, T.: 2011).

El comentario de Morales, establece una relación contraria entre el éxito de la película junto con los comentarios realizados a raíz de su estreno, donde Violeta es encasillada. La idea del mito entonces no es construida a partir de la propia película, sino desde el aparato publicitario, y ciertos sectores que contribuyen a una recepción que “aplana la figura de Violeta Parra”.

Por su parte, Muñoz (2011), realiza una interesante crítica, rescatando diferentes aspectos de la película, como lo que él cataloga una subestimación de Wood hacia los espectadores, a raíz de la majadera repetición de ciertas imágenes -juicio compartido por Tita Parra-. Muñoz, resalta también el juego visual de “El gavián” que es tratado a nivel metafórico, y hasta cierto punto superficial, obvio, en su calidad de folclorista, en comparación con la categoría de compositora con la enuncia a Violeta:

Wood subestima la inteligencia del espectador. La puesta en escena y el montaje olvidan cualquier tentativa de marcar el ritmo narrativo a partir de la insinuación y la sugerencia, y optan

por remarcar cada hito o situación de la protagonista como si el público no entendiese o no creyera de manera instantánea la verdad oficial que se enmarca en la pantalla [...] ¿O acaso Wood piensa que los espectadores no son capaces de entender la magnitud de lo ocurrido? Son esos énfasis, como la repetición del rostro infantil de Violeta Parra manchado con maqui o la machacante alegoría entre la gallina y gavián –metáfora extraída sin pudores de la canción *El gavián* de la compositora-, los que disminuyen cualquier sorpresa al ser un retrato compuesto a partir de la obviedad de cierta óptica sobre la folclorista (Muñoz, 2011).

Otro aspecto de la película criticado por Muñoz, es la dimensión política de Violeta, que prácticamente no aparece tratada en profundidad, a lo más sólo como una básica enunciación, que podría distorsionar esta “primera biografía de la artista con alcances masivos”:

Tal vez una de las explicaciones para comprender este vacío dramático, al igual que el nulo alcance político respecto a la influencia de Violeta en nuestra sociedad –el chiste de la sangre roja y comunista es la mayor alusión al respecto- se ilustra en la estrategia narrativa utilizada por Wood que se sustenta en el salto temporal. Modernismo (si es que cabe este adjetivo a un recurso ya añoso) que más bien parece ser una táctica oportunista para no enfrentar el enorme desafío de ir paso a paso con la vida de Violeta, en especial si se considera que esta es la primera biografía de la artista con alcances masivos (Muñoz, 2011).

Es cierto que, Muñoz, cuestiona varios aspectos de la película que tienen que ver con su enfoque, asuntos técnicos, y propios de la trama, asumiendo que resulta “imposible complacer a todos” en esta biografía; pero, considera absolutamente exigible para los espectadores, que Wood, deje a un lado los estereotipos y las obviedades, pues de llegar a hacerlo, ésta sería una buena forma de que se produzca un acercamiento entre el personaje y la gente, logrando así una reconstrucción mítica de su figura con el fin de que pueda llegar a ser conocida y apreciada:

Sin duda, al realizar una biografía es imposible complacer a todos. Lo que sí se puede exigir como espectador es que el cineasta del biopic se aleje del pintoresquismo rural (pobreza, suciedad, alcohol) y de los obvios significados (el colmo es la reincidencia por enfocar las marcas de su rostro, para hacernos creer que se sentía fea y desdichada) para la reconstrucción de un mito que aún nos resulta desconocido a las nuevas generaciones. Al parecer el desafío para llegar a

conocerla, y más importante todavía para apreciarla, sigue pendiente en el cine chileno (Muñoz, 2011).

Destacamos por un lado, la importancia que Muñoz, le atribuye al mito como fenómeno necesario en la valorización colectiva del personaje de Violeta Parra en esta “reconstrucción”. Por otro lado, se advierten perspectivas menos críticas sobre la película, como la del columnista, Daniel Villalobos:

El filme del director de Machuca sobre la cantautora más importante de Chile no es la típica biografía ni tampoco otra rapsodia desatada sobre el dolor del artista incomprendido. Esto no es, por suerte, *La vida en rosa*. La Violeta Parra de esta cinta (magníficamente interpretada por Francisca Gavilán) es una mujer que sufre, que llora y que tiene el final trágico que todos conocemos, pero no es una víctima. En su ir y venir entre el tiempo y el espacio, este retrato arma un personaje que consigue casi todo lo que desea: el oficio de los cantores, el aplauso de los mineros, el aprecio de la alta cultura parisina, el amor de un hombre más joven [...] Violeta obtiene casi todo y su tragedia es querer más, aspirar a un proyecto (la carpa de La Reina, *la universidad del folclore*) que sale del ámbito personal y atañe directamente al grupo. Su propio país (Villalobos, 2011).

Villalobos, capta precisamente lo que hemos llamado una *Violeta light*, en la película (Valdebenito, 2011), pero su juicio no entra en conflicto con ese tratamiento liviano del personaje. Para el autor, Violeta, no es tratada como una víctima, ni como una mujer derrotada, sino como alguien que cosecha éxitos, sin embargo no se conforma con aquellos éxitos; espera más de su propio país, y en este sentido, el autor coincide con otras perspectivas que enuncian la responsabilidad de Chile en ese proyecto que Violeta anhelaba.

A pesar de que varias reseñas sobre el libro *La poesía de Violeta Parra* coinciden en que su autora, Paula Miranda (2013), da un certero paso hacia una mirada mucho desmitificadora acerca de Violeta Parra y su obra, nosotros consideramos que el discurso mitificador se mantiene en el texto de Miranda.

Según el columnista, Marco Fajardo:

Miranda decidió realizar la obra ante “*cierta lectura reduccionista, esquemática, estereotipada de la cantautora. Un inconformismo con la manera en que la leíamos, la recibíamos, en que era mirada, encasillada*”, acusa, un encasillamiento a una condición de *folclorista, sujeto marginal o cantante política*” [...] Una [sic] de los hallazgos para Miranda fue descubrir la constante falta de apoyo institucional, con algunas pocas excepciones, que sufrió Violeta Parra a lo largo de su vida, algo que atribuye a su condición de *artista adelantada a su época* y a que fue *poco comprendida* [...] Para Miranda, incluso su relación con la industria discográfica fue desigual. *Me llamó la atención cómo, pese a todo, crea un gran arte desde esas carencias*, concluye (Fajardo, 2014).

En una reseña sobre el libro de Miranda, publicada en la sección “Artes y Letras” del diario “El Mercurio”, la propia autora habla sobre su aporte a la perspectiva de esta creadora chilena. Su propósito consiste en ampliar las temáticas, a veces simplistas o anecdóticas, sobre Violeta hasta ahora tratadas en algunos otros libros:

En el libro, Miranda reconoce que hace unos veinte años que a Violeta Parra se la considera como parte de la tradición poética chilena. Sin embargo, dice, “echaba de menos un libro que se dedicara detenidamente al valor que tiene esta poesía. Eso no está. Hay algunos estudios -muy valiosos- que la trabajan en relación con la tradición folclórica, pero que no dan con esa Violeta Parra que se apropia, transgrede y supera ampliamente esa tradición. Otros estudios me parecen excesivamente biografistas, donde el centro está en la anécdota, a excepción de una biografía excelente que hizo Fernando Sáez (*El Mercurio*, 06/04 2014).

Mientras, el ensayista y crítico literario, Grínor Rojo, agradece el libro de Miranda, como señala: “me parece digno de encomio que él nos entregue una información acabada y mejor que la de los demás que existen hasta la fecha sobre su asunto. Se encontrará en este libro un trabajo de investigación acucioso y detenido [...] es un libro lúcido desde el punto de vista crítico.” (Rojo, 2014: 317).

Por su parte, el poeta, Raúl Zurita, además de elogiarlo por razones similares a las de Rojo, destaca en su texto, el tema de la muerte de Violeta. Al inicio y con todas sus letras recuerda: “En noviembre de 1966, dos meses antes de matarse, en sello RCA, aparece Las últimas composiciones de Violeta Parra. Fijado para siempre, el dato permanece como una herida abierta” (Zurita, 2014: 155).

La herida que señala el poeta, no es otra cosa que su suicidio y en su reseña aborda el libro de Miranda como un diálogo con la muerte, pues, para el poeta, de algún modo su escritura intentaría lograr una resurrección de Parra:

Porque finalmente toda escritura es a destiempo, porque toda escritura es el intento inútil de ser la resurrección, de resucitar a los muertos, de poner aquí lo que no está. Escribir entonces una obra sobre la obra de una suicida que moró en este mundo, que se llamó Violeta Parra, es escribirle una carta a esa muerte [...] Una de las condiciones trágicas de los libros es que su grandeza radica en que todos como decía, son escritos a destiempo, cuando ya no hay nada por hacer porque ese hueco incolmable, abrupto, hiriente, pornográfico que deja no el haber muerto, sino de haber sido asesinada por la muerte, nada ni nadie podrá llenarlo [...] La alta poesía que nos muestra tu libro *La poesía de Violeta Parra vive en la música de los vivos y los muertos* (Zurita, 2014: 157).

A pesar de las interesantes reflexiones que Miranda (2013) logra en su libro, considerando además, su buen manejo metodológico, junto con los aportes analíticos sobre su poesía, se advierte de todas maneras la evidente perspectiva discursiva de una Violeta incomprendida, con falta de recursos y carente, tal como lo señalaba Fajardo. Y como expone el poeta Zurita, vinculando el libro de Miranda con el tópico de la muerte. Dos miradas que no contribuyen precisamente a lograr un relato desmitificador.

Lo que consideramos que ocurre más bien, es que se produce un cambio metodológico en el tratamiento de las investigaciones sobre Violeta Parra, donde el relato biográfico va siendo reemplazado por una perspectiva más aguda, crítica y documentada. Perspectiva que notamos también en los trabajos de Oporto (2013a)<sup>60</sup> y Montealegre (2011), sin embargo, en estos trabajos aun no se logra la derrota de ese rol mítico que se produce desde la idealización en la construcción de su figura mitificada.

Ahora, trataremos el tema del rechazo que manifiesta Isabel Parra, para conmemorar la muerte de Violeta. Aquí vemos cómo intenta desmarcar este hecho puntual como un hito importante, potenciando más bien la conmemoración de su nacimiento tal como lo señala Gallo (1998):

---

<sup>60</sup> Ver, reseña del libro, Valdebenito (2013).

“Isabel quiere celebrar el cumpleaños de su madre y sostiene su preferencia por festejarla más que recordar su impactante suicidio, por medio de un balazo” (Gallo, 1998: 3)<sup>61</sup>.

La perspectiva de Isabel Parra, ha resultado ser coherente a través del tiempo, pues, durante el 2017, que ya ha comenzado a celebrarse el nacimiento número cien de Violeta Parra, Isabel, Presidenta de la Fundación Parra, escoge la canción “El día de tu cumpleaños” (1961), transformándola en la música que suena de fondo dentro del marco de esta gran celebración a Violeta, con más de 50 actividades a lo largo de todo Chile<sup>62</sup>.

“El día de tu cumpleaños”, es una canción que fue dedicada a Enrique Bello amigo de Violeta como señala Gastón Soublette, en la contraportada del disco original: *Toda Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. VIII*. Se trata de una petición que Bello hace a Violeta: “quien la víspera de su cumpleaños expresó el deseo de ser festejado con una canción de aniversario típicamente chilena, y dejar de mano el tan socorrido y horrible *Happy Birthday*” (Soublette, en Parra, 1961). Violeta Parra, acepta el desafío y compone esta canción con temática de esquinazo y con ritmo parabién, similar al que usa en “Casamiento de negros” (1961), en el mismo disco.

El esquinazo, es un tipo de canto tradicional basado en un contenido celebrativo a propósito de una fecha importante, como lo es el cumpleaños de alguien. Según Gastón Soublette, “El día de tu cumpleaños”, está en ritmo de chapecao (Parra, 1965), sin embargo, nosotros creemos que por la temática sería un esquinazo, pero con ritmo parabién, similar al que usa en “Casamiento de negros”, ya que el chapecao, consiste en un ritmo más enérgico, también en 6/8, pero que consta de una negra, seguida de una corchea, en tempo acelerado que se repite constantemente.

---

<sup>61</sup> Isabel, no quiere asistir a eventos de conmemoración de su muerte, según se aprecia en la prensa. Osvaldo Alvear ya hacía una dura crítica a la fracción de la familia Parra, que no asistía a la conmemoración de su muerte, y que según él, la familia lucra con el apellido Parra: “no puedo entender cómo los que se escudan en su apellido y lucran de él no son capaces, en este día, de pagar su deuda moral” (*La Nación*, 06/11/1996: 43). Sin embargo, Isabel, sí asiste a otras conmemoraciones que no tienen que ver con la muerte de Violeta Parra: “El próximo jueves nueve de octubre, a las 12 horas, en dependencias del Ministerio de Educación, se impondrá en forma póstuma la medalla de Orden al Mérito Gabriela Mistral, a la folclorista ya fallecida hace 30 años, Violeta Parra Sandoval. Dicha distinción la recibirá en su nombre su hermano Eduardo y el homenaje póstumo lo presidirá el Ministro de Educación, José Pablo Arellano, acompañado por el jefe de la División de Cultura, Claudio Di Girólamo. A este evento asistirán la hija y presidenta de la fundación “Violeta Parra”, Isabel Parra, su nieta Tita Parra y el alcalde de Chillán, Aldo Bernucci” (*Chanarillo*, 07/10/1997: 26).

<sup>62</sup> Ver video promocional de la celebración del nacimiento de los 100 años de Violeta Parra. Disponible en: <http://www.violetaparra100.cl/bienvenida/> acceso el 10/03/2017.

La secuencia rítmica del parabién, es una variante de la tonada, pues depende de la ocasión o tema que trate en su contenido; podría llamarse esquinzazo si es una serenata, o villancico, si se usa en ocasión de navidad. En el caso del parabién, según la tradición, se usa para la celebración de alguna fecha o rito importante, como la muerte, el matrimonio, o para el nacimiento:



La canción, en el video promocional, aparece cantada por diferentes personas, en diferentes lugares de Chile, con un sonido superpuesto junto a la interpretación original de Violeta Parra, y las diferentes personas que aparecen en el video. La letra de la canción, incluye una serie de imágenes relacionadas con costumbres populares y en lenguaje campesino, como: “Que te sirvan la mistela<sup>63</sup> y la tortilla candial” [...] “Y pongan en tu ventana la flor de la temporá” [...] “Que viva tu nacimiento bello botón de rosal”.

La presidenta Michelle Bachelet, en este mismo espíritu de celebración, destaca el aspecto vivo de Violeta, pero además, que su figura se sigue significando aun en la actualidad como un hecho doloroso, según lo señala:

Por eso hemos elegido hacer de los cien años de su nacimiento una celebración nacional. Porque queremos conmemorar la creación y la vida de esta mujer brillante, chilena y universal, genio de la palabra, la música y las artes visuales [...] desde su autobiografía en décimas hasta sus arpilleras, desde su trabajo de investigación y rescate hasta sus obras instrumentales, es posible vislumbrar la dimensión y profundidad de Violeta Parra, su sentido vivo y doloroso aún, su capacidad para entendernos y retratarnos a todos (Bachelet, 2017)<sup>64</sup>.

La imagen institucional que el Gobierno de Chile desea proyectar sobre Violeta Parra durante la celebración de sus cien años, es criticada por Aravena (2017), y catalogada como una manera oportunista de homenajear a Parra. Su argumento es que “la creencia en los mitos se convirtió

<sup>63</sup> Mistela es un licor casero y la tortilla es un pan que se cocina directamente con brasas.

<sup>64</sup> Ver la nota de bienvenida por la celebración del nacimiento de los 100 años de Violeta Parra. Disponible en: <http://www.violetaparra100.cl/bienvenida/> acceso el 10/03/2017

en una moda periodística y, en consecuencia, sectaria e inmune a la crítica. El retorno del mito y de los héroes míticos es recibido como el signo del mundo postmoderno en la pérdida de la fe, en la razón, en la ciencia y en la idea del progreso” (Aravena, 2017: 25).

El autor crítica la celebración oficial del centenario de Violeta, donde no está presente su suicidio, ni las razones que tuvo para matarse, y donde denuncia los modos de la política actual que describe como:

tiempos de borrasca económica, donde el ladronaje a nivel político y empresarial, es sufrido con desconcierto y completa impunidad para esa clase política que ha sido desenmascarada. No se salva nadie, ni senadores, ni diputados: Menos el Ministerio de justicia y los tribunales [...] Con este Decreto Presidencial, del mito a crearse ¿no se intenta con Violeta Parra, durante un año utilizarla, tapar todos estos conflictos? [...] ¿Pensará la Presidenta que todos irán durante un año cantando en procesión hacia la casa donde nació Violeta Parra en San Carlos? (Aravena, 2017: 26).

La desmitificación sobre Violeta Parra que asume Aravena (2017) en su libro, apunta a cuatro aspectos en términos globales, primero, a evidenciar una patologización de Violeta durante sus últimos días, como: “bipolaridad” (p. 69, 128 y 129); “psicopatología neurótica” (p. 91); “neurosis obsesiva” (p. 208) y “ninfomanía” (p. 161), entre otras<sup>65</sup>, que es realizada, sin que exista un diagnóstico médico comprobado, sino que lo hace desde su propio testimonio, tras haber vivido los seis últimos meses en la Carpa de La Reina.

Segundo, expone a Violeta un trato despectivo de oportunista y mala amiga, comparándolo con el resto de los libros acerca del personaje; con la finalidad de mostrarla tal como era según escribe:

Me remito directamente a su lenguaje despectivo como método de defensa; a sus composiciones musicales y letras y a la comunicación que ellas establecían. Prestaba una atención sobresaliente cuando había intereses de por medio, tanto de amistad como de contratos y beneficios artísticos y, con los que nada daban, era deslenguada, ácida y despreciativa con los amigos, incluso con los más íntimos. Nicanor, irónico y despreciativo poetizó: un lobo con piel de cordero” (Aravena, 2017: 133).

---

<sup>65</sup> Nos referiremos a este tema en el Capítulo VII: Discurso sobre *Violeta Suicida*.

Tercero, contribuye a este discurso desmitificador, el sugerir que varias canciones de Violeta Parra, habrían serían apropiaciones, o bien, creaciones basadas en otras canciones, especificando cuatro casos: “Gracias a la vida” (p. 199), “Casamiento de negros” (p. 119), “La jardinera” (p. 14) y “Pupila de Águila” (p. 240), restándole méritos en cuanto a su dimensión de creadora. Sin embargo, los argumentos que presenta no son contundentes.

En algunos casos supone que el texto al que alude, estaría basado en otro texto, como es el caso de “Gracias a la Vida” que estaría basada en un texto del poeta argentino Jorge Luis Borges, sin que halla algún plagio como él lo señala, sino que el poema de Borges es más bien sobre el agradecimiento en términos generales.

Respecto de “Casamiento de negros”, es sabido que el texto que usa Violeta, es una adaptación de un antiguo poema de Francisco de Quevedo, musicalizado por ella, lo que la hace automáticamente autora de la música. Sobre “La jardinera”, Aravena (2017), argumenta que habría sido una canción de un campesino entrevistado por Violeta, llamado Julio Alvarado que cantó la canción “El amor de mi jardinera” y que Violeta Parra posteriormente la habría inscrito como “La jardinera”, sin que el autor presente alguna evidencia ni musical ni documental acerca de lo que asevera.

De igual modo, la canción “Pupila de águila”, habría sido compuesta por Violeta a partir de una canción que silbaba Alberto Zapicán, y que sería “Una muchacha y una guitarra” del cantante de música popular Roberto Sánchez, más conocido como Sandro el gitano. Sin embargo, Aravena no evidencia una relación musical entre ambas canciones, ni tampoco nosotros la percibimos.

Y como cuarto y último aspecto en que Aravena sugiere una desmitificación de Violeta Parra, es que en su libro señala que sería Nicanor el causante del suicidio de Violeta, argumentando que la razón sería por haberle sugerido que recopilara la música campesina, cuando escribe: “Nicanor Parra, con una conducta ejemplar de recopilar solo para sí, que hizo clases a nivel universitario, del método que le enseñó en primera instancia, para su desgracia, a su hermana Violeta, cuyo ejercicio como recopiladora, fue un componente fatal de su decisión final” (Aravena, 2017: 106). Este asunto lo repite varias veces en el texto (pp. 162, 171, 240) sin que notemos una relación o congruencia de que Nicanor sea el culpable del suicidio de su hermana.

### **3.6. Musealización de Violeta Parra.**

La conmemoración del centenario de Violeta Parra aparece como una instancia perfecta para impulsar una nueva perspectiva acerca del personaje, cuyo énfasis se ha puesto en proyectar la idea de una Violeta viva. La previa inauguración del Museo Violeta Parra, en el 2015 como espacio físico, no deja de ser un canal expresivo que proyecta diferentes aspectos simbólicos que contribuyen en la construcción este discurso mitificador del personaje.

Para referirnos a la musealización de Violeta Parra, es pertinente revisar en qué consiste este fenómeno. La idea de museo moderno que surgió en el siglo XVIII, se proponía salvaguardar y cuidar documentos, objetos, obras de arte, entre otros, con el fin de preservarlos a través del tiempo, prolongando la memoria histórica colectivizada de todo aquello que era considerado tanto patrimonio material como inmaterial (Desvallès y Mairesse, 2010).

Sin embargo, la crítica a esa idea de museo, utiliza el concepto de musealización para discutir el estatus de los objetos dentro de este proceso. Por lo tanto, la “musealización no consiste solamente en tomar un objeto para colocarlo en el seno del recinto museal [...] A través de su ingreso en otro contexto y merced a los procesos de selección, tesorización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto de culto, objeto utilitario o de delectación” pero la crítica apunta que “el trabajo de musealización solamente conduce a dar una imagen que no es más que un sustituto de esa realidad a partir de la cual los objetos son seleccionados” [...] por lo tanto “una cosa separada de su contexto es sólo un sustituto de esa realidad de la que se suponía debía dar testimonio” (Desvallès y Mairesse, 2010: 51-52).

Teniendo en cuenta lo que podría significar Violeta Parra como figura musealizada, apartada como sujeto/objeto de culto, es que cobra sentido la significación colectiva que adquiere el personaje, legitimada desde la oficialidad bi-institucional: museal y estatal. Con todo, resulta difícil abordar la institución del Museo Violeta Parra, desde una perspectiva discursiva debido a su reciente inauguración, por esta razón, tomaremos el espacio del museo en sí mismo y su funcionamiento, junto con las ideas más relevantes respecto de la figura de Violeta Parra que puede apreciarse en él, que en definitiva operan como un discurso, logrando un análisis desde la representación del personaje en este espacio, pero también, considerando cómo se fue gestando la idea a través del tiempo.

Inaugurar el museo sobre Violeta Parra, ha sido un arduo y largo trabajo que comenzó con la iniciativa de Isabel Parra y Ángel Parra. Lo más antiguo que sabemos de esto es que en 1991, se expone por primera vez en Chile la obra visual de Violeta Parra, como aparece en la siguiente nota de prensa:

El encuentro se inaugura este viernes en la Estación Mapocho con la apertura de la muestra de 33 óleos, 14 tapices que hasta ahora eran desconocidos en Chile. [...] El acto sirvió también para conformar la flamante corporación cultural Violeta Parra, una sociedad entre la fundación y la municipalidad de Santiago. Firmaron los respectivos estatutos, la presidenta de la fundación Isabel Parra y el alcalde Jaime Ravinet (*Las Últimas Noticias*, 1991: 31).

Era la época de los primeros años del gobierno de Patricio Aylwin, primer presidente de la Concertación de Partidos por la Democracia, luego de la dictadura. Por aquella época surgen también los inicios de lo que actualmente es la Fundación Violeta Parra dirigida por Isabel Parra. El primer intento de instaurar un Museo de Violeta Parra, se hizo con el apoyo de tres partes involucradas: Los hermanos Parra, la Municipalidad de Santiago y el empresario Carlos Cardoen, como se señaló en la prensa<sup>66</sup>:

El 10 de junio pasado se firmó un acuerdo fundamental para la difusión del legado de la más trascendente folclorista chilena. En una reunión privada a la que asistieron Carlos Cardoen y los hermanos Ángel e Isabel Parra, quedó formalizado el comodato por 99 años de todo el patrimonio de Violeta Parra, con excepción del musical, que será administrado por la fundación que encabeza el empresario chileno [...] En rigor, la asociación entre las tres partes no es nueva. Ya a mediados de los '90, la antigua Peña de los Parra había sido restaurada con inversiones provenientes de las empresas de Carlos Cardoen, la Municipalidad de Santiago y el Fondart (*Atacama*, 2002: 22).

Sobre este acuerdo, llama la atención el grado de institucionalidad de las partes, considerando que Violeta, recibió muy poco o escaso apoyo institucional. Llama la atención también, el talante lucrativo de Cardoen para quien probablemente, Violeta y la idea del museo, podría

---

<sup>66</sup>Conocido por dedicarse a la industria de armas, el turismo y la cultura, entre otros rúbricos, y acusado de vender bombas de racmimo a Irak, con una captura internacional pendiente por parte de Estados Unidos. Ver el artículo: Escobar, Santiago: "Los documentos secretos de la cancillería y el caso Cardoen", *El Mostrador*, 10/03/2015.

haber representado uno más de sus muchos negocios, pero también la ideología de Cardoen, que es absolutamente opuesta a la de Violeta Parra. Sin embargo, de este acuerdo no llegó a formalizarse la construcción de un espacio para tales objetivos.

Posteriormente, en 2008 se inaugura la exposición sobre el trabajo visual de Violeta Parra en el Centro Cultural Palacio de La Moneda:

Se trata de 25 óleos, 13 arpilleras y 9 sobre relieves en papel maché, todas piezas realizadas entre 1960 y 1965, las que componen la totalidad de la colección de la obra visual de Violeta Parra, cedida en comodato por la Fundación Violeta Parra al Centro Cultural Palacio La Moneda, para ser exhibida de modo permanente en el espacio especialmente habilitado para ello (*La Tercera*, 15/12/2008).

Siete años más tarde, se inaugura definitivamente el Museo Violeta Parra, llamado “La jardinera”, ubicado en Avenida Vicuña Mackena, N° 37 en la comuna de Santiago, dirigido inicialmente por Leonardo Mellado, y, actualmente por Cecilia García-Huidobro<sup>67</sup>.

Es inevitable que Violeta pueda escapar de la contradicción que la acompaña aún después de su muerte, como hemos visto anteriormente en varios planos. El Museo, no es la excepción, ya que situar a Violeta en un espacio como éste, de algún modo significa materializar su obra y materializarla a ella también, como un símbolo del esquivo reconocimiento que tuvo en vida. Contradictorio es también que su obra haya quedado al alero de aportes de privados y el Gobierno de Chile, justo en esta época, cuando se han desatado simultáneamente varios escándalos de corrupción económica y política en Chile<sup>68</sup>, resultando un tanto paradójal, el espíritu de la obra visual de Violeta, junto con lo que representa políticamente, y el vínculo que el Museo tiene con sus apadrinadores. Suponemos que, según el modelo político y económico chileno, finalmente el Museo Violeta Parra, no puede escapar de la realidad de su tiempo, teniendo que depender obligatoriamente de aportes de la empresa privada, junto a un Estado cada vez más desacreditado y contrario a los idearios de Violeta Parra.

---

<sup>67</sup> Ver noticia en la página oficial del Gobierno de Chile: <http://www.gob.cl/2015/10/05/museo-violeta-parra-abre-sus-puertas-al-publico-a-98-anos-del-nacimiento-de-la-cantautora/> visitada el 09/02/2016.

<sup>68</sup> Revisar en prensa: Caso Penta, Caso Soquimich, Caso Caval, Caso Longuiera, por mencionar sólo algunos.

Cabe destacar que durante el primer semestre del 2017, en el marco de la conmemoración de los cien años de Violeta Parra, un hecho que podría dar cuenta en términos concretos de la paradoja que se produce entre la musealización de la figura de Violeta Parra y la coyuntura de la crisis política que se vive actualmente en Chile, es la manifestación de la actual directora del Museo Violeta Parra, Cecilia García-Huidobro, a apoyar la candidatura del ex presidente y empresario Sebastián Piñera. Figura que representa todo lo que tiene que ver con el pensamiento político de derecha y defiende el neoliberalismo como vía para lograr el desarrollo económico en Chile.

El hecho despertó duras críticas por diferentes actores del mundo de la música y la cultura que conocieron a Violeta Parra. El músico y amigo de Violeta, Patricio Manns, señaló que: “Violeta Parra era una mujer absolutista, se jugaba el todo por el todo. Yo estoy seguro que luego que Cecilia García-Huidobro acepta ser parte del consejo ciudadano de Sebastián Piñera, ella hubiera corrido al museo que lleva su nombre a exigirle la inmediata renuncia como directora, por esta contradicción, esta confusión de las cosas” (*El Mostrador*, 24/05/2017).

De igual manera, se suman las visiones críticas de Mónica Echeverría, cuando sostiene que el apoyo de García-Huidobro a Piñera “Es una aberración, ¡por favor! Es claudicar del nombre de Violeta Parra”, y del arquitecto Miguel Lawner: “¡Cómo puede estar revolcándose la Violeta en su tumba, madre mía! [...] ¿Qué habría hecho violeta al enterarse de esta noticia? ¡Le habría sacado la cresta! Le rompe la guitarra en el mate, como lo hizo en más de una ocasión con alguien con quien tuvo conflicto” (*El Mostrador*, 24/05/2017)

El modo en que se piensa el fenómeno de las *representaciones colectivas* (Hall, 1997) de Violeta, vale decir, como figura de todos los chilenos, junto con el reclamo por la congruencia entre el personaje y las visiones políticas que la identifican, es totalizador y hasta cierto punto ahistórico, pues, se juzga a una Violeta que vivió en el pasado, y no a esta Violeta, desplazada hacia un concepto museal, dentro de un contexto mercantil y neoliberal, reducida a una marca registrada e impresa en folletos, estampada en camisetas, en vasos y en todo tipo de objetos de suvenires.

Podríamos pensar que lo difícil pasa por reconocer que el espacio que hoy tiene Violeta, incluyendo el problema que se da en los espacios políticos, son parte del modo en que hoy son

las cosas, y no tanto cómo era Violeta mientras vivía, asunto que forma parte del fenómeno mitificador del personaje.

Aunque parece contradictorio el hecho de que una figura como Violeta, ajena a lo institucional, ahora ocupe un espacio como lo es un museo, la relación de Violeta Parra con los espacios museales siempre estuvo presente desde diferentes perspectivas.

En primer lugar, señalamos que se encargó de inaugurar el Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno<sup>69</sup>, durante los días en que se celebraba la Escuela de Verano en la Universidad de Concepción, “el 22 de enero de 1958” (Sáez, 2010: 99). La idea de Violeta, era crear un espacio para visibilizar a través de diferentes mecanismos, (recopilación de música, poesía popular, instrumentos, entre otros) todo lo que pudiera contribuir a la difusión del mundo popular y campesino.

Según Sáez: “En el Museo, junto con gramófonos primitivos, arpas, guitarrones antiquísimos, charangos, panderetas, cultrunes y otros instrumentos, estaban expuestos los libros de cantos chilenos y tomos centenarios de canciones españolas que había descubierto en perdidos rincones de la zona” (Sáez, 2010: 99)<sup>70</sup>.

---

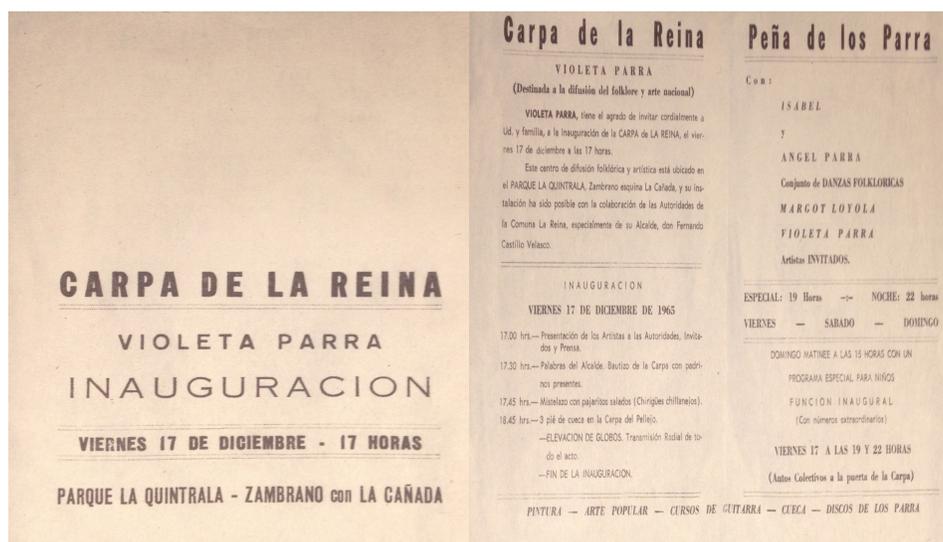
<sup>69</sup> Ángel Parra recuerda que el nombre de museo es: “Museo de Arte Popular y Folklórico” (Parra, 2006: 139).

<sup>70</sup> Según, Carlos Inostroza, quien escribe un artículo valorizando el breve paso de Violeta Parra, por la ciudad de Concepción, afirma que: “En noviembre de 1957 la Universidad de Concepción contrató a la destacada artista Violeta Parra Sandoval (1917-1967), para crear el Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno y hacerse cargo del departamento de Investigaciones Folclóricas” (Inostroza, 2010:3). Si bien, en la actualidad el Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno, ya no existe, sólo algunas piezas se conservan en el Museo Pedro del Río Zañartu, en la localidad Hualpén, cerca de Concepción. Luego de realizar una visita al Museo, en Hualpén, el 26/03/2016 no pudimos tener acceso a la colección, de la “Sala de folclore”, donde se conservan los objetos que pertenecieron al Museo creado por Violeta Parra, ya que recibió daños, producto del terremoto ocurrido en Chile el 2010, y por lo tanto, estaba inhabilitada para recibir público. Sin embargo, la conservadora del Museo, Valentina Valencia, aportó alguna información. Sobre cómo llegó la colección del Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno al Museo Pedro del Río Zañartu, Valencia dice que no se conoce la fecha exacta, ni existen registros que lo evidencien, pero supone que habría sido la misma gente de la Universidad de Concepción que inicialmente apoyó el proyecto del Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno, quienes habrían traspasado la colección de objetos al Museo Pedro del Río Zañartu, por ser el espacio más cercano y propicio para su conservación. Ver el reciente trabajo de Venegas (2017) sobre el Museo formado por Violeta Parra en Concepción. Sobre la posibilidad de trasladar la colección al Museo Violeta Parra, ahora que existe un espacio destinado especialmente a Violeta Parra, la conservadora, considera que hasta ahora no ha existido ningún interés o acuerdo por traspasar la colección al Museo en Santiago, aunque asume que objetivamente los objetos podrían estar en mejores condiciones que en Hualpén. Y sobre la “Sala folclórica”, donde está la colección del proyecto de Museo de Violeta Parra, se trata de un espacio creado en torno al año 1980, no pensado para la conservación de esos objetos propiamente tal, sino que es una sala donde se encuentra una serie de diversas colecciones (material etnográfico, réplica de artesanías, textiles, artesanía de Quinchamalí, entre otros) donde además está la colección que perteneció al Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno.

En segundo lugar, mencionamos alrededor de 12 exposiciones de las obras visuales de Violeta en espacios de arte, junto a su exposición en el Museo de Artes Decorativas del Louvre (Parra, 2010), como uno de los eventos más importantes y significativos para ella.

Y en tercer lugar, mencionamos el espacio de la “Carpa de La Reina”, como su último intento por querer formar un proyecto artístico y cultural con similares características a las de un Museo, pero mucho más inclusivo en el sentido interdisciplinar, ya que pretendía fuera un espacio destinado a promover diferentes manifestaciones artísticas y culturales, tales como: Pintura, Arte Popular, Cursos de Guitarra, según se muestra en la imagen del folleto que se difundió el día de la inauguración de la “Carpa de La Reina”, el 17 de diciembre de 1965<sup>71</sup>.

Figura N° 6: Programa de inauguración de la Carpa de la Reina<sup>72</sup>



El diseño arquitectónico del Museo, creado por Cristián Undurraga, en un sentido representa el espíritu popular, rústico y artesanal de Violeta como se aprecia sobre todo en el uso del mimbre, y en otro sentido, es complementado con una infraestructura en estilo contemporáneo como se aprecia en las siguientes imágenes:

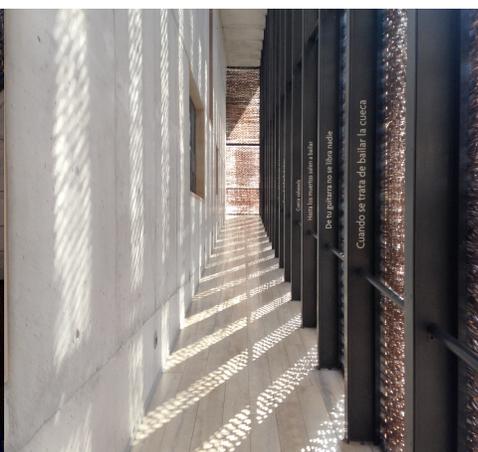
<sup>71</sup> Ver el reciente trabajo de Patricia Vilches (2017) sobre el Museo y la Carpa de Violeta Parra.

<sup>72</sup> Imagen digitalizada de Museo Violeta Parra.

Figura N° 7: Entrada del Museo<sup>73</sup>



Figura N° 8: Pasillo al interior del Museo<sup>74</sup>



Aun cuando Isabel Parra, como hemos visto no asume la mitificación de Violeta, desde la muerte, y siendo el Museo un proyecto impulsado principalmente por ella, de todas formas su conformación podría representar simbólicamente un gesto mitificador, desde el concepto arquetípico del “objeto animita”, según Ojeda y Torres (2011: 70). Para estos autores, el lugar de la animita, se conforma al menos de dos dimensiones: el objeto animita y la animita como sujeto. El primero, remite al “objeto hogar de la animita”; lugar que es habitado por el alma del difunto, que puede tener la forma de “Casa”, “Iglesia”, “Gruta”, “Orgánica”, “Cruces”, “Monumental” o “Híbrida” (Ojeda y Torres, 2011: 70), por mencionar algunas. Y el segundo, refiere a la animita persona, que como ser particular se transforma en “la creencia que sobre ella depositan deudos y devotos: son sus diseñadores, sus constructores, sus cuidadores y sus restauradores” (Ojeda y Torres, 2011: 76).

El folleto de divulgación del Museo, inicia con la siguiente frase: “Bienvenidos a mi casa que ahora se llama museo, está vivo y es de todos porque así era mi deseo” (Folleto, Museo Violeta Parra, p. 1). Esta leyenda es lo primero que puede verse en la parte superior derecha del folleto, donde aparece toda la información acerca del Museo, con una imagen de Violeta Parra, quién con estas palabras, invita al público a recorrer su “casa”:

<sup>73</sup> Fotografía propia.

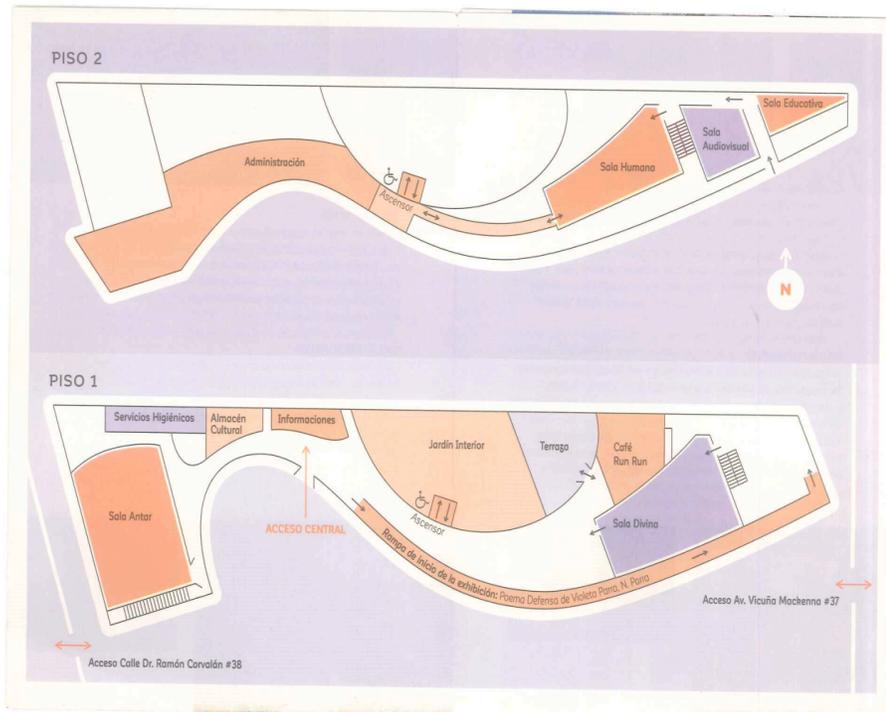
<sup>74</sup> Fotografía propia.

Figura N° 9: Folleto, Museo Violeta Parra



En definitiva, este folleto en términos discursivos, y tomando en cuenta que Violeta Parra aparece en primera persona, intenta hacer desaparecer a esa Violeta muerta que se suicidó, haciéndola resucitar en esta nueva voz de Violeta que ahora nos invita a entrar en su casa.

Figura N° 10: Plano Museo Violeta Parra



Podríamos decir que existe una relación simbólica significativa entre el Museo -según lo señala el folleto- y la animita objeto y sujeto, proveniente de la religiosidad popular, por cuanto ahora el museo ha pasado a ser la casa de Violeta, que de acuerdo con el concepto de la animita, éste se constituye en el espacio físico donde se produce la reconstrucción del cuerpo y el alma del difunto/a (que muere de una mala muerte) y por tanto, pasa a ser habitado por éste/a, convirtiéndose en un gesto de mitificación. En consecuencia, la práctica de la religiosidad popular se legitima desde el Museo como espacio institucional, tornándose un espacio mitificador que opera oficialmente.

La sugerencia para hacer el recorrido por la casa de Violeta, según el folleto, es empezar “en la rampa –donde la invitación es adentrarse en el mundo de la artista, a través de su música y del poema Defensa de Violeta Parra, escrito por su hermano Nicanor- Para luego, continuar y conocer las obras visuales en las salas Audiovisual, Humana y Divina” (Folleto, Museo Violeta Parra, p. 2). Uno de los primeros contactos con Violeta Parra, en el museo, es el poema “Defensa de Violeta Parra”, cuyo contenido como hemos revisado, se encuentra íntimamente ligado al discurso mitificador, en su calidad de héroe y además por el carácter premonitorio que éste tiene sobre su muerte.

La casa de Violeta, en su arquitectura presenta una dualidad, como si se intentara explicar los dos ámbitos que conforman su ser: el humano, que estaría representado en la “Sala humana”, en el segundo nivel del Museo, y el divino, que estaría representado en la “Sala divina”, en el primer nivel.

En la primera sala, se encuentra todo lo relacionado con el mundo campesino y obrero, como también uno de sus instrumentos musicales; el guitarrón. En la segunda, están todas sus obras que tienen que ver con el mundo espiritual, la religiosidad popular y la muerte, cuya temática fue profusamente abordada de manera consciente por Violeta, en sus pinturas: “Para mí, la pintura es el punto triste de la vida, en ella trato de expresar lo más profundo del ser humano” (Parra, 2012). Es así como no son pocas las pinturas, donde Violeta Parra, refiere a la muerte como tema principal: “La cena” (1964); “El juicio final”, (1964-1964); “Las tres Pascualas” (1964); “La hija curiosa” (1964); “Las tres hijas del rey lloran a su padre” (1964); “Las tres hijas del rey depositan los ojos y el corazón de su padre en una vasija” (1964); “Entierro en la calle” (1964);

“Esperando el ataúd” (1964), y “Esperando el ataúd II” todos oleos sobre tela, o sobre madera prensada o aglomerada, cuya fecha de creación corresponde casi en su totalidad al año 1964, año en que expuso en el Museo de Artes Decorativas de el Louvre. Cabe destacar que un año antes que diera forma a esas pinturas, en el libro de Isabel Parra, el Libro Mayor de Violeta Parra (2011), se registran algunas cartas dirigidas a Gilbert Favre y a su hermano Nicanor, con una gran carga de soledad, dolor, vacío y desesperación.

Figura N° 11: Sala Humana<sup>75</sup>



Figura N° 12: Sala Divina<sup>76</sup>



Existe también una sala con equipamiento audiovisual donde se exhibe de manera continua, material audiovisual pre-existente sobre la obra visual de Violeta Parra<sup>77</sup>. Es un interesante material, pero quizás podría haberse complementado y/o alternado con algún otro material más adecuado al formato de un Museo, es decir, más documentado o comentado por expertos. Si bien, el objetivo del museo es promover y preservar su obra visual, creemos que la música, es una tarea pendiente, ya que sólo está presente en dos lugares: la sala educativa, dónde se puede escuchar discos de vinilo y un novedoso sistema que consiste en que el auditor se acerca a unos troncos y allí puede escuchar música de Violeta y de Isabel Parra.

<sup>75</sup> Fotografía propia.

<sup>76</sup> Fotografía propia.

<sup>77</sup> “Violeta Parra Bordadora chilena”, DVD, Santiago de Chile: Oveja Negra, [Fundación Violeta Parra/Gobierno de Chile], 2010. Y, “Violeta Parra Pintora chilena”, DVD, Santiago de Chile: Oveja Negra, [Fundación Violeta Parra/Gobierno de Chile], 2010.

Figura N° 13: Sala Educativa<sup>78</sup>



Figura N° 14: Troncos sonoros<sup>79</sup>



Tanto el Museo Violeta Parra, como la conmemoración de los cien años de su nacimiento, podría pensarse entonces como una instancia que se presta para saldar deudas y pagar las culpas respecto de su muerte, volviendo viva la figura de Violeta, en un sentido material y corporeizado, pero también a través de la configuración de un relato simbólico de mitificación.

---

<sup>78</sup> Fotografía propia.

<sup>79</sup> Fotografía propia.

## 4. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA CANONIZADA

### 4.1. Introducción.

Este cuarto capítulo, estará dedicado a tratar diferentes aspectos que dan origen a un discurso canonizador de Violeta Parra como figura de la música en Chile. Un paso casi obligado luego de la muerte de un músico o artista que se considera más o menos importante, es su canonización. Instancia que consiste en dar una valoración o reivindicación al personaje y su obra. Dentro de este proceso de canonización, son relevantes los matices oscilantes entre valorizaciones y desvalorizaciones, no siempre evidentes acerca de la dimensión musical de Violeta Parra, lo que se constituye en un interesante foco problemático que nos permite aproximarnos a aspectos discursivos que han sido poco tratados en el contexto académico chileno, tales como: su legitimidad creativa-musical, su legitimidad autoral y el tipo de relación que se ha establecido entre Violeta Parra y el movimiento de la Nueva Canción Chilena, tratado generalmente como una entidad global.

Revisaremos cómo los énfasis de los discursos sobre su dimensión creativa-musical, han conformado una trama de significados que han tendido a parcelar su obra musical, o a valorar los aspectos relacionados principalmente con su base folclórica, dejando de lado otros aspectos que podrían contribuir a una comprensión más amplia de esa dimensión de Violeta, atendiendo a aspectos que tensionaron el canon creativo de su época.

Debido a que la formación del canon y la canonización de un personaje, abarca una serie de problemáticas, se hace necesario precisar qué ámbitos relacionados con este proceso nos interesa revisar en *Violeta Canonizada*. En primer lugar, y a modo de antecedente, haremos una revisión acerca de las perspectivas discursivas sobre la dimensión musical de Violeta desde el ámbito académico. Posteriormente para delimitar el análisis de este discurso, lo haremos en base a la revisión de instancias que contribuyeron a valorar su figura, tales como: los premios o distinciones que recibe, los discursos canonizadores de compositores, musicólogos y músicos (doctos, populares y cultores campesinos) que se forman en base a una valoración que sitúa a Violeta Parra como referente de la música chilena, y por último, en base a tres ejemplos

concretos, analizaremos cómo se produce un diálogo musical entre Violeta Parra y otros músicos chilenos a través de una representación musical de rasgos estilísticos (ritmos, cadencias, tópicos de la tradición, el uso métrico, entre otros) usados en cada caso.

El posicionamiento de los autores de este discurso, es clave para analizar cómo se manifiestan las relaciones poder entre instituciones, músicos, modos de pensamiento musical o ideologías que emergen. Este es un elemento importante a tener en cuenta en el análisis crítico del discurso, según lo ha denominado Foucault (1969/2015), como *formación de modalidades enunciativas*. Aquí resulta relevante estar atento a quiénes son los que enuncian y qué dicen, qué posición social tienen, cuáles son sus jeararquías institucionales, como para captar el trazo ideológico y profundizar desde allí en los análisis.

Algunas interrogantes que intentamos responder aquí son: ¿Cómo se ha ido construyendo la figura de *Violeta Canonizada* en términos discursivos? ¿Quiénes son los autores que canonizan a Violeta? ¿Qué canciones aparecen con mayor preponderancia en los discursos? ¿Cómo se produce su legitimación musical autoral? ¿Por qué su música es considerada como un referente para otros músicos chilenos, y en qué medida es posible hablar de un diálogo o representación de Violeta Parra en las creaciones de estos músicos? ¿Qué autoría de Violeta es la que aparece representada en estos músicos?

La idea de la formación de un canon puede seguirse desde la teoría crítica (Cook, 2006) cuyos postulados afectaron a las perspectivas con las que se abordaban los fenómenos de investigación desde las ciencias, la literatura, la historia, el arte, incluyendo la música, entre otros. El interés del estudio en la formación de un canon musical se manifiesta cuando se llega a elucidar cómo surge, desde quiénes o cómo se receptionan las obras, en este caso musicales. Este fenómeno opera como un referente que presenta un conjunto de características, normas, o parámetros que un grupo de personas, generalmente desde la academia o la erudición, se proponen, para situar ciertas obras musicales y/o ciertos compositores como figuras importantes en determinadas épocas. Cook, señala que la teoría crítica, que parte desde Adorno, es la que comienza a enfatizar cuestiones que ponen en tensión fenómenos que se han comprendido de manera natural, pudiendo descentrar sus significados (Cook, 2006)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Desde la musicología crítica o la nueva musicología se encuentran trabajos que abordan estos tópicos, como los

La formación del canon musical occidental como hecho, entonces no es un fenómeno reciente, sino que se ha ido construyendo mediante un proceso a lo largo de la historia, y su construcción se relaciona con variados aspectos, por ejemplo desde la música: las prescripciones estéticas que singularizan las obras musicales, las prescripciones técnico – musicales que permiten nombrar o clasificar las obras musicales por su forma. Pero la formación del canon también se estudia en torno a los referentes históricos en que se sitúan las obras musicales, como así también las construcciones colectivas de las obras, repertorios, personajes y su función en el espacio público y privado de la sociedad, entre otros.

Ahora bien, la crítica al canon, es un enfoque que surge como una posición que pretende poner en tela de juicio la formación del canon, desnaturalizando las prácticas excluyentes e incluyentes dentro de las prácticas musicales. En palabras de Cook:

La teoría crítica es, esencialmente, una teoría del poder y ve el poder en gran medida en términos de las instituciones a través de las cuales se canaliza. Las instituciones, en otras palabras, son cruciales a la hora de naturalizar las estructuras de poder, de conseguir que parezca que las desiguales distribuciones del poder que vemos en todo el mundo tengan que ser simplemente *el modo en que las cosas son*. En musicología, este enfoque ha estimulado la investigación histórica de la formación del canon [...] y el papel de las instituciones musicales en la construcción, mantenimiento y naturalización de este canon (Cook, 2006: 133).

Desde allí se va realizando una discusión crítica en torno a la formación de estos cánones, de tal modo que pueda realizarse un cuestionamiento o problematización sobre cómo se construye el sentido y/o significado de las obras, donde la cuestión de fondo sería ¿por qué unas obras o compositores son más importantes que otros?

Para Corrado: “El canon es uno de los objetivos a los que apunta la crítica de la ideología o las diferentes versiones de la ‘teoría de la sospecha: desconfianza de la experiencia estética como enmascaradora de los mecanismos de poder en todas sus formas. Se trata de la crítica del canon como hegemonía, como herramienta de opresión, como expresión de una ideología de clase, o de sectores que detentan el poder en sus diferentes formas” (Corrado, 2005: 29).

---

trabajos de Kerman (1983), Citron (2009, 1993), Susan Mc Clary ( 2002).

El hecho de que la obra de Violeta Parra sea considerada como un referente en la creación musical chilena, es un antecedente para discutir su relación con el canon musical chileno.

Sobre la formación de éste, existen algunos trabajos donde se ha hecho una aproximación a conceptos y problemas relacionados con la manera en que este fenómeno se ha abordado desde la musicología principalmente<sup>81</sup>.

Aunque la formación de un canon musical chileno se perciba desde el uso de elementos y parámetros que surgen de la tradición europea en la creación musical, de una u otra forma, ha habido una constante búsqueda de una música que responda a una representación de lo que es la identidad chilena. Esta búsqueda se desarrolla a través de un proceso de creación musical en un escenario con condiciones fragmentadas, dado a que, entre otras razones, la historia ha sido determinante en la construcción de un país colonizado y postcolonizado, tomando como referente las perspectivas críticas sobre los modos de hegemonía cultural bajo una visión centro europea o centro norteamericana<sup>82</sup>.

Siguiendo con una idea que propone Merino, el canon musical chileno para el caso docto, ha sido construido por compositores y por musicólogos. Ambos actores han contribuido desde dos ámbitos diferentes: por una parte, los compositores son quienes han trazado un referente basado en juicios estéticos de las obras; y por otra, los musicólogos se han dedicado a realizar “juicios históricos descriptivos” (Merino, 2006: 29).

Estos dos ámbitos: tanto el canon musical, constituido por el repertorio en sí mismo, como los juicios estéticos y su visibilización en la historia de la música chilena, son los que aportan a su formación, y en consecuencia, a construir diferentes discursos historiográficos que nutren los relatos históricos de música chilena.

Según Merino: “Con el retiro creciente del apoyo del Estado a la Cultura, sumado a la también creciente y multiforme integración de masas, la comunicación de la música de arte, en especial, la latinoamericana, se ha circunscrito cada vez más al enclave de la ciudad de los letrados. A

---

<sup>81</sup>Ver los trabajos de (Castillo, 1998); (Aravena, 2001, 2004); (Merino, 2006); (Vera, 2006); (Poveda, 2010); (Díaz & González, 2011). Estos trabajos abordan algunos conceptos sobre el canon y la formación del canon musical en Chile. Algunos son más específicos que otros de acuerdo a los temas tratados en cada trabajo.

<sup>82</sup>Perspectiva crítica abordada por diferentes autores (Castillo, 1988); (Mignolo, 2003; 2006; 2007); (Sousa Santos, 2010) que ha resignificado los relatos acerca de la instauración del orden cultural, social, político y económico, desarrollado a partir del proyecto modernizador que han sufrido los diferentes países en América Latina, incluyendo Chile, iniciado en la época de la colonia española, seguido del imperialismo norteamericano.

esto se suma, en el caso de la sociedad chilena, la fuerte segmentación cultural y los pronunciados desniveles socioeconómicos [.] Esto impide que el discurso canonizador de la música de arte se proyecte a toda la sociedad chilena” (Merino, 2006: 30).

El problema señalado por Merino se relaciona con el cambio de una sociedad moderna, que a principios del siglo XX se inclina por el consumo de músicas “populares”, importadas desde el extranjero, y más tarde se consolida el interés -ya a mediados de siglo- por imponer una música chilena representativa para un país que transita hacia a la modernidad y el progreso económico. Momento histórico en el que Violeta hace su aparición como artista, quien desarrolla un discurso combativo frente a una construcción musical forzada de lo que se considera como “lo chileno”, desde la música tradicional y popular, vista por Violeta como segmentada, construida arbitrariamente desde la elite, más bien como una representación de lo que es el folclore nacional, y no tanto de una manifestación auténtica de éste. Perspectiva que Violeta asume tanto desde su idea acerca de la creación, como también de su estilo de vida, fundiendo ambas expresiones, para la conformación de arte / vida, como un concepto único en su propuesta artística.

Según Jones (2008), si bien tradicionalmente el uso del concepto canon se aplicó a la música docta, actualmente la música popular ha heredado muchas de sus estructuras: “Traditionally canons have existed only in the rarefied spheres of high art; however, today the values embodied by these canons have filtered into the reception of popular culture. It is perhaps not surprising that popular culture inherits many of its structures of value from high culture, but that is not say that such inheritance is not problematic” (2008: 1)<sup>83</sup>.

El aporte del autor es la visibilización de un mecanismo canonizador que se replica en un estilo musical y luego en otro. Mientras desde la academia y la musicología se forma un canon de la música docta, principalmente mediante la construcción de un discurso en base a juicios musicales, estéticos, históricos, y las obras estrenadas o ejecutadas; una parte importante en la formación del canon en la música popular ocurre mediante los mecanismos de

---

<sup>83</sup>“Tradicionalmente los cánones han existido sólo en las esferas del gran arte; sin embargo, hoy en día los valores encarnados por estos cánones se han filtrado en la recepción de la cultura popular. Quizás no sea sorprendente que la cultura popular herede muchas de sus estructuras de valor a partir de la alta cultura, pero eso no significa que tal herencia no presente problemas” [La traducción es nuestra].

inclusión/exclusión de repertorios y artistas desde la industria musical chilena, la radiodifusión y ciertos factores socio-políticos que afectan la relación producción/difusión/recepción musical. Luego, desde allí surgen discursos que dan cuenta de esos procesos.

En este sentido, González (2005), señala que: “tanto músicos de concierto como músicos populares participaron de la renovación artística y social chilena de los años sesenta los primeros encontrando en la tradición referentes de identidad latinoamericana y los segundos, descubriendo los alcances renovadores que las propias tradiciones locales les ofrecían” (González, 2005: 198). De lo señalado por González, destacamos que esta “renovación artística y social” se da en Chile igualmente en lo popular y en lo docto, que aunque como señala González, ambas manifestaciones fijan su atención en distintos planos referidos a la música, de todos modos existe un diálogo constante entre estas dos estéticas, surgiendo trabajos musicales concretos donde se da este diálogo, como el género cantata trabajado principalmente por Luis Advis, Sergio Ortega y Gustavo Becerra. En caso contrario, Violeta participa de esta renovación, en un diálogo que parte desde la tradición folclórica para llegar a aproximarse a un lenguaje acercado a lo docto (Concha, 1995); (Letelier, 1967). Sin embargo, como señala Morales, en Violeta: “no se trataba pues de prolongar la tradición de la cultura folclórica como si nada la alterara, sino de recrearla en un plano de libertad” (Morales, 2003: 47).

Sobre la afirmación de Morales, podríamos agregar que la música de Violeta se dio como una variante de la tradición, puesto que si bien la fidelidad estructural de las músicas compuestas por ella, podrían ser cuestionadas aportando con una estética renovadora, de todos modos ha sido significado como un “sonido chileno”, que por cierto no fue creado de la nada, sino que se fue construyendo desde un pasado, desde una tradición concreta como la Lira Popular y el canto campesino.

Ante la ausencia de una postura clara sobre la construcción de un discurso canonizador sobre Violeta Parra en su dimensión musical, nos atrevemos más bien a establecer relaciones que abran el debate, al menos, para cuestionarnos el modo como se ha comprendido a Violeta Parra y su obra en un contexto de canonización.

Así, las perspectivas basadas en diferentes formaciones discursivas respecto de lo musical en Violeta Parra, es lo que nos interesa discutir aquí. La formación de un discurso canonizador

sobre su propuesta musical, que parte desde el homenaje. Luego revisamos cómo se va formando un discurso desde los espacios oficiales y académicos sobre la dimensión musical de Parra, y cómo diferentes músicos chilenos construyen un discurso valorizador hacia su figura. Resulta interesante también notar cómo se evidencia una polaridad discursiva entre un énfasis, a veces legitimador, y otras deslegitimador acerca de su dimensión musical; y por último, revisaremos cómo se genera un discurso que se extiende ahora a un fenómeno de representación de lo musical, produciéndose un diálogo entre Violeta y otros músicos chilenos.

Tabla Nº 5: Clasificación temática del discurso sobre *Violeta Canonizada*

Formaciones discursivas (Foucault, 1969/2015)	Función enunciativa (Foucault, 1969/2015)	Tópicos discursivos
Perspectiva discursiva sobre la canonización de Violeta Parra	Discusión académica sobre un discurso acerca de la canonización de Violeta Parra.	-Legitimidad, deslegitimidad -Valorización, desvalorización
Reconocimientos a Violeta Parra	Inicio de un discurso canonizador a través de premios y distinciones que recibe.	-Premio concurso de poesía -Baile español -Premio Caupolicán -Medalla Gabriela Mistral
Discurso académico sobre la dimensión musical de Violeta Parra.	Existe una polaridad discursiva que legitima y deslegitima su dimensión musical y creativa.	-Canon musical -Canonización -Valorización y desvalorización.
Discurso sobre la dimensión musical de Violeta Parra de músicos populares y cultores campesinos.	Violeta Parra es una referente musical para los músicos chilenos.	-Referente musical -Relación musical genérica -Influencia musical
Violeta canonizada en el currículum nacional y en la prensa.	Representación musical de Violeta en el currículum.	-Canciones con contenido social y político -Canciones con contenido con otras temáticas. -Canciones que más repiten en artículos de prensa.
Diálogo musical entre Violeta y músicos populares.	Representación musical de Violeta en otros músicos.	-Relación musical específica -Diálogo musical -Recursos musicales y líricos

#### 4.2. Perspectiva discursiva sobre la canonización de Violeta Parra.

En este primer apartado, haremos una revisión sobre ciertos autores que han contribuido a problematizar en mayor o menor grado el fenómeno de canonización de Violeta Parra. Como veremos, estos autores se basan en el modo en que los juicios estéticos podrían actuar como un mecanismo legitimador o deslegitimador de la obra artística de Parra.

La legitimidad o la deslegitimidad de la figura de Violeta Parra y su obra, en general ha sido abordada escasamente desde la academia. Desde la música, autores como Aravena (2004), Osorio (2005) y Valdebenito (2016) dan cuenta de una perspectiva canonizadora. Dada su condición de artista múltiple, Parra también ha sido abordada desde otras disciplinas, tal como

las artes visuales en Reveco (2011), la literatura en Salas (2011), y la filosofía en Oporto (2008 y 2013a), donde los conceptos usados para definir su proceso de validación como artista, se encuentran relacionados explícita o implícitamente con la idea de canon y legitimidad.

Desde las artes visuales se ha advertido una desvalorización hacia el trabajo de Violeta Parra principalmente por parte de la academia y la crítica especializada. Reveco (2011) señala que se ha notado una ausencia de la figura de Violeta Parra en los relatos sobre “los grandes” del arte y la pintura en Chile durante los años ‘80 y ‘90 (época de la dictadura militar).

Sin embargo, estos relatos cambiaron a partir de los años 2007-2008, donde la figura de Violeta comienza a ser valorizada y posicionada como artista, eso sí, desde una perspectiva de mercado. Sobre esta perspectiva, Reveco (2007) señala que: “*Violeta Parra. Obra visual* [2007] se ha rendido a la crítica erudita y el mercado del consumo del arte al genio de Violeta, reconociéndola desde la idea estricta del arte como tal, alejándola de su figura de atemporal y retratista, propia de una folclorista” (Reveco, 2011: 66).

Continúa el autor: “El discurso parasitario entonces condiciona la forma de representarse al artista/artesano en la década de los noventa. A pesar de ser Violeta Parra una creadora contemporánea y vinculada a las mismas ideas-fuerza que motivan a los artistas de academia, el discurso como tal la margina, utilizando de forma tradicional el binomio artista/artesano, en este caso artista/folclorista” (Reveco, 2011: 81).

El problema de los límites estéticos y autorales que presenta Violeta Parra, en esta polaridad señalada por el autor, podría incidir a su vez en las valorizaciones o desvalorizaciones sobre su propuesta musical, asunto que complejiza la configuración de este discurso.

Por su parte, Salas se pregunta desde la música para después llegar al campo literario, en relación a la figura de Violeta Parra “¿Por qué entonces no criticar la asepsia neutra y desodorizada que aún rodea su figura y canonizar sin reservas la dimensión de su obra como artista nacional musical de Chile?” (Salas, 2011: 28). Luego el autor cuestiona el hecho de que Parra no haya podido ser incluida en la creación poética en calidad de autora, señalando que: “Aún hoy personalidades consagradas de nuestra literatura como el fallecido Volodia Toiltelboim, se negaron a incluir a Violeta dentro del campo de la creación poética, como si el

mero hecho de escribir letras de canciones fuera un asunto de artesanía menor y se cerrara por su soporte musical, sin posibilidad alguna de acceder al canon literario” (Salas, *Ibid.*).

Mientras las artes visuales y la literatura han esquivado la figura de Violeta Parra, evitando su inclusión en el discurso artístico oficial, desde la historiografía musical o la historia de la música en Chile, se ha valorado como un personaje que trasciende en los relatos musicales, categorizándola como hito, por lo que su figura ha sido un referente obligado<sup>84</sup> para los estudios e investigaciones sobre la música chilena. Sus vertientes y afluentes musicales han servido de parámetro para construir un paradigma consciente o inconsciente en la creación de la música de raíz popular o tradicional chilena hasta el día de hoy, no dejando de lado la música “docta”. Sin embargo, estas aparentes valorizaciones presentan matices que tienden a sesgar la formación discursiva, mediante expresiones relativas a juicios estéticos en los que, es posible notar un lenguaje más bien connotativo, en cuyas relaciones de sentidos se esconden significados hegemónicos y jerarquías estéticas que podrían invalidar o negar otras formas de expresiones musicales, como la tradicional o popular.

A modo de antecedente, queremos revisar cómo se ha desarrollado hasta ahora el proceso de formación discursiva sobre la dimensión musical de Violeta Parra. En este sentido, podríamos decir que solamente tres autores en Chile han abordado a la autora y su propuesta musical desde una perspectiva discursiva.

Aravena (2004), abre una discusión acerca de la legitimidad del discurso sobre lo docto y lo popular dentro de los espacios académicos y musicológicos, advirtiendo la existencia de un “antiguo discurso” académico, que no incluye el segmento de la música popular y folclórica dentro de sus análisis, y un “nuevo discurso académico”, que surge a partir de los años ’90 gracias al aporte de Juan Pablo González, que marcaría un inicio en la posibilidad de construir discursos desde la estética de lo popular y lo folclórico, donde sería incluso posible, establecer vínculos entre lo docto y lo popular (2004: 11).

Cabe hacer una crítica a la dimensión metodológica que presenta la perspectiva de Aravena, quien homologa lo dicho en el texto mismo, con la idea de discurso, cuando expone:

---

<sup>84</sup>Revisar los siguientes trabajos: (González, 2010); (González & Rolle, 2003); (González, *et al.*, 2009); (Torres, 2004); (Concha, 1995); (Spencer, 2000); (Aravena, 2001).

El primer texto pertenece a Alfonso Letelier [...] Lo hemos tomado como punto de partida pues, a nuestro juicio, es un ejemplo de un tipo de discurso culto e institucionalizado de época, sustentado claramente en una dicotomía jerarquizada de lo popular y lo culto o docto. [...] En lo respecta nuestro eje de atención, y al margen de la descripción y análisis de las piezas, no podemos sino dar cuenta del vínculo directo que se establece entre este discurso y aquél que preside el artículo de Alfonso Letelier (Aravena, 2004: 12 y 15).

Si bien el autor aclara que su énfasis se encuentra en el contenido legitimador del relato, y no en si éste ha tenido un carácter “exclusivo, hegemónico o simplemente mayoritario” (p. 15), para nosotros, resulta fundamental considerar también esta dimensión que Aravena no destaca, pues, una parte importante de la teoría del discurso se basa en la producción de sentido que tienen las prácticas discursivas, donde la dimensión hegemónica marca un precedente dentro de las relaciones de poder que se dan entre quién/quienes, o cuántos producen determinados discursos, el discurso mismo y su grado legitimación. Así también, un discurso se va formando mediante un conjunto de enunciados a través del tiempo, siendo más bien un tramado de relaciones de sentido, y no se expresa solamente en un o unos textos de manera puntual.

Javier Osorio (2005), ha pensado los vínculos entre Violeta Parra y los usos de lo popular tomando como referente el marco problemático que otorgan los estudios culturales para discutir tanto la legitimidad de los conceptos sobre identidad, como la construcción de significados considerados como discursos. Para el autor, es relevante la representación de la figura de Parra como agente que opera desde la conciencia de un desplazamiento musical creativo de lo folclórico, hacia la cultura de masas, “siempre desde una distancia relativa” (p. 6) debido al factor que incide a raíz de su propia experiencia como cultora campesina.

El enfoque crítico de Osorio, acerca del modo en que Violeta aparece en la escena musical a mediados del siglo XX, es relevante por varias cuestiones: primero, porque se plantea la idea de un personaje representado, lo que significa que parte del presupuesto discursivo que toma en cuenta la construcción de los sujetos para conformar los relatos sobre la música. Segundo, porque lo discursivo se vuelve *realizativo* o *performativo*, en el sentido de Austin y Urmson (1955/1996), según hemos fundamentado en los Aspectos Teóricos, y como veremos más adelante, precisamente “cuando la creación de Violeta Parra se encargaría de transformar ese

imaginario, redefiniendo el sentido de las prácticas folclóricas al interior de la cultura de masas” influyendo “considerablemente en el posterior surgimiento del complejo cultural y musical denominado Nueva Canción Chilena de los años setenta” (Osorio, 2005: 8).

Y tercero porque existiría una asociación entre la música de Violeta y la categoría de discurso en su propia creación musical, pues, como señala el autor: “Violeta Parra expresa desde la dimensión poética de la canción el sentido de su propia práctica musical, construyendo un discurso sobre la música popular que funciona desde el soporte mismo de la musicalidad” (p. 11). En este sentido, el autor sitúa la figura de Violeta desde un lugar discursivo, por cuanto se vuelve objeto de significaciones y re-significaciones, pero también la música participa de esta formación discursiva, cuando apela a la enunciación sonora, musical o lírica de categorías como lo popular, lo político o lo folclórico.

Por su parte, Lucy Oporto (2013a), ha realizado una revisión sobre la valorización y desvalorización que ciertos autores han hecho sobre la dimensión musical y personal de Violeta Parra. Si bien la autora, no ha mostrado una inclinación a tratar discursivamente este tema, el ejercicio de elaborar un marco de antecedentes sobre lo que ha sido dicho por otros, sobre el personaje y sobre su música, revela de todos modos una pertinencia discursiva. En este caso, la autora se posiciona desde una perspectiva valorizadora de la pieza *El gavián*, reconociendo en el lenguaje musical de Violeta, una vía de expresión sonora y musical, tangible (atonalidad, uso recurrente del intervalo de cuarta aumentada, rasgueo homicida<sup>85</sup>) que devela lo que ella considera sería un símbolo arquetípico y premonitorio del golpe de estado de 1973, representado en el gavián como figura maligna.

Otro autor que ha desarrollado una perspectiva discursiva a partir del énfasis sobre la dimensión musical de ciertas piezas de Violeta Parra, es Valdebenito (2016). El autor destaca las valoraciones que diferentes investigadores han hecho sobre las “Anticuecas” y “El gavián”, desde una perspectiva crítica. Para Valdebenito, Violeta Parra, ha sido considerada por quienes han referido acerca de estas dos obras en particular, como un buen ejemplo de una autoría díscola, y en oposición a la posición estética de la academia, resultando un tipo de música divergente por académicos y musicólogos.

---

<sup>85</sup> El “rasgueo homicida”, denominado así por la autora, correspondería a la IV sección de “El gavián”, donde se produce un rasgueo que coincidiría con el “momento del asesinato de la víctima, cuyo núcleo es el tritono” (Oporto, 2008: 136).

Valdebenito (2016), considera que ha habido problemas para analizar las “Anticuecas” y “El Gavilán”, puesto que en los análisis y/o aproximación a las piezas, no se considera el lenguaje compositivo tal como es usado por Violeta Parra, sino que se intenta un análisis que tiende a una valorización desde los conceptos estéticos y compositivos que emergen de la tradición docta, en cuyo gesto de interpretación discursiva, se disloca la intención creativa de la autora.

Un tema importante a la hora de analizar las “Anticuecas” y “El Gavilán”, ha sido que en la aproximación a las piezas, no se considera el lenguaje compositivo tal como es usado por Violeta Parra, sino que se intenta un análisis que tiende a una valorización desde los conceptos estéticos y compositivos que emergen de la tradición docta, en cuyo gesto de interpretación discursiva, se disloca la intención creativa de la autora.

#### **4.3. Reconocimientos a Violeta Parra: un camino hacia su canonización.**

Los premios que recibió Violeta, pueden ser comprendidos como el camino hacia su canonización musical, ya que de uno u otro modo operaron inicialmente como una instancia legitimadora de obra musical. Por ser estos un gesto de reconocimiento público, otorgan a Violeta un tipo de valoración que tiene alcances colectivos. Es así, como ciertos espacios institucionales reconocen el trabajo Parra mientras vive, sin embargo este reconocimiento contrasta con una desvalorización del personaje según lo expone Parra, A. (2006) , pero también otros autores (Saéz, 2010; Montealegre, 2011).

Un primer reconocimiento, es el que ocurre tras la obtención de una mención honrosa en un Concurso de Poesía (1938), a la edad de 21 años, estando casada con su primer marido, Luis Cereceda. Aunque no se trate de un concurso sobre música, nos parece pertinente mencionar que este primer premio, podría operar como un signo de distinción en el trayecto artístico que recorre Violeta Parra.

No existen muchos antecedentes acerca de esta premiación, como tampoco información sobre el impacto que tuvo en su momento, sin embargo, aporta en la comprensión sobre cómo fueron sus incursiones iniciales en el área artística. Sobre esto, Cereceda recuerda que Violeta: “Para escribir tenía una facilidad tremenda, era una maravilla, mucho más que para tocar la guitarra. Por eso cuando supimos que se había organizado un concurso literario en Quillota, ella dijo que

iba a mandar un poema: A la Reina, se llamaba. Total que obtuvo mención honrosa y fuimos los dos a Quillota a recibir el premio y ella recitó su poema” (Štambuk y Bravo, 2011: 55).

Seis años más tarde, en 1944, Violeta obtiene el primer lugar en un concurso de baile español. Por aquella época incursionaba en la interpretación de diferentes estilos de música popular, de acuerdo con lo que señala Isabel Parra: “La Viola canta canciones españolas. Se presenta a un concurso de baile español en el Teatro Baquedano de Santiago y gana el primer premio. Se hace llamar Violeta de Mayo [...] La atracción de la Viola por la música española fue mucho más allá de ese premio. Cantaba zambas, pasos dobles, sevillanas y farrucas” (Parra, 2011: 52).

Según su hermano Lautaro Parra, a Violeta “le gustaba mucho el repertorio español, es decir, pasos dobles, zambas, seguidillas, que en ese tiempo estaban de moda” (Štambuk y Bravo, 2011: 55).

Violeta se presenta a este concurso de baile español organizado por un grupo de españoles exiliados tras la guerra civil española, no identificados en los relatos de Štambuk y Bravo (2011) ni en el de Herrero, (2017), sin embargo, el concurso surge en el contexto de la llegada del barco *Winnipeg*, el 2 de septiembre de 1939 al puerto de Valparaíso.

Según Herrero (2017): “El contingente de republicanos traía consigo sus convicciones políticas, sus costumbres culinarias y sociales, pero también su música”, tales como: “el pasodoble y el fandango hasta el flamenco” (Herrero, 2017: 79-80). El autor continúa: “en el Winnipeg también llegaban niños, adolescentes y adultos jóvenes que contribuirían al desarrollo cultural de Chile: Los pintores José Balmes y Roser Brú, el historiador Leopoldo Castedo, el escritor Ricardo Morales y el ingeniero y periodista Víctor Pey, entre otros”. Luego de transcurridos cinco años de que la música española fuera difundida en Santiago, “la comunidad de republicanos convocó a un certamen de baile y canto español [...] cuya capacidad superaba los dos mil espectadores” (Herrero, 2017: 79-81).

Sobre este reconocimiento, Luis Cereceda recuerda que: “Fue en el Teatro Baquedano, en el año 1944, y la Violeta se presentó a concursar. Ella era la única chilena entre veinte españolas legítimas. Hicieron una selección y ganó el premio. Fue una gran cosa para ella, porque era una de sus primeras actuaciones públicas en un marco, digamos, más artístico” (Štambuk y Bravo, 2011: 55).

Diez años más tarde, Violeta recibe el premio Caupolicán por parte de la Asociación de Cronistas de Espectáculos en Santiago de Chile como “La mejor folklorista del año”, tras haber realizado un trabajo de recopilación de música tradicional chilena (1952-1954) y haber grabado un par de discos junto a su hermana Hilda Parra bajo la agrupación “Las hermanas Parra” (1952, 1953 y 1954)<sup>86</sup>.

Magdalena Vicuña, a propósito de la obtención del premio Caupolicán, tempranamente valora la labor musical de Violeta Parra cuando declara que: “su investigación folklórica<sup>87</sup> de una autenticidad absoluta, la hizo acreedora al “Caupolicán” de 1954 y ese mismo año partió a Europa invitada al Festival de la Juventud en Varsovia. Tanto en Polonia como en Checoslovaquia dio a conocer las canciones de Chile, y después en París, se ganó el corazón de los franceses, tanto en su labor nocturna en la boite “L’Escale” como en el Festival Internacional Folklórico celebrado en el gran anfiteatro de la Sorbone, donde actuó sola, representando a Chile” (Vicuña, 1958: 74). Vicuña sostiene que tras haber obtenido un reconocimiento público en Chile, Violeta se proyecta hacia el extranjero donde su obra musical<sup>88</sup> y visual fue valorada. Hecho que es evidenciado por Juan Ehrmann, luego de su exposición en el Pavillion Marsan del Museo del Louvre:

Pasaron algunos días y aparecieron varias críticas consagratorias: LE MONDE: ‘Violeta Parra *un cordero con piel de lobo* según su hermano, el poeta Nicanor Parra, es -ella sola- un conjunto de arte popular [...] Violeta está allí, ardiente, grave, inteligente y sensible, para tocar la guitarra, cantar una música triste y coloreada [...] pequeña y morena, ella comenta, simple y compleja como una criatura de Lorca, acerca de sus esculturas [...] LE FIGARO: ‘En unas salas del Museo de Artes Decorativas se exponen tapicerías de Violeta Parra, chilena ya conocida en Francia por su talento de cantante folklórica’ (Ehrmann, 1964: 30).

---

<sup>86</sup> El año de grabación de estos discos es incierta, se entiende que podría ser en torno a estos años. Isabel Parra, establece que el premio fue recibido en 1954 (Parra, 2011: 64); mientras que Rubén Nouzeilles, sostiene que “recibió el galardón el 28 de junio de 1955 y con él a cuestas se embarcó rumbo a Europa” (Štambuk y Bravo, 2011: 102).

<sup>87</sup> El concepto de folklore según la época, y a partir del cual Violeta logra un reconocimiento público, consistía en la expresión academicista que valorizaba la acción de recopilar expresiones de la tradición campesina, tal como lo había hecho tempranamente Alfonso Lenz y posteriormente Margot Loyola y Gabriela Pizarro.

<sup>88</sup> El artículo se extiende señalando que: “la exposición no fue el único éxito de Violeta. Grabó un disco con sus ‘Canciones Revolucionarias’, para la Casa Barclay; la editorial François Masperi publicará una edición bilingüe con sus letras de canciones folklóricas chilenas y la Galería Benezit, de la rue de Seine, expondrá y venderá sus tapices y esculturas. También figurará en el diccionario de pintura que edita Anatole Jacobsky” (Ehrmann, 1964: 30).

Si bien no se sabe exáctamente qué repertorio cantó Violeta durante sus presentaciones en Europa, podemos deducir lo que podría haber interpretado a partir de la producción musical con la que contaba en la época. Para 1954, como mencionamos más arriba, Violeta había grabado con el dúo “Las hermanas Parra” unos tres discos (sencillos) de música tradicional, sin que en ellos se apreciara temas de su autoría, excepto “Judas”<sup>89</sup>.

Ese mismo año, Violeta graba en Chile por primera vez dos discos en solitario, en formato EP [Extendend Played] que son editados en 1955. En el primero incluye “Qué pena siente el alma” [original], “Verso por el apocalipsis [tradicional], “Casamiento de negros” [texto adaptado de la tradición con música original] y “Verso por padecimiento” o “Entre aquel apostolado”<sup>90</sup>. Y el otro, contiene “El palomo” [original], “Verso por ponderación” [tradicional], “El palomo” [original] y “Parabienes a los novios” [tradicional]<sup>91</sup>.

Se trata entonces del primer repertorio original de Violeta Parra, que se encuentra mezclado con música de la tradición campesina, principalmente de la lira popular. Las canciones de su autoría son las que le permitieron darse a conocer, ya no como una recopiladora de folclore, sino como una folclorista creadora de música original. Cabe destacar que una vez estando en Europa, también graba un disco en la Unión Soviética<sup>92</sup> y dos en Francia<sup>93</sup>, también con repertorio original y tradicional incluyendo ahora, canciones de la tradición, como: “Qué pena siente el alma”, “Aquí se acaba esta cueca”, “Tres cantos a lo divino”, “Dicen que al ají maduro”, entre otras. Y también originales, como: “El palomo”.

Treinta y cuatro años más tarde, Violeta recibe la Medalla de Orden Mérito Gabriela Mistral como distinción póstuma que es otorgada a su trayectoria, con la finalidad de destacar su

---

<sup>89</sup> No hay claridad sobre las fechas de grabación de estos tres discos, se deducen a partir de otras grabaciones de la época. En 2010 se edita el disco *Cantos chilenos*. (2010). [CD], Santiago de Chile: Oveja Negra. La producción contiene grabaciones de RCA Victor y Odeón realizadas por Violeta Parra entre los años 1952-1957. Información extraída de: [www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com) visitado el 04/08/2017.

<sup>90</sup> *Violeta Parra* [Serie Cantos de Chile], (1955). [EP], Santiago de Chile: Odeón DSOD/E-50040.

<sup>91</sup> *Violeta Parra*, (1955). [EP], Santiago de Chile: Odeón DSOD/E-50059

<sup>92</sup> *Violeta Parra* Leningradsky Zavod, (1955), Leningrado: Ministerio de Cultura de la Unión Soviética 25501/25502. Disco contiene “La jardinera” y “Meriana”.

<sup>93</sup> *Chants et danses du Chili I. Violeta Parra, chant et guitare*, (1956). [LP] Paris: Le Chant du Monde LDY-4060. El disco contiene: “Aquí se acaba esta cueca”, “Qué pena siente el alma”, “La jardinera”, “Casamiento de negros”, “Tres cantos a lo divino”, “Miren como corre el agua”, “La refalosa” y “Paimiti” [tradicional de Isla de Pascua]. Y, *Chants et danses du Chili I. Violeta Parra, chant et guitare*, (1956). [LP], Paris: Le Chant du Monde LDY-4071. El disco contiene: “Parabienes a los novios”, “Ausencia”, “El palomo”, “Dicen que el ají maduro”, “A lu lu” y Versos por el Apocalipsis”.

trabajo musical. En este gesto de reconocimiento que el gobierno de Chile otorga a Violeta Parra, se estima un grado de responsabilidad por parte de las autoridades al reconocer tardíamente la figura de Violeta Parra: “*Más vale tarde que nunca* dice el refrán popular. Y eso vale para la condecoración póstuma -en el grado de Gran Oficial- que entregó el Ministerio de Educación a la destacada artista nacional, Violeta Parra Sandoval, con el motivo de cumplirse 80 años de su natalicio” (*Las Últimas Noticias*, 11/10/1997: 33).

El texto señalado anteriormente continúa, pero ahora asociando la conmemoración de su natalicio, y el fenómeno de canonización con el reconocimiento realizado por parte del gobierno de Chile: “Recibió a través de su hermano Eduardo, la Medalla Gabriela Mistral, máxima distinción que confiere el gobierno chileno, a través del Ministerio de Educación, a personalidades destacadas del quehacer musical” (*Vistazos*, 1997: 5).

La canonización musical de Violeta Parra a través de los premios recibidos, por lo disímiles que estos son, tienen a su vez, diferentes lecturas. Por una parte, los premios que recibe por ganar concursos de poesía y baile, son un indicador de que Violeta Parra podía expresarse, pasando sin mayores dificultades de una manifestación artística a otra, y con bastante naturalidad. Así también, cabe destacar que los primeros premios no hacen otra cosa que dar cuenta del talento que tenía Violeta, el que era valorado en los espacios difusores del arte y la cultura, es decir, los medios de comunicación como la radio y la prensa. Diferente es el premio Caupolicán, que lo recibe como un reconocimiento a su trabajo como investigadora y recopiladora de música tradicional. Hasta aquí, Violeta ha recibido cuatro premios, pero ninguno ha sido por su trabajo como músico. Sin embargo, el quinto premio otorgado luego de su muerte, al parecer, sería el primer reconocimiento por su labor musical, pero por un estamento que no vinculado a la música.

#### **4.4. Discurso académico sobre la dimensión musical de Violeta Parra.**

Dentro del mismo discurso académico sobre la dimensión musical de Violeta Parra, es posible notar énfasis que resultan antagónicos en sus valoraciones, lo que da cuenta de un efecto legitimador y des-legitimador. Las acciones concretas que llevaron a desvalorizar el trabajo artístico-musical de Violeta Parra, no siempre son consideradas como parte de un discurso, en este caso deslegitimador, sin embargo, desde una perspectiva *performativa* o *realizativa*, nos

parece que son el modo en que se evidencia concretamente la acción realizativa de los actos del habla (Austin y Urmson 1955/1996), según hemos tomado como referencia en nuestros Aspectos Teóricos, es decir, aquello que habiendo sido enunciado, realmente ocurre.

Se ha dicho que Violeta Parra fue desvalorizada principalmente por personas que pertenecían a importantes instituciones en Chile, como lo señala Isabel Parra:

Puedo describirte lo que era una jornada con mi mamá [...] Segundo, ir a la oficina del señor Apple, gerente comercial de la casa grabadora Odeón. Y me quedaba esperándola. Generalmente oía la voz alta de mi mamá acusando a Apple de mil y una desidias de la casa grabadora para con ella. Casi siempre salía llorando de esas entrevistas, gritando que iba a romper el contrato. Nunca la vi salir contenta. Si no lloraba, temblaba, estaba furiosa. Tercero, almorzar alguna cosita en el centro. Cuarto, ir a la sociedad de autores a lidiar algún anticipo de sus derechos [...] Durante toda una época hizo el mismo itinerario. Donde más sufría era en las radios o en las casas grabadoras. Odiaba con toda su alma a los burócratas, para ella sólo eran *vagos de mierda*. Pero el peor insulto que podía decir a alguien era otro: ¡Oficinistas! (Rodríguez, 1984: 176).

Y también Ángel Parra:

Me pregunto, ¿cómo pudo hacer el trabajo de gigantes que llevó a cabo? ¿*Contra vientos y mareas*, sin ayudas oficiales? Cuántas veces la acompañé a hacer antesala ante el único organismo que consideraba adecuado, creado para eso, la Facultad de Música de la Universidad de Chile. Cuántas veces esperamos dos, tres horas que un burócrata la recibiera, para decirle por toda respuesta que volviera en quince días. No es por rencor, pero hay que decirlo. Todo lo que realizó con amor por su pueblo, lo hizo con los organismos oficiales en contra. Lo curioso es que hasta el día de hoy le rinden homenaje (Parra, 2006: 107).

Nos hacemos cargo de evidenciar aquí de las impresiones desvalorizadoras hacia Violeta que Ángel e Isabel, como también otros investigadores y biógrafos comparten, como Sáez (2010), Oviedo (1990) y García (2008), las que van formando un discurso basado en la enunciación de diferentes grados de deslegitimación del personaje.

Sáez, señala que: “Las puertas de la Universidad de Chile, del Ministerio de Educación se cierran para esta mujer vehemente y obstinada que se presenta con carpetas y proyectos [...] tiene

paciencia para volver día tras día, esperar por horas y exponer con minuciosidad sus planes [...] por eso la palabra funcionario, es para ella el peor insulto que puede decirse a alguien” (Sáez, 2010: 92). Si bien, es común que los organismos estatales funcionen bajo actos basados en mecanismos burocráticos, efectivamente se habla de una falta de apoyo hacia trabajo de Parra. Por su parte, Oviedo (1990), también se hace eco de la falta de apoyo por parte de un sector académico, cuando sostiene: “La Universidad le niega su apoyo para el proyecto de efectuar otra investigación sobre el folklore” (Oviedo, 1990: 106). Probablemente, la autora refiera al proyecto que Violeta Parra había iniciado en la Universidad de Concepción, apoyado por el nuevo rector David Stichkin, para crear el Museo Nacional del Arte Folclórico Chileno, aproximadamente durante el año 1958, que luego no siguió teniendo apoyo. Considerando que los proyectos de Violeta conocían el éxito y el fracaso, Marisol García, resume en breves palabras, la posición dual en la que se encontraba Violeta: el reconocimiento y el “ningueo”<sup>94</sup>:

El paso de Violeta Parra por Santiago, Concepción, Valparaíso y el Norte Grande es, muchas veces, el registro humillante de portazos, compromisos incumplidos y desprecio por su arte. Si bien hay logros puntuales y exitosos en iniciativas como su fundación del Museo Nacional del Arte Folclórico Chileno, dependiente de la Universidad de Concepción (1958), su programa “Canta Violeta Parra” para radio Chilena (junto a Ricardo García, 1954), sus charlas en universidades o sus exposiciones en las ferias de arte del Parque Forestal, también esos mismos espacios son escenario de punzantes ninguneos. “¿Dónde te robaste “La jardinera”? Esa canción no es tuya”, recuerda Isabel Parra en El libro mayor... que fue el emplazamiento de un músico con el que se topó en un estudio radial (García, 2008: 7).

Resulta interesante notar cómo el discurso se perfila entre una dificultad que habría tenido Violeta Parra para desarrollar su proyecto musical en Chile debido a la falta de apoyo, donde según estos testimonios, fue objeto de una marcada desvalorización por parte de ciertas personas e instituciones (difíciles de individualizar, por esto se habla de “secretarios”,

---

<sup>94</sup> Término usado por Octavio Paz y Gabriela Mistral para referir a lo que podría ser un “desprecio” o “desvalorización”. Según el profesor Fidel Sepúlveda el acto de ningunear entendido desde Paz consiste en: “convencer al otro de que es nadie por el expediente de la degradación de su mismidad última” (1996: 42).

“funcionarios”<sup>95</sup>) al mismo tiempo se va construyendo un discurso matizado por la legitimidad musical que comienza desde espacios oficiales del arte y la cultura, mientras vive, y luego de su muerte se va perfilando desde el segmento académico chileno.

Ahora, sobre las muestras de reconocimiento que señala García (2008), y a las cuales no alude la autora, poco se había escrito, y por lo tanto el énfasis de este discurso se había configurado desde una perspectiva que tendía a evidenciar una permanente desvalorización de Parra. Sin embargo, una reciente biografía sobre Violeta Parra, de Herrero (2017), ha abierto una línea discursiva tocante al ámbito de una valoración del personaje mientras vive. Pero cabe destacar que esta valoración estaría condicionada a la propia gestión de Violeta por intentar proyectar su propuesta artística, lo que se manifiesta en ayudas que la artista habría recibido por parte de ciertas instituciones, como también invitaciones en espacios académicos.

Herrero (2017), menciona la importancia que tuvo la figura de Margot Loyola en la introducción de Violeta al mundo académico en Chile. Según el autor, en 1953 “Loyola puso a su disposición todos sus contactos para apuntalar a la nueva amiga”, comenzó por conseguirle una entrevista en *Ecran*, Revista dedicada a la difusión cultural, que fue la primera entrevista donde participó Violeta, ya que las preguntas iban dirigidas más bien a su amiga Margot. Así también, Loyola, “presentó a su *ahijada* a los profesores y músicos de la Universidad de Chile, institución con la cual [...] venía colaborando desde hacía algún tiempo, en especial como profesora de la Escuela de Verano” (Herrero, 2017: 136-137).

Luego, el autor menciona varias instituciones que habrían requerido de la participación de Violeta dentro de algún evento académico o que habrían financiado algún viaje. Por ejemplo menciona que: “Violeta partió en febrero de 1959 rumbo a Chiloé” [...] invitada por la Universidad de Chile, Violeta desembarcó en Chiloé junto a Gabriela Pizarro y Héctor Pavez” (Herrero, 2017: 305). También menciona que: “en mayo de 1960 participó en una gira por el sur a cargo del locutor radial Julio Alegría” donde “La actividad fue financiada por el Departamento de Extensión de la Universidad de Chile” [...] “en la delegación iban Violeta y sus dos hijos mayores, la folclorista Silvia Urbina y el conjunto Cuncumén, entre otros” (Herrero, 2017: 313).

---

<sup>95</sup> Expresiones usadas por Nicanor Parra en su poema “Defensa de Violeta Parra” (Parra, 2008: 151-156).

Y que también le habían pedido participar en las Escuelas de Invierno en la Universidad Católica del Norte, ubicada en Antofagasta” (Herrero, 2017: 308).

Mientras el autor señala que Violeta recibe una serie de invitaciones, al mismo tiempo, matiza este discurso valorizador, con datos que demuestran una desvalorización del personaje, como lo señala en la siguiente cita: “En 1963, por ejemplo, el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile publicó la tercera Antología del Folklore Musical Chileno, basándose en temas grabados entre 1960-1961. Violeta fue excluida de esa recopilación” (Herrero, 2017: 298).

En este sentido, resulta contradictorio que ciertos departamentos la Universidad de Chile, invirtieran recursos para financiar viajes de investigación de Violeta Parra, pero luego que se la excluyese dentro de una de sus producciones musicales que tenía como propósito difundir el folklore chileno. O que la Universidad de Concepción la contratara para crear un Museo de Arte Popular, llamado por Violeta Parra como “Museo Nacional del Arte Folklórico Chileno” (Herrero, 2017: 268) pero cuando Violeta solicitó financiamiento para emprender su tercer viaje a Europa para difundir parte del trabajo realizado en la región, la Universidad le negara esa ayuda. Así lo constata el mismo autor: “poco después de terminar su labor en la Universidad de Concepción, y luego de que esa institución rechazara su solicitud de financiamiento para un viaje en tercera clase a Europa, Violeta cayó en una depresión” (Herrero, 2017: 185).

Además de ampliar la perspectiva discursiva sobre valorizaciones y desvalorizaciones hacia Violeta Parra, Herrero (2017) considera que Parra en definitiva no era una campesina que no conocía el mundo, o los modos de hacerse un espacio en los medios, pues, considerando los contactos que ella misma generaba para difundir su trabajo artístico, el autor la define como un personaje “con un gran sentido de lo que hoy se llama marketing” (Herrero, 2017: 204).

Antes de centrarnos en la formación de un discurso académico, revisaremos una serie de entrevistas que operaron como canal de difusión oficial en la propuesta musical de Parra. Una de las primeras entrevistas hechas a Violeta, en 1954, nuevamente en *Ecran*, ya no junto con su amiga Margot. El contexto de la entrevista es que tras haber recibido el Premio Caupolicán, la periodista Marina de Navasal, presenta a Violeta Parra como: “cantante e investigadora folclórica”, pero también como creadora o compositora.

Frente a la pregunta sobre sus composiciones originales, Violeta responde “tengo sesenta composiciones originales”, que luego cataloga en dos tipos. Unas serían las “triviales pero comerciales, según el criterio de las casas grabadoras”, y otras, del género serio “tonadas de corte folclórico, vales, etc.” Asumiendo que primero compuso el género de “las payas” por la facilidad que tiene para improvisar.

La periodista destaca: “lo primero que impresiona en Violeta Parra son su franqueza y la seguridad con que habla del folclor. En seguida, se hace evidente su pasión por todo lo autóctono y su sincero deseo de ayudar a los demás para que interpreten y entiendan el folclor lo mejor posible. Violeta es modesta y sencilla, tanto en su charla como en su actitud” (Navasal, 1954: 18 y 19).

En 1958, en una brevísima entrevista, hecha por la misma periodista a Violeta, se da a conocer el trabajo musical centrado en la exploración instrumental de guitarra sola que venía desarrollando y que culminó con la grabación de un *EP* en 1957, por Odeon, titulado “Composiciones para guitarra”, donde incluye las piezas: “El joven Sergio”, “Canto a lo divino”, “Anticueca N°1”, “Anticueca y N°2”, “Tres palabras” y “Travesuras”. El intenso trabajo del año 1957, incluía haber actuado durante cuatro meses en Radio Chilena, la grabación del LP, *El folklore de Chile, Vol. 1, Violeta Parra canto y guitarra*, por Odeon, con 17 temas. Había empezado a grabar un segundo LP, que sería *El folklore de Chile, Vol. 2*, también un disco de 45 con música original para guitarra, preparaba otro LP con cuecas de todos los estilos, y además otro disco de 45 con música moderna atonal.

La narración de Navasal, otorga a Violeta una estatus incuestionable de compositora, a pesar de evidenciar su falta de estudios formales ello no obsta para legitimar la dimensión creativa de Violeta, sobre todo sus composiciones llamadas “atonales”, consideradas dentro de la categoría de música moderna (Navasal, 1958).

Por su parte, Vicuña, resalta las capacidades musicales que tenía Violeta, considerando tanto el manejo de la tradición, como su talento creativo cuando destaca que “Violeta sabe tocar nuestros instrumentos folklóricos, la guitarra y el guitarrón y cantar a lo poeta. Sabe escribir versos a “lo divino” y a lo “humano”, compone sus propias melodías y puede improvisar unas décimas si la ocasión lo exige” (Vicuña, 1958: 71).

Aquí, las virtudes musicales de Violeta son enunciadas desde su desarrollo a partir de la vertiente folclórica, pero además se pone en evidencia su incursión en otro estilo de música, enfatizando en su autoría de compositora y en su formación autodidacta, no siendo desestimada en absoluto por esta condición autoformativa, tal como lo señala la autora: “Violeta Parra, que musicalmente se formó sola y que aprendió música como el pájaro canta, es una compositora única. Ella no sabe ni quiere saber nada de contrapunto, armonía ni desarrollo temático [...] Sin ser guiada por ningún maestro, encontró su sonido, su armonía, su línea melódica y sus ritmos, su propia técnica, que supo desarrollar al cabo de unas pocas semanas” (Vicuña, 1958: 74-75).

Este ejemplo muestra cómo Vicuña posiciona a Violeta como una autora múltiple que recorre fácilmente diferentes ámbitos creativos de un estilo a otro, pasando de lo folclórico, a la tradición del canto a lo poeta, también a la creación de canciones y melodías, a la improvisación y además a la composición. Tema que abordaremos de un modo más extenso en el Capítulo V de esta tesis<sup>96</sup>.

Podríamos decir que hasta aquí, no existe una intervención del espacio académico para valorar la dimensión musical de Violeta Parra, en términos divulgativos, aunque se sabe que tal como comenta Navasal, su música había recibido buenas críticas de figuras como Acario Cotapos, Enrique Bello (García, 2016), Gastón Soublette y Miguel Letelier (Parra, 2011) y aunque no se citan comentarios por parte de Roberto Falabella hacia la música de Violeta, tuvo un contacto directo con el compositor antes de su muerte, alcanzando a su casa para interpretar sus canciones (Cassaretto, 2009).

Luego de su muerte, el texto de Alfonso Letelier será uno de los primeros ejemplos que contribuye en la formación de un discurso académico centrado en legitimar la dimensión musical y creativa de Violeta, cuando declara en el mismo año de su muerte, que reconoce en Violeta Parra no sólo a una folclorista sino por sobre todo a una artista, en su particular forma de crear (Letelier, 1967). Al parecer, la academia siente que tiene algo que decir cuando cae en cuenta que Violeta bordea los límites de lo docto en su propuesta musical.

---

<sup>96</sup> Por el momento contextualizamos un aspecto central que abordaremos en el capítulo V de esta tesis, es decir, que las formaciones discursivas perfilan la dimensión creativa y musical de Violeta Parra en base a una autora múltiple: a. *Cantora*; b. *Folclorista*; c. *Cantautora*, y d. *Compositora*. A partir de estas autorías el resultado sonoro basado en aspectos estéticos y musicales específicos, varía.

Letelier expone que: “su significación trasciende más allá de un mero folklorismo. Su obra creadora enraizada en lo más profundo del alma vernácula queda a igual distancia de lo popular y de lo culto” (Letelier, 1967: 110).

En el texto de Letelier es posible observar un claro homenaje a Violeta Parra, donde resalta los elementos que componen su obra, destacando, dado a su natural interés como compositor, principalmente las obras musicales que se encuentran en la orilla más “docta” de Violeta, como lo son “El gavilán” y “Las anticuecas”. Debido a que su homenaje proviene del mundo académico, el autor juzga estéticamente la obra de Violeta considerando que su música estaría más allá de lo folclórico, asumiendo un tipo de superioridad artística desde el ámbito más “docto” de Violeta.

Es frecuente que los juicios valorativos sobre la dimensión creativa y musical de Violeta Parra, que provienen de la academia, se hagan desde la vara de la estética que proporciona el lenguaje docto. Esta cuestión que parece obvia, es crucial como un aspecto problemático en la conformación de este discurso, pues, es el modo en que los discursos sobre la música encuentran legitimidad, sin embargo, la propuesta musical de Parra presenta elementos que no calzan del todo dentro de los modelos compositivos en los que ella se adentra, precisamente cuando tensa los cánones de creación que no habían sido desarrollados de ese modo en una misma composición.

Esta idea de criticar las posturas reduccionistas acerca de la música, proviene de las perspectivas propias de la Nueva Musicología. Según Mendivil (2016):

Estamos acostumbrados a pensar la música como un fenómeno singular, semejante a la física, cuyas leyes vamos descubriendo a medida en que ella se acerca a su realización absoluta. Lo que yo propongo aquí es abandonar tal concepción reduccionista y orientarnos a posturas más abiertas que nos permitan disfrutar de la mayor cantidad posible de lenguajes musicales (p. 17).

La reflexión de Mendivil es oportuna, ya que resulta pertinente en el contexto de la valorización de la música de Violeta Parra cuando advertimos una referencia obligada desde la música clásica para juzgar estéticamente a Parra. El abandono de la concepción reduccionista de la música

propuesto por el autor, nos lleva a poner en discusión la manera en que se ha valorado la propuesta musical de Violeta Parra.

Por lo tanto lo que hacemos acá, más bien es dar cuenta de cómo el discurso sobre la dimensión musical de Violeta Parra presenta características de un fenómeno hegemónico, partiendo de una valoración estética que sirva como medida para legitimar su propuesta creativa. En este sentido, más que asombrarnos porque tales modos de significación que se producen de modo sistemático a través del tiempo, resaltamos el modo en que se producen estos juicios de valor para una configuración un tanto reducida de su quehacer musical.

En la *Revista Musical Chilena*, Magdalena Vicuña, reseña su muerte como un hecho insólito y pone énfasis en su labor como folclorista y recopiladora de este tipo de material. Además, señala como aporte: “la labor que le cupo como ejecutante de guitarrón, nunca antes efectuada en Chile con propósitos divulgativos”, como también “el haber llevado a un gran público el *canto a lo pueta*, desde sus primeras presentaciones en Radio Chilena” (Vicuña, 1967: 112-113).

Un año después de su muerte, intelectuales, académicos e investigadores valoran a Violeta como una músico relevante dentro del ámbito artístico-musical chileno. Enrique Bello<sup>97</sup> es claro en expresar que:

Violeta Parra es la iniciadora de un cierto arsenal de expresiones, de acusados elementos vivenciales, que van a ser más tarde retomados no solamente por músicos populares sino que por músicos cultos. Creo que ella, con su increíble espíritu sintetizador del alma popular, y su talento creador, fue una avanzada de nuestra música. Hay aquí entre nosotros quienes pueden referirse con mayor propiedad a esto. El hecho es que la Violeta Parra de las anticuecas para guitarra, es una compositora que aunque no sepa escribir música, es decir, usar la caligrafía musical, consigue dar una obra digna de figurar entre las mejores composiciones de música culta para ese instrumento en cualquier parte del mundo. Alguna vez me cupo establecer una similitud entre estas anticuecas para guitarra sola y las tonadas para piano de Pedro Humberto Allende, verdaderas joyas de nuestra música (Bello, *et al*, 1968: 67).

---

<sup>97</sup> Enrique Bello Cruz, amigo de Violeta Parra, académico, fundador de diferentes revistas de arte y director de medios escritos.

Mientras un sector de la academia reconoce rápidamente el talento musical de Violeta, en términos más amplios que solamente su dedicación al folclore chileno, la prensa tarda en asimilar los ámbitos de su figura en relación a sus procesos creativos, ya que luego de su muerte se tiende a considerar su faceta de folclorista como la más importante, e incluso en la actualidad, en términos masivos hay una tendencia a desconocer la diferencia entre una “Violeta” *compositora, investigadora o cantautora*. Este mismo hecho había sido advertido por Enrique Bello en 1965. Año en el que Parra lanza el disco *Violeta Parra: Recordando a Chile o (Una chilena en París)*.

En la carátula del disco, Bello señala:

Cuando se enumeran las virtudes artísticas de esta mujer increíble, siempre quedan fuera algunas, porque sus dones creativos son demasiado abarcadores. Por ejemplo, si sólo hablamos de la compositora de música campesina y poblana, nos dejamos fuera a la compositora de las anticuecas, obras para guitarra que deben incluirse entre las más serias composiciones de música culta para el instrumento que se han escrito en Chile; música culta, aunque ella no haya estudiado jamás armonía ni contrapunto (Bello, 1965).

Esta distinción temprana de Bello acerca de lo que hemos llamado las “autorías” de Violeta, es significativa, pues, amplía la valoración musical de Parra a partir del resultado sonoro que puede advertirse según los ejemplos citados, vale decir, entre la música campesina y la música para guitarra sola por ejemplo, ya que existe una diferencia en el tratamiento de rítmico, armónico y melódico, que puede evidenciarse en el uso técnico de la guitarra en uno y otro caso. Mientras en la música campesina, el común uso del canto a lo poeta permite un equilibrio entre la voz y la guitarra o el guitarrón, en la música instrumental, la guitarra tienen un mayor relevancia.

Es difícil abordar el fenómeno discursivo sobre la canonización de Violeta Parra, sin que exista un diálogo entre el comportamiento autoral de Parra, y cómo su música es canonizada desde allí.

En este sentido, Concha (1995), resalta el repertorio perteneciente a la música para guitarra de Violeta, siendo considerada en su artículo como sin más como una “compositora”, cuya función

autoral y resultado musical son validados desde la estética musical docta, al usar como referente diferentes aspectos técnicos y musicales que son tomados como base para su análisis. Aun cuando Concha demuestra una conciencia acerca de que “resulta inapropiado encasillar el fuerte espíritu rebelde y libertario de Violeta Parra en una determinada corriente musical [...]” al considerar que “el estilo musical de Violeta Parra trasciende las etiquetas y clasificaciones, es único” (Concha, 1997: 75) no solamente valoriza su trabajo creativo desde las herramientas conceptuales provenientes del análisis musical docto, considerando que en las piezas para guitarra de Violeta se advierten incisos, motivos, frases períodos, y re-exposiciones, asumiendo también agógicas de *adagio*, *andantino* o *vivace*, entre otros, sino que además asume una analogía entre Violeta y los preludios de Chopin. Para la autora:

Algunas piezas muy breves de organización en frases emparentadas con la canción estrófica, se abren y colindan con los preludios chopinianos donde la síntesis es producto de estructuración no sólo expresiva, sino también de pensamiento [...] Otras como Temas libre Nº 1 y 2 son romanzas sin palabras de íntimo contenido musical y espiritual de la gran compositora de canciones (Concha, 1995: 75).

Sin embargo en sus análisis musicales no llega a probar de qué modo se advierte esta relación en términos específicos, pues solamente remite a los aspectos formales de la pieza, como por ejemplo que: “está articulada en cuatro partes o secciones (ABCD) con repeticiones de la primera, abreviada [...] consta con un irregular número de compases” (p. 77). Encontramos además un uso inadecuado del lenguaje técnico cuando sostiene que el “Tema libre Nº 1” es “de textura polifónica”, cuando en realidad no se advierte que haya tratamiento polifónico en la pieza, sino que se trata de dos líneas melódicas que presentan armonías circunstanciales o coincidentes, a veces disonantes como se aprecia en el primer fragmento de la pieza:

Fragmento “Tema Libre Nº 1” [basado en transcripción de Mauricio Valdebenito, *et al.*, 1993]



Y a veces consonante como se advierte en este segundo fragmento de la misma pieza, donde utiliza un recurso contrapuntístico en la voz inferior, sin embargo, no por ello necesariamente se trataría de una pieza polifónica.

Fragmento de “Tema Libre Nº 1” [basado en transcripción de Mauricio Valdebenito, *et al.*, 1993]



Así también, para la autora “*El Joven Sergio* es, por su carácter, muy cercana al espíritu del clásico scherzo chispeante” (Concha, 1995: 88), pero tampoco señala más de lo que citamos, donde explique por qué relaciona la pieza con esa forma musical.

Como vemos, el discurso valorativo sobre las piezas se hace desde el lenguaje musical docto, lo que resulta más o menos corriente, sin embargo el problema se produce cuando la autora fuerza los significados estéticos y musicales de las piezas que no necesariamente han sido

intencionados por Violeta Parra desde esa perspectiva, sobre todo cuando no han sido pensadas o siquiera asumidas autoralmente desde allí.

Concha (1995) atribuye a que si las piezas para guitarra de Violeta no han sido presentadas en programas de música docta, ha sido principalmente debido a que forman parte de un “opus aislado, descontextualizado dentro de su producción de canciones populares” y además porque “no están publicadas”, sin que la autora cuestione el tema de la ambigüedad autoral y compositiva de las piezas como asunto de fondo, pues para ella “las cuecas y polcas pueden ser consideradas legítimamente como composiciones de cámara por forma y contenido” (1995: 89). Concha efectivamente legitima la música para guitarra sola de Parra, como parte del repertorio de la guitarra clásica y al mismo tiempo está en concordancia con la hipótesis de Spencer (2000), sobre la relación que el autor ve entre Violeta Parra y la “industria cultural chilena”, destacando que su música habría tenido una “relación de doble pertenencia”, pues, para el autor la dimensión autoral *folclorista* de Violeta se vincula con “sellos, radios, prensa revisteril y cine en pequeño formato”, pero “sus obras instrumentales para guitarra -de carácter más abstracto, como son sus *Anticuecas* y su canción para voz y guitarra *El Gavilán*- como parte de un trabajo creativo alejado de esta industria” (Spencer, 2000: 2).

Para ambos autores, la música para guitarra sola se encuentra poco difundida o aislada de su producción más popular. Juicio que no vemos del todo cierto, ya que así como Violeta grabó y distribuyó el corpus de música tradicional, en sus dos dimensiones autorales, vale decir, como *folclorista* y como *cantora*, también se preocupó por difundir su música para guitarra sola y la pieza “El gavilán”. Es así como graba en 1957 el EP [Extended Player], *Violeta Parra, Composiciones para guitarra* por Odeon y en 1960, interpreta en un programa radial conducido por Mario Céspedes, en Concepción (2010) -contexto absolutamente masivo- su pieza “El gavilán”, dando a conocer el proyecto completo pensado como un ballet, interpretando en la misma instancia, tanto fragmentos de “El gavilán”, como canciones de música tradicional.

Sobre el uso de la guitarra en las piezas mencionadas, el lenguaje de Spencer se presenta ambivalente, ya que por una parte sostiene que existen en las piezas de Violeta ciertos recursos compositivos propios de la guitarra de tradición docta usados por Villa-Lobos, William Walton, y Roland Dyes, junto con otros recursos como la “politonalidad o superposición de acordes”

(Spencer, 2000: 8-11) similares a algunas obras de Stravinsky, Bãrtok o Ligeti que son explorados por Violeta. Pero por otra parte, utiliza un lenguaje que tiende a desestimar los usos de estos recursos por parte de Violeta, solamente porque considera que son de carácter intuitivo, asignándole un mayor valor al procedimiento compositivo que va desde lo deductivo a lo inductivo, y no de lo inductivo a lo deductivo, como según él mismo asegura ocurre en el caso de Violeta.

Expresiones como que “no existe en Violeta un pensamiento musical sistemático”, con un esquema usado “intuitivamente”, donde “los bloques acórdicos [...] representan una cierta mecánica e inteligente *eficiencia* en la gestación de un ambiente armónico multisonante” (Spencer, 2000: 8-11), son ideas que aparecen, ya sea de manera consciente o no, desde el discurso musical hegemónico emanado del pensamiento docto, lugar desde el que se posiciona el autor para valorar, y tácitamente desvalorar el trabajo musical creativo de Violeta.

Es así como en la tradición culta se valida el modelo compositivo que va desde lo deductivo a lo inductivo, pero el modelo que parte de lo inductivo a lo deductivo, no. La diferencia radical que hace Spencer (2000), entre uno y otro modelo, estaría en otorgar mayor valor a aquellas composiciones que se generan a partir de la conciencia de lo que se hace en términos teóricos, invalidando la tradición campesina, que igualmente que la tradición docta, se halla también enraizada en una tradición musical (solamente que oral) que proviene principalmente del canto a lo humano y a lo divino. Allí se aprecia también un fundamento teórico que se nutre del uso de melodías modales, exploración armónica y sonora del guitarrón, el uso de la improvisación entre otras, que sirve a Violeta para elaborar su música. Además esto se complementa con el uso consciente de acordes disonantes, ya que como ella lo dice: “para expresar mi dolor, *descubrí* la música atonal” (Navasal, 1958: 14).

Cuando Violeta se refiere a la música atonal, está hablando de un recurso propio de la música docta que en este caso, ella considera que le sirve para expresar un estado emocional determinado en sus composiciones, como se aprecia en el siguiente fragmento:

Fragmento "Anticueca Nº 5" [basado en transcripción de Mauricio Valdebenito *et al.*, 1993]



Como vemos en el siguiente ejemplo, se evoca a una austeridad armónica, donde el uso de quintas paralelas -nada común en la música de tradición folclórica en Chile- son complementadas mediante la disonancia, con una sonoridad que según la tradición docta, podría ser considerada como primitiva, al producirse un movimiento paralelo simultáneo en las voces.

Fragmento "Anticueca Nº 2" [basado en transcripción de Mauricio Valdebenito *et al.*, 1993]



A pesar de que Violeta no escriba su música en partituras, de todos modos se vale de recursos compositivos que le permiten ubicarse musicalmente en términos concretos, tal como operaría cualquier grafía musical. Esto supone un tipo de práctica sistemática para lograr un resultado, sobre todo como el que se aprecia en las piezas para guitarra sola, tal como ella lo explica:

A veces mientras realizo una arpillerera una melodía me viene de pronto a la cabeza. Entonces me detengo, agarro la guitarra, y la melodía brota con la misma facilidad que... ¡si estuviera haciendo una sopa! Si usted prueba algún día estoy segura de que podrá componer canciones. Luego, para acordarme la ensayo mucho; toda una mañana, por ejemplo. Antes, cuando componía únicamente para guitarra, dibujaba con líneas y puntos para acordarme de las melodías y podía releer esos dibujos que imaginaba (García, 2016: 107).

De igual modo, en los documentales "Mimbre" (1957) y "Trilla" (1959) de Sergio Bravo, musicalizados por Violeta Parra, y categorizados por Spencer como "música para filmes", existe

una coexistencia estilística de piezas de carácter tradicional con piezas de carácter instrumental y más experimental, si se quiere, lo que da cuenta del concepto abierto que manejaba Parra al tratar y difundir su música, cabe preguntarse ¿hasta qué punto su música se encuentra separada por las concepciones estéticas aludidas, o poco difundida?

Cierto es que debido al problema de la dispersión del trabajo musical de Violeta Parra, ha sido difícil sistematizar toda su obra con la finalidad de ser estudiada, siendo todo un desafío proponer una periodización de sus etapas creativas dentro de este discurso legitimador, según lo han hecho Spencer (2000), Miranda (2013).

Señalamos también el problema de su legitimación autoral y el factor tiempo, puesto que la música es compuesta en un momento determinado, pero la asimilación o recepción de esa música tarda en ser legitimada o canonizada.

Un ejemplo de esto es que en el año 1990 se da a conocer públicamente, a través de su hermano Nicanor, la existencia de las “Anticuecas”; obras para guitarra sola, lo que no significa que su música haya sido conocida antes, considerando la grabación y difusión del disco *Violeta Parra, Composiciones para guitarra*, ya citado.

Como hemos visto, este repertorio comenzó a ser valorizado tardíamente en relación a una estética menos folclórica y más “docta” de Violeta. Luego, “la elaboración de las partituras y la grabación de las nuevas cintas [...] se realizó en dos años de trabajo, en un equipo encabezado por Olivia Concha con Nicanor Parra, Rodolfo Norambuena y Rodrigo Torres” (Olate, 1990: 9). Es por esa época que se comienza a hablar de Violeta como *compositora*, puesto que antes de estos años, si bien se asume que es “compositora”, es por lo general para señalar sus composiciones de folclore, o como cantautora.

Si realizamos un ejercicio de analogía en el que comparemos la música de Violeta con el canon musical docto, por supuesto que su música sonará como *amateur*, entonces ¿cómo explicamos parte de su música? ¿Como una música que no calza dentro del molde académico? ¿O sería necesario, más bien, despojarse de los moldes académicos para comprender la música de Violeta Parra?

Mientras Concha (1995) y Spencer (2000) estrechan vínculos entre ciertos aspectos musicales usados por Violeta Parra en sus composiciones para guitarra y compositores de la tradición

docta, Juan Pablo González (2005), refiriéndose a estas mismas comparaciones y los elogios que recibe del mundo académico a propósito de la creación de las “Anticuecas”, señala que:

Estos comentarios revelan más la sorpresa y entusiasmo del mundo culto chileno por la irrupción del genio creativo de Violeta Parra, constituyendo una reacción similar al descubrimiento que hace un arqueólogo de una antigua reliquia artística. Lo que no revelan estos comentarios es que Violeta Parra se encontraba más bien en la fase exploratoria de un nuevo lenguaje que en la consolidación de obras para guitarra similares a las de Agustín Barrios, Antonio Lauro o Heitor Villa-Lobos, por nombrar los más cercanos al lenguaje conocido en Chile durante los años sesenta. Para ingresar al Parnaso de la guitarra latinoamericana, Violeta Parra habría necesitado tarde o temprano la ayuda de la escritura (González, 2005: 205-206).

Para González, tales valoraciones hacia Violeta serían entonces producto de un descubrimiento un tanto apresurado y sólo entusiasta de ciertos músicos chilenos, pues lo que el autor aprecia en las “Anticuecas” de Violeta, correspondería a una fase exploratoria de su creación. Juicio que nos parece poco acertado, ya que el autor no presenta evidencias concretas sobre lo que afirma, y al mismo tiempo, si las “Anticuecas” fueron creadas en relación a una búsqueda o impulso exploratorio, ¿cómo se explica que también la música para los documentales “Mimbre” (1957) y “Trilla” (1959), su pieza “El Gavilán, gavilán” (1999), y la “Cueca larga” (1999) presenten un tratamiento rítmico, armónico, tímbrico y técnico de la guitarra similar al de las “Anticuecas” (1999)? ¿Qué parámetros según González, serían necesarios para llegar a hablar de un lenguaje consolidado en Violeta Parra? ¿Consolidado según qué aspectos musicales o estéticos para formar parte del “Parnaso de la guitarra latinoamericana”?

Lo que leemos en González, entonces, es una negativa frente a comparaciones entre Violeta y otros compositores latinoamericanos, donde la estética de la guitarra de Violeta quedaría fuera de esta constelación de músicos.

Por otra parte, lo referido por González, respecto a que: “Violeta Parra habría necesitado tarde o temprano la ayuda de la escritura” [asumiendo que el autor refiere a la escritura de la tradición docta], quizás esto habría sido oportuno o necesario, si es que su concepto de música hubiese estado fundamentado en el de la academia, pero en realidad, Violeta, deseaba desarrollar un lenguaje propio, basado en la música tradicional, y no buscaba crear según los

procedimientos compositivos de la música docta.

Si bien González se permite sospechar del grado de legitimidad -desde el lenguaje docto- de la propuesta compositiva de la música para guitarra sola de Violeta, diríamos que en su condición autoral de *compositora*, sí legitima ampliamente su autoría de cantautora a partir de su análisis sobre la canción “Run run se fue pal norte”, valorizando el binomio “composición e interpretación” como “un todo indisoluble”, en una propuesta singular manifestada en la “naturaleza díscola y transgresora”, en la interpretación de su voz, y en el:

“Manejo de la tradición folklórica [...] además, le agrega letra a un género instrumental y lo toca en instrumentos ajenos a la tradición donde lo rescató. Todo esto nos muestra a una Violeta que establece sus propias reglas y que re-inventa la tradición, a partir de su práctica creativa y performativa. Lo de ella es folklore de autor, o auténtica música popular chilena” (González, 2006: 185).

Así como González (2006), reconoce el valor musical y la autoría de *cantautora* en Violeta, por su parte, Torres (2004) ha contribuido a destacar la dimensión autoral de *cantora* de Violeta, centrándose en valorizar el matiz político, a propósito del poder institucional como un problema que afecta a los espacios populares.

Es así como la canción “Yo canto la diferencia”, para Torres, es un buen ejemplo del “surgimiento de una modalidad diferente de reelaboración de la canción tradicional, alternativa a aquella institucionalizada por la industria cultural de la época” (Torres, 2004: 53). Para el autor, la canción de autor estaba inserta en el mundo de la representación de prototipos musicales, siendo denominadas como “músicas típicas” basadas temáticamente en el “imaginario anclado en un mundo rural idealizado y crecientemente desfasado de la pujante sociedad industrial” (2004: 55), que luego con Violeta, adquiere una renovación desde múltiples elementos (performativos, temáticos, textuales) que configuran otro modo de hacer canciones. La configuración de *cantora*, comenzaría entonces en torno al año 1953, época en la que Violeta realiza un giro a su trabajo musical “renunciando en ese acto a la pasiva reproducción del estereotipo campesino instaurado en el medio urbano. En este nuevo proceso asume el modelo

performático tradicional de la cantora campesina, que gradualmente tensionará hasta el punto de la transgresión” (Torres, 2004: 58).

El problema de las categorías estéticas en las canciones de Violeta, es un tema al que Torres alude, considerando que sus canciones no son realmente tradicionales, pero tampoco populares. Esta indefinición autoral es la que desafía al funciones enunciativas dentro de un complejo discurso sobre su dimensión musical. Sin embargo, Torres, deja al menos la certeza de que “sus canciones recorrerán una trayectoria desde un canto entroncado en la tradición musical campesina a una canción de autor” (Torres, 2004: 66).

#### **4.5. Discurso sobre la dimensión musical de Violeta Parra: músicos populares y cultores campesinos.**

Para la abordar la construcción de un discurso sobre la dimensión musical de Violeta Parra en músicos populares, hemos tomado como referente a dos cantautores: Víctor Jara y Patricio Manns. A pesar de que varios músicos han hablado sobre la dimensión musical de Violeta Parra<sup>98</sup>, nos parece que estos dos músicos se han referido de una manera más argumentada y nutrida sobre el tema, dando ciertas luces acerca del significado que según ellos tiene su figura para la música chilena. Nos interesa revisar cómo es que estos dos músicos que se vincularon de una u otra forma con Violeta (Víctor Jara, en menor medida, y mucho más Patricio Manns, con quien logró una cercanía amistosa), asimilaron la música de Parra y fueron legitimando musicalmente su figura.

Y posteriormente revisaremos cómo contribuyen en la formación de un discurso legitimador de la dimensión musical de Violeta Parra, ciertos cultores campesinos, principalmente desde la cercanía que tuvieron con ella.

Por una parte, la valoración de Víctor Jara, tiende a una legitimación del personaje desde la práctica de su música, presentando a Violeta como un modelo de cantautoría, y al mismo tiempo, reconociendo en su obra un énfasis social y político que opera como fundamento de su canto. Todo esto, traspasado por el momento histórico en que ocurre la gestación de un movimiento potente para la música popular, como lo es la Nueva Canción Chilena.

---

<sup>98</sup> Salinas (2013); Rodríguez (1984); Becerra (1978)

Víctor Jara, reconoce a Violeta como la iniciadora de un tipo de composición que comprende como única, y que presenta una línea creativa diferente de cómo se había comprendido la música de autor hasta ese entonces. En la siguiente cita se puede apreciar que claramente se refiere al trabajo *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966) de Violeta Parra, que aunque no lo menciona explícitamente, refiere al año de su edición.

Para Víctor Jara, con ese disco en particular, Violeta marca una diferencia, ya que se trataba de: “canciones donde ella hablaba de la verdad, de lo auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile”. Jara, enfatiza sobre estos elementos debido a que su idea sobre la canción se basaba principalmente en un canto honesto, con un contenido inspirado en problemas reales, a diferencia de la música que corrientemente se difundía en la época. Una música con claros propósitos de difusión y popularización en base a repertorios tradicionales estilizados, como la llamada “música típica” o el “folklore de masas” (González, *et al.*, 2009: 309 y 322).

En una de sus últimas apariciones públicas, Víctor Jara reconoce la contribución de Violeta Parra como referente musical, y como figura clave que permitió ser una especie de modelo a seguir por parte de los músicos chilenos<sup>99</sup>.

Joan Jara, relata el momento exacto cuando Víctor Jara escucha por primera vez la canción “Gracias a la vida” (1966) en la Peña de los Parra, y lo conmovido que se sintió por ésta. Luego, Jara, señala que la importancia que logró tener Violeta en vida, era debido a su labor como investigadora, pero poco antes de su muerte su figura comenzó a valorarse en términos musicales:

---

<sup>99</sup> “En Chile, más o menos por ahí por el año '67, comienzos, apareció un disco de Violeta Parra con canciones donde ella hablaba de la verdad, de lo auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile. Porque Violeta Parra ya había dedicado prácticamente 40 años de su existencia a cantar canciones que ella recopilaba -digamos- las canciones que el pueblo canta a través de toda la geografía de Chile, que canta por tradición –entiendes tú- que se la enseñan de abuelos a padres y de padres a hijos. Y de pronto apareció esto, que causó una conmoción, y nosotros sentimos, un grupo de compositores que ese era el camino que la canción debería tomar en nuestro país [...] Y comenzamos a hacer este tipo de canción, y justo en el momento cuando los trabajadores, en mi país, empiezan a unirse en lo pronto se llamaría la Unidad Popular, y que bueno, obtuvo el éxito que sabemos en el año '70. Así que fue una canción que surgió de la necesidad total del movimiento social en Chile, no fue una canción aparte de eso. Violeta Parra marcó el camino y por ahí seguimos” (Paz, 1973).

Aunque a mediados de los sesenta Violeta era una figura importante y sus años de trabajo como investigadora se consideraban un ejemplo digno de seguirse, Violeta poseía una personalidad fuerte y difícil. Sólo en 1966, poco antes de su muerte, se dejó de sentir entre la generación de compositores más jóvenes todo el impacto de su talla y creatividad. Recuerdo que una noche, muy tarde, me encontraba en la peña, cuando Ángel puso el disco recién editado de sus últimas canciones y oímos por primera vez, *Gracias a la vida*. Víctor se sintió conmovido hasta las lágrimas. Pocos meses después, el 5 de febrero de 1967, Violeta se suicidó en la soledad de su carpa del circo. Solo entonces comenzó a recibir el reconocimiento general que merecía (Jara, 1983: 105).

En otra entrevista, Víctor explica el contexto en el que la música de autor que hacía Violeta y él mismo, estaba catalogada de “política”, asignándole una carga de sentido negativa por parte de la derecha chilena para evitar que fuera difundida. En esa ocasión, Víctor Jara, recalca:

Como todos los medios de información los manejaba la derecha, nos pusieron el apelativo de “políticos” para no darnos cabida en ellos. En la creación de este tipo de canciones la presencia de Violeta es como una estrella que jamás se apagará. Violeta, que desgraciadamente no vive para ver este fruto de su trabajo, nos marcó el camino: nosotros no hacemos más que continuarlo y darle, claro, la vivencia del proceso actual (Subercaseaux, 1982: 82).

La referencia musical o el ascendiente que Víctor percibe de Violeta, es fundamental para comprender cómo se fue siguiendo un modelo de cantautor a partir de su obra.

Por su parte, Manns (1984) ofrece una visión particular de Violeta, en su libro *Violeta Parra*. Su escritura se presenta como un ensayo con un contenido basado en hechos históricos, donde analiza diferentes tópicos sobre el quehacer musical chileno.

El músico aporta con reflexiones sobre los hechos que circundan la vida y obra de Violeta Parra; lo que permite comprender el texto como una biografía narrada también desde el testimonio. El ensayo de Manns contribuye a problematizar sobre ciertos temas conceptuales que se generan a partir del contexto en que comienza a hablarse del término “música chilena o “música tradicional chilena”. Las distinciones que establece Manns se encuentran ligadas a un discurso crítico sobre la verdadera raíz de la música chilena y el movimiento de la “Nueva Canción chilena” y su relación con Violeta Parra. Esta forma de abordar al personaje, de algún modo,

construye un discurso sobre una *Violeta Canonizada*.

Para Manns, el trabajo creativo de Violeta, no se gesta de manera instantánea. Su relato presenta una historia de asimilación silente que le permitirá dar frutos durante catorce años de quehacer creativo: “Entre 1953 y 1967 median catorce años. Estos catorce años parecen bastar a Violeta para cumplir la última parte de su trabajo sobre la tierra [...] todo el tiempo anterior, si hemos de creer a sus asertos, acumula pacientemente las siempre malamadas horas, los días, los malamados años de espera, en que se educa la sensibilidad y se clasifican los materiales, en que todo es difícil y oscuro” (Manns, 1984: 56).

Patricio Manns, concuerda con Víctor Jara en que Violeta es precursora del canto de autor; un canto diferente del que se estaba haciendo en la época. Para Manns, su voz de cantautora parte alrededor de 1960, con la canción “Yo canto la diferencia” (1961)<sup>100</sup>. Y advierte también que el impacto o la “recepción” que tiene su música no es comprendida mientras ella vive, sino que produce una especie de paralelismo estilístico entre la música que se escuchaba y lo que hacía Violeta (Manns, 1984)<sup>101</sup>.

Manns, también revisa el panorama de la industria musical chilena y las inclinaciones hacia un pensamiento nacionalista cuando se pregunta: “¿cómo convertir la radiotelefonía en un elemento capaz de desarrollar el nacionalismo poniéndolo al servicio de los mitos y apetitos políticos de las clases detentadoras del poder?” (Manns, 1984: 39). Por otra parte, Manns advierte que la aparente búsqueda e instauración de la música campesina como “música chilena” es un mero artificio puesto que Chile no es un país eminentemente campesino. Resaltamos que, lo interesante en Manns radica en que trata críticamente el modo en que se

---

<sup>100</sup> Ver el trabajo de Torres (2004), quien realiza un interesante estudio sobre Violeta Parra y su relación con el discurso político que elabora la cantautora a partir de la canción “Yo canto a la diferencia”, entre otros tópicos que discute.

<sup>101</sup> Manns, aclara: “Es ésta una temprana forma de arreglar cuentas por anticipado con la canción tradicional, a heredera de “Los cuatro huasos”; es una forma de plantear el desafío y de sentar una premisa-manifiesto. Pero, vuelo a insistir, la procesión marcha todavía por dentro de Violeta. Esta toma de conciencia, este hacer suyo el acerbo, el legado de sus paisanos, los trovadores y juglares y correcaminos y transhumantes que deambulan rastreando Chile con el canto en la boca, es apenas algo más que un asunto personal. Su influencia, su potencia expresiva no desborda más allá de escasos conjuntos y agrupaciones musicales que funcionan herméticamente, al estilo de las cofradías (y que rechazan de plano, entonces los atisbos de Violeta, dejando reposar sus números de canto y danza solo en lo folklórico) [...] La TV está en pañales en el país; la radiotelefonía, inmutable en manos del enemigo. Por lo tanto, ésta es una Violeta esporádica y marginada de su público natural. No alcanzará el contacto pleno y fructuoso sino un año antes de su muerte. Pero su toma de posición, la convierten, reiteradamente en un modelo de carne y hueso (...) en un suntuoso puente de plata entre el legado de toda la poesía/canción popular de corte social o de alta estirpe melancólica, y las nuevas generaciones de cantantes y compositores” (Manns, 1984: 57-58).

entienden conceptos como “lo chileno”, “popular”, “folklore” e “identidad”. Su visión de “sospecha” viene a poner en tensión los discursos canonizadores con bases en una identidad chilena a propósito de la música de Violeta Parra.

Tal vez no podría ser posible plantearse la idea de una canonización por parte de personas que estén fuera del círculo intelectual y académico, como el sector campesino, ya que el concepto de canonización se comprende como un fenómeno que se realiza desde los espacios de poder. Sin embargo, queremos resaltar que de acuerdo a lo que manifiestan los autores de este discurso, la valoración que tenía Violeta Parra era socialmente transversal. Lo que ocurre es que frecuentemente pasa inadvertida la valoración musical que pueda hacerse de actores que provengan de sectores campesinos, puesto que se espera que este reconocimiento venga principalmente desde actores y espacios que hayan sido validados, ya sea la crítica musical, la musicología, la academia u otros.

Si consideramos que quiénes valoraban a Violeta Parra eran parte del mundo popular/campesino y una suerte de autoridad (no desde una visión elitista) de la expresión musical campesina más importante de Chile, como lo son, el canto a lo humano y a lo divino, y la cosmovisión campesina en general. Luego desde este entendido, su canonización debería comprenderse como un fenómeno en el que se incluya a estos actores también. Hecho que podría resultar paradójico dado a cómo se producen los fenómenos de canonización, sin embargo, revisaremos que su valoración musical se ha dado también en estos planos.

Paula Miranda argumenta que: “Es importante destacar aquí que en vida Violeta fue valorada especialmente por los sectores campesinos y algunos de la elite culta, no existiendo ninguna valoración por parte de la crítica especializada, ya sea en el plano musical o en el literario” (Miranda, 1999: 50). Lo que señala Paula Miranda, parece estar relacionado con una Violeta viva, puesto que posteriormente a su muerte comienza a ser valorada, dando como resultado un proceso de canonización que se cristaliza en el tiempo.

Si bien, el hacer una valoración de un personaje no constituye en ese solo acto un fenómeno de canonización, sin embargo, cuando se trata de un conjunto de sujetos, actores o representantes de una colectividad más amplia, entonces sí podríamos pensar en que esto sería una canonización (Corrado, 2005). En el caso de Violeta, y específicamente en lo que refiere a

personas de los sectores campesinos, esto puede constatarse mediante la relación que mantenía con sus informantes. Lo que ocurría era una retroalimentación inmediata que se puede observar, por una parte, en la investigación o recopilación musical que hacía Violeta, y por otra, en la recepción que tenía el personaje con la gente con la que se relacionaba.

Si bien no hay testimonios directos de la recepción de la obra musical de Violeta por parte del sector campesino mientras Violeta vive, existen testimonios que dan cuenta de un vínculo cercano, cordial y respetuoso, lo que puede dar un indicio de un fenómeno de recepción del personaje y su obra simultáneamente como lo entiende Miranda, al considerar que: “Vida, trabajo y obra en Violeta son la misma cosa” (Miranda, 2013: 21).

La relación de quien aprende y quien enseña en la tradición campesina, al parecer se da de manera circular, mediante un aprender y un enseñar continuo, como lo ha constatado Patricia Chavarría (2009), a través de las investigaciones de campo realizadas por más de cuarenta años sobre la cultura campesina. En especial sobre el aprendizaje del oficio de las cantoras, la autora señala que: “Así se va heredando y conformando este verdadero tejido formado por los saberes y emociones de quien entrega y quien recibe. La niña o joven aprendiz graba en su memoria un repertorio que han vivido generaciones y que tiene la carga emocional de cada una de sus antecesoras” (Chavarría, 2009: 77).

Violeta aprende de los cultores y es valorada en un acto de reciprocidad desde su aprendizaje y desde lo que ella aporta a la gente con la que se relaciona.

Gastón Soublette, enfatiza en el hecho de que la relación que Violeta establecía con sus informantes, era de mucho respeto, incluyendo el respeto hacia el insumo musical que los informantes entregaban a Violeta, no existiendo por parte de ella una intención de obtener algún provecho para difundir estas músicas recopiladas: “Antes ya había estado en Arauco, ahí trabajó bastante con una cantora que se llamaba María Painen Cotaro, ella le enseñó mucho de la música mapuche, sin embargo Violeta fue respetuosa con todo eso y no se dedicó a su interpretación. Lo mismo hizo con la música pascuense, no la interpretó, a pesar de que Felipe Riroroco le entregó los primeros cantos que aquí se conocieron, aparte del Opa, Opa” (Štambuk y Bravo, 2011: 83).

A pesar de que no hay referencias directas de informantes de la época, lo que podría implicar una imprecisión acerca de los relatos, hemos considerado de todos modos exponer los testimonios de Luis Arce, el segundo marido de Violeta, sobre cómo se relacionaba con los cultores campesinos y qué valoración hacían sobre ella.

Arce recuerda que: “se iba a vivir con los campesinos, se hacía querer inmediatamente, en cualquier parte la recibían [...]”, Arce, también relata cómo era la relación que Violeta tenía con uno de los cantores más destacados: “fue muy importante para ella conocer a don Isaías Angulo, un cantor popular de Pirque. Don Isaías [...] le enseñó canciones muy valiosas. Con él aprendió a tocar el guitarrón, un instrumento de 25 cuerdas que era muy popular en el campo, pero que en la ciudad ni se conocía, en realidad eran muy amigos los dos [...]” (Štambuk y Bravo, 2011: 74 y 79).

Lo mismo ocurría con Rosa Lorca, cantora que le enseñó una serie de saberes relativos al mundo campesino, desde música, hasta conocimientos sobre trabajos de parto y aspectos de medicina no tradicional. La relación que establecía con la comunidad campesina era estrecha y cercana, a pesar de que eran sus informantes, Violeta no los trataba como sujetos de estudio, sino que se vinculaba con ellos afectivamente.

Lidia Parada, cultora de arte decorativo, quien también conoció a Violeta, recuerda que: “Tocaba cuecas y música de la zona. Cantaba muy natural y fue la alegría de la fiesta. Luego, alguien se interesó en ella y se la llevaron a Santiago [...] ¿Cree Ud. que ella es la mayor exponente de la música chilena? Sí. Incluso al principio no gustaron sus canciones. Después se hicieron populares y las aceptó el público con mucho gusto. Todo lo chileno al principio no gusta. Los chilenos son así” (Abu-kalil, 1987: 2).

Ha habido tal vez una idea sobre la voz de Violeta Parra que ha ido quedando hasta hoy, nos referimos al estilo particular que tiene Violeta para interpretar la música en términos vocales. Antonio Suárez, músico campesino, entrevistado por Violeta Parra en torno al año 1953. Según Violeta, este cantor campesino sostuvo: “*Cualquiera canta en una mata de hojas*, le respondió don Antonio Suárez a mi hermano Nicanor, cuando éste le preguntó qué le parecía el canto de la Violeta Parra. *Cualquiera canta en una mata de hojas*, con todas sus letras” (Parra, 1979: 13). Respuesta que podría haber parecido un poco chocante para Violeta, ya que puede entenderse

como un juicio en términos despectivos, sin embargo, Violeta asume este juicio valorativo sin ningún problema, puesto que en 1960 cuando Violeta Parra expone sobre el resultado de sus trabajos de campo en el marco de la Escuela de Verano en Concepción<sup>102</sup>, públicamente la percepción del cantor campesino acerca de ella, sin que aquello tuviese una significación negativa para de Violeta.

Al mismo tiempo, la idea expresada por Antonio Suárez de que “cualquiera canta en una mata de hojas”, también podría comprenderse como un concepto “estético” que existe en el mundo campesino, es decir, que el canto es para que sea cantado por cualquier persona y en cualquier lugar. Idea que de alguna forma podría discordar con las del arte académico o popular masivo<sup>103</sup>

#### **4.6. Violeta Parra como figura canonizada en el currículum musical enseñanza media<sup>104</sup>.**

Violeta en su categoría de creadora de música folclórica ha trascendido en los currículum escolares, en el imaginario colectivo y en las representaciones populares, fijando su imagen como un personaje criollo asociándola con su origen sureño y campesino a partir de su forma de cantar y hablar, junto con el tipo de repertorio que cultiva. Canciones como “La jardinera” (1975) o “Qué pena siente el alma” (1965) son simbólicas en la representación colectiva de una *Violeta folclorista*<sup>105</sup>, que crea nuevas canciones desde la tradición.

Los discursos que parten principalmente de la oficialidad, como el currículum nacional de enseñanza media y los medios de comunicación, según analizaremos más adelante, han ido construyendo la imagen de una Violeta pintoresca, que se relaciona con personajes del mundo intelectual y académico, pero al mismo tiempo mantiene su origen rústico, popular y campesino, es decir, un personaje criollo, hecho de muchas cosas, sin embargo se obvia el ingrediente político. Se realiza una difusión de canciones, transformadas por estos estamentos en símbolos de la música chilena de exportación, como: “Gracias a la vida” (1966), “Volver a los diecisiete” (1966), “Que pena siente el alma” (1965) o “Casamiento de negros” (1961), entre

---

<sup>102</sup> Ver Entrevista a Violeta Parra en Concepción (2010).

<sup>103</sup> Ver la tesis de Javier Osorio (2007), donde el autor revisa el modo como fue valorado el ámbito vocal de Violeta Parra.

<sup>104</sup> Hemos tomado como referencia los Programas de Música de la Reforma Educacional de 1996-1998, pues los actuales están aun en etapa de implementación.

<sup>105</sup> La autoría de Violeta Parra será abordada en detalle en el V Capítulo Discurso sobre *Violeta Autora*, que se perfila desde cuatro ámbitos: *Violeta Folclorista*, *Violeta Cantora*, *Violeta Cantautora* y *Violeta Compositora*.

otras, donde el elemento común a todas estas canciones es que en ninguna de ellas hay una presencia de tópicos sociales y políticos del repertorio de Parra.

Una de las instancias que fomenta el conocimiento y la valoración de los sujetos de la música popular chilena es el currículum escolar. Lugar desde donde se hace posible profundizar tanto en los personajes, como también en sus obras. Si bien se ha intencionado en los Programas del Ministerio de Educación la sugerencia de obras de compositores chilenos como contenido de enseñanza, no existen unidades de aprendizaje en las que pueda verse reflejado algún enfoque sobre la música popular chilena o sobre actores que la conforman (compositores, compositoras, músicos, intérpretes) en términos específicos. Los contenidos son más bien generales, que si bien pueden ser adaptados para este fin, también podrían no serlo.

¿Qué discurso sobre Violeta es el que aparece delineado en los Programas del MINEDUC de Enseñanza Media? En estos documentos aparecen algunas canciones vinculadas a una Violeta más bien folclorista, donde se recomienda un repertorio casi despojado de elementos políticos o de crítica social, y ninguna referencia a músicas como las “Anticuecas” (1999), “El gavilán” (1999) o la “Cueca Larga” (1999), (versión interpretada con su hija Carmen Luisa).

Desde el currículum nacional no había habido una preocupación por diseñar un texto de estudio que permitiera abordar la música de Violeta Parra, según se extrañaba por el año 1998 en un contexto de homenaje a la artista: “La muestra inició su recorrido en Chillán y tiene como objetivo vincular, especialmente a niños y jóvenes, con la obra de Violeta Parra, segmento que normalmente ignora el aporte que dejó la artista” (*Las Últimas Noticias*, 08/09/1998: 41).

Sin embargo, en el contexto de la celebración de su centenario, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, publicó el texto *Violeta Parra 100 años. Cuaderno Pedagógico* (CNCA, 2017). Se trata de un cuaderno didáctico para enfrentar pedagógicamente contenidos sobre Violeta Parra desde una perspectiva interdisciplinar entre las materias de Música, Artes Visuales, Ciencias Naturales, Lenguaje y Comunicación e Historia, Geografía y Ciencias Sociales.

El texto inicia con una contextualización biográfica de Violeta Parra, nutrida de referencias actualizadas de los principales libros chilenos sobre Violeta, lo que permite abordar el contenido desde una perspectiva rigurosa.

Los repertorios escogidos en el texto resultan más variados que los que revisamos en los Programas del MINEDUC, incluyendo canciones de la dimensión autoral de *cantautora* de Violeta Parra con contenido social, tales como: “Mazurquica Moderna”, “El guillatún”, “Arriba quemando el sol”, “Miren como sonríen”, “Qué dirá el Santo Padre”, entre otras, y también la dimensión experimental asociada a la autoría de *compositora* de Violeta, como lo es la pieza “El gavilán” y las “Anticuecas”, ampliando con esto el panorama autoral y creativo de Parra, a diferencia de los repertorios propuestos en el MINUEDUC, según revisamos antes.

Los temas que se abordan en el *Cuaderno Pedagógico*, son actualizados a los enfoques curriculares actuales, como lo es el enfoque crítico o post-crítico, que se preocupa por pensar el currículum como una construcción cultural que parte desde el discurso como categoría para pensar el conocimiento escolar (Da Silva, 1999; Aróstegui, 2011). Estos enfoque se ven reflejados en el texto cuando aparecen temas sobre identidades de género, colonización, mestizaje, paisaje sonoro, entre otros, donde la figura de Parra se interpreta desde problemáticas que sitúan al personaje desde un plano crítico.

En términos de la academia universitaria, no ha existido la preocupación por formar una cátedra sobre Violeta Parra como sí existe, por ejemplo, la de Pablo Neruda, cuyo convenio fue formalizado por el Archivo Central Andrés Bello, la Universidad de Chile y la Fundación Pablo Neruda en 2013 (*La Nación*, 03/04/2013).

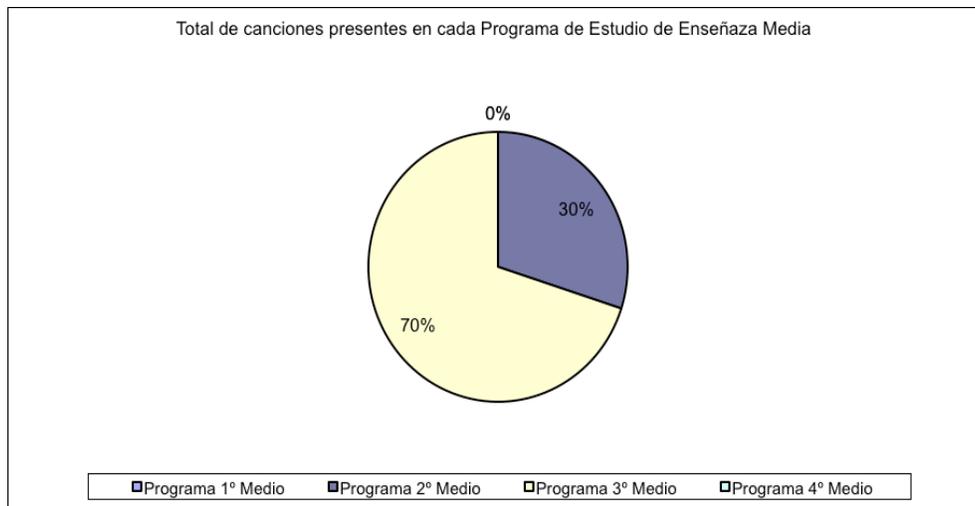
La institucionalidad de Chile, en general es tardía para reconocer las figuras importantes de la cultura nacional, e integrarlas al currículum en todos sus niveles. Esto ha ocurrido, tanto en el caso de Violeta, como en el caso de Gabriela Mistral, quien recibió primeramente el Premio Nobel de Literatura (1945), y posteriormente el Premio Nacional de Literatura (1951).

#### **4.6.1. Canciones de Violeta Parra con contenido social en el currículum chileno.**

Tras contabilizar el total de canciones de Violeta Parra presentes en cada uno de los Programas del Ministerio de Educación de 1º a 4º Medio, el siguiente gráfico muestra que existe nula representación de canciones de Violeta Parra sugeridas en los programas de 1º Medio y 4º Medio. Mientras que en los contenidos del Programa de estudio de 3º Medio, existe la mayor representatividad con un 70% de canciones, y en 2º Medio, una menor presencia de canciones,

sólo un 30% (Ver Figura N° 18 y Anexo N° 2). Sin embargo, esta representatividad existe sólo como una sugerencia de repertorio, ya que los enfoques curriculares están basados en la música de un modo genérico y transversal, siempre desde la música clásica, y en ningún caso se contempla la música chilena como contenido temático.

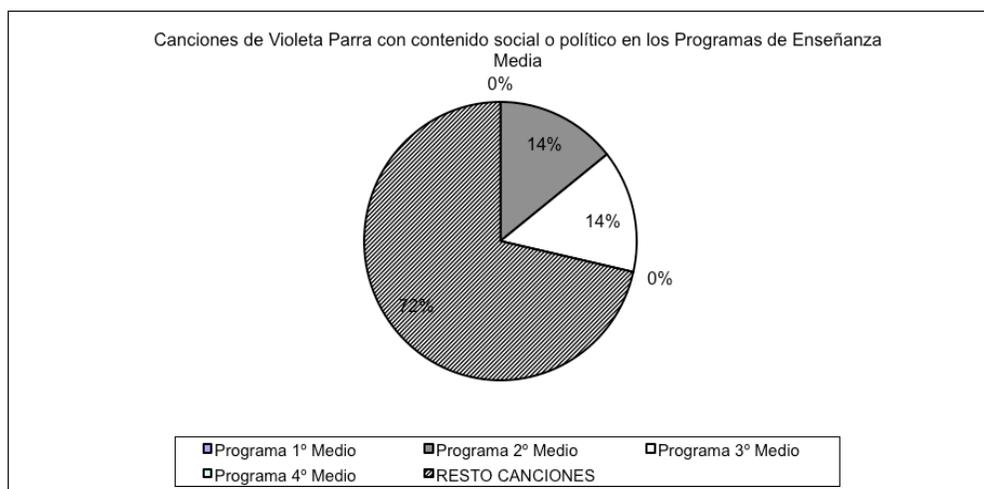
Figura N° 15: Gráfico representativo canciones de Violeta Parra



En el siguiente gráfico podemos notar que de ese 70% de canciones en el caso de Programa de 3º Medio, sólo el 14% tiene contenido social o político. Y de ese 30% de canciones del Programa de 2º Medio, casi la mitad de canciones, es decir, un 14% tiene contenido político.

Por lo tanto, la representación de Violeta Parra como figura de la música chilena en el currículum escolar chileno, aparece desde su dimensión de *Cantautora*, sin contenido político, ya que de un total de 13 canciones mencionadas y sugeridas como contenido en los Programas de 2º y 3º Medio, solamente dos canciones aluden a la categoría de *Cantautora*, mientras que el resto, es decir, 11 canciones estarían asociadas a un énfasis de *Cantautora* (Ver Figura, N° 19).

Figura N° 16: Canciones con contenido social o político en los Programas de Enseñanza



#### 4.7. Representatividad de canciones en prensa y revistas de difusión.

El siguiente gráfico (Ver Figura N° 20) se construyó en base a canciones mencionadas en la prensa, en un total de 305 fuentes revisadas, entre 1967-2011. Se puede observar que la canción que tiene el más alto porcentaje de presencia en los artículos de prensa y de revistas de difusión, es la canción “Gracias a la vida” (1966), con un 35% del total de canciones. Ello se encuentra en consonancia igualmente con el hecho que dicha canción ha sido la más difundida, grabada e interpretada a nivel nacional e internacional por múltiples músicos e intérpretes. Esta canción se ha transformado en el símbolo de un canto universal, principalmente debido a su contenido y a las circunstancias cercanas al suicidio de Violeta con las cuales se la ha relacionado.

De acuerdo a las dimensiones musicales de la labor creativa de Violeta, el hecho de que esta canción sea la que tiene más presencia en los artículos revisados, podría dar cuenta del énfasis discursivo en términos *perlocutivos* en la construcción de una Violeta mítica, por lo que representa su contenido, es decir, una canción en que da gracias a la vida y luego se suicida.

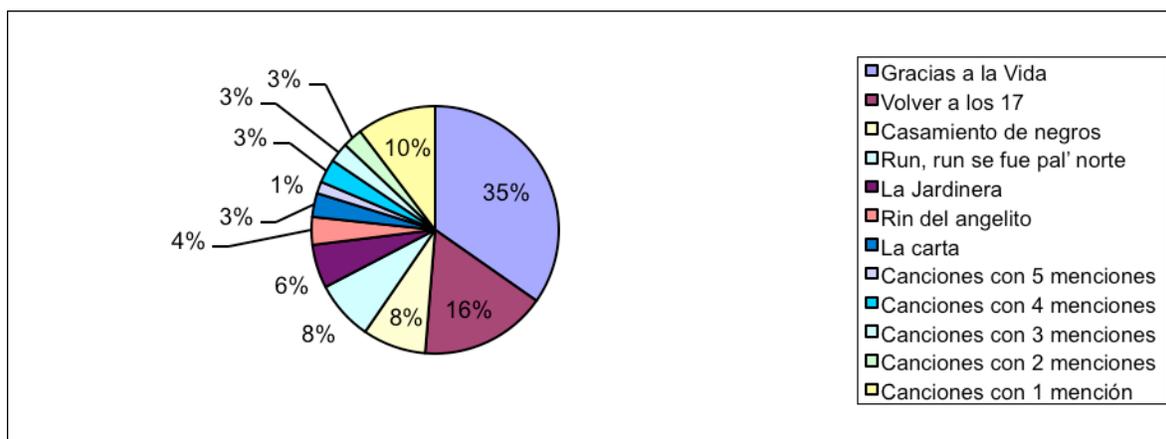
Luego, la canción “Volver a los 17” (1966), tiene el segundo porcentaje más alto de presencias, con un 16% del total. Es también es una canción cuyo contenido no ha sido vinculado con la dimensión político o social del repertorio de Parra, acercada a la autoría de *cantautora* de Violeta.

De igual modo, la canción “Casamiento de negros” (1961), se encuentra en un tercer lugar de presencias, registrando un 10% del total de canciones, conforme al dato arrojado en la gráfica. Podríamos asociar este resultado a la autoría de *folclorista* de Violeta Parra debido a que tanto su texto como su música están basados en la música tradicional.

De este modo, podríamos hablar de un discurso que se ha construido sobre Violeta Parra como figura de la música chilena, que se presenta como canonizador en relación a su autoría, principalmente desde su dimensión creativa de *compositora*, mientras que los discursos de prensa canonizan su autoría desde una clara representatividad de canciones más acercadas a una Violeta *cantautora* y *folclorista*, en ambos casos con un énfasis despolitizado.

Si bien existe una intencionalidad desde la industria musical chilena, principalmente de difundir también aquellos repertorios de Violeta Parra que dan cuenta de una figura con un discurso político (Ver anexo Nº 3), sobre todo en ediciones póstumas, las canciones con las que mayoritariamente se asocia a Violeta, son aquellas que no presentan un contenido social o político.

Figura Nº 17: Representatividad de canciones de Violeta Parra en la prensa



#### **4.8. Rasgos musicales de Violeta Parra en músicos chilenos.**

Si bien se ha afirmado en reiteradas ocasiones que la música de Violeta Parra ha sido un referente, o bien que directamente ha influenciado a otros músicos, no se ha realizado un recorrido que permita determinar exactamente cómo ha influido Violeta en músicos chilenos de un modo más específico, y donde además se defina qué fase creativa de Violeta es la que ha influenciado a qué músicos. Frecuentemente se designa a Violeta Parra como la iniciadora de la Nueva Canción Chilena, pero de una manera bastante general, por ejemplo Juan Pablo González señala que: “Si bien las “Anticuecas” empezaron a ser conocidas públicamente recién a comienzos de los años noventa, resulta difícil entender la elaboración de materiales vernáculos que ha desarrollado la Nueva Canción, el rock y la fusión en Chile sin considerar la propuesta innovadora de la tradición que propone Violeta Parra” (González, 2005: 206). Frente a lo que señala González, nos preguntamos ¿Qué de la Nueva Canción Chilena? o ¿Qué del rock y la fusión podrían relacionarse con la propuesta musical innovadora a partir de la tradición que realiza Violeta Parra? ¿Solamente la elaboración de materiales vernáculos?

Manns (1984), vislumbraba cierto peligro en realizar una generalización sobre la influencia musical de Violeta en músicos chilenos. Su advertencia apunta a que esto podría traer consigo toda una problemática metodológica al historiar o identificar a quiénes podrían ser los continuadores musicales de Violeta Parra. Manns, expresaba que: “Los discípulos existen, desde luego, pero no son tantos como se cree ni como se escribe” (Manns, 1984: 68).

El mismo autor, distingue entre dos planos diferentes que estarían vinculados a la típica clasificación de la obra de Violeta, cuya distinción no parece tan clara, como hemos visto anteriormente, es decir, su época dedicada al folklore y otra a la creación musical. Para Manns, el primer plano radica en la influencia que ella ejerce sobre los músicos puristas que ejecutan la música, tal como Violeta lo hiciera en la época que va desde 1950 hasta avanzado 1960; esto es, lo más fielmente posible a la música original recopilada, ya sea en cuanto a las afinaciones traspuestas, los ritmos utilizados, la vestimenta, etc. Aunque Violeta compone canciones de raíz folklórica durante este período, Manns se refiere al hecho de que dichas canciones tienen una clara raíz en la música recopilada por ella.

El segundo, es el referido al plano de la composición, cuando es posible observar que Violeta

elabora un discurso musical propio. Manns destaca que la influencia de Violeta Parra en otros compositores de la época, no se observa sino sólo después de su muerte, cuando se nota también un afán por “estudiar sus versos, su estilo, se la expone, se la publica, se la homenajea” (Manns, 1984: 70-71).

Así, mismo el autor por aquella época echa de menos la unión de elementos que se ha producido entre los cantantes y compositores -incluyendo a Isabel y Ángel- y el trabajo inicial de Violeta, centrado en que: “la convergencia se haya tejido sobre el estudio del folklore puro y no sobre los esfuerzos eminentemente creativos [...]”. Para Manns, “Violeta no solamente no tiene discípulos –en el sentido en el que se concibe esta relación en el plano estético- sino también pocos continuadores, aunque haya bastante gente con luz propia [...] descontando las formas folklóricas empleadas a menudo por los compositores comprometidos [...] ni melódica, ni armónicamente, ni tampoco en el manejo de las ideas y la sintaxis de sus textos” (Manns, 1984: 70).

Aseverar que la Nueva Canción Chilena ha sido influenciada por Violeta, no es lo mismo que decir que Violeta Parra fue un referente musical para la Nueva Canción Chilena, ya que esto último no es tan simple de evidenciar por las relaciones musicales o no musicales que pueden hacerse en este sentido. Podemos señalar que la perspectiva más común sobre la relación entre Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena, ha sido la de establecer un vínculo genérico, sin que se revele de manera más específica de qué modo se produce éste. Así lo asevera González, al establecer una relación entre Violeta Parra, la Nueva Canción Chilena, el rock y la fusión: “resulta difícil entender la elaboración de materiales vernáculos que ha desarrollado la Nueva Canción, el rock y la fusión en Chile sin considerar la propuesta innovadora de la tradición que propone Violeta Parra” (González, 2005: 205).

Más solitaria, y al parecer, menos conocida, pero más concreta, ha resultado ser la propuesta de Agustín Ruíz, quien ha señalado que Violeta sería la referente musical de una de las dos escuelas musicales o formas estéticas que dieron origen y fundamento a importantes grupos y músicos de la Nueva Canción Chilena.

Por una parte, Margot Loyola sería la mentora musical de grupos como Inti-illimani y Quilapayún, ya que, según Ruíz (2006): “Si tomanos el trabajo interpretativo de estos grupos

[Inti-illimani y Quilapayún] observaremos en el elevado nivel técnico de sus interpretaciones, los fundamentos de la propuesta estética de Margot Loyola, pese a que nunca recibieron su orientación directa” (Ruíz, 2006: 50). Ruíz, refiere principalmente a la influencia de Margot Loyola en Víctor Jara, integrante del grupo Quilapayún, en el uso de: “una voz bien timbrada, de colocación redonda, con un vibrato discreto al final de frase, buen apoyo y mejor manejo de los resonadores de cabeza y pecho según el ámbito” (Ruíz, 2006: 49), similar a la que tenía Loyola.

Y por otra parte, Violeta, habría influido en la estética musical del grupo Millaray, principalmente en la voz de Héctor Pavez, en quien se aprecia: “una técnica radicalmente diferente: predomina una voz de impostación natural, de colocación nasalizada y sin *vibrato*, un sonido agreste y oscuro que condensa una profunda contención emotiva” (Ruíz, 2006: 50), a partir de la interpretación de la tonada “A la mar fui por naranjas” (1995).

Sin que lo mencione Ruíz, agregamos a esta mentoría musical de Violeta, al grupo Chagual, quien fue asesorado en sus inicios, por ella, en la Carpa de La Reina, como lo recuerda uno de sus integrantes, Arturo San Martín:

nos ofreció hacer de madrina del grupo, nos empezó a dar clases todos los martes desde las siete hasta las doce de la noche. Nos hacía repetir hasta treinta veces una estrofa, nos llegaban a sangrar los dedos, pero teníamos que estar ahí hasta que saliera como ella quería.

Violeta era severa, uno sentía que ella no perdonaba los errores, pero en el fondo lo hacía por nosotros, por ayudarnos. Lo que más nos extrañó es que una vez pasada esta etapa de aprendizaje espartano, cambió totalmente, ‘ahora tienen que volar solitos’, nos decía. ‘Usen los ritmos como les salgan, prueben instrumentos diversos, siéntense en el piano, destruyan la métrica, libérense, griten en vez de cantar, soplen la guitarra y tañan la corneta. La canción –nos decía- es un pájaro sin plan de vuelo, que odia las matemáticas y ama los remolinos (Štambuk y Bravo, 2011: 150).

El rigor musical con el que trabaja Violeta, es una actitud que la caracteriza, como lo señala Rodríguez (1984) y como se describe respecto de la exigencia que Violeta espera de Ángel Parra y Gilbert Favre (Parra, 2011). Pero este concepto del rigor que tiene sobre la música, no es antojadizo, ni radical, sino que se basa en lograr una interpretación óptima, demostrando una suerte de “calidad” musical, pero luego que esto se logra, recién es posible liberarse de las

reglas y lograr libertad en el proceso creativo.

En la técnica vocal de la música de Chagual<sup>106</sup>, al igual que en la voz de Pavez, como veremos más adelante, efectivamente se advierte un sonido cercano al cantor popular, intuitivo, asumido desde sus propios recursos técnicos tal como estos suenan y, sin que se aprecie una técnica vocal académica.

Retomando la línea más concreta que presenta Ruíz, nos preguntamos si, ¿será posible evidenciar en términos musicales más específicos aquella relación que advierte González, entre Violeta Parra, “la Nueva Canción Chilena, el rock y la fusión en Chile”? Pregunta que resulta reiterativa en el libro *Entre mar y cordillera. Conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena* (2012). En este libro se repite la pregunta a los entrevistados, Ángel Parra, Patricio Manns y Osvaldo Rodríguez: ¿Cómo se puede apreciar una influencia musical de Violeta en ellos? Sin embargo, esta pregunta es respondida en términos muy generales, sin que los músicos refieran a asuntos específicos sobre lo musical (Epple, 2012)<sup>107</sup>.

En un intento por responder a esta pregunta desde una dimensión musical más concreta, en el siguiente apartado analizaremos algunos ejemplos acerca de cómo se produce una referencia de músicos chilenos en diálogo con Violeta Parra<sup>108</sup>, particularmente en la canción “Adiós querida Violeta” (1967) de Héctor Pavez y su relación con “Puerto Montt está temblando” (1961); la canción “Qué lindas son las mañanas” (1971) de Eduardo Gatti con los Blops, y su relación con “Une chilienne à Paris” (1965); y la canción “Los colores” (2008) de Manuel García y su relación con “El guillatún” (1966).

Sobre la canción de Pavez y de Gatti, podemos decir que, a pesar de su relación con un aspecto canonizador en el vínculo musical que logran con Violeta, lo paradójico es que en términos colectivos, son canciones muy poco conocidas. Por lo tanto, desde la perspectiva de la audiencia,

---

<sup>106</sup> Escuchar disco *La Carpa de La Reina* (1966).

<sup>107</sup> Cabe señalar que Manns responde que su vínculo con Violeta Parra se puede apreciar en un homenaje que hace a Violeta en su canción “La guitarrera que toca” (1967). Según Manns, este “tema que describe la expresión de una de sus esculturas en greda cocida que se le fue de las manos y se rompió. Ella la abandonó en un rincón y la rescaté más tarde para conservarla en mi casa” (Manns, cit. en Epple, 2012: 113). Sin embargo en el trabajo musical referido por Manns, no se advierte una influencia de Violeta Parra propiamente, sino el sonido característico del cantautor.

<sup>108</sup> Abordaremos sólo estos tres ejemplos, no obstante que existen otros, como la canción “La guitarrera que toca” (1968) de Patricio Manns, o la cueca “La Parra y la Violeta” (1970) de Jaime Atria, que representó a Chile en la competencia folclórica en el Festival de la canción de Viña del Mar, año 1971. Esta cueca/canción fue acusada de plagio, sin embargo, se transformó en una canción de homenaje, símbolo de una música chilena de exportación, más que realmente chilena. Ver en: <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=67>, sitio visitado el 13/07/2015.

no es posible pensarlas como un referente canónico, pero sí, desde lo musical. No así la canción de García, que por haber sido gestada en plena época mediática, tal vez sea bastante más conocida por el público, sin embargo, por ser una canción nueva, aún no sabemos cómo podría darse una relación más estrecha en relación al canon de la música popular chilena.

A través de estos análisis intentaremos explicar cómo podríamos evidenciar este diálogo referencial o valorativo entre Violeta y estos músicos como un modo de hacer canon. En estos casos creemos que no es posible hablar de una influencia musical directa por las razones antes expuestas, pero sí podemos hablar de un diálogo musical, ya que en los tres casos se trata de un homenaje a Violeta Parra.

La relación musical que pasaremos a analizar entre Violeta Parra y otros músicos, da cuenta de cómo se produce un diálogo “interdiscursivo” al interior de esta práctica. Podemos decir que en esta *práctica discursiva* (Fairclough, 2003) se manifiesta a partir de dos dimensiones, por un lado desde la representación autoral de Violeta Parra en estos músicos, y en por otro, desde los rasgos musicales compartidos entre sí.

#### **4.8.1. Diálogo musical entre Violeta Parra y Héctor Pavez.**

Héctor Pavez, cantautor y folclorista, quien realizó un interesante trabajo recopilatorio y de creación musical sobre repertorios del sur de Chile, específicamente de la isla de Chiloé. Pavez, fue amigo de Violeta, quizás uno de los amigos que siempre estuvo junto a ella, cuya relación era bastante cercana, según los testimonios del cantautor. Héctor y Violeta compartieron muchos momentos importantes, y otros difíciles. Importantes, como cuando Violeta asiste a su matrimonio con la folclorista Gabriela Pizarro (Štambuk y Bravo, 2011). Y difíciles, ya que cuando Violeta decide suicidarse, Pavez fue una de las personas que siempre estuvo a su lado. Hecho que se evidencia cuando Héctor Pavez va a visitar a Violeta Parra al hospital, luego de uno de sus intentos de suicidio, ella le pregunta: “Negro... ¿Tú trabajarías conmigo en la carpa?”<sup>109</sup> -Yo contigo Violeta trabajaría en cualquier cosa, estoy dispuesto a ayudarte- (Štambuk y Bravo, 2011: 142). Así también, cuando Violeta con bastante esfuerzo intentaba

---

<sup>109</sup> La carpa referida es La Carpa de La Reina, lugar donde Violeta Parra intentó desarrollar su último proyecto artístico. Se trata de una carpa de circo que había adquirido con el propósito de difundir el trabajo musical de diferentes artistas del mundo de la música tradicional chilena, exponer sus trabajos y vender comida típica chilena, como si fuera un centro cultural.

mantener la Carpa de La Reina, realizando diferentes actividades, Pavez recuerda:

Yo llegaba a la carpa todos los días cuando estaba oscureciendo. Ella no tenía luz en su dormitorio, así que entraba a tientas y en un rincón -dentro de esa bodega negra- gritaba: ‘¡Violeta...!’ y se sentía una voz entremedio de la oscuridad: ‘¡Negro pasa!’ Entonces encendía la vela y nos poníamos a conversar. Yo le decía: -Levántate Violeta... tienes que hacer las empanadas [...] Y se metía a freír las empanadas; yo encendía un collar de fuego en el palo mayor y preparaba los anticuchos [...] ¡Ya Negro, sube a cantar que está empezando a llegar la gente! Yo cantaba como la mona, en ese tiempo estaba recién empezando (Štambuk y Bravo, 2011: 163).

De esta estrecha relación surge la idea de Pavez de hacer un homenaje luego de su muerte. Canción que titula “Adiós querida Violeta” (1967).

A continuación, revisaremos musicalmente ambas canciones para determinar qué relaciones musicales podemos encontrar en su contenido.

Tabla Nº 6: Comparación sobre rasgos musicales entre Violeta Parra y Héctor Pavez

Violeta Parra	Héctor Pavez
 <p data-bbox="282 1486 683 1535">Figura Nº 18: Imagen disco: <i>Toda Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. VIII</i> (1961).</p>	 <p data-bbox="902 1497 1304 1545">Figura Nº 19: Imagen disco: <i>Canto y guitarra. El folklore de Chile, Vol. XVI</i> (1967).</p>
Canción: “Puerto Montt está temblando”	Canción: “Adiós querida Violeta”
Tonalidad: Re Mayor Métrica: Compás compuesto binario 6/8 Ritmo: Tonada Instrumentos: guitarra y voz	Tonalidad: Re Mayor Métrica: Compás compuesto binario 6/8 Ritmo: Tonada Instrumento de acompañamiento: voz <i>acapella</i> .
Texto: Décimas Voz: Uso de la voz <i>a capella</i> , sólo en la sección B	Texto: Décimas Voz: Exclusivamente voz <i>a capella</i>
Contexto: Violeta compone esta canción luego de haber vivido uno de los más grandes terremotos de la historia, ocurrido en Chile el 22 de mayo, de 1960.	Contexto: Héctor Pavez, compone esta canción como un homenaje a Violeta Parra, el año de su muerte.

La voz sin acompañamiento instrumental en el canto campesino es usado como un recurso propio de la tradición del canto a lo humano y a lo divino. Este recurso es usado por Violeta Parra en piezas como “Versos por las doce palabras” [Canto a lo divino], o “Verso por padecimiento” [Canto a lo divino] (1958), que recoge de la tradición.

Luego, cuando ella crea la canción “Puerto Montt está temblando” (1961), usa este mismo recurso, pero en una canción sobre una temática a lo humano, introduciendo alternancias de voz cantada con acompañamiento *a capella*, similares al procedimiento que usa en “Versos por la Sagrada Escritura” (1957). Lo interesante en el caso de Violeta, es la mezcla de elementos que, unidos forman un nuevo concepto de música: una canción basada en el canto a lo humano y a lo divino, simultáneamente, grabada en un disco con temáticas diferentes al trabajo musical folclórico que venía realizando<sup>110</sup>.

Una de las características principales en este canto *a capella* es que según Soublette: “la melodía del verso, es casi siempre salmódica, es decir, sin pie rítmico con todas las características del recitativo” (Uribe, 1962: 35)<sup>111</sup>. Esta manera de cantar, podría ser considerada como la base vocal del cantautor, desarrollada por Violeta, es decir, libre, intuitiva y espontánea.

La canción “Puerto Montt está temblando”, está en 6/8. En términos formales, se compone de la siguiente estructura: A-B-A'-B'-A''-B''-A''-A''. La hemos transcrito en tonalidad de Re Mayor, sin embargo, la secuencia introductoria corresponde a una entonación en modo dórico:



---

<sup>110</sup> Ver trabajo de Torres, Rodrigo (2004). El autor realiza una interesante revisión sobre los ámbitos sociales y musicales del canto de Violeta, donde la canción “Yo canto la diferencia” (1961), por primera vez canciones de crítica social y aproximadas a tópicos tratados en canciones de autor, todas enmarcadas estéticamente en un lenguaje folclórico/tradicional, como la canción “Hace falta un guerrillero”, “Yo canto la diferencia” o “El pueblo o [Paseaba el pueblo sus banderas rojas]”, contenido no usual en las canciones folclóricas de la época.

<sup>111</sup> Por esta razón ha sido un tanto difícil lograr una transcripción que responda totalmente a la métrica de los ejemplos presentados.

La canción continúa su desarrollo en base a la siguiente secuencia armónica, A: I6-V7-I6-V7, siempre acompañada de guitarra:

[A]

D6 A7 D6 A6

Puer - to Monttes-tá tem-blan - do con\_un en - co - no pro - fun - do es un a -

D6 A7 D6

ca - bo de mun-do lo que yo es-toy pre-sen-cian-do

Luego, en la parte B, se suprime el acompañamiento instrumental para quedar el canto *a capella*, que se desarrolla en base a una línea melódica en estilo libre<sup>112</sup>. En esta parte se advierte un cambio en la métrica, ahora en compás binario, con las características de un recitativo. Al parecer la modalidad que se utiliza en esta sección es la hipodórica, conservando la alteración del fa#:

[B]

Se me bo-rró pen-sa-mien-to mis o-jos no son los mí- os pue-do per-der el sen-ti-do de un mo-men-to a o-tro mo-men-

to mi con-fu-sión va en au-men- to soy u-na po- breal-maen pe- na ni la más du-ra ca-de-na

mehu-bie-raaflí- gi-do tan - to ni el ma-yor de los es-pan - tos con - ge-lan a- sí las ve- nas.

<sup>112</sup> No obstante que el ritmo es libre, hemos resuelto escribir la parte B en compás de 2/4 porque es lo más acercado a como suena en el original.

La canción termina en el III grado del modo hipodórico, que en este caso corresponde a un do natural, quedando a un tono de distancia para iniciar las siguientes estrofas nuevamente en Re Mayor.

En la canción “Puerto Montt está temblando” (1961), Violeta Parra, retoma el oficio del poeta popular, cuya elaboración se basa en los conceptos de la lira popular. Una de las temáticas sobre la cual basan sus versos los poetas populares, son las catástrofes o los sucesos naturales como terremotos, que son abordados a modo de noticia, en estrecho vínculo con lo religioso porque se les atribuye una causa divina. Para el poeta popular, el terremoto representa el juicio de Dios hacia los malos, en un contexto del fin del mundo según el relato bíblico: “Entonces hubo relámpagos y voces y truenos, y un gran temblor de tierra, un terremoto tan grande, cual no lo hubo jamás desde que los hombres han estado sobre la tierra” (Apocalipsis, 16: 18).

Según Orellana (2005), los poetas populares utilizan diferentes fórmulas<sup>113</sup>, consideradas como tópicos determinados sobre los cuales narran las poesías que se van repitiendo en creaciones nuevas, pero con fórmulas antiguas de la tradición ya utilizadas, así es como: “El poeta acude a fórmulas propias de algún *fundamento* tradicional, de manera que el tema nuevo se ve recuperado por el tradicional” (Orellana, 2005: 28).

La fórmula que usa Violeta en este caso, es el fundamento del “fin del mundo”. El primer verso de la canción es el siguiente: “Puerto Montt está temblando / con un encono profundo / es un acabo de mundo / lo que yo estoy presenciando / a Dios le voy preguntando / con voz que es como un bramido / por qué manda este castigo / responde con elocuencia / se me acabó la paciencia / hay que limpiar este trigo”.

Si bien, la fórmula “Despedida de Angelito” se utiliza en composiciones hechas en ocasión de la muerte de niños pequeños, es un tópico que también se ha usado en la muerte de adultos. Ejemplificamos su homenaje a Gabriela Mistral llamado: “Versos por despedida a Gabriela Mistral” (1984)<sup>114</sup>. Y también el caso de Hilda Parra, quien hace un homenaje a su hermana Violeta en: “Décimas a Violeta” (1970).

---

<sup>113</sup> “Los poetas populares distinguen seis “fundamentos” (temas) principales en el canto a lo divino: los versos por “Creación de Mundo”, los de “Fin de Mundo”, los por “Historia Sagrada” (Antiguo y Nuevo Testamento), los por “Nacimiento de Cristo”, los por “Pasión y Muerte” y los por “Despedida de Angelito” En: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95606.html> visitado el 11/02/2016.

<sup>114</sup> Esta es una compilación de canciones grabadas para Odeon entre 1956 y 1964. En el Capítulo V. Discurso sobre *Violeta Aurora*, analizaremos “Versos por despedida a Gabriela Mistral”.

El uso del *canto a capella* en la canción de Pavez es utilizado en toda la canción ya que se trata de un homenaje en estilo “a lo divino” que como señalaba Soubllette, usualmente se hace con este recurso, como también en estilo “salmódico” o sin pie métrico, pero mensural ya que el ritmo de las palabras otorgan de todos modos un ritmo de carácter libre, que en este caso hemos transcrito en metro de 6/8.

La canción de Pavez, al igual que “Puerto Montt está temblando”, está en 6/8, en la tonalidad de Re Mayor, con una estructura formal compuesta por la sección A, cuya secuencia armónica, a pesar de que no está presente dado a que no tiene acompañamiento, es la siguiente: I-V-I.

[A]

A diós que-ri-da Vio-le-ta Ya quién yo le de-bo tan-to los ji-ro-nes de su vi-da-a-a

to-o-o.

La canción de Pavez está escrita en décimas, igual que la canción analizada de Violeta, en términos de su estructura métrica. De acuerdo a las fórmulas del canto a lo divino, la canción “Adiós querida Violeta” de Héctor Pavez, correspondería a “versos por despedida”.

La canción de Pavez está llena de detalles sobre Violeta, que evocan un constante lenguaje de opuestos, cuyo recurso es muy propio del canto a lo humano y a lo divino, pero también de los rasgos que definen a Parra en la canción: “charagüilla alegre / lamento angustiado”, “serena paloma / huracán rosado”, “invencible roble / varilla de mimbre”, “niña alegre / niña triste”. Se nota también que Pavez, toma como referente el Poema de Nicanor Parra “Defensa de Violeta Parra”, para citar algunas expresiones que allí se encuentran, como: “charagüilla”, “levántate de la tumba / cántame una chillaneja / que se estremezcan los montes”, en Pavez, y en Parra:

“álzate en cuerpo y alma del sepulcro / y haz estallar las piedras con tu voz”.

Otro aspecto relevante es el contenido emotivo en el lenguaje de Pavez, que se debe a que, como señalamos, fue su gran amigo: “como te lloran mis ojos”, “cómo volver a tener lo que se ha querido tanto”. Por último, Pavez termina su homenaje a Violeta con una expresión premonitoria sobre su propia muerte, ya que cinco años después de escribir la canción, muere durante su exilio en Francia: “Espero querida hermana / Que ya voy dando la vuelta / Ya muy pronto nos veremos / Adiós querida Violeta / Ya muy pronto nos veremos / Adiós querida Violeta”.

#### **Adiós querida Violeta (1970) Héctor Pavez**

Adiós querida Violeta  
Y a quién yo le debo tanto  
Los jirones de su vida  
La tierna voz de su canto  
Los jirones de su vida  
La tierna voz de su canto

Adiós charagüilla alegre  
Adiós lamento angustiado  
Adiós serena paloma  
Adiós huracán rosado  
Adiós serena paloma  
Adiós huracán rosado

Adiós invencible roble  
Adiós varilla de mimbre  
Cómo te lloran mis ojos  
Niña alegre, niña triste  
Cómo te lloran mis ojos  
Niña alegre, niña triste

Hoy el cristal de tu voz  
Se ha trizado en mil pedazos  
Cómo volver a tener  
Lo que se ha querido tanto  
Cómo volver a tener  
Lo que se ha querido tanto

Cómo poder olvidar  
Un casamiento de negro  
Una jardinera triste  
Una sentencia y el viento  
Una jardinera triste  
Una sentencia y el viento

Levántate de la tumba  
Cántame una chillaneja  
Que se estremezcan los montes  
Que también lloren las piedras  
Que se estremezcan los montes  
Que también lloren las piedras

Y un frío de muerte corre  
Por las gargantas del pueblo  
Y sólo se oye decir  
Que la vieja mamá ha muerto  
Y sólo se oye decir  
Que la vieja mamá ha muerto

Espero querida hermana  
Que ya voy dando la vuelta  
Ya muy pronto nos veremos  
Adiós querida Violeta  
Ya muy pronto nos veremos  
Adiós querida Violeta

#### 4.8.2. Diálogo musical entre Violeta Parra y Eduardo Gatti.

Nos interesa, en este caso, analizar la versión original de la canción “Qué lindas son las mañanas”, grabada por el grupo “Los Blops” en el disco *El volar de las palomas* (1971).

Cada vez que Eduardo Gatti canta la canción “Qué lindas son las mañanas”, explica las razones por las cuales la compuso, y cómo, a pesar de no haber tenido un contacto más extenso o profundo con Violeta Parra, le bastó verla una vez en la Peña de los Parra, para sentir la necesidad de hacer una canción con ciertos aires a las primeras canciones que Violeta grabó.

Sobre esta anécdota, Gatti, relata:

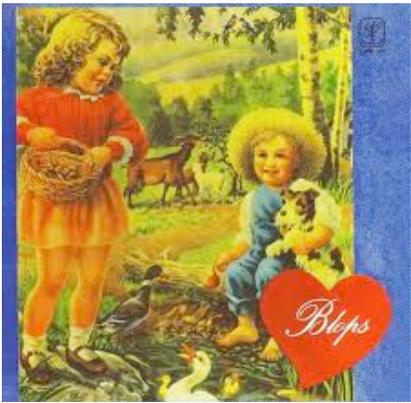
Voy a empezar con una de mis primeras canciones, esta canción está relacionada con una experiencia que tuve cuando era muy joven, mis padres me llevaron a este lugar donde cantaba esta señora que yo no conocía y el lugar tampoco lo conocía, ese lugar se llamaba “La Peña de Los Parra” y esta señora que cantaba esa noche era nada menos que Violeta Parra [...] y, bueno, esta canción está relacionada con esa experiencia porque yo quise en esta canción, tratando, tratando de hacer una canción parecida a esas primeras composiciones de la Violeta que me gustaron tanto y esta canción fue la que me salió, la grabamos con el grupo “Los Blops” posteriormente; *Qué lindas son las mañanas* (Gatti, 2009)<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Ver en sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=iHbYppsfiIM> visitado el 12/09/2014. Elejimos citar esta versión, en

Gatti, señala que en su homenaje intenta acercarse a la música de una Violeta más bien campesina, al mencionar las primeras canciones que hizo o que grabó, que según las características de la canción “Qué lindas son las mañanas”, podría tener alguna inspiración en canciones con ritmo de vals, como “Qué pena siente el alma”, o “La petaquita”.

Tabla Nº 7: Comparación sobre rasgos musicales entre Violeta Parra y Eduardo Gatti

Violeta Parra	Eduardo Gatti
 <p data-bbox="224 1066 654 1115">Figura Nº 20: Imagen disco <i>Recordando a Chile</i>. Violeta Parra (1965)</p>	 <p data-bbox="841 1066 1256 1115">Figura Nº 21: Imagen disco Los Blops: <i>Del volar de las palomas</i>(1971).</p>
Canción: “Une chilienne à Paris”	Canción: “Qué lindas son las mañanas”
Tonalidad: Mi Mayor Métrica: Compás compuesto binario (6/8) Ritmo: Vals	Tonalidad: Re Mayor Métrica: Compás compuesto binario (6/8) Ritmo: Vals
Uso de la secuencia: mi-fa-sol-la/sol-la-si-do	Uso de la secuencia: fa-sol-la-si
Contexto: Violeta compone esta canción en París, en base a relato sobre la exposición de sus trabajos visuales en el Pavillon de Marsan.	Contexto: Es una canción homenaje a Violeta Parra, como también lo es “Los momentos” <sup>116</sup> . “Qué lindas son las mañanas”, trata sobre las agradables sensaciones que trae esa hora del día.

La tonalidad de la canción en su versión original es Re Mayor. La forma de la canción es la siguiente: A-A'-B-A-A'-B'-, cuya secuencia armónica se estructura así: I-I7-IV-II-V-V7-I-I-IV-V-V7-I-I-IV-V-I-V-I.

vivo, ya que allí el cantautor explica la relación entre su canción “Qué lindas son las mañanas” y la figura Violeta Parra como referente musical al momento de crearla.

<sup>116</sup> Ver entrevista a Eduardo Gatti, por Matías Correa Domínguez: “Escribí *Los momentos* por influencia directa de Violeta Parra”, en: <http://afichenlapared.blogspot.cl/2007/03/eduardo-gatti-escrib-los-momentos-por.html> visitado el 04/03/2016.

Se trata de una canción con un estilo aparentemente sencillo, muy propio de las canciones de Eduardo Gatti. La versión referida, inicia con una introducción en acordeón. La canción está en compás compuesto binario de 6/8, en estilo de vals. Se advierte un recurso muy usado en músicas de origen campesino o popular, que consiste en marcar el bajo, en este caso, de las siguientes notas:



En la canción de Gatti, esta secuencia de notas se usa como recurso introductorio en el bajo eléctrico para enfatizar el inicio de una nueva frase musical.

La parte B de la canción, que funciona como un estribillo, está construido rítmicamente mediante un desarrollo similar a la secuencia de las cuatro figuras rítmicas que mencionamos arriba, en su inicio, pero a un intervalo de 6ª superior a la nota inicial de dicha secuencia:

[B]

Wijaay ay ay que lind-as son las ma-ña-nas que lind-das son wijaay ay ay tan-ta luz en la ven-ta - na

siem-pre me-lla - ma con las na -ran -jas Va-so de le - che tres ma-rra que-tas sil-van go-rrio-nes can-tan chi-cha-rras to-do vi-bran -do

con los co-lo - res.

En esta canción, Eduardo Gatti, intenta referenciar algo de esas composiciones de Violeta Parra, que generalmente estaban basadas en temáticas campesinas o tradicionales. Para ello, el músico utiliza una serie de elementos desde el punto de vista del texto y de la música que

podríamos decir, remiten a “lo campesino” y, tal vez, a “lo chileno”. ¿Pero qué, de “lo chileno” o campesino escoge Gatti para elaborar su canción?

Desde el punto de vista del texto, en primer término, la mañana asociada al amor, a un grato despertar con lindas sonrisas, a una mañana fresca, aludiendo a los ojos de la persona amada: “tus ojos despiden rayos que me iluminan el cielo entero”, en un lugar donde hay pasto verde, donde “en el muro blanco fijó sus rayos el sol temprano”.

En segundo término, ya en el estribillo, la evocación de la mañana que narra Gatti es como un despertar en el campo, acompañado de pájaros ya que en el lugar: “silban gorriones, cantan chirraras”, y con: “tanta luz en la ventana” junto al desayuno asociado a alimentos como la leche y la marraqueta (pan más popular en Chile). En definitiva, el escenario de este despertar que expone Gatti en la canción evoca una escena campesina.

En tercer lugar, la expresión “ay, ay, ay”<sup>117</sup>, es muy usada en músicas tradicionales y en el habla campesina, pero también se utiliza para representar una especie de lamento popular por alguna situación triste. Violeta, utiliza esta expresión como un recurso que le es natural, aprendido desde el habla campesina que ocupa en sus canciones. Por ejemplo la expresión “ay, ay, ay, es usada en la animada cueca: “De cuerpo entero” (1966), en los versos: “ay, no entiendo los amores / ay, ay, ay, del alma sola” [...] comprende que te quiero / ay, ay, ay, de cuerpo entero.” La misma expresión también la encontramos en “La cueca de los poetas” (1966), musicalizada por Violeta Parra con texto de Nicanor Parra, donde el poeta hace una alabanza a los poetas chilenos: “[...] la vida que lindos / son los poemas, la vida, de la Ga / briela Mistral huifa ay, ay ay [...] Pablo de Rokha es gueno / pero Vicente / vale el doble y triple / dice la gente, huifa ay ay ay. Dice la gente sí, / no cabe duda/que el más gallo se llama / Pablo Neruda huifa<sup>118</sup>ay, ay ay”. Mientras que en la canción “Qué he sacado con quererte” (1966), y específicamente, en los versos: “Qué he sacado con la luna ay, ay, ay / Que los dos miramos juntos ay, ay, ay [...]”, la

---

<sup>117</sup> En términos genéricos, La expresión ay, ay, ay, es utilizada en las Sagradas Escrituras para referir a un lamento arquetípico del fin del mundo: “Ay, ay, ay, de los que moran en la tierra, por razón de las otras voces de la trompeta de los tres ángeles que han de tocar” (Apocalipsis, 8: 13). Ahora, en términos locales es posible que esta expresión haya quedado en imaginario de la lira popular presente en el texto del canto a lo divino. Según Miguel Claro, *et al.*, el uso de ciertas palabras como ay, ay, ay, (en este caso de tres sílabas, aunque puede haber de ocho y de doce) son usadas como “muletillas” para completar las sílabas de los versos de las tonadas o cuecas. “Las muletillas de 3 sílabas pertenecen a bailes antiguos como “Caramba”, “Tirana”, “Villana”, “Milonga”, “Carola”, “Gallarda” y la mayoría de la muletillas pertenecen al canto tradicional de los andaluces” (Claro, *et al.*, 1994: 120).

<sup>118</sup> La expresión wifa, que utiliza Violeta, es cambiada por Gatti en su canción, por “huija”.

expresión es empleada como un lamento.

Ahora, en términos musicales, podríamos hacer una asociación desde el punto de vista musical entre la canción “Qué lindas son las mañanas” (1971) y la canción “Une chilienne à Paris” (1965) de Violeta Parra, ya que ambas canciones comparten bastantes elementos comunes, como veremos más adelante.

Justo el año en que se abre la “Peña de los Parra”<sup>119</sup>, Violeta lanza su disco “Recordando a Chile”, es decir, en el año 1965. Si bien es probable que Violeta haya interpretado “Una chilena en París” en la “Peña de los Parra”, siendo esta canción, parte de su último disco grabado, Gatti no recuerda haberla escuchado a Violeta en ese contexto, o que haya sido un referente para componer “Qué lindas son las mañanas”<sup>120</sup>.

Tomando en cuenta la propuesta de Ruíz (2006), podríamos decir que la voz de Eduardo Gatti, se acerca bastante a la perspectiva estética de Violeta Parra, es decir, una voz natural, libre de impostación y técnica académica.

#### **Qué lindas son las mañanas (1971)**

Que lindas son las sonrisas  
que traes tan frescas  
por la mañana  
tus ojos despiden rayos  
que me iluminan el cielo entero

Sera que los pastos verdes han escuchado  
tu gran saludo  
será que en el muro blanco  
fijó sus rayos el sol temprano

¡huija ayayay!, que lindas son las mañanas  
que lindas son  
¡huija ayayay!, tanta luz en la ventana  
siempre me llama, con las naranjas

vaso de leche  
y tres marraquetas

#### **Eduardo Gatti**

---

<sup>119</sup> La Peña de los Parra, fue un local formado en 1965 por Ángel e Isabel Parra, como un espacio para la difusión de la música de los cantautores como Rolando Alarcón, Osvaldo Rodríguez, Patricio Manns, Víctor Jarra, Violeta Parra, entre otros, muchos de los cuales serían denominados como parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Cabe señalar la importancia que la “Peña de los Parra” tiene para el grupo “Los Blops”, ya que seis años más tarde, en 1971, “Los Blops”, será el primer grupo musical que grabe al alero de la compañía discográfica creada por la “Peña de los Parra”, distribuida por el sello Discoteca del Cantar Popular (DICAP). Se trata del disco “Del volar de las palomas” donde se incluye la canción “Qué lindas son las mañanas”.

<sup>120</sup> Entrevista realizada en Santiago, el 22 de junio de 2015.

silban gorriones  
cantan chicharras  
todo vibrando  
con los colores

Me asombra tanto relieve  
me asombra más estar sostenido  
por el continente entero  
que ya despierta iluminado  
el aire tan transparente  
fluido mágico, dando vida  
se transforma en viento puro  
que muy de a poco despierta el mundo

¡hija ayayay!, que lindas son las mañanas  
que lindas son

¡hija ayayay!, tanta luz en la ventana  
siempre me llama, con las naranjas

vaso de leche  
y tres marraquetas  
silban gorriones  
cantan chicharras  
todo vibrando  
con los colores.

Revisaremos qué elementos en común sería posible encontrar en la canción “Qué lindas son las mañanas” y “Une chilienne à Paris” desde el punto de vista musical, esto con la finalidad de determinar en qué medida la canción de Eduardo Gatti podría tener elementos musicales usados por Violeta Parra, que aunque no de un modo intencionado, estos se encuentran presentes.

Al escuchar la canción “Une chilienne à Paris” de Violeta Parra, pareciera que estuviésemos escuchando una canción francesa, como señala Bello: “Violeta canta esta canción en francés, con ritmo de *valse musette*. La compuso en París, y en ella nos cuenta impresiones y experiencias, llamando a las cosas y a la gente por sus nombres. Musicalmente pareciera escrita por un francés. Porque, ya lo hemos dicho, Violeta es una verdadera detectora del espíritu popular, no importa de cuál región” (Bello, 1965).

La canción “Une chilienne à Paris”, está en ritmo compuesto binario de 6/8, igual que la canción de Eduardo Gatti analizada. Inicia en tonalidad de La Mayor, y luego, sin una previa preparación, modula a Do Mayor, lo que le da un realce a la conducción melódica. La forma tiene una única

estructura: A. Y la secuencia armónica es: I-V7-I. La secuencia de notas:



En este caso u otra de la escala diatónica en el ritmo de vals, es un recurso muy usado dentro de la música tradicional chilena, principalmente en el sur, específicamente de la Isla de Chiloé, como si fuese un tópico distintivo que se comprende como tradicional o campesino. Esta secuencia de notas que recorre los últimos cuatro grados de la escala para definir en la tónica, parece un recurso rústico, que en la música docta más bien se evita o se esconde.

Eduardo Gatti, usa esta secuencia pero sólo en el bajo, mientras que Violeta la usa de manera evidente, no sólo en el acompañamiento sino que también en la línea de la voz.

[A]



J'ai ra-me-né des ta-bleux à la vi-llé de Pa-ris, a-vec une gran-de tris-te sse pour mon Chi-li

Tous mes a-mis sont ve-nus au port pour m'a-ccom-pa-gner, cha-cun por-trait dans ses mains toutes mais af-faires

Aunque el origen del vals es europeo, el vals chilote adquiere características propias tanto en su performance como en su música, pasando a ser mediante este gesto, un ritmo asimilado como chileno.

Esta secuencia ascendente por grados conjuntos, es una fórmula que Violeta camufla bajo un texto en francés y un timbre de acordeón europeo, cuyo resultado es una canción con aires europeos que nos recuerda a “Une chilienne à Paris”, que quiere exponer en el museo del Louvre. A pesar del sello europeo presente en esta canción, como lo es el ritmo de vals, el acordeón y el texto en francés, de todos modos se puede reconocer un “aire chileno”, evidenciado en la secuencia de notas aludida y el ritmo de vals, que desde una apreciación popular, podía sonar a un vals chilote, si no fuera por el texto en francés.

Violeta compuso sólo dos canciones en francés: “Une chilienne à Paris” y “Écoute moi petit”. Estas canciones guardan relación entre sí, tanto en su contenido, como en el idioma en están escritas. Ambas se encuentran en el disco: *Recordando a Chile [Violeta Parra]*, 1965 y tratan sobre su exposición en el Museo del Louvre. “Écoute moi petit”, trata sobre el asombro que a Violeta le causa el hecho de exponer el Museo de Artes de Decorativas del Louvre, entablando un diálogo de agradecimiento con su hermano Nicanor, a quién creemos va dirigida la canción, como se aprecia en los siguientes versos:

**Écoute moi petit (1964)**

**Violeta Parra**

Je suis bien une Chilienne  
qui jamais étais à l'école.  
Au contraire, au jardin  
j'ai attrapé des papillons.

Dans la rue je chantais  
comme un pauvre oiseau perdu.  
Dans la nuit les étoiles  
elles du ciel m'ont répondu:  
«Fais attention, mon petit».

Comm'il est que je suis à Paris?  
C'est un ange qui m'a ramené,  
belle histoire des sorciers  
ou bien un rêve d'enfant.  
Oh! Paris, bon ami de mon cœur.

C'est mon frère qui m'a fait  
bien connaître la musique.  
C'est mon frère qui m'a dit:  
«Il faut travailler l'argile».

Il m'a dit: «Les avions  
ils vont droit jusqu'à Paris.  
N'aies pas peur, tes travaux  
ils n'ont rien à faire ici.  
Fais attention, mon petit».

Este asombro está documentado también en el siguiente extracto de una carta de Violeta Parra a Amparo Claro: “Y tenían razón. ¿Cómo iba a exponer yo en el Louvre?” (Štambuk y Bravo, 2011: 126).

En “Une chilienne à Paris”, Violeta relata cómo fue su experiencia en la exposición en el Museo en París. En su relato pone atención a los amigos que se preocuparon por ayudarla en el evento:

“Tous mes amis sont venus / au port pour m’accompagner. / Chacun portait dans ses mains / tus mes affaires”, pero también enfatiza en un sentimiento de tristeza, tanto por haber dejado Chile, como por lo que se dijo acerca de cómo logró exponer: “Avec une grande tristesse / pour mon Chili” [...] “et je m’embête en disant / que j’ai sauté la fenêtre Ça c’est pas vrai, mes amis / c’était la porte”.

**Une chilienne à Paris (1964)**

J’ai ramené mes tableaux  
à la belle ville de Paris  
avec une grande tristesse  
pour mon Chili.

Tous mes amis sont venus  
au port pour m’accompagner.  
Chacun portait dans ses mains  
tous mes affaires.

Et quand nous sommes arrivés  
sur l’eau dansait le navire.  
Est tombé ton mouchoir blanc:  
moi j’ai souri.

Enfin je suis à Paris!  
Je marche près de la Seine,  
et sur le Pont du Louvre  
mon cœur pleurait.

Je suis déjà au bureau  
vis-à-vis la secrétaire,  
et quand j’entends une sonnette  
on m’appelait.

Ensuite je vois devant moi  
le capitaine du Musée.  
Il était très, très gentil,  
Monsieur Faré.

Et je m’embête en disant  
que j’ai sauté la fenêtre.  
Ça c’est pas vrai, mes amis,  
c’était la porte.

N’est-ce pas, Yvonne?

**Violeta Parra**

La misma secuencia melódica que hay en “Une chilienne à Paris”, podemos encontrarla también en otras músicas chilenas, como por ejemplo en la canción “El lobo chilote” (1967) de Manuel

Andrade, grabada por Pavez, y en “Corazón de escarcha” (1970), también grabada por Pavez, pero registrada por Enrique “chilote” Campos<sup>121</sup>, ambas canciones en ritmo de vals, donde se usa la secuencia de notas de manera ascendente y descendente.

Pero también podemos hallarla en ejemplos de canciones más recientes. Leo Quinteros, uno de los músicos que conformaría, según González, la “tercera generación de cantautores chilenos a partir de los años noventa” (González, 2013: 270), usa la misma secuencia melódica en tonalidad de Re Mayor, marcando los bajos en la guitarra a modo de acompañamiento:



Quinteros (2007), de manera reiterativa usa la secuencia señalada, en su canción “La enredadera”. La canción está en ritmo compuesto binario, y en alternancia con los versos de las estrofas en la parte A, que cesa para dar paso a la parte B de la canción.

#### 4.8.3. Diálogo musical entre Violeta Parra y Manuel García.

La canción “Los colores” del disco “Témpera”, (2008), tiene una instrumentación simple, compuesta de un instrumento armónico; el cuatro venezolano, un bombo y la voz.

Manuel García en una entrevista sostenida en septiembre de 2013, comenta que intenta hacer un homenaje a Violeta Parra en la canción “Los colores”<sup>122</sup>. Al parecer, García, a diferencia de Eduardo Gatti, que como vimos, evoca más bien a una *Violeta Folclorista*, el cantautor más nuevo, intenta evocar con su homenaje a una *Violeta Cantautora*, debido a que su canción es interpretada con cuatro venezolano, instrumento que Violeta utiliza solamente en su disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), en el que presenta su trabajo más acercado al de cantautora de raíz folclórica. Por lo que sabemos, ningún cantautor había usado el cuatro venezolano acompañado sólo por la voz y un bombo, en creaciones propias, similar a como lo usó Violeta Parra.

<sup>121</sup> Se presume que la canción fue escrita por Tito Barrientos.

<sup>122</sup> Entrevista realizada el 30 de septiembre de 2013.

Tabla Nº 8: Comparación sobre rasgos musicales Violeta Parra y Manuel García

Violeta Parra	Manuel García
 <p data-bbox="224 800 659 852">Figura Nº 22: Imagen disco <i>Las Últimas Composiciones de Violeta Parra</i> (1966).</p>	 <p data-bbox="841 800 1289 852">Figura Nº 23: Imagen disco <i>Témpera</i> (2008).</p>
Canción: “El guillatún”	Canción: “Los colores”
Tonalidad: Re Mayor	Tonalidad: Mi Mayor
Métrica: Compás compuesto binario (6/8)	Métrica: Compás compuesto binario (6/8)
Ritmo: Tonada	Ritmo: Tonada
Uso de secuencia rítmica: bombo	Uso de secuencia rítmica: bombo
Contexto: Es una de las canciones que conforman el último trabajo musical de Violeta Parra, cuyo contenido alude a la ceremonia mapuche “el ngillatún”, que consiste en una rogativa.	Contexto: Es una canción sobre el amor, y un homenaje a Violeta Parra, teniendo bastantes elementos en común con algunas de sus canciones, en especial con el “El guillatún”.

La canción de Manuel García, al igual que “El guillatún” de Violeta Parra, está en 6/8, en la tonalidad de La Mayor, con una estructura formal compuesta por una única sección A, cuya secuencia armónica es la siguiente: I-V-VIm-II-IV-II-V-IV-V.

La línea melódica se desarrolla de manera descendente, logrando un desplazamiento por tonos, sustentado en los acordes del I-V-VI grado, para luego lograr un diálogo a partir de los mismos intervalos usados en las tres primeras frases (2º mayor, 3º mayor y 5º justa), que luego define de manera ascendente, y a modo de interrogación, concluyendo en el V grado, igual que la canción “El guillatún” de Violeta:

[A]

Cuan-do e-lla se ena-mo-ró no pen-só que el co-ra-zón e-ra ro-jo pa-ra siem-pre siem-pre era ro-jo, ro-jo por siem-  
pre-no no lo pen-só el co-ra-zón bien ro-jos son del co-ra-zón bien ro-jos son

Su propuesta musical se basa en el desarrollo de una aparente simpleza en la línea de la voz, haciendo uso del cuatro venezolano con un ritmo de tonada y un acompañamiento de bombo que ejecuta un patrón rítmico yámbico, usado en la cueca o la tonada, expresado en la siguiente secuencia rítmica:



El tratamiento rítmico que utiliza García, tiene relación con ciertos ostinatos usados en la música mapuche, que también Violeta utiliza en canciones como: “Arauco tiene una Pena” y el “El guillatún”, que provienen de la música tradicional chilena.

El contenido del texto es una historia basada en la reflexión de lo que ocurre cuando una mujer, en este caso, se enamora. La relación temática sobre el amor y el corazón, es frecuente en canciones de la música chilena, como: “Corazón maldito” (2011) de Violeta Parra, el vals “Corazón de escarcha” presumiblemente de Tito Barrientos, “Adiós corazón amante” (1958) (tradicional, recopilada por Violeta Parra), “Teneme en tu corazón” (1974), (tradicional, recopilada por Violeta Parra, grabada por Isabel Parra), “El corazón robado”<sup>123</sup> (Verso tradicional recopilado por Rodolfo Lenz), entre otras. Vemos que la asociación entre amor, corazón rojo y dolor, es la base en la canción de García.

<sup>123</sup> Ver poema en: Salinas y Navarrete (2012: 151)

Su voz, proviene de la tradición de Violeta, es decir, un sonido natural, sin pretensiones, donde el texto está siempre al servicio de la música. En un principio se comparó musicalmente y en forma particular, la voz de García con la de Silvio Rodríguez (Nurmi, 2010), sobre todo en sus primeros discos, como *Pánico* (2005); *Témpera* (2008) y *S/T* (2010), y efectivamente es posible hacer tal comparación en cuanto al timbre, pero también a esa manera particular y propia de expresarse vocalmente con plena naturalidad.

Al igual que Parra, en canciones como “La cueca de los poetas” (1966), “El guillatún” (1966), “Cantores que reflexionan” (1966), entre otras; y Gatti, en la mayoría de sus canciones, como “Los momentos” (2006), “Quiero paz” (2006), “Navegante” (2006), por mencionar algunas, García, en “Los colores” (2008), canta con la “s” aspirada, rasgo muy propio del habla chilena.

En este sentido, la voz de Manuel García se podría definir en función del trayecto musical/vocal, Parra-Gatti-García, una voz no académica, en definitiva, la voz de un cantautor.

#### **Los colores (2008)**

Cuando ella se enamoró  
no pensó que el corazón  
era rojo para siempre.  
Siempre era rojo,  
rojo por siempre, no.  
No lo pensó, el corazón.

Y lo guardo en un rincón  
sin saber si un día el sol  
le daría otros colores,  
otros colores, otro color,  
un día el sol, no lo pensó.

Se despertó un día el sentir  
su latir como un tambor  
que llamó de muy adentro,  
como un lamento,  
presentimiento, de algún temblor.  
Como un tambor, como un temblor.

Entonces el cielo cambió,  
se volvió menos azul  
y ella vio que los colores,  
no eran amores  
que los dolores, del corazón,  
bien rojos son.  
Bien rojos son, del corazón,  
bien rojos son.

#### **Manuel García**

La secuencia armónica de la canción es: I-V-I-IV-V-I-V. La línea melódica de la canción “El guillatún” (1966) presenta un desarrollo que evoca un desplazamiento pendular y una economía melódica que remite justamente al canto mapuche, a través de un uso constante del intervalo de 2º mayor descendente. El cuatro venezolano, instrumento que no tiene nada que ver con la cultura mapuche, emula incluso la inflexión del canto de la *machi*, figura espiritual que cumple una función sagrada. Violeta, se permite el uso de este instrumento con la finalidad de recrear y poner en valor las ceremonias mapuche, logrando un traspaso estético, desde el canto de la machi y la melodía de evocación mapuche, hacia la canción de autor, que es hacia donde ella se permite la recreación. Al hacerlo, Violeta marca una línea de apertura en la canción de autor, sin que este desplazamiento estético parezca forzado, o se piense como música de “proyección mapuche”.

La forma de la canción se compone de una sola sección A, que se divide en dos frases seguidas en I-V grado, luego otras dos, que después alterna en V-IV, para terminar la canción de una manera poco conclusiva en el V grado.

[A]

D A D A D A D A D A A G A G A G A G A G

Mi yel-chees-tá tris-te con el tem-po-ral, los tri-gos sea cues-tan en e - se ba-rrial, los in-dios re-suel-ven des-pués de llo-rar deha-blar con I-si-dro

A G D A

con Dios y San Juan con Dios y San Juan con Dios y San Ju-an.

La secuencia rítmica que utiliza Violeta en su canción es el acompañamiento de cueca de la zona central de Chile, produciéndose una interesante superposición estilística, es decir, ritmo de cueca, pero una línea melódica interpretada con elementos mapuche.

6/8

El contenido de la canción “El guillatún” (1966), trata sobre el ritual mapuche llamado “nguillatún” que consiste en una ceremonia de rogativa (Diccionario Mapuche, 2006: 151), en este caso, para que deje de llover, como se aprecia en el texto: “La lluvia que cae y vuelve a caer / los indios la miran sin hallar qué hacer, / se arrancan el pelo, se rompen los pies, / porque las cosechas se van a perder”. Esta es una de las pocas canciones que Violeta dedica al pueblo mapuche en un perfecto diálogo entre el texto y la música<sup>124</sup>, cuya narración evoca muy bien la imagen de esta ceremonia que forma parte de la cultura musical indígena, poco valorada en aquella época y también en la actualidad.

El texto demuestra el sincretismo religioso que Violeta intenta plasmar en su canción, como se aprecia en los siguiente versos: “los indios resuelven después de llorar / hablar con Isidro, con Dios y San Juan”, ya que no solamente ruegan a Dios, que para ellos es el Ngünechen<sup>125</sup>, sino que también a los santos católicos.

En la voz de Violeta Parra se aprecia, no el relato de un “nguillatún” desde la voz de una cantautora, sino prácticamente la encarnación de una machi cantando. Esto se nota en las inflexiones de su voz y en el tono cada vez más animado y ferviente que de manera gradual va adquiriendo la canción, como si se tratara de una rogativa real.

#### **El guillatún (1966)**

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

#### **Violeta Parra**

Camina la machi para el guillatún  
chamal y reveso, trailonco y cultrúm,  
y hasta los enfermos de su machitún  
aumentan las filas de aquel guillatún.

---

<sup>124</sup> A pesar de que Violeta compone sólo dos canciones sobre temas mapuche, tanto en su contenido lírico como musical: “Arauco tiene una pena” y “El guillatún”, es posible notar una evidente relación con lo mapuche. En un sentido musical, es posible encontrar una relación con elementos mapuche, ya sea en el canto o los ritmos utilizados, en canciones como: “Santiago Penando estás”, “Arriba quemando el sol” y “Según el favor el viento”. Recientemente la profesora Paula Miranda, descubrió una grabación en cinta magnetofónica (80 minutos) de cantos mapuche recopilados por Violeta Parra en 1958, que están siendo investigados. El hallazgo radica en que no se sabía que Violeta Parra hubiese hecho recopilaciones sistemáticas de cantos mapuche, tal como lo hizo con los cantos campesinos. Ver el artículo de Fajardo, Hugo: “Hallazgo de grabaciones desconocidas comprueban la *conexión mapuche* de Violeta Parra” *El Mostrador*, 8/03/2016.

<sup>125</sup> Según el *Diccionario Mapuche* (2006), la figura del Ngünechen es: “el dios dueño de la crecición, asume distintas características y funciones: da vida, mantiene, quita, corrige” (2006: 151).

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

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

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

Arriba está el cielo brillante de azul,  
abajo la tribu al son del cultrúm  
le ofrece del trigo su primer almud  
por boca de una ave llamada avestruz,  
llamada avestruz, llamada avestruz.

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

El reciente libro de Miranda, *et al.*, (2017), *Violeta Parra en el wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, es el primer referente investigativo que nos entrega antecedentes sobre vínculos más estrechos entre Violeta Parra y lo mapuche. Ciertos ámbitos musicales, como los que describimos en la canción “El guilltún”, nos hablaban de sonoridades mapuche, sin conocer cómo y por qué Violeta se relaciona con este pueblo.

Según Miranda, *et al.*, (2017), el mecanismo de asimilación, recopilación y difusión del repertorio tradicional de la zona central de Chile, fue diferente, de cómo lo hizo con el corpus de cantos mapuche recopilados. Ya que el primero, fue difundido “sistemáticamente en discos, libros y conferencias”. Mientras que en el segundo, “recorrería otros derroteros y lo haría a través de dos caminos: por una parte Violeta incorporaría a plenitud ese legado y enseñanza a su propia obra, y a sus proyectos, enriqueciendo su crisol creativo” (2017: 17).

El recorrido de Parra en la zona sur de Chile, descrito por Miranda, *et al.*, (2017), es elocuente, pues, se sumergió en la cultura mapuche de varias localidades, investigando y viviendo con gente de lugares como: Lautaro, Cinco Manzanos, Millelche, Rucahue, Comunidad López Quilapán. Este soporte geográfico y etnográfico, contribuyó en el logro de un desplazamiento creativo en Violeta, realizando una superposición del contenido de su trabajo autoral basado en un tópico musical y lírico étnico, para transformarlo en una canción de autor.

El discurso sobre Violeta Canonizada, se va conformando entonces a partir de la legitimación de Violeta Parra desde múltiples segmentos que representan, de una u otra forma, la oficialidad, que se va gestando desde las distinciones que recibe en vida.

Posteriormente, los espacios académicos construyen un discurso oscilante entre una valoración musical y una cierta desconfianza de la posición que tiene Violeta en la música, sobre todo su propuesta creativa.

Por su parte los músicos del mundo popular y del mundo tradicional que intervienen en esta construcción discursiva, valoran musicalmente a Violeta, siendo un referente importante desde sus experiencias como músicos.

El currículum escolar y el mundo de la prensa, presenta matices respecto del proceso de canonización, donde se van legitimando unas dimensiones autorales de Violeta, por sobre otras. Por último, como parte de este discurso canonizador, es posible notar ciertas relaciones musicales entre Violeta Parra y otros cantautores, ya sea a modo de homenaje, o mediante el uso puntual de elementos idiomáticos en sus creaciones.

## 5. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA AUTORA.

### 5.1. Introducción.

La conformación del discurso sobre la autoría de Violeta Parra, dialoga con el discurso canonizador, pues ambos comparten el concepto de legitimidad para fundamentar los fenómenos de valorización respecto de su propuesta creativa. A través de este diálogo podemos observar señales de una *interacción de discursiva* (Fairclough, 2003), pues, mientras la legitimidad musical tratada en el capítulo sobre *Violeta Canonizada*, apuntaba a la valorización sobre el resultado de su producción creativa; la legitimidad autoral, que tratamos en este capítulo, apunta hacia la valorización de la vertiente estética sobre la cual se nutre su producción musical y también hacia los aspectos que intervienen en su (s) etapa (s) creativas.

Si nos enfocamos específicamente en la música que compone Violeta Parra, se ha establecido un claro vínculo entre su creación y la tradición folclórica, precisamente porque la raíz de su obra proviene de esta manifestación musical, según lo han señalado Manns, (1984); Torres, (2004); González, (2006); González, Ohlsen y Rolle, (2009). Sin embargo, la tradición musical folclórica en Chile tiene al menos dos manifestaciones: una es la música tradicional, que incluye todas aquellas danzas y músicas que se cultivan a lo largo del territorio nacional chileno (cuecas, tonadas, rin, sirilla, trote, huayno, refalosa, entre otros). Y la otra es la *Lira Popular* como el fundamento sobre el cual se desarrolla el canto a lo poeta, basado en el *canto a lo humano* y el *canto lo divino*, más propio de la zona central de Chile. Ambas manifestaciones musicales presentan grandes diferencias estilísticas que por cierto se hacen notar sonoramente. Según Claro (1979), “entre las características esenciales de la música folclórica de la zona central, se puede citar la importancia que en ella desempeñan las danzas, algunas de las cuales se encuentran en todo el territorio, como la cueca; la vigencia del *verso* o *canto a lo poeta*, de la tonada y el corrido mejicano ya folklorizado entre nosotros” (p. 49).

Además de asumir el folclore musical como la base en su propuesta creativa, Violeta Parra, intenta aproximarse a otros dos estilos musicales que tienen fundamentos estéticos totalmente diferentes. Uno es el estilo docto, que puede apreciarse principalmente en su música para

guitarra sola, como también en sus “Anticuecas”, en sus piezas para guitarra y en “El gavilán”, cuya sonoridad es incursionada tanto desde el lenguaje tonal, como sin centro tonal, lo que amplía enormemente las posibilidades de su música. Y por último, podemos advertir un diálogo con la música étnica, y particularmente con la música mapuche, que reelabora y utiliza sobre todo en sus canciones de autora, como vimos al final del Capítulo IV: Discurso sobre *Violeta Canonizada*.

Si bien, se ha escrito acerca de la base musical de Violeta Parra en algunas investigaciones (Torres, 2004; González, 2006; Oporto, 2013a), distinguimos un lineamiento discursivo de cuatro dimensiones autorales diferentes en su música: *Cantora, Folclorista, Cantautora y Compositora*, consideramos que esta distinción resulta relevante para asumir la existencia de un discurso basado juicios valorativos, ya no desde un único lugar estético, sino desde una diversidad de vertientes musicales, lo que da como resultado un concepto de autoría múltiple.

Por todas estas aristas que surgen sobre el tema de su autoría, es que resulta pertinente problematizar acerca de la complejidad que trae consigo este fenómeno, a partir de cómo ha sido comprendida por diferentes investigadores en sus procesos y etapas creativas. En este sentido, ha habido varios intentos por periodizar su obra musical que otorgan un marco de referencia, como veremos en este capítulo; sin embargo, resulta un interesante desafío el poder profundizar sobre el fundamento de estas periodizaciones, la manera en que recorre un amplio espectro estético, el problema de los límites o no límites autorales, y la forma en que Violeta Parra produce una tensión en el canon musical creativo en Chile.

El discurso sobre *Violeta Autora*, se va formando a partir de lo que se va diciendo sobre su dimensión musical creativa, que contrastamos con lo que la propia Violeta cuenta acerca de sí misma en este sentido.

## **5.2. Aproximación al concepto de autor.**

Entendemos que no es posible comprender el concepto de autor bajo una perspectiva unívoca. Resulta complejo detenerse a reflexionar sobre este concepto que ha estado presente siempre en la música, pero no siempre se ha teorizado sobre él. Ha estado siempre presente debido a que las músicas han sido creadas o escritas por un sujeto o unos sujetos, sin embargo, las

relaciones que se dan entre autor y obra, o entre autor y receptor son las que va cambiando, dependiendo de los tipos de músicas y las funciones que ésta tiene, las épocas o las ideas implícitas y construidas que existen, entre otros factores.

Por tanto, el concepto de autor tiene más de un significado, dependiendo del momento histórico, el contexto o la función en que se dé.

Tomaremos el concepto de autor de Barthes (1987) como referencia en este caso particular ya que nos entrega aspectos que podríamos proyectar al caso de Violeta Parra. Para Barthes (1987) “el *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la persona *humana*” (p. 66). Siguiendo a Barthes, y haciendo una síntesis de su pensamiento acerca de este tema, entonces, el autor corresponde a una construcción moderna. El autor muere, en tanto es el lenguaje el que habla por sí mismo. En culturas étnicas y pre-modernas el autor es una suerte de chamán o una voz colectiva (Barthes, 1987).

Basándonos en la idea del autor como voz colectiva, podemos afirmar que estaría vinculada con aquellos sujetos creadores que no se sitúan en una época moderna, ni postmoderna, sino pre-moderna, que incluye grupos étnicos como también la cultura medieval.

Según Lozano-Reineblas: “el autor medieval no está interesado en la originalidad o en la invención sino que pone su empeño en difundir el material que le viene dado de antemano y, al mismo tiempo, deja la puerta abierta para posteriores reelaboraciones. Por eso al mencionar sus fuentes vincula su obra con el pasado, y no sólo se enorgullece de su papel transmisor sino también de preservar la tradición reelaborándola” (Lozano-Reineblas, 2003: 108)

Esta idea de autor es muy similar a cómo se comprende la figura del autor en la música de tradición oral, y en un sentido más específico, en Chile, en *el canto a lo humano y a lo divino*. Caso en que, si bien, aparentemente se pierde la idea de autor como figura individual, éste pasa a ser ahora una voz colectiva. Esta manera en que se desarrollan las manifestaciones musicales en Chile, adquieren las características de un modelo arcaico, pre-moderno (Morales, 2004); (Salinas, 2012).

Un referente sobre la idea del autor en la época moderna es el que surge en el cine con la “teoría del autor” de François Truffaut y Jean-Luc Godard en los años ´50. La idea del autor desde esta perspectiva, se centra en el director, quien se transforma en una figura importante, ya que pone un sello único al contenido del film que dirige, cuya categoría pasa a llamarse cine de autor.

Según la voz de “autor / autoría” en el diccionario *Voz total*: “La teoría del autor atribuye significado en un texto cultural, a las intenciones de una fuente creativa individual [...] El concepto de autor ha tenido una importancia especial en relación con el cine, y emergió como núcleo de los nuevos estudios críticos de los cincuenta, en los que el autor habitualmente se asociaba con el director” (Shuker, 2009: 36).

Este concepto sobre el autor es el mismo que podemos encontrar en la música popular en la figura del cantautor o *songwriter*, por lo tanto: “Aplicar la autoría a la música popular significa distinguirla de la cultura popular de masas, con sus connotaciones de gusto masivo y diversión evasiva, y en vez de ello, relacionar el campo con las ideas de sensibilidad y enriquecimiento personal [...] la autoría se ha atribuido principalmente a los intérpretes individuales, en especial a los cantautores, aunque también se ha concedido a los productores, directores de vídeos musicales, compositores y Djs” (Shuker, [“Autor, autoría”], 2009: 36)

Para Frith (2006), la figura del cantautor proviene del modelo del “rock auténtico a finales de la década de los sesenta”, donde se unen dos elementos: la autoría y la interpretación, que dan forma a la “integridad ética del artista” (2006: 185-186)<sup>126</sup> ya que canta sobre sus propias experiencias de vida. Sin embargo, la descripción de Frith, atiende al ideario moderno del cantautor, ya que las raíces de este oficio pueden hallarse más bien en los trovadores y juglares del siglo XIII.

---

<sup>126</sup> Aquí la cita en extenso: “Estas concepciones de la autenticidad, la autonomía y la autoría surgen de dos movimientos históricos complementarios, pero distintos, que se dieron en los siglos XVIII y XIX: el romanticismo y la modernidad. Ambos constituyen fuentes muy importantes de la crítica de la sociedad de masas, y son influencias decisivas para la cultura del rock. Tanto el romanticismo como la modernidad desafiaron el ascenso del capitalismo urbano e industrial, siendo así que ambos celebraron al autor, el artista o el músico por considerarlo un representante privilegiado de un yo auténtico e individualizado [...] La figura del cantautor surgió como la encarnación del ideal del rock auténtico a finales de la década de los sesenta, promoviendo así la noción de que la integración de la autoría y la interpretación constituye la mejor prueba de la integridad ética del artista (Frith, 2006: 185-186).

Esta “autenticidad” de la figura del autor advertida por Frith, se valora en el contexto histórico en el que surge, es decir, cuando el canto se transforma en un modo de “decir algo”, se potencia en función de una causa, y a propósito de una bandera de lucha. En ese sentido, el surgimiento del cantautor moderno es auténtico y su función social es innovadora, sin embargo, no puede obviarse el marco social y económico en el que se desarrolla la circulación musical, que va mutando hacia un capitalismo cada vez más robusto, donde el autor y cantautor es casi obligado a asimilar los estándares musicales de la industria en función de su éxito en el mercado. Por esta razón, nos parece que la manera de ser autor y cantautor en un contexto económico capitalista produce un cambio de paradigma respecto de lo que algunos músicos desean proyectar y lo que el mercado signa como apropiado.

Como se señaló más arriba, la construcción del concepto de autora en Violeta, incluiría su vida y obra como elementos participantes e indisolubles como sujeto creador. Así mismo, este concepto de autoría en Violeta Parra estaría asociado a una idea pre-moderna mantenida en la actualidad en la cultura campesina (similar a la utilizada en la Edad Media o tal vez otras formas de concebir las relaciones de autor / vida / obra).

En este sentido Violeta declara que: “Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mi, al cual yo pueda sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma” (Parra, 2011:13). Claramente en esta idea, Violeta expone un concepto de autoría con rasgos de horizontalidad e igualdad hacia sus oyentes, un modo de vivir y aprender de la gente a través de un contacto musical cotidiano y natural. Según Casaus, lo que expresaba Violeta en este párrafo, “era también la culminación de un largo, tenso y fecundo período de trabajo, durante el cual se produjo una fusión admirable y aleccionadora: de la vida con la obra” (Casaus, en Parra, 2011:13).

Por su parte, Hormazábal (2012), ha problematizado sobre la configuración de Violeta Parra como artista, principalmente desde las artes visuales, pero incluyendo también la música. La propuesta se basa en que Violeta habría introducido un concepto propio de ser artista, que si bien, no fue elaborado desde un manifiesto, es posible encontrar el rastro de una elaboración teórica a partir de sus propias palabras. Según la autora:

Violeta piensa el *arte* como un Todo, la visualidad, la poética y lo musical componen un sistema completo, orgánico, polivalente y multilingüe. Siempre debe existir un diálogo entre las diferentes manifestaciones artísticas, pues así se da en el mundo popular. De esta forma, toda innovación musical, poética o visual, repercute o tiene su efecto sobre otra forma artística. El arte es un bien social, debe contener en sí mismo un argumento y comprende por eso una fuente de conocimiento. De la mano con su pensamiento sobre el *arte*, viene su crítica al concepto de *artista*. Para Violeta, todo hombre es un creador, cualquier persona es capaz de expresar artísticamente (Hormazábal, 2012: 57).

Vemos que la autora no abandona el concepto de *artista*, sin embargo lo pone en duda como categoría sobre la cual pensar la obra de Violeta Parra, y lo usa en cursiva, como un modo de resaltar que se trata de una manera diferente de concebir el arte y ser artista en Parra, y por consiguiente implícitamente también la idea de ser autora.

De estas perspectivas podemos señalar que el discurso de *Violeta Autora* se ha ido construyendo en función de una representación en base a su relación con la industria musical y otras instituciones, y también en base a cómo han sido comprendidas sus etapas creativas.

Por esta razón, y a modo de síntesis, la construcción de la figura de Violeta Parra ha sido expuesta en un escenario complejo, ya que los discursos que se van formando sobre su dimensión de autora, chocan o resultan diferentes entre sí:

- a. Primero, por ser Violeta un personaje que logra un desplazamiento creativo desde una práctica de autoría pre-moderna a una moderna.
- b. Segundo, por su labor creativa que corresponde a un tipo de autoría múltiple que emerge de diferentes tradiciones: étnica, folclórica, popular y docta, no siempre tan fácil de definir o categorizar.
- c. Tercero, por la periodización de sus etapas creativas que son consideradas como progresivas, sin embargo, podría haber matices tras la evidencia de un trayecto creativo más bien en espiral que lineal y progresivo.
- d. Cuarto, porque los límites autorales son difusos, dependiendo de cómo es significada su música en términos mediáticos (masiva, popular, popular no masiva, ni popular ni masiva).

Estas problemáticas son las que intentaremos revisar en este apartado con la finalidad de profundizar en la complejidad del discurso de una *Violeta Autora*. En esta construcción de Violeta Parra es importante considerar también el escenario musical en el que se desenvuelve, y cómo se lleva a cabo la relación con el mundo de la industria musical chilena en términos de la construcción de su autoría, la que como ya habíamos señalado, se encuentra en diálogo con el discurso canonizador de su figura.

Tabla Nº 9: Clasificación temática del discurso sobre *Violeta Autora*

Formaciones discursivas (Foucault, 1969/2015)	Función enunciativa (Foucault, 1969/2015)	Tópicos discursivos
Violeta y su relación con la industria musical chilena.	La oficialidad valida a la industria musical chilena como potenciadora del trabajo autoral de Violeta Parra. Sin embargo, poco se dice sobre cuál fue el costo por su visibilidad en los medios.	-Industria musical -Oficialidad -Valorización -Desvalorización
Tipos de música que crea Violeta.	La música de Violeta es compleja de categorizar por su relación con la industria. Los límites de su autoría son difusos.	-Música popular no masiva -Música ni popular, ni masiva
Etapas musicales de Violeta como autora.	Existe diversas perspectivas sobre sus etapas creativas y sobre la periodización de su creación musical.	-Periodización progresiva -Periodización por etapas -Periodización que excluye ciertas autorías
Dimensiones musicales y autorales de Violeta.	El concepto de autor en Violeta es múltiple. Su autoría es compleja en tanto una misma categoría autoral podría tener elementos de otra categoría, produciéndose una relación inter-autoral.	- Autoría múltiple -Cantora -Folclorista -Cantautora -Compositora

### 5.3. *Violeta Autora* y su relación con la industria musical chilena.

Al establecer una relación entre la autoría de Violeta Parra y la industria musical chilena, nos parece preciso definirla en base a su función canonizadora, pues, la configuración autoral dialoga permanentemente con los mecanismos de difusión que operan como medios de legitimación.

Habíamos señalado que así como se construye un canon musical desde la música docta o desde la academia, también se construye dentro de los repertorios populares. Con la llegada de la música grabada, en Chile se abrió un amplio horizonte de posibilidades para los músicos y para los oyentes, pero también trajo consigo un sistema de industrialización, que aunque pequeño en sus inicios, luego fue transformándose en un sistema un poco más complejo que hasta la

fecha ha operado con diferentes mecanismos de mercado (Aldunate, *et al.*, 2009), que regulan de manera favorable o desfavorable un conjunto de músicas que también afectan las relaciones sus autores.

Para Corrado el canon se establece en virtud de la vida musical de un determinado espacio social como: “programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo así como a las variables de las subculturas actuantes y su grado de poder en un conjunto social determinado” (Corrado, 2005: 6). Siguiendo al mismo autor, podríamos decir que la industria musical chilena ha operado como una instancia de canonización a través de los sellos discográficos y la difusión de la música en determinados medios de comunicación.

La grabación se convierte entonces en un mecanismo de legitimación, es decir, una instancia buscada por los músicos para lograr un espacio y reconocimiento que les permita situarse de algún modo en un escenario artístico validado. Así, los estándares de las grabaciones requieren algún grado de complejidad tecnológica, lo cual es sinónimo de profesionalismo. Por lo tanto, la diferencia entre un sonido *amateur* y un sonido profesional en la música popular o folclórica, si nos lo permiten los términos, podría ser el tipo de grabación y la técnica de ejecución. Aún cuando la música popular o folclórica, haya sido tratada como una expresión de inferior categoría en relación a la música docta, al menos alguna de ella tiene un alto grado de elaboración en términos de producción sonora, *performativa* y técnica, entre otras<sup>127</sup>.

La canonización de ciertos repertorios se lleva a cabo también en torno a cómo se relaciona la autoría y los tipos de música. En este caso, Violeta autora como *folclorista*, *cantora*, *cantautora* o *compositora* es potenciada desde la industria musical chilena. Espacio que promueve mucho más la dimensión de Violeta *folclorista* y *cantora*, por sobre las de *cantautora* y *compositora*, pues, estas dos últimas categorías autorales han sido aludidas con mayor énfasis después de su

---

<sup>127</sup> Aquello que de algún modo pasa por la industria musical, podría ser considerado como dentro de un canon, sin embargo, no en todos los casos, puesto que existen muchos grupos o músicos que aún habiendo logrado grabar no están considerados dentro del canon de la música popular chilena como “Los vidrios quebrados” en los ’60; “Congregación” en los ’70 o “Nino García” en los ’90. Tal vez porque éste todavía está en construcción, tal vez porque hay ciertos músicos que todavía no han sido historiados, o sus creaciones no han sido juzgadas musicalmente. Otra razón es que quizás no conocemos mucho sobre la recepción de ciertos músicos o grupos de ciertas épocas de la música popular chilena.

muerte, a partir de los trabajos académicos de Letelier (1967); Concha (1995); Torres (2004); González (2006), lo que podría ser considerado como un mecanismo de legitimación autoral.

Uno de los problemas que presenta la relación entre Violeta y la industria, es la significación estética que presenta la música tradicional -específicamente aquella que se basa en los versos a lo humano ya lo divino- para su difusión masiva, pues la música grabada de las cantoras campesinas, al parecer, no tendría un carácter artístico o profesional, dado a que no cumple con los estándares de profesionalismo de una música que sea apta para su difusión y comercialización, en este sentido se puede notar que, al menos, una parte del repertorio grabado por Violeta *cantora*, genera una ruptura en relación a aquellos parámetros validados desde la industria musical, cuando graba músicas de *canto a lo humano* y *a lo divino* con una sonoridad comprendida como “rústica”, tal y como podría escucharse en su ambiente de origen, especialmente los tres primeros discos que graba por el sello EMI Odeón (Parra, 1957; 1958; 1959).

Otro problema que vemos en la relación entre autoría e industria, es cuando en la época se estimaba que la música de raíz tradicional era forzada por la industria para ser situada en un plano identitario. Víctor Jara, refiriéndose al movimiento del “neofolklore”, en contraposición con la Nueva Canción Chilena de los años 1965 y 1966, hace una crítica acerca de la manipulación de la industria discográfica para impulsar un tipo de música impostada, pues: “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 [...] y por supuesto, los intérpretes debían ser altos, rubiecitos y bonitos, parte importante para vender mejor el producto (Subercaseaux, 1982: 82). Habíamos señalado que serían los músicos quienes intentan validarse en el medio de la industria musical mediante las grabaciones, pero Víctor Jara centra su análisis desde el ámbito de la industria musical.

Para complementar este ámbito, al parecer, Violeta habría tenido una perspectiva bastante crítica sobre la música en el contexto moderno de la época, que incluía la música grabada. En una entrevista acerca de su trabajo visual, realizada en Suiza, y partir de las preguntas que realiza el entrevistador, Violeta responde:

La vida actual es un torbellino del cual me alejo lo más posible. Intento conservar todo lo verdadero y quedarme cerca de la naturaleza. Trabajando como investigadora en Chile, me di cuenta que la modernidad ha matado la tradición musical del pueblo. El arte popular se está perdiendo entre los indígenas, y en el campo pasa lo mismo. Los campesinos compran nylon en lugar de encaje que antes ellos mismo fabricaban. La tradición es casi un cadáver. Es triste. En el fondo, el cerebro humano es tan poderoso que siento miedo...pero estoy feliz de poder pasearme entre mi alma tan antigua y el mundo de hoy (García, 2016: 107).

Según esta entrevista, a Violeta Parra le resultaba complejo el diálogo que mantenía con lo moderno, que en cierta forma determinaba su dimensión de autora. Esto se evidencia, porque al mismo tiempo en que intentaba alejarse de lo moderno, sentía que la industria musical era un recurso útil para difundir su música en contextos mucho más masivos.

Dentro del sistema de la industria musical existe un ámbito económico o comercial, y también uno que regula los derechos de los autores, los sellos, las grabaciones, entre otras subcategorías que interactúan entre sí. Luego, dentro de este sistema, nos interesa centrarnos en un ámbito específico para situar el trabajo musical de Violeta Parra, es decir, su relación con la industria musical y el modo en que se ha ido construyendo su condición de autora.

No abordaremos aquí la relación entre Violeta Parra y la industria, desde el dato, la fecha, o el disco como objeto de análisis, sino que nos interesa comprender cómo se relacionó Violeta con la industria musical en términos personales, y desde una dimensión valorativa.

Sin embargo, es pertinente contextualizar brevemente cómo es que Violeta Parra se inserta en el medio de la industria discográfica. Lo que encontramos, es que Violeta ya instalada en Santiago desde 1933, con una vida musical activa en diferentes locales nocturnos, y posteriormente tras haber recibido el Premio Coupolicán en 1954 en reconocimiento a su labor como folclorista (Sáez, 2010; García, 2016), fue abriéndose en los medios un espacio para Violeta. En ese mismo año “había sido contratada en Radio Agricultura para reemplazar a Margot Loyola [importante figura del folclore en Chile] en el programa folclórico” (Štambuk y Bravo, 2011: 101). Pero antes, tras la incorporación de los dúos femeninos de música típica, sumado a “plena incorporación de la mujer como artista del folclore” es que comenzó a notarse un “amplio apoyo de los sellos discográficos” (González, *et al.*, 2009: 311) hacia los músicos.

Fenómeno musical denominado por estos autores como “folklore de masas”, siendo clave la participación de la folclorista Margot Loyola y el conjunto Cuncumén, durante “la década de 1950 para definir una plataforma artística desde la cual dar impulso a la renovación de la música de raíz folklórica ocurrida en el Chile de los años sesenta” (p. 311).

Es en este contexto que Violeta se inserta en los medios, inicialmente como folclorista, cuyo trabajo incluye labores de recopilación, para luego dedicarse a la creación musical. Se estima que sería en torno a 1952<sup>128</sup> cuando había logrado un contrato con EMI Odeon con el dúo Las Hermanas Parra, conformado por ella y su hermana Hilda Parra, que se extiende hasta el año 1954. Y ya en 1955, graba una de sus primeras canciones: “La jardinera”. Es en ese mismo año que graba por primera vez un disco [EP] en solitario, donde incluye: “Casamiento de negros”, junto con tres recopilaciones tradicionales del folclor chileno<sup>129</sup>. Podríamos destacar que desde los inicios Violeta graba canciones propias, que incluye junto con repertorio tradicional.

Sobre cómo firma un contrato discográfico con EMI Odeon junto al dúo de Las Hermanas Parra, no se encuentra mayor información en las fuentes consultadas, sin embargo la introducción literal de Violeta con la gente de radio se da en 1954, cuando Raúl Aicardi, (director de Radio Chilena, espacio donde se transmitía el programa Canta Violeta Parra “todos los jueves de 20:30 horas con la conducción de Ricardo García” (Štambuk y Bravo, 2011: 88) entra a su oficina para presentarle a Violeta Parra.

Según su participación en la radio, podemos afirmar que Violeta habría puesto en tensión la cultura no oficial con la oficial, al incorporar en su producción musical repertorios que no son comerciales, pues, según la categoría “folklore de masas” de González, *et al.*, (2009), la música tradicional basada en el canto a lo humano y a lo divino, no sería considerada como música de proyección folclórica, ni tampoco como música, pues la característica de este estilo es precisamente un folclore estetizado para su difusión mediática. Sin embargo, algunos cantos de la tradición como: “Verso por ponderación” (1955), “Versos por el Apocalipsis” o “Verso por padecimiento” (1955), son igualmente grabados y difundidos por los medios, manteniendo el

---

<sup>128</sup> La fecha de la primera grabación de Violeta Parra es incierta según lo que se señala en la página [cancioneros.cl](http://www.cancioneros.cl), [considerada como oficial] Ver en: <http://www.cancioneros.com/nd/2664/4/rca-victor-90-1219-hermanas-parra> visitado el 14/09/2017.

<sup>129</sup> Ver en <http://www.cancioneros.com/cc/4/0/discografia-de-violeta-parra> visitado el 14/09/2017.

criterio de selección personal de Violeta, bastante respetado por quienes realizaron estas grabaciones, como se expone en Štambuk y Bravo (2011)<sup>130</sup>.

Sobre la trilogía de grabaciones que inició Violeta en 1957 y que continuó tras firmar un contrato con Rubén Nouzeilles, es recordada por el productor del siguiente modo: “Hablamos unas tres horas; miré la disponibilidad de estudio y le di una hora para que grabara al día siguiente, lo que quisiera y como quisiera, sin dirección artística, para no manchar la pureza de campesina que traía. Acepté todo. Ya en esa ocasión se me revelaron sus talentos y sus rasgos de genio, pero todavía era una cultora neta de folklore” (Štambuk y Bravo, 2011: 102).

Los discursos oficiales que tratan sobre la relación de Violeta y la industria musical chilena, lo hacen de una forma descriptiva e instrumental, donde solamente se da cuenta de una interpretación global de esta relación, dando cuenta del resultado exitoso de una Violeta bien posicionada en el medio artístico, sin considerar algunos detalles que se señalan en las cartas que Violeta escribe a ciertos personajes clave que intervienen en esta relación, tal como aparece en Parra (2011), en las declaraciones testimoniales contenidas en Štambuk y Bravo (2011), y el libro de Rodríguez (1984).

En el portal de [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl), sitio oficial sobre diversos registros históricos acaecidos en Chile, se describe esta relación del siguiente modo:

A lo largo de su vida, Violeta Parra mantuvo una estrecha relación con la industria musical chilena, lo que permitió que su obra sonora fuera conocida por el gran público. En gran medida, gracias a la intervención de esta industria, Violeta fue, efectivamente, una artista popular en su época [...] Su obra pudo llegar al público masivo gracias a la efectiva relación que tuvo la artista con la industria musical, convirtiéndose así en un ejemplo de cómo la industria y el arte pueden tener una relación armoniosa ([memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)).

Por su parte, la idea de Pinochet (2007) se ajusta a la misma visión que encontramos en los discursos oficiales sobre Violeta Parra, pues, asume que “es gracias a la cobertura que le proporcionan los medios masivos que la folclorista puede promover un nuevo imaginario para

---

<sup>130</sup> Ver también entrevista sobre la valoración de tipo musical y autoral de Luis Torrejón hacia Violeta Parra, quien estuvo a cargo de la grabación del disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966) <http://radio.uchile.cl/2017/10/03/luis-torrejón-el-hombre-que-grabó-las-últimas-composiciones-de-violeta-parra/> visitado el 06/10/2017.

las clases populares” (Pinochet, 2007: 18). Tanto la aseveración que encontramos en [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl), como la de Pinochet (2007) podría tener matices, puesto que desde esta visión sólo se atiende al resultado, es decir, a la proyección de este “imaginario” o a la visibilidad que logró Violeta Parra como figura de la música en Chile, pero nada se dice del proceso para lograr dicho fin.

Dentro de este discurso sobre *Violeta Autora*, cabe preguntarse entonces qué se dice sobre: Cómo Violeta llegó a lograr esta cobertura? ¿Cómo era la relación de Violeta con los medios y otros canales oficiales e institucionales, a través de los cuales deseaba difundir su proyecto artístico? ¿Cuál fue el costo de esa visibilidad? Ciertamente es que la industria musical, como espacio productor de la obra de Violeta es el que en definitiva permite que pueda ser conocida por el gran público como se señala, pero es porque el propósito de la industria era precisamente ese. No es que la industria interviniera para potenciar al personaje de Violeta, sino como revisamos anteriormente, ella recurrió a la industria para lograr difundir su música. Si bien Violeta suma una serie de eventos que la posicionan en un sitio de éxito, como lo señala Herrero (2017), aquello sería más bien gracias a su talento y forma particular de trabajo que desarrolla, que a la intervención de la industria musical.

Finalmente, la industria musical chilena contribuyó a que su música llegara a todo tipo de público, puesto que como se menciona Violeta Parra: “Nunca fue cantante de «élite», ya que su creatividad fue expuesta en circos, bares y quintas de recreo. Pese a que muchos estiman que mientras vivía su obra fue poco reconocida, en los últimos años su música ha tenido una fuerte revalorización” (*La Tribuna*, 07/02/2002: 23).

Resulta difícil establecer un número preciso de las personas que apoyaron el trabajo artístico de Violeta, puesto que cuando hay referencias acerca de quiénes la apoyaron en Chile, se hace en términos genéricos donde el énfasis discursivo más notorio, es que era un pequeño grupo de personas que valoraba el trabajo de Violeta, generalmente artistas, y otros agentes que desde sus propias áreas apoyaron el trabajo de Parra, tal como Raúl Aicardi, Director de Radio Chilena según lo señala Sáez (2010). Su hijo Ángel Parra por ejemplo, menciona algunos, como el poeta

Enrique Lihn, el rector de la Universidad de Concepción, David Sticklin, a su hermano Nicanor, a la escultora Teresa Vicuña y al poeta Gonzalo Rojas<sup>131</sup>.

Pero frente a ese pequeño grupo de apoyo había un medio oficial muy poco receptivo, y ella tuvo que hacer muchas antesalas para hacerse oír [...] Violeta llegó a ser muy popular entre la gente humilde que se identificaba con sus canciones, pero no en el medio cultural comercializado que se difundía en Chile. Poner a la Violeta en ese ambiente de radio, de televisión, de revistas de espectáculos del Santiago de la época, era como poner una bomba. Y la gente que manipulaba ese medio, no estaba dispuesta a vivir esa experiencia (Epple, 2012: 43, 44, 45).

La mención de estos personajes por parte de Ángel Parra, es coherente con los relatos biográficos y documentales que aparecen en los libros de Oviedo (1990), Sáez (2010) y Parra (2011).

Por una parte, Spencer, señala que: “Violeta Parra mantuvo una estrecha relación con el aparato medial de la Industria Cultural en desarrollo entre las décadas del cincuenta y sesenta, pero al mismo tiempo, logró distanciarse de éste en sus obras más abstractas, las cuales mantuvo en un ámbito privado y ausentes de difusión” (Spencer, 2000: 7).

Si bien, Spencer nota que ciertos repertorios fueron menos difundidos que otros, deja entrever que Violeta habría mantenido en un ámbito privado esos repertorios menos comerciales, pero no presenta evidencias de que haya existido una voluntad por parte de Violeta de que eso hubiese sido así.

La afirmación de Spencer genera dudas, pues, así como Violeta Parra graba y difunde canciones como “La jardinera”, o “La muerte con anteojos”, igualmente tiene la intención de difundir una de sus obras más complejas o abstractas como: “El gavián”, cuando ejecuta la obra en la entrevista que Mario Céspedes hace a Violeta Parra en Concepción en 1960 (Céspedes, 2010). Quizás, como señala Spencer (2000), más que Violeta haya mantenido en un ámbito privado sus

---

<sup>131</sup> En palabras de Ángel: “Hay algunos nombres que deben destacarse. Raúl Aicardi, director artístico de Radio Chilena [...] Recuerdo que en un determinado momento vino a participar en la creación de estos libretos el poeta Enrique Lihn [...] era un período muy difícil para nosotros desde el punto de vista económico, y particularmente difícil para Violeta. ¿Qué otras personas la ayudaron? El entonces rector de la Universidad de Concepción, David Sticklin [...] Nicanor fue la persona que valoró primero esa capacidad extraordinaria que tenía para componer y rescatar el lenguaje poético popular [...] había gente que la estimulaba, como Lucho Iriarte, la Teresa Vicuña, Gonzalo Rojas, que se dieron cuenta del valor del trabajo de mi mamá” (Epple, 2012: 43-44).

obras abstractas o más complejas, nos parece que no encontraba los espacios adecuados para difundirlas o compartirlas.

Por otra parte, la expresión “estrecha relación” usada por Spencer (2000), supone una vinculación cercana. Expresión que se presenta con un cierto grado de ambigüedad, ya que podría comprenderse como una relación cercana, cordial, pero también como una relación estrecha en un sentido más bien profesional.

En este sentido, no vemos con total claridad el discurso perfilado por Spencer (2000), sobre la relación de Violeta con los medios. Al parecer, Violeta habría tenido una relación cordial con quienes grababan su música, pero había ciertas tensiones con algunas personas de estos medios. Revisaremos ciertos aspectos de las relaciones entre Violeta y Raúl Aicardi, Director de Radio Chilena, Rubén Nouzeilles, Director Artístico del sello EMI Odeon, y Ricardo García, periodista y locutor radial, basándonos en las cartas que Violeta escribe a estas personas, testimonios, y algunas entrevistas publicadas en diferentes trabajos, a fin de contrastar las fuentes.

Si bien la relación entre Violeta Parra y Raúl Aicardi es cordial, ésta le solicita ciertas ayudas, pagos de ciertos insumos, que por la forma en que estos asuntos son solicitados, no se advierte la existencia de alguna habilidad comercial o de autogestión por parte de Violeta, para obtener provecho económico.

Con esto queda demostrado el nulo manejo que tenía sobre este tipo de temas<sup>132</sup>, que por supuesto, lejos de tener una estrecha relación como lo señala Spencer (2000), es más bien una relación un tanto vertical, ya que es Violeta quien suele estar en una situación de desventaja.

Llama la atención que el tipo de propuesta que aparece en una carta a Raúl Aicardi, sea similar a la de un trueque, ya que solamente pide los materiales de lo que gastará para realizar una propuesta musical, a cambio de que Raúl Aicardi arregle una grabadora suya que se ha averiado.

---

<sup>132</sup> Lucy Oporto, no está de acuerdo con la perspectiva autogestionadora que Spencer considera habría tenido Violeta, argumentando que ha sido comprendida por el autor como una “Violeta capitalista”: “Así, la imagen de Violeta que Spencer configura desde la mezquindad administrativa organizada y legitimada en la postdictadura y desde la rapiña como forma de vida socialmente reconocida, es la de una Violeta capitalista, cuya máxima habilidad habría sido su perfecto conocimiento de los medios de su época, intentando astutamente pasar de contrabando sus composiciones para guitarra, como una forma importante de oponerse a la tendencia niveladora y cooptadora de la industria musical” (Oporto, 2013a: 83).

La solicitud de Violeta es un ejemplo de esta situación de desventaja en la cual se encuentra en respecto de Aicardi, evidenciando una relación asimétrica<sup>133</sup>.

En otra misiva, Violeta con un tono de decepción y tristeza, le cobra un dinero a Raúl Aicardi, dejando en claro que es él quien siempre pone el precio a sus trabajos y no ella misma, y también queda de manifiesto que su interés por realizar su trabajo de recopilación es para realizar difusiones en el extranjero, puesto en Chile no se aprecia la música tradicional<sup>134</sup>

Violeta en una carta a Gilbert Favre, utiliza una expresión despectiva de quienes le deben o tienen responsabilidades económicas con ella, traducida en la siguiente frase imperativa: “cóbrale a esos chanchos, hace un escándalo”. Acción a la que invita a Favre en razón de la muestra concreta de una mala relación entre ella y sus acreedores, como así la escasez de recursos que sufría: “Hay que cuidar la platita, hemos sufrido mucho cuando no hay. Agradezco mucho a mi mamá que te haya dado dinero [...] Bueno mi amor cóbrale a esos chanchos, hace un escándalo y habla con Bunster. Dile todo. No me nombres a mí, pero dile lo que se refiera a su trabajo” (Parra, 2011: 130).

Aparece entonces un panorama diferente, que contrasta con el lado amable de aquella “estrecha relación” entre Violeta y quienes son parte de la industria musical enunciada por los discursos oficiales, ya que a juicio de Isabel Parra, los términos contractuales con Nouzeilles eran de carácter abusivo. Por ejemplo el contrato que firma Violeta Parra con el director

---

<sup>133</sup>“Siempre que me dirijo a usted, Raúl, es para pedirle algo. Claro que no siempre me va bien con mis pedidos, pero a veces la cosa marcha. Bueno ahora se trata de lo siguiente. Yo veo y siento que una gran puerta se abre para el destino de la Violeta Parra chilena. De otra manera no explica mi permanencia en Buenos Aires, capital fría, difícil e indiferente. He subsistido dignamente y sin mayores problemas [...] Querido Raúl, le ofrezco un programa permanente de cinco minutos. Dibujos que ilustren una canción como música de fondo. En este momento tengo listo el ‘Casamiento de negros’ con un cuadro que comprende dos subcuadritos. Para menos complicación el canto puede ser grabado por Chabelita. Usted me manda los materiales y yo no cobro nada. Todos los cantos pueden ser pintados. Mi máquina grabadora está mala. ¿Puede Panchito por orden suya revisarla? ¿Pero rápido? Venga a ver el ‘Casamiento de negros’ en dibujo” (Parra, 2011: 117) [Carta de Violeta Parra a Raúl Aicardi, Buenos Aires, 1961]. Según las características del trabajo que Violeta le propone hacer a Raúl Aicardi, éste se asemeja a un concepto bastante parecido a lo que hoy llamaríamos videoclip, en un gesto de noción vanguardista. Esta idea es señalada por Jorge Montealegre (2011).

<sup>134</sup>“Usted pensará que de una o de otra laya quiero fregar la paciencia. Pero no es así. El asunto es que quisiera cobrarle el saldo de un trabajo que entregué en el mes de septiembre para un audiovisual. Usted sabe tan bien como yo que mis modestos esfuerzos no son pagados. Ahora se trata de que voy al Sur, y estoy con las patas y el buche. Yo no sé cuánto es el saldo. Siempre es usted quien me ha asignado las cantidades. Grabé siete rollos de mis décimas. Hay, además, otra cosa pendiente. Las cintas magnéticas de diez programas, creo que entregué para el archivo. Son rollos grandes, a mi no me hacen falta. Yo quisiera que ustedes se quedaran con ellas a bajo precio pues, a lo mejor, en el departamento no hay cintas para hacer el traspaso. ¿Qué le parece si me dan cinco mil por rollo? Yo no sé cuántos son exactamente, pero Adriana sabe. Con ese dinero y el saldo atrasado y puedo viajar al Sur en busca de un folclore que nadie estima y que quiero llevar a Europa por segunda vez (...) Para evitarme viajes a Audiovisual es que le escribo. No problemas de mi folclore los llevaré fuera de Chile. Nunca más voy a proponerle a un chileno éste o el otro trabajo. Deseándole toda clase de éxitos en este año que comienza, saluda tristemente a usted, Violeta Parra” (Parra, 2011: 118).

artístico del sello EMI Odeon, es descrito por Isabel como abusivo y en varias oportunidades “las conversaciones con Ruben Nouzeilles terminaba ella en llanto” (Parra, 2011: 73)<sup>135</sup>

Por un lado, Isabel Parra asevera que Violeta no tenía un manejo sobre este tipo de contratos, ni poseía las habilidades de gestión mencionadas implícitamente por Spencer (2000) y los discursos oficiales, ni tampoco contaba con alguien que pudiera asesorarla en estos asuntos. Y por otro, las condiciones del contrato descritas por su hija Isabel, no son favorables para Violeta, quien en numerosas oportunidades, en la correspondencia que mantenía con cercanos y amigos, manifestaba una constante preocupación por su estado económico.

Como una medida extrema, Violeta se negó a firmar el contrato para grabar su disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), con Rubén Nouzeilles, tras haber grabado gran parte de su producción con el mismo sello; EMI Odeón. Ahora prefiere grabar con RCA Víctor. De alguna forma se había producido un desgaste en la relación de Violeta con Nouzeilles, quizás debido a la dinámica poco favorable que afectaba económicamente a Violeta, quizás debido al carácter de Violeta, que por esa época presentaba claros síntomas de problemas depresivos, o propios de un deterioro psicológico. El hecho de la negación de Violeta Parra a grabar su último disco, Nouzeilles lo recuerda así:

Fuimos al estudio y empezó a cantar. Creo que fui la primera persona que escuchó ‘Gracias a la vida’ [...] cuando terminó de cantar me dice: ‘quiero grabarla’. Por supuesto, Violeta, pero hay un detalle que ver, el contrato, porque el actual se termina. No quiero contrato, me basta con hablarlo con usted. Pero las cosas funcionan así, con contrato, aunque con ella era una simple formalidad, porque siempre terminaba haciendo lo que le daba la gana. No quiero firmar contrato, insistió [...] Ella era problemática con todos, menos conmigo. Me tenía un tremendo respeto, sé que me andaba pelando por detrás, pero se portaba conmigo como una gatita. Rarezas de su personalidad. Aguanté el episodio. Días después aparecen en la radio las

---

<sup>135</sup>“Violeta Parra, la artista chilena con mayor proyección en el mundo, firmó este contrato que la condenó de por vida a recibir un porcentaje de las ventas del 1,5 por ciento por grabación. Si ella hubiera tenido una mínima noción de lo abusivas que eran estas condiciones, la historia sería otra. Una artista que graba un disco con canto y guitarra tiene un gasto de producción casi nulo. Alguien debió decirle que era víctima de una inmoralidad. Los artistas no se preocupan de las cifras y facilitan el abuso de los sellos discográficos. Sin asesores, sin productor, sin abogado, con infraestructura cero, Violeta solo se preocupó de cantar y tocar. Muchas veces estuve con ella en la ODEÓN, en calle San Antonio, y con frecuencia en las conversaciones con Rubén Nouzeilles terminaba ella en llanto” (Parra, 2011: 73).

grabaciones, con una calidad asquerosa. Fue un descalabro y un trato injustificado, le dediqué 11 años de mi vida y va y graba con otro sello (Štambuk y Bravo, 2011: 157).

El tono de Nouzeilles es de decepción, tal vez debido a la relación de paternalismo que se advierte en sus palabras. Una relación basada en asuntos de trabajo, como los contratos discográficos, donde claramente los implicados tienen aspiraciones diferentes. Por un lado, Violeta que tiene intenciones de grabar para difundir su música, al parecer, sin mayores aspiraciones comerciales o mediáticas, sino que más bien la impulsa el objetivo de lograr un rescate patrimonial. Y por otro lado, Rubén Nouzeilles director artístico del sello, quien coincide con Violeta en su preocupación por difundir repertorios de corte folklórico, sin embargo, existe una delgada línea que separa ambas aspiraciones, ya que en Nouzeilles se aprecia de todos modos una lógica de “productor”, para quien la música, aunque patrimonial, es de todos modos un producto de consumo y está valorada en función de ciertas normas de difusión comercial en el marco de la industria discográfica.

Sin duda que Nouzeilles estaba en una posición difícil, donde su intención era otorgar un impulso mediático a la música popular chilena, pero al mismo tiempo no transaba con el tipo de condiciones contractuales del sello para el cual trabajaba, beneficiando por supuesto el negocio que representaba, versus al artista, como lo comenta en una entrevista hecha por Oscar Contardo<sup>136</sup>

Nouzeilles, se adapta perfectamente a la lógica del mercado musical grabando diversos tipos de músicas para generar un respaldo financiero a la industria que representa. Aunque dentro de toda esta lógica comercial, tenía una conciencia de no establecer competencias de mercado con otros sellos discográficos, como lo señala en la misma entrevista: “Lo que yo concebía lo pensaba de aquí para siempre. No trabajaba para salir a pelear el mercado por 15 días o por un mes contra la competencia que estaba haciendo tal cosa. Tuve peleas homéricas con otros

---

<sup>136</sup> “Siempre trabajé como si no existiera nadie más. Pero lo hice en todos los campos, para respuestas inmediatas grabábamos músicaailable y paralelamente buscábamos artistas que tuvieran un sello inimitable: Lucho Barrios, Lucha Gatica, Leo Marini, Cecilia ¿quién puede discutir que Cecilia fue única e inimitable? Lo que yo hacía quedaba y pasaba a ser catálogo. O sea entraba en un templo que se llamaba ‘catálogo’, que era todo ese repertorio inmortal. Ese fue mi trabajo. Y resulta que cuando estaba recontra amortizado, seguía vendiendo. El catálogo salvó a la compañía muchos años” (Contardo, 2007).

gerentes que querían que yo sacara la cabeza afuera para ver qué hacían en el otro sello. Estar en esa pelea mezquina, pequeña, no” (Contardo, 2007).

Podemos considerar que el gran aporte realizado por Nouzeilles al medio de la industria discográfica chilena, es la profesionalización del concepto de la música popular mediante un estilo de grabación que “sube el nivel” en términos de la producción y difusión musical de estos repertorios, como comenta más adelante en la misma entrevista: “Tal vez el punto en donde dejé una marca registrada fue en que me las ingenié para levantar el nivel del trabajo de grabar la música popular. De un nivel de mero instrumento de diversión barata y ordinaria a su verdadera cualidad de ser el disco recolector, conservador y difusor del talento humano” (Contardo, 2007).

Lo que no podemos asegurar totalmente es cómo quería sonar Violeta en esas grabaciones, pero por cómo se enfrenta al tema de la producción musical, tal vez, pretendía grabar su música tal como sonaba, o como la describe Nouzeilles, ordinaria o común, y aquí es donde podría estar la disputa de los criterios distintos señalados anteriormente.

#### **5.4. ¿Qué música hace Violeta? Aproximación a la música que crea y graba.**

Catalogar la música es un problema que se vincula con un ámbito de la formación del canon en las músicas populares (Jones, 2008). Luego la autoría del músico/a es un ámbito importante para explicar su música. Asunto que se relacionan con la siguiente pregunta: ¿Cómo categorizar determinada música? Implica necesariamente revisar también cómo esta categorización se relaciona con la configuración en su categoría de autor.

Ahora, frente a la interrogante: ¿Qué música hace Violeta? Podemos decir que ha sido formulada por otros investigadores. Por ejemplo, el musicólogo Rodrigo Torres sostiene que Violeta: “Actualmente es tanto ícono oficial de lo nacional-popular, como canto de la diferencia cultural negada por esa misma nación. ¿Qué fue lo que cantó y cómo, que aún perdura como difícil y obstinada memoria?” (Torres, 2004: 53-54).

La pregunta que formula Torres es compleja y no puede ser respondida de manera certera, sin embargo, una forma de dar respuesta sería considerar lo que ha sido dicho sobre las etapas creativas de Violeta. Etapas que abordaremos más adelante<sup>137</sup>.

Por ahora nos aproximaremos a revisar algunas apreciaciones que construyen un discurso en torno a la música que hacía Violeta. Aravena (2001), considera que una parte de la música de Violeta sería música típica, puesto que en términos armónicos compartiría un patrón similar al de esta música, mientras que otra parte sería una elaboración personal de Violeta al recurrir a fórmulas modales y arcaicas.

En cierto sentido esto es correcto, pues el análisis armónico que realiza Aravena lo demuestra, pero ¿es posible definir la música típica solamente de acuerdo a su uso armónico? ¿Qué ocurre con otros ámbitos de esta música, como la lírica, la performance, los arreglos vocales, los arreglos instrumentales o el contexto político de la música típica? nos parece que estos son ámbitos importantes a tener en cuenta al distinguir una “música típica” de aquella que no lo es. Por lo tanto cabe hacernos las siguientes preguntas ¿Está la música típica definida solamente por su carácter armónico? ¿Hasta qué punto podemos considerar como música típica a aquella de raíz folclórica? ¿Es posible establecer una semejanza entre las canciones “Si vas para Chile” y “La jardinera”, considerando a ambas como música típica?

Nos parece que la “música típica” es aquella que imita lo folclórico, agregando elementos estilizados, cosa que Violeta no realiza. En realidad, las composiciones de Violeta, estéticamente son trabajadas de manera más bien sobria en relación al canon musical compositivo, propio de la música típica, y en esto concordamos con Rodrigo Torres, ya que: “sus canciones se caracterizan por la claridad y sencillez de sus estructuras y de su lenguaje musical y poético, despojado de toda retórica [...] son un mentis rotundo a la expresión idílica y almibarada de la realidad, presente en la canción popular comercial y en las tonadas del folklore “ciudadano” con su versión pastoril y su ‘agfacolor’ de la vida campesina y popular” (Torres, 1980: 14-15).

Aravena (2004) analiza la labor creativa de Violeta desde un paradigma compositivo de conservatorio, que si bien puede abordarse desde allí, resulta un tanto forzado, puesto que Violeta componía intuitivamente, con un discurso musical aprendido, asimilado y sistematizado

---

<sup>137</sup> Ver Tabla Nº 10.

de un modo personal, no aplicable al modelo académico, en el cual, al parecer, el análisis musical formal es insuficiente para abordar su obra.

Refiriéndose a una perspectiva que permite analizar la música de Violeta, Spencer (2000), sostiene que: “su formato tanto musical como textual como su composición las sitúan como obras sin territorio analítico, comparables solo con las mismas obras de la autora” (Spencer, 2000: 11), idea con la cual coincidimos, ya que esta dificultad para analizar su música, cuya valoración solamente se daría en función de su propia creación y no en base a parámetros ajenos a ella, evidencia una manera particular de abordar su música, fuera de los códigos analíticos convencionales.

Lo auténtico en Violeta, queda definido entonces en razón de su “franqueza musical”, cuya característica encontramos en la música campesina, la cual es definida como rústica, no estilizada. Durante un momento, fue éste el elemento que Violeta quiso difundir como “lo folclórico”, por esto no podemos tratar todo el repertorio musical de Violeta de la misma forma; y es por esta misma razón que proponemos comprender tanto su obra como al personaje, desde la particularidad definida en los distintos ámbitos de su desarrollo creativo, como veremos más adelante.

Desde un lado, tenemos que la industria musical se ha encargado de permear tanto el sonido, como el estilo de lo que se considera apto para su difusión, así, la industria ha ido acostumbrando al público oyente a un *canon auditivo* de la música que debe escucharse.

Desde otro lado, el público oyente genera una recepción a partir de una respuesta musical, pero también económica, vislumbrada en el consumo de la música grabada, como también de la asistencia a conciertos o presentaciones musicales en vivo, como un modo de legitimación según lo expone Corrado (2005), para definir lo que sería la “vida musical” evidenciada en las “programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo así como a las variables de las subculturas actuantes y su grado de poder en un conjunto social determinado” (p. 6).

Dado al sonido rústico que podría tener la música tradicional para la industria musical y para el público, resulta difícil de asimilar la música campesina tal cual, sin un “cuidado vocal”, sin la impostación o sin la prolijidad de la técnica académica. Se espera entonces que la música que logra grabarse sea apta para ser valorada de acuerdo a una determinada calidad “artística”, definida también por el gusto popular, objetivo que la música campesina no persigue.

A partir de esto podríamos plantear la idea de que Violeta, en una parte de su repertorio difundido, habría propuesto una suerte de *contra-canon* musical, al intentar poner en valor, mediante la grabación, diferentes músicas campesinas en estado “puro” que estaban fuera de los estándares comerciales del mercado musical de su época.

Según Miranda, “Violeta se instala en el límite de la cultura tradicional, para reinventarla y transgredirla y fijar de alguna manera la memoria oral de la escritura y se ubica a la vez en las fracturas del gran arte, para producir en torno a él, reacciones de extrañeza, asombro y desconcierto” (Miranda, 1999: 49). Por tanto su propuesta musical recorre diferentes ámbitos, traspasando ciertos límites de varias manifestaciones artísticas formando más bien un diálogo estético insospechado.

Un diálogo que la Nueva Canción chilena, asumió, quizás como una estética ecléctica, mostrándose extendida después de Violeta, como lo argumenta Subercaseaux, refiriendo a las fronteras musicales de este movimiento:

Aunque su estética tiene raíces campesinas o del folclore, no es folclore (para una mirada esencialista, este es necesariamente anónimo y oral), ni representación de una supuesta “tipicidad” chilena. No tiene como oyentes a los radioescuchas rurales, así como tampoco es música popular de consumo o mesomúsica de mercado, ni música docta, aun cuando pueda tener elementos formales o mecanismos de difusión vinculados a estas especies (Subercaseaux, 2007: 215).

Cabe mencionar que Violeta refirió a su propia música en algunas oportunidades emitiendo ciertos juicios de valor. En una entrevista realizada por Marina de Navasal en 1958, frente a la pregunta sobre el número de sus composiciones, Violeta amplía la respuesta, contestando lo siguiente: “Tengo setenta composiciones originales. Algunas de ella son triviales, pero

*comerciales*, según el criterio de las casas grabadoras. La más popular -aunque no me gusta- es la guaracha El funicular. En el género serio tengo tonadas de corte folklórico, vales, etc. Escribo música y letra” (Navasal, 1958: 18).

Violeta distingue claramente la diferencia entre cierta música “trivial” y comercial de gusto “masivo”, y lo que ella llama música seria, aludiendo a sus tonadas y vales<sup>138</sup>. La música que Violeta considera seria, en el hoy ya no es significada como tal, sino más bien como simplemente popular o folklórica, categoría que excluye de inmediato aquel aspecto de seriedad señalado por ella. Pero puede entenderse bastante bien esa distinción en el sentido de que su música estaba ocupando un espacio importante dentro de la industria en lo que se consideraba como “música chilena” la época.

En términos historiográficos, tal categoría otorgaba un carácter serio a estos repertorios, puesto que se esperaba fuera representativa de la “identidad nacional”: expresión propia de un discurso construido como esencialista. Según Juan Pablo González, “el esencialismo nacionalista define un canon de lo nacional que parece permitir y legitimar lo artístico. De este modo en la medida en que una obra contribuya a construir identidad nacional se le prestará atención en cuanto propuesta artística” (González, 2013: 74-75), que en el caso de Violeta, su música es legitimada en base a su recepción, cuyo evento le otorga una valoración de autora a su repertorio más acercado a la música de raíz folklórica y a su música de cantautora de raíz de folklórica.

Exponer que Violeta hace un determinado tipo de música, sería aventurarnos a dar una respuesta unívoca y limitada, por eso consideramos que estas aseveraciones deben matizarse, considerando los contextos, los usos y su relación con el medio.

Con todo, coincidimos con la perspectiva crítica de Valdebenito, sobre la categorización diferenciada y separada que hace Spencer de la música de Violeta Parra: “Otro aspecto a considerar aquí, es el relacionado con la separación que hace Spencer de las músicas creadas

---

<sup>138</sup> Cabe señalar que por aquella época, Violeta había grabado dos discos con su hermana Hilda, como lo recuerda en la misma entrevista: “junto a mi hermana Hilda formé el dúo de las Hnas. Parra -actuamos interpretando música chilena- [...] y también grabamos en RCA Víctor canciones originales mías” (de Navasal, 1958: 18). Los discos a los que refiere Violeta son *Hermanas Parra* (1952); *Hermanas Parra* (1953) y *Hermanas Parra* (1954).

por VP como: canciones de raíz folclórica, música para filmes, obras de carácter instrumental y, obras para guitarra sola o con voz (El gavián y Anticuecas)” (Valdebenito, 2016: 2).

Como también con que es posible encontrar diferentes relaciones musicales entre piezas o canciones que aparentemente pudieran considerarse desconectadas entre sí, pues, su música en definitiva posee un elemento común (lira popular, tradición lírica/musical campesina, rasgos étnico/musicales) con un claro *discurso musical*. Considerando la poca relación que establece Spencer, entre las músicas de Violeta, Valdebenito, señala: “Esto no resulta muy esclarecedor si consideramos que hay relaciones entre algunas piezas para guitarra con canciones [...] y que la música del documental “Mimbre” (1957) de Sergio Bravo se relaciona directamente con las Anticuecas. Y agrego además que en las Anticuecas hay evidentes relaciones con el canto a lo divino...” (Valdebenito 2016: 2).

Sin embargo, es destacable que tanto la categorización de Spencer (2000), como otras categorizaciones y periodizaciones, según revisaremos más adelante, cumplen una función organizativa que aportan en la comprensión de la compleja autoría múltiple de Violeta Parra, por esta razón, proponemos una clasificación de acuerdo con el tipo de música que hace Violeta, basándonos en las características de las canciones u otras piezas, y su relación con el medio donde se difunden:

Tabla Nº 10: Clasificación sobre la música que crea Violeta Parra.

Tipo de música	Característica de acuerdo a su relación con el medio	Ejemplo de canciones
1. Música campesina (del folclore o composiciones propias)	No es música popular, ni masiva, porque su estética no corresponde al canon que la industria musical y la elite construyeron de lo que es la música típica chilena o música de masas, por oposición, esta música no tiene cabida en estos espacios. Se trataría de música tradicional.	“Verso por el rey Asuero”/ “La muerte con anteojos”. En: <i>El folklore de Chile</i> , Vol. 2 (1958).
2. Música folclórica o de raíz folclórica	Es música popular, pero no masiva porque son canciones que al ser conocidas, son incorporadas a un imaginario sonoro construido como “música chilena”.	“La Jardinera”. En: <i>Hermanas Parra</i> , (1954). “Paloma ausente”. En: <i>Recordando a Chile</i> ” (1965).
3. Música de cantautora de raíz folclórica	Es música popular, pero no masiva ya que son canciones muy	“Run, run se fue p’al norte”/ “Volver a los diecisiete”. En: <i>Las</i>

	conocidas que trascienden su significación de clase y en su elaboración se advierte un discurso musical propio del de una cantautora.	<i>Últimas Composiciones de Violeta Parra</i> (1966).
4. Música para guitarra, ballet y música para cine.	No son músicas ni populares, ni masivas dado a su carácter principalmente instrumental, basado en el folklore chileno, pero en la mayoría de los casos, son piezas concebidas para obras de formato específico como ballet o documentales casi desconocidas.	“El joven Sergio” / “El gavián” En <i>Composiciones para guitarra</i> . (1999). “Mimbre” (1957), “Trilla” (1959).

Para fundamentar el uso de los términos popular y masivo que aparecen en la Tabla Nº 11, podríamos argumentar que se trata de una categoría que ha sido objeto de discusiones y no ha habido un consenso sobre su aplicación a las diferentes músicas. González (2013), realiza un claro y acertado panorama sobre el uso de “lo popular” tanto en Chile, como también en América Latina. El autor aclara que: “El problema es que, en América Latina, música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad, y por el otro, medialidad, innovación y masividad” (González, 2013: 113). Todas estas aristas son parte de un mismo fenómeno que, a nuestro juicio, puede cambiar su uso dependiendo del ámbito desde el cual se pueda hacer alguna aproximación para su estudio o comprensión.

Realizando ahora una mirada un poco más particular, en el caso de Chile, se ha discutido la idea de que la música popular tenga un sentido social y hasta político, ya que refiere a la música “del pueblo”, o “hecha por el pueblo”, es decir, que cabría dentro de esta categorización la música de las clases populares por excelencia.

Esta idea, quedó como herencia de la época de la Unidad Popular en Chile, época en que “lo popular” estaba relacionado con los ideales políticos y sociales, dado al contexto que se vivía en ese entonces. Dejando fuera esta discusión, tal vez sí podría considerarse que una música pudiese ser popular en el entendido de que ésta surgiera desde un sujeto creador popular, sin embargo, otra cosa es su recepción. Entonces cabe hacerse las siguientes preguntas: ¿una música es popular por cuanto está definida en relación a los actores que operan en su creación,

y el sentido popular que se espera tenga dicha música? ¿O por quienes la reciben? ¿Es la industria musical un aparato canonizador que al hacer propicia su difusión, y a través de este hecho, convierte en popular a estas músicas?

Estas preguntas complejizan la problematización que planteamos, no pudiendo hacernos cargo de profundizar en todas las posibles respuestas o argumentos que permitirían clarificar este asunto. Lo que pretendemos acá, es proponer un orden sobre la creación musical de Violeta Parra, con el fin de analizar el discurso acerca de los estilos que cultiva desde su condición autoral.

En este sentido podríamos afirmar que gran parte de su música sería popular, pero no masiva, considerando que lo popular sería definido según el grado de difusión que alcanza, donde “interviene el mercado y la industria cultural” (Corrado, 2005: 8), como parte de un criterio “cuantitativo” como lo señala el autor, pero no masiva, porque a pesar de su difusión, de todos modos sus creaciones no llegan a un nivel de masividad como sí lo logran estilos denominados por González (1996) como “especies folclóricas” en el caso de el “corrido”, “canción ranchera” provenientes del folclor mexicano, o de la “cumbia afro-panameña”, donde se da una “penetración rural” por parte de los “medios de comunicación de masas” (p. 61).

Existe una serie de músicas que siendo populares son escuchadas por todos los sectores sociales de manera transversal, por tanto, “lo popular”, lo entendemos en el sentido de que es música conocida y escuchada por diferentes tipos de público, independiente de su condición social, y en este sentido, la música de Violeta Parra se torna universal, pero no solamente porque trata problemas de índole universal, sino también porque una parte de la música de Violeta (Tabla Nº 11: 2 y 3) es escuchada por todo tipo de público. La otra parte de su música (Tabla Nº 11: 1 y 4) es menos conocida, o no ha sido casi difundida, o bien siéndolo, es recibida en círculos más cerrados como los espacios académicos y/o de investigación.

Rodrigo Torres, refiriendo a la música que hacía Violeta Parra, señala que: “Desde una perspectiva del género o estilo musical, sus canciones no se ajustan exactamente en la categoría de tradicionales (cantos *folk*) ni se adscriben en la de populares (la llamada canción comercial). Podrían sí formar parte de ese espacio intermedio que Charles Keil categoriza como *músicas del pueblo (people's music)*” (Torres, 2004: 65). Esta manera de categorizar la música de Violeta

Parra, funciona en todo su repertorio, pero también para aquellas músicas de Violeta que transitan entre lo popular y lo docto, siendo difícil establecer límites acerca de estas dos categorías.

Sobre la forma de ejecución musical que logra Violeta Parra, específicamente en lo que refiere al sonido de la guitarra, el musicólogo Cristian Uribe se inclina por la hipótesis de que la autora habría desarrollado una sonoridad propia de una “escuela claramente identificable que excede los límites del repertorio y que, a diferencia de la escuela formal de origen europea, se transmite de forma oral” (Uribe, 2002: 10).

Esa manera “claramente identificable” que el autor describe hace referencia a un tipo de sonido diferenciado del que encontramos en la academia así: “la sonoridad de la guitarra de Violeta Parra es distinta a la que se escucha en los intérpretes egresados del Conservatorio o escuelas de tradición europea” (Uribe, 2002: 10).

Nos parece pertinente esta distinción que hace el autor porque aclara que a pesar de que la “formación autodidacta y más bien insuficiente” (p. 10) podría ser cuestionada, pues, si bien lo sería según los parámetros académicos, habría una manera particular de interpretar la guitarra en países de Latinoamérica cuya sonoridad estaría basada en una estética que proviene del folclor, según cita el caso de Atahualpa Yupanqui y algunos cantautores uruguayos como Daniel Viglietti o Alfredo Zitarrosa, y en Chile menciona a Pedro Yáñez y Ángel Parra, entre otros. Esa manera distinta, incluye aspectos técnicos en la pulsación, que se percibe en “el uso de la mano derecha: posición de los dedos, manejo del dedo pulgar, largo y corte de las uñas, utilización de los timbres del instrumento, etc.” (Uribe 2002: 10).

Esta misma idea ha sido respaldada por el guitarrista y musicólogo Mauricio Valdebenito (2017)<sup>139</sup>, quien recientemente en el Coloquio Internacional Violeta Parra, desarrollado en Santiago de Chile, interpretó parte del repertorio para guitarra de Violeta Parra, haciendo a alusión al uso de una técnica y sonido diferente en la ejecución de la guitarra de Parra, en comparación con la técnica de la guitarra clásica.

---

<sup>139</sup> Interpretación de la música del documental “Mimbre” (1957) de Sergio Bravo musicalizado por Violeta Parra, Coloquio Internacional Violeta Parra, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 30/31/08/2017.

### 5.5. Discurso sobre las etapas musicales de Violeta Parra como autora.

Revisaremos algunas clasificaciones que van generando un discurso sobre las etapas musicales o autorales de Violeta Parra. Este discurso, sitúa al personaje dentro de un momento puntual y periodiza su obra a partir de una relación entre su vida personal y musical. De acuerdo con lo revisado, podemos advertir que el discurso más común es aquel que divide las etapas creativas de Violeta Parra en dos o tres momentos, con un énfasis progresivo y evolutivo (Danemann, en: Bello y Arguedas, *et al*, 1968); (Gajardo, 1982); (Rodríguez, 1988); (Spencer 2000); (Chávez, 2001); (Hormazábal, 2012). Y otro, menos común, que considera los momentos creativos de Violeta como etapas superpuestas, como si se tratara más bien de un espiral de estos momentos, y se toma como base la experiencia de la autora (Miranda, 2013).

Nos interesa discutir cómo los autores/as establecen categorías sobre las músicas creadas por Violeta Parra, y cómo son asumidos los géneros o estilos musicales de estas músicas, ya que notamos ciertas imprecisiones que no toman en cuenta algunos aspectos que podrían remover la manera de articular estas periodizaciones, tales como: lo masivo, lo popular, los momentos de composición o los propósitos de sus composiciones.

Danemann (1968) tempranamente refiere a tres etapas musicales de Violeta. La primera es la que él llama:

- a). “De iniciación, con acciones muy heterogéneas”, referida a sus actuaciones en quintas de recreo, pero también a sus incursiones como intérprete de boleros, e incluso tonadas.
- b). La segunda, “Divulgadora e intérprete o como cultora casi pura de la música folklórica. Son sus comienzos en la difusión de hechos tan importantes como el de un instrumento que no se había escuchado hasta entonces, salvo algunos oídos privilegiados: el guitarrón”.
- c). “Una tercera etapa la encuentra ya en plena facultad de sus condiciones creadoras. Es la etapa en que surge la suite El Gavilán, para guitarra, comentada elogiosamente por compositores chilenos, y que a mi juicio vendría a ser su máxima realización como compositora” (Bello y Arguedas, *et al*, 1968: 68).

Las etapas musicales de Violeta se exponen también en la prensa, aunque de una forma menos precisa que la expresada por Danemann. Enrique Gajardo Velásquez, historiador y dramaturgo, refiere básicamente a dos etapas:

Gracias a su talento innato Violeta Parra pudo ir más allá de la mera interpretación o reproducción del material investigado, que no deja de ser considerable. En su segunda etapa, la de creación, consigue unir un magistral talento a un recorrido empapado de folklore (...) En segundo lugar, la artista crea introduciendo elementos cultos que universalizan un folklore muchas veces en estado puro. El lenguaje y los ritmos tienen su base y están henchidos de formas folklóricas, pero llevados a través de una depuración a una altura casi cósmica (Gajardo, 1982: 5).

El cantautor chileno Osvaldo Rodríguez (1988) en su texto sobre la Nueva Canción Chilena, realiza una clara periodización de labor musical creativa de Violeta Parra:

Desde el año 1948<sup>140</sup>, fecha de sus primeras composiciones, hasta 1960, Violeta Parra escribe 60 composiciones. Entre ellas, sólo tres tienen carácter social: *La lechera* (hoy perdida), y las canciones *Hace falta un guerrillero*, dedicada al patriota Manuel Rodríguez y *Yo canto a la diferencia* [...] el periodo que va desde 1961 a 1964, durante su estadía en Europa, será su *periodo de oro* como creadora de canciones políticas (Rodríguez, 1988: 52)<sup>141</sup>.

Rodríguez (1988), configura la autoría de Violeta Parra en relación al ámbito político de sus canciones, catalogando la época en que las escribe como “periodo de oro”. Periodización que nos parece coherente con el análisis que realiza el autor, sin embargo es pertinente señalar que en una entrevista posterior amplía su perspectiva, argumentando que: “el contenido de la mayoría de sus canciones hasta entonces [antes de 1961] es religioso o tiene que ver con la percepción popular de la religión” (Epple, 2012: 74). Sobre esta aseveración, podemos señalar que se generaliza la naturaleza del repertorio, sosteniendo que “la mayoría” de sus canciones son religiosas, pero en realidad las canciones son de contenido diverso<sup>142</sup>. Además, según esta

---

<sup>140</sup> Rodríguez no aclara qué música podría haber compuesto Violeta en el año 1948. Según nuestros registros, la primera canción que Violeta compone y graba es “Judas” (1953).

<sup>141</sup> La canción “La lechera” en realidad no es de la autoría de Violeta Parra. Es una canción que fue recopilada por ella, pero nunca fue grabada, más tarde Gabriela Pizarro la musicaliza y graba su versión, ver en <http://www.cancioneros.com/nc/857/0/la-lechera-popular-chilena> sitio visitado el 29/07/2015.

<sup>142</sup> Ver las temáticas de las siguientes canciones: “Aquí se acaba esta cueca”, “Qué pena siente el alma”, Casamiento de

categorización, el autor deja fuera las “Anticuecas” (1999) y “El gavián” (1999). Piezas que tienen otra temática, que no es ni religiosa, ni totalmente campesina.

Por su parte, Christian Spencer (2000) establece una división de la obra creativo-musical de Violeta en tres partes:

1. Canciones de raíz folklórica: en total más de 90, compuestas entre 1953 y 1966
2. Música para filmes: “Mimbre”, “Trilla”, “Casamiento de negros” y “La Tirana”
3. Obras de carácter instrumental, donde hallamos:
  - A. 13 obras para guitarra sola o con voz compuestas ca. 1960. Entre ellas “Tres cuecas punteadas”, “Los manteles de Nemesio” (ca. 1957, para soprano y guitarra), “Canto a lo divino”, “Tres palabras”, “travesuras”, “Fray Gastón baila cueca con el diablo”, “El joven Sergio”, “El pingüino” y “Dos temas libres”, entre otras. Estas obras poseen una textura imitativa asociada a una morfología y prosodia folklóricas tradicionales.
  - B. Obras para guitarra sola o con voz del período 1958-1964: a él pertenecen “El gavián”, compuesta ca. 1959-1960 y grabada por primera vez en 1964, 5 Anticuecas, grabadas ca. 1960 por iniciativa del compositor chileno Miguel Letelier (Concha, 1995: 71-106, en Spencer, 2000: 6)

Spencer realiza esta clasificación basándose en tres conceptos, que a su vez, toma de Pereira Salas, sin embargo, no nos parece del todo adecuada por la poca precisión conceptual que se advierte<sup>143</sup>. Para Spencer, las canciones de raíz folklórica (1 y 2) serían parte del llamado “folklore criollo”, etapa que incluiría *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, sin embargo

---

negros” (1956); “Parabienes a los novios”, “El palomo”, “Dicen que ají maduro”, “Viva Dios, Viva la Virgen” (1956); “La cueca del balance”, “Adiós que se va Segundo”, “Dame tu pelo rubio” (1959).

<sup>143</sup> Nos parece que la clasificación de Pereira Salas en los conceptos de “folklore llamado etnomúsica”, “el folklore criollo” y “el folklore popular”, aunque intentan establecer unos límites conceptuales, son discutibles, puesto que existe una gran diferencia estética entre la música étnica y la folklórica, siendo la primera, propia de pueblos primitivos, mientras que la segunda correspondería a una mezcla de músicas de diferentes culturas, en las que es posible notar rasgos de sincretismo musical. Y por último, la idea de folklore popular es también discutible, puesto que ambos corresponden a dos clases de música diferentes. Conceptualizaciones propias de una época en que se estaba investigando el fenómeno del folclore y lo popular desde un ámbito más bien valorativo, identitario y científico, pero también porque ciertas músicas folklóricas podrían, bien ser populares, en el sentido de que son conocidas a través de un mecanismo de difusión de medios, como es el caso de la “música típica”. Ver Canclini García, Néstor (1987).

las canciones del último disco de Violeta no presentan en su totalidad rasgos de “folklore criollo”, sino que la mayoría de las canciones son más bien música de autor, y en un sentido más específico canción de autor con elementos musicales tradicionales<sup>144</sup>. La música clasificada en (3 A), que llama “folklore de rasgos populares” es una clasificación compleja, ya que piezas como el “Joven Sergio” o “Tres palabras” tienen un tratamiento acercado al lenguaje docto (aunque no necesariamente lo sea), con giros melódicos tradicionales, pero no nos parece que podrían tener rasgos populares en el entendido que esta categoría musical incluya una difusión a través de los medios, cuestión más propia de las músicas populares. Sobre la clasificación (3 B), la parte instrumental, considera que son difíciles de analizar de acuerdo a metodologías conocidas, hecho con el que concordamos.

Menos completa es la clasificación que realiza Chávez (2001), reconociendo en todo caso que la figura de Violeta fue cambiando a través del tiempo, y que su obra podría dividirse al menos en dos momentos, cuando expresa que: “Violeta Parra misma fue una artista en constante transformación y apertura. En efecto, así como podemos diferenciar claramente al menos dos etapas en su quehacer (la primera, como recopiladora de folklore y la segunda, como creadora con raíz folklórica), así también su comprensión de sí misma, del arte, de la vida, de la muerte, de lo religioso se van transformando a través del tiempo, incorporando nuevas perspectivas, (Chávez, 2001: 236).

Subercaseaux (2007) reconoce cuatro etapas en su itinerario artístico/biográfico perfilado de acuerdo a lo que el autor llama “espesor sociocultural”, es decir, una obra con fundamentos provenientes de la tradición popular y campesina dibujada desde un plano identitario.

La primera etapa se da en su época de niñez y adolescencia, “etapa que se proyecta en sus *Décimas*”. La segunda desde su adolescencia hasta los años '30, donde la familia se separa y cada cual continúan con sus propios proyectos artístico-musicales. Luego la tercera etapa abarca sobre los años '30, donde el autor la sitúa frente a fuerte vínculo con la “autoproclamada universalidad de las formas musicales y culturales predominantes en la capital y en los medios masivos”, cuando, según Subercaseaux, comienza con su trabajo de recopilación e investigación de música tradicional, aunque en realidad fue en torno al año 1953. Y por último, la etapa que

---

<sup>144</sup> Juan Pablo González, estima que: “Lo de ella es folclore de autor, o auténtica música popular chilena” (González, 2006: 185).

va desde mediados los años '50 hasta su muerte, donde el autor considera: “corresponden a un período de diversa e intensa labor creativa, de difusión y promoción tanto en Chile como en el extranjero. Fue la etapa en que compuso e interpretó la mayoría de sus alrededor de 150 composiciones, abarcando o sintetizando de manera magistral las diversas regiones y componentes folclóricos desenterrados en su recorrido por el país” (Subercaseaux, 2007: 229). Mientras que Miranda (2013), ha establecido cinco etapas en la obra de Violeta, las que ha relacionado con sus pulsiones creativas:

1. 1927-1952: Infancia e Iniciación
2. 1953-1956: La investigadora alternativa
3. 1957-1958: Eclosión creativa y multiartística: primeras composiciones
4. 1960-1964: Los “cantos revolucionarios” y Francia
5. 1965-1966: Pulsión erótico/amorosa en sus últimos proyectos

Por su parte, Hormazábal (2012), propone que la vida creativa de Violeta puede dividirse en tres etapas. La primera se denomina *periodo formativo* (1917-1952) que va desde su nacimiento y el año en que comienza su trabajo de recopilación folclórica. Luego, la segunda etapa es denominada *desarrollo* (1952-1963), según Hormazábal, Violeta profundiza en su labor de recopilación, y es el periodo en que “nace Violeta Parra, la artista” en los años 1958 y 1959, comienza a desarrollar trabajos en las artes visuales. Y la tercera y última etapa, es denominada *síntesis* (1964-1967), que se inicia con su exposición en el Museo de Artes Decorativas del Louvre en 1964 y concluye con su muerte en 1967 (Hormazábal, 2012: 13).

Miranda (2013), en concordancia con Chávez, quien advierte que en la obra de Violeta se aprecia una “constante transformación”, sostiene que las etapas funcionan como: “sustratos sobrepuestos de manera progresiva y acumulativa, donde cuentan tanto las intersecciones como los vacíos, y no como una superposición de diversos períodos” (Miranda, 2013: 69).

Gastón Soubllette, por su parte considera que es posible distinguir tres etapas diferentes en la creación de Violeta a partir de tres canciones representativas: “El hijo arrepentido” con letra de Nicanor, “Versos por desengaño” y “Gracias a la vida”. La primera “deriva directamente del

cancionero tradicional chileno, cuyo estilo estaba ya bien constituido desde un siglo antes. La segunda escrita en décimas, es una contribución de Violeta al género 'Canto a lo poeta' (...) la maravillosa melodía de 'Gracias a la vida' pertenece a la tercera etapa y final en la evolución de su estilo" (Parra, 2011: 80).

Concordamos con Danemann y Soubllette, pues efectivamente, en términos globales, se podría dividir el ámbito creativo musical de Violeta en tres etapas. Asimismo podemos notar que existen diferentes intersticios entre cada etapa, y en esto concordamos con Miranda, pues éstos deben ser tomados en cuenta para comprender el proceso de sus estadios creativos. Coincidimos también, con Miranda, que en Violeta no existe una linealidad creativa, pero discrepamos en que ésta no se desarrollaría de manera progresiva o evolutiva como sí lo sostiene Soubllette (2011) y en cierto modo Hormazábal (2012) y Subercaseaux (2007) en el entendido de que al final de su vida se concentra la mayor cantidad de creaciones, y al mismo tiempo un progreso que supone unas actividades más importantes que otras *in crescendo*. Creemos más bien, que su impulso creativo ocurre como una espiral diacrónica, donde cada etapa es el piso o fundamento para la siguiente, y cada una es en sí misma importante. Sostenemos además que sus estadios creativos no se dan en forma progresiva, puesto que, por ejemplo, sus composiciones más acercadas al ámbito docto que presentan mayores elaboraciones musicales, como "El gavilán" (1999) y las "Anticuecas" (1999), se producen diez años antes de su muerte. Mientras que un año antes de su muerte, es cuando escribe sus últimas composiciones, alcanzando un desarrollo musical y poético, con una voz propia de cantautora, en cuya época logra un nivel tan elaborado como sus obras para guitarra sola, incluyendo "El gavilán".

Finalmente podemos decir que todas estas periodizaciones tienen en común el haber intentado ordenar el trabajo creativo de Violeta Parra en base a cuatro grandes criterios: a. El tipo de música que crea; b. El factor temporal de la creación; c. La dimensión estética de las músicas creadas; d. La asunción progresiva o evolutiva en el trabajo creativo. La complejidad se produce cuando estos criterios entran en diálogo ya que como hemos visto no todos los autores asumen del mismo modo las categorías para lograr una aproximación al trabajo artístico de Violeta Parra, lo que se presenta como un problema al definir su música y sus procesos creativos.

## 5.6. De las primeras a *Las últimas composiciones de Violeta Parra*: dimensiones musicales y autorales.

Luego de haber revisado las diferentes periodizaciones sobre el trabajo creativo de Violeta Parra, propondremos una clasificación a partir de lo que se señala en la prensa y otros textos sobre Parra, que dan cuenta de sus etapas creativas en función de su autoría musical.

De acuerdo a los textos revisados, Violeta Parra comienza a ser tratada como autora, en este caso cantautora, cuando inicia un proceso de creación más sistemático y coherente con una propuesta musical propia.

El acercamiento de Violeta Parra a la creación musical siempre estuvo presente desde que era muy joven (Parra, 2011); (Sáez, 2010) por esta razón es un tanto difícil establecer un momento específico en el que Violeta comienza a componer, pero es menos difícil ubicar los momentos en que se va perfilando como una creadora, gracias a la información discográfica.

Se podría decir que comienza a transformarse en autora cuando crea sus primeras canciones, las que son grabadas entre los años 1953, 1954 y 1955. Aunque las categorías que aparecen en los textos revisados, hacen referencia a una clara etapa de Violeta folclorista o recopiladora de folclor, donde la creación no se advierte como una actividad tan presente.

Nos interesa abordar precisamente el proceso de una construcción discursiva que se va realizando en torno a una *Violeta intérprete, folclorista, cantora, cantautora, y compositora*, que puede considerarse como un trabajo continuo en relación a sus dimensiones creativas y autorales.

En el siguiente cuadro queremos proponer tales dimensiones a partir de lo que se ha dicho sobre esto, en relación a la época en que son desarrolladas, a su énfasis discursivo y a algunos ejemplos a partir de su ejercicio musical, donde distinguimos además, su etapa musical de intérprete (Tabla N° 11: 1) y su etapa creativa (Tabla N° 11: 2-5).

Tabla N° 11: Dimensiones musicales/autorales de Violeta Parra en base a sus etapas creativas.

Dimensiones musicales/autorales	Época	Definición a partir de su ejercicio musical
1. Violeta intérprete.	1944	Esta dimensión se define en virtud de su oficio como cantante de músicas populares de dos tipos:

	1949	<p>a). Música española, couplé.</p> <p>b). Música típica: cuecas, tonadas, y música popular, como rancheras y boleros, junto al dúo formado en 1949 con su hermana Hilda.</p>
2. Violeta folclorista.	1953-1954	<p>Esta dimensión está marcada por el trabajo de recopilación, grabación y difusión de música campesina, conservando sus formas originales. Creadora de música de raíz campesina como “La jardinera” (1961), “Parabienes al revés” (1961) o “Casamiento de negros” (1953).</p> <p>El énfasis que aparece asociado a Violeta Folclorista, es la representación de “lo chileno” o lo campesino, y también su representación como la madre musical de Chile.</p>
3. Violeta cantora.	1957	<p>Violeta comienza a componer canciones tomando como referente formas musicales campesinas basadas en el canto a lo pueta (a lo humano y a lo divino). Canciones como “Verso por despedida a Gabriela Mistral (1957), “Verso por la niña muerta” (1957), “Versos por desengaño (1958)”, son un ejemplo de esta sonoridad que después le permite desarrollar en canciones de autor como es el caso de “Por qué los pobres no tienen” (1965).</p>
4. Violeta cantautora.	1961-1967	<p>En este estadio creativo, Violeta Parra da inicio a un camino musical de creaciones propias con una estética musical cada vez más distintiva, original y personal. Utiliza temáticas basadas en críticas al sistema político, social y eclesiástico. Canciones: “Miren como sonrien” (1971), “Mazúrquica moderna” (1966), “Por qué los pobres no tienen” (1965).</p>
5. Violeta compositora.	1957-1958	<p>En este estadio, Violeta se define por su incursión en el lenguaje de la guitarra, hacia un tipo de composición con elementos del lenguaje musical docto experimental. Composiciones: “El gavilán” (1999), “Las anticuecas (1999)”, “La cueca larga” (1999). También incursiona en música incidental para varios documentales de Sergio Bravo, tales como “Mimbre” (1957) y “Trilla” (1959), entre otros.</p>

### 5.6.1. *Violeta intérprete.*

Violeta intérprete, se constituye en una de las categorizaciones que aparecen en los textos revisados, donde a partir de su quehacer musical, se van mencionando sus inicios no tan conocidos, pues ha sido más marcada la construcción discursiva de una Violeta folclorista, que la de una intérprete, o compositora, como veremos más adelante.

Inicialmente, Violeta se dedicó a cantar y grabar música popular de otros autores. En algunos artículos de prensa se reconoce a Violeta como: “La cantora de farrucas y jotas españolas [...] Rancheras mexicanas, tangos, boleros, rodean su primera etapa. También el teatro la apasiona. Es la suma del arte popular” (*La Tribuna*, 06/02: 1987: 2)<sup>145</sup>.

Según el cantautor Patricio Manns, “Violeta habrá cantado durante toda su juventud temas de ancho consumo popular: corridos mexicanos, valeses del Perú, boleros, la falsificación torera y gitana de ciertas formas demasiado populares de la música española [...] utilizada como factor alienante, esto es que, bajo el cartel de *internacional*, la radiodifusión propaga entre un público ávido de vías de escape” (Manns, 1984: 45).

Manns (1984), realiza una lectura ideológica del recorrido de ciertos repertorios populares, que van desde la difusión pensada o no pensada, para lograr un resultado o recepción, hasta el consumo masivo que es significado por los oyentes como una “vía de escape”, y está pensada en términos amplios y particulares al mismo tiempo.

En términos amplios, esta dinámica habría sido una forma de hacer frente a los cambios de una sociedad que de algún modo, también va modificando sus formas de interacción cultural para adaptarse a los nuevos modelos de difusión musical. Pero en términos particulares, al parecer, Violeta, no estaba muy consciente de todo este trayecto de difusión y consumo, que lúcidamente expone Manns. Ya que, más bien en sus inicios, los hermanos Parra intentan sobrevivir a un mundo que los golpea social y económicamente, a través de la interpretación de músicas que eran aceptadas por la mayoría de la gente, sin que la alienación fuese un tema tan presente en sus imaginarios. Según Herrero (2017): “Violeta Parra, dicho sea de paso, estaba

---

<sup>145</sup> La información sobre la cual se nutre la prensa para exponer sobre esta etapa de Violeta, ha sido extraída del libro de Štambuk y Bravo (2011).

siendo parte del proceso de comercialización global de la música, al privilegiar en el repertorio que cantaba con a su hermana Hilda las rancheras y boleros de moda” (Herrero, 2017: 112).

Sobre los tiempos en que los hermanos Parra estaban iniciándose en la música dentro del ambiente capitalino, Hilda Parra recuerda que: “en ese tiempo estábamos todos jovencitos y no lo haríamos muy mal, a todo el mundo le fue gustando el canto de los Parra y nos contrataron en muchas partes. Claro que teníamos que cantar música popular, lo que el público nos pidiera: boleros, corridos, rancheras mexicanas, tangos, tonadas y cuecas, en fin, todo tipo de canto” (Štambuk y Bravo, 2011: 51).

La idea de Violeta como intérprete, no solamente se sigue desde los libros o discursos más o menos validados, sino que esta idea también circula en lugares fuera de los espacios metropolitanos. Por ejemplo, Julia Núñez, columnista de un diario de Rengo, sostiene que: “Es prodigiosa la vida de esta mujer. Asombra contemplar la extensión y valor de su obra, como recopiladora, intérprete y creadora, verdadero rostro de la canción campesina, natural, limpio y sencillo” (Núñez, 1989).

La enunciación de estas tres actividades, marca un énfasis distintivo entre las dimensiones musicales de Violeta Parra, donde la actividad de recopiladora del folclore sería la base para lograr un posterior desarrollo creativo, que incluyó la composición de versos en décimas, desafiada por Nicanor “Fue grande sorpresa mía / Cuando me dijo: *Violeta,* / *Ya que conocís la treta / De la vers’á popular, / Princípiame a relatar tus penurias ‘a lo pueta’*” (Parra, 1970: 25), que posteriormente Violeta transformó en centésimas, con el objetivo de llegar a las milésimas y millonésimas, (conceptos inventados por ella) según lo declara en una entrevista realizada por Mario Céspedes, en 1960 (García, 2016).

Por su parte, Luis Sánchez, profesor, quien realiza un recorrido de la carrera musical de Violeta, señala en un medio de la ciudad de Los Ángeles que:

Al comienzo de su actividad tuvo que luchar duramente contra el medio, lleno de convencionalismos y participó en sitios muy modestos: circos, quintas de recreos, cantando desde boleros románticos hasta tonadas de carácter popular. Tiempo después se decide a interpretar música de género folclórico a instancias de Nicanor Parra y a divulgar un instrumento muy poco conocido: el guitarrón [...] (Sánchez, 1989: 3).

El recorrido musical descrito por Sánchez, que pasa de la etapa de intérprete de música popular a folclorista e investigadora, se enmarca en la sugerencia de su hermano Nicanor, según lo destacaba Violeta, y varios autores (Morales, 2003); (Sáez, 2010); (Miranda, 2013); (Aravena, Llanca, 2017). Recalamos aquí, la existencia de un discurso centrado en una suerte de dominación ascendiente entre los hermanos, donde Nicanor, habría sido casi un formador artístico e intelectual de Violeta, quitándole, hasta cierto punto, méritos al trabajo desarrollado por la artista.

Esta visión, se replica desde lo que declara el propio Nicanor, en un tono despectivo: “Yo la saqué a ella de la música radial. La saqué a patadas. Y costó. ¡De repente se produjo todo! Claro, porque yo disponía de un mínimo de criterio. Había ido a la universidad [...] llevarla allá, a la cultura, al templo de la cultura pues! (Morales, 2003: 68-69). Junto con la perspectiva de Aravena Llanca (2017), cuando señala que: “Son muy interesante sus confidencias como que Violeta no era nada, que a él le debe todo. Creo efectivamente que Nicanor formó intelectualmente a Violeta” (Aravena Llanca, 2017: 184).

Finalmente, podemos decir que el paso de intérprete de música popular al de folclorista, podría definirse en base a tres aspectos específicos que aparecen en este discurso: a). La actividad de recopilación de formas del folclore chileno; b). El ejercicio de componer décimas y coplas; y, c). La creación de canciones basadas en la tradición folclórica.

### **5.6.2. Violeta Folclorista.**

La construcción de una categorización autoral de Violeta Parra se forma cuando inicia su etapa de creación musical mientras Violeta está viva, como lo destacan Navasal (1954) y Vicuña (1958). Se destaca entonces su dedicación a actividades de investigadora y folclorista cuando se evidencia que Violeta inicia un proceso creativo a partir de una asimilación de diferentes rasgos folclóricos en su música en canciones como “La jardinera” (1954) o “Casamiento de negros” (1961), que fueron dos de las primeras canciones creadas por Violeta.

Un columnista del diario *El Sur* de Concepción, expone: “cabe hacer notar que tanto Violeta Parra como Patricio Manns residieron por largo tiempo en nuestra ciudad, la primera,

realizando investigaciones folklóricas a fines de la década del 50` [...] el lanzamiento se concibe, entonces, como un saludo y homenaje a dos de los pilares en que se alza la canción popular chilena” (Gajardo, 1986: 16).

El sello asumido para Violeta en esta categoría de folclorista investigadora ha sido tal vez uno de los más importantes y es bastante común que se aluda en los textos revisados: “La voz de un pueblo y su sabiduría en recopilación de cantos a lo divino y a lo humano” (*Ercilla*, 29/12/1976: 71).

Se asume que Violeta Parra era investigadora y recopiladora del folclore chileno, ya que su trabajo se encuentra íntimamente ligado a rasgos de su vida personal, enmarcada en su origen campesino, donde su dimensión de folclorista, es representada como un personaje criollo que evoca y simboliza “lo chileno” a partir de un discurso identitario.

Según, García-Huidobro, directora del Museo Violeta Parra: “El museo es la refutación a quienes perpetúan la creencia de que los chilenos no tenemos identidad. No hay un lugar más pertinente para hablar de patrimonio, que desde el espacio que alberga las obras, figura y el legado de Violeta Parra” (García-Huidobro, 2017: 78). A pesar del tiempo que transcurre entre un relato de 1976 y uno más reciente, podemos notar que se mantiene una misma idea discursiva acerca de que Violeta sería un símbolo de lo chileno.

Por lo tanto este discurso autoral se va generando en torno a una categoría identitaria, considerando que su figura destaca como la madre del folclore en Chile. Patricio Manns, fue uno de los primeros autores en reconocer el trabajo de Violeta Parra desde esta valoración. El autor sostiene que Violeta se ha constituido en una gran influencia en el ámbito de la creación musical en Chile cuando expone que: “su obra es considerada como la piedra básica sobre la cual reposa todo un edificio complejo y multiforme [...] los compositores integrados después de 1960 llevarían todos el sello y el patrocinio de la abeja-madre” (Manns, 1984: 68).

Esta misma idea es expresada también por Jaime Calderón: “Chile, Sr. Director, está lleno de personajes que nunca se agotan...y también Violeta Parra, madre del folclore y sólo comparable entre las mujeres de este país, a Gabriela Mistral, la gran poetisa que nos dio un Premio Nobel” (Calderón: 1983: 2).

Tanto, esta idea más general de Manns, de considerar la obra de Violeta Parra como la “piedra básica”, como la que considera sería la “madre del folclore de Chile” insinúa una relación basada en un concepto de prototipo. Es decir, la autoría musical de Violeta folclorista, habría sido un referente clave en la música chilena que permitiría establecer un precedente de creación.

“Lo folclórico” en oposición a “lo tradicional”, ha sido asimilado con mayor énfasis desde la academia, desde lo masivo y desde quienes se dedican a su estudio, recopilación y difusión. El folclore como constructo y objeto de estudio, ha sido delimitado dentro de un segmento tanto en lo práctico como en lo conceptual, para referir a un determinado tipo de música; de repertorios, de costumbres, de danzas, de comidas, que en definitiva, marcan un modo de vivir a través de la integración de diferentes prácticas tradicionales en espacios rurales.

Al parecer, la distinción entre “lo tradicional” y “lo folclórico”, no está tan clara, puesto que cuando se refiere a lo folclórico como categoría, se asume o piensa que se trata de lo campesino, rural o tradicional, sin embargo, a través del tiempo, este término, en lo musical, fue cambiando tras ser condicionado por su uso y práctica.

Con el desarrollo de la industria musical chilena y la incorporación del “artista del folclore”, la “música típica” y el “folclore de masas”, según términos sistematizados por González, *et al*, (2009), la música folclórica ya no pudo ser significada como corrientemente campesina, puesto que fue adquiriendo características propias de un tipo de repertorio moderno, pasado por el tamiz del arreglo musical docto, la estetización, la depuración estilística y *performativa*, cuyo objetivo era la difusión hacia nuevos públicos definidos por su alcance, el lugar y lo social, es decir, públicos masivos, ciudadanos, populares y/o de élite.

Así también, González afirma que: “era necesario para la élite preservar el folclore de la arremetida de la cultura popular urbana y garantizar su sentido tradicional y emblemático, expresión de la visión de un mundo que se marchaba” (González, 2005: 377). La preservación del folclore que señala González pareciera ser en realidad un acto simbólico ya a través de su estudio y sistematización, no lo preserva necesariamente como forma de manifestación musical, sino que más bien una élite que encuentra un poderoso apoyo en la industria musical, intenta definir qué es lo folclórico desde una visión hegemónica.

Ocurre por tanto, una forma de apropiación de “lo folclórico” por parte de la industria musical chilena para difundir una música que se hace pasar por campesina, que no es estrictamente folclórica, sino de “raíz folclórica”, o folclore mediatizado.

Según Patricio Manns (1984): “la radiotelefonía debe descubrir y propagar *nuestra música*, para complementar la utilización del aparato propagandístico que la tecnología en desarrollo pone al alcance de los especialistas de la manipulación de las masas [...] es preciso escoger, pues, lo chileno a partir de la música campesina”, que para el autor “es un mero artificio, porque Chile no es un país eminentemente campesino”, se considera que este artificio corresponde entonces a una veta a ser explotada por la industria musical, “porque no será evidentemente la música pura, de extracción autóctona, sin padre ni madre conocidos, la que acogerá la radiodifusión” (Manns, 1984: 41), pues, precisamente se esperaba una re-elaboración estética para ser difundida a través de los medios. En este sentido, Violeta, comienza a crear nuevo repertorio con elementos que dialogan con sonoridades de la tradición folclórica.

La autoría de *Violeta Folclorista*, se nutre entonces de elementos formales que tienen que ver con estructuras basadas en la música que fue asimilando. En este sentido presentaremos cuatro ejemplos de formas musicales creadas por Violeta Parra: a. “La jardinera” (tonada); b. “Parabienes el revés” (parabién) c. El diablo en el paraíso (sirilla).

a). “La jardinera” es una tonada, cuya forma musical se basa en un patrón rítmico en 6/8, similar a la cueca, sin embargo, la tonada no se baila, solamente se canta acompañada de la guitarra.



“La jardinera” (1954), será una de las primeras canciones creadas por Violeta Parra con estas características. Se trata de una tonada canción, ya que tiene un estribillo, lo que no resulta tan común en las tonadas que Violeta recopiló en la zona del Bío-Bío y posteriormente grabó en el disco *Violeta Parra: La tonada presentada por Violeta Parra, El Folklore de Chile, Vol. IV* (1959).

El estribillo resulta un recurso interesante que utiliza Violeta, considerando que se acerca a lo que sería una forma canción: A-B-A'-B-A''-B, cuyo modelo estructural sería uno de los más comunes, sino el más común, dentro de las músicas populares. En este sentido, la categoría autoral de *Violeta Folclorista*, dialoga con este elemento formal, el estribillo, más propio de las músicas populares:

B

Pa-ra mi tris-te-za, vio-le-taa-zul cla-ve-li-na ro-ja pa' mi pa-  
 -sión y pa-ra sa-ber si me co-rres-pon-de des-ho-joun blan-co man-za-ni-  
 llón. Si me quie-re mu-cho po-qui-to na-da tran-qui-lo que-da mi co-ra-zón.

b). “Parabienes al revés” (1957), es una composición de Violeta Parra inspirada en una temática y forma de la tradición folclórica chilena; el parabién<sup>146</sup>. Se trata de un tipo de pieza cercana a la categoría del “esquinazo”, de estilo festivo, que remite a una instancia de celebración, en este caso un matrimonio.

Es notorio el referente que Violeta toma de la tradición en esta pieza, ya que el disco *El folklore de Chile, Violeta Parra, Vol. I*, será uno de los primeros trabajos de larga duración donde introduce canciones de su autoría basadas en temáticas (texto) y formas danzables (ritmos) de la tradición chilena. Destacamos el esquinazo “Parabienes a los novios” (1957) que podría haber sido un importante referente para crear canciones como: “Parabienes al revés” (1957) que incluye en este mismo disco, y posteriormente: “El día de tu cumpleaños” (1961). Aunque Violeta, ya había incursionado en el parabién cuando compuso, grabó y difundió tempranamente “Casamiento de negros” (1955) y posteriormente “El día de tu cumpleaños” (1961).

<sup>146</sup> Ver en extenso el ritmo de parabién, Capítulo III: Discurso sobre *Violeta Mitificada*.

En la canción “Parabienes al revés” (1957), Violeta mantiene la temática del esquinazo y el ritmo del parabién:



Sin embargo, re-elabora la fórmula del texto, pues, introduce un recurso de espejo cuando, repite el texto de manera inversa tal como se aprecia desde el compás 10 hasta el compás 17, cuyo recurso le da el nombre a este particular parabién:

U-na ca- rre-taen-flo- rá se de- tie- neen la ca- pi- lla; el cu- ra sa-líoa laen-  
 trá di-cien- do: ¡qué ma-ra- vi- lla! di-cien- do ¡qué ma-ra- vi- lla el cu-  
 ra sa- líoa laen- trá se de- tie- neen la ca- pi- lla u- na ca- rre- taen- flo- ra

c). Por último, la canción “El diablo en el paraíso” (1965), o también llamada “El mundo al revés”, sería otro ejemplo de una evocación autoral proveniente de la tradición folclórica en cuanto a su temática (poética) y uso de la fórmula proveniente de la lira popular llamada “por el mundo al revés”<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> Ya habíamos señalado con mayor detalle el significado de “el mundo al revés”, ver en el Capítulo III: Discurso sobre *Violeta Mitificada*.

El hom-bræ co-meel pas- to el bu-rro los ca-ra- me- los la nie-ta man-daal-a-bue-lo y la so-taal  
 rey de ba- as- tos. Me duer-mo de-ba-joel ca- tre To-do loen-dul-zon na- tre  
 bai-loen la tum-ba del muer- to men-ti-ra to-do lo cier-to gri-ta -ba des-nudoun sas- tre.

En los primeros 8 compases, a partir del tempo alegre de la canción, Violeta introduce la paradoja de situaciones que resultan “al revés”, siguiendo una línea melódica progresiva generalmente por grados conjuntos. Con el uso de un acompañamiento rítmico de sirilla. Forma danzable, en 6/8, desarrollada principalmente en la zona sur de Chile, más específicamente en la región de Chiloé.

La forma que Violeta encuentra para canalizar sus esfuerzos por rescatar esta música y ponerla en valor, son la grabación y la difusión en programas radiales y televisivos, según lo señala Herrero (2017). A través de este trabajo, Violeta otorgaría un impulso a la música tradicional, probablemente sin medir las consecuencias de este acto. Consecuencias evidenciadas en la proyección mediatizada de músicas que ahora cobran relevancia.

### 5.6.3. Violeta Cantora.

La idea de Violeta Parra en su dimensión autoral de cantora, se construye en relación a la actividad creativa-musical definida fundamentalmente por su acercamiento al trabajo de la décima, la lira popular y el canto a lo poeta, a través de la música y los textos. De algún modo, Violeta asume una doble actividad creativa-musical, que es propia tanto del cantor, como de la

cantora campesina. La actividad de cantora en Violeta, se manifiesta en el tipo de repertorio que ejecuta y en los instrumentos musicales que utiliza.

Figura N° 24: Violeta Parra, guitarrón, ca. 1955<sup>148</sup>.



Violeta se permite el uso del guitarrón chileno, que en general es utilizado por los poetas populares, y no tanto por las cantoras según Margot Loyola<sup>149</sup>.

En una entrevista realizada por Marina De Navasal, Violeta clarifica este aspecto, y presenta las actividades musicales de los cantores y cantoras de un modo flexible al igual que Margot Loyola:

Los varones tocan el “guitarrón”, una guitarra con veinticinco cuerdas. Suena como orquesta, pero se puede imitar la guitarra, un anciano de ochenta años, que vive en Barrancas, me enseñó a tocar a la manera del guitarrón...Las mujeres tocan la guitarra y cantan impávidas, sin un gesto ni un movimiento. Es como si cantar les diera vergüenza y esconden el rostro detrás del brazo de la guitarra. Toda la emoción que sienten está en la garganta. Las “cantoras” de pueblo ponen más picardía en su interpretación; pero al hacerlo, se alejan del auténtico folklore. Sin embargo, las mujeres suelen invadir el canto “masculino”, y así hay “cantoras” “a lo divino” de mucha fama (Navasal, 1954: 18).

<sup>148</sup> Imagen extraída de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75126.html> acceso el 10/09/2017.

<sup>149</sup> Margot Loyola, comenta que estas prácticas marcadas por una cuestión de género, con el tiempo fueron cambiando, si embargo, Violeta fue una de las iniciadoras de cambiar esta tradición: “La verdad es que hay muchas cosas que se van alternando con el tiempo, por ejemplo el canto a lo poeta, estaba definido a mediados del siglo dieciocho como canto masculino, era propio del cantor popular que canta décimas acompañándose por el guitarrón y posteriormente con la guitarra. Y el otro canto folklórico, la tonada, la canción que no es con décimas, el acompañamiento de las danzas, ése era el canto de la mujer. Pero con el correr del tiempo también cantaron mujeres del canto con décimas, aunque tampoco esto era muy frecuente. Y la Violeta fue de las primeras que incursionó mucho en esta rama del canto y la interpretó muy bien (Štambuk y Bravo, 2011: 81-82).

En la misma entrevista, ahora refiriéndose a las payas -actividad más propia de los cantores o poetas populares- Violeta reconoce de todos modos que: “tengo facilidad para improvisar, pero me resulta más fácil escribir”, continúa: “Hombres y mujeres pueden cantar lo mismo; pero por lo general los géneros de canciones se dividen por sexos. Los cantos masculinos son “a lo divino”: con versos en décimas. Se interpretan en diversas circunstancias [...] Se conoce que son escritos por hombres en plan de diversión, pero jamás interpretados seriamente. En cuanto a las mujeres, cantan por lo general la tonada, que es triste, de lamento” (Navasal, 1954: 19).

En el siguiente texto, sin autor conocido, se menciona a Violeta en una doble condición de ascendencia paternal, tanto en su ámbito femenino como masculino, siempre en el sentido del folklore y la música tradicional chilena: “Violeta *matriarca* y *patriarca* del verdadero y más genuino folklore nacional vivió en Chillán y fue profundamente chillaneja [...] Aprendió en esta tierra de poetas, héroes y de tradiciones enraizadas y más profundas que 400 años: a hilar, pintar, rasgear la guitarra y los cantos de su pueblo” (*La Discusión*, 04/02/1982: 3).

Un ámbito que en estos textos se comprende como el fundamento del canto político de Violeta Parra, proviene de la vertiente de tradición de la lira popular, aspecto que resulta interesante en su propuesta creativa porque el resultado entre la profundidad del texto que otorga la lira popular, más la música elaborada por Violeta, proveniente del sonido del canto a lo humano o a lo divino, o del folclore, producen un tipo de autoría particular, donde existe un desplazamiento estético, del canto a lo humano y a lo divino en la figura de la cantora, hacia la canción de autor, o de la folclorista hacia la canción de autor.

Entonces Violeta habría tomado la herencia de la voz poética tradicional consagrada en el canto a lo divino, pues había tenido una estrecha relación con la poesía popular, como lo han señalado Patricio Manns<sup>150</sup>, Oviedo<sup>151</sup>, Leonidas Morales<sup>152</sup> y García<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> Para Manns: “Violeta es una fiel heredera de los cantores anónimos de 'Lira Popular' y de todos los cantores anónimos que se desplazan por el vasto y sangrante tiempo de América; no niega su influencia, escoge sus temas y define su intención como todos ellos, pero con una diferencia: ha logrado saltar la barreras del anonimato y, esgrimiendo una poética que se genera así misma como una síntesis entre lo religioso-ingenuo y lo político-social, perfila su presencia a la cabeza de la 'nueva canción'” (Manns, 1978: 51-54).

<sup>151</sup> “Para construir su trabajo, Carmen Oviedo hincó los dientes en todos los textos publicados acerca de la folclorista (...) Pero su fuente mas importante ha sido La Lira Popular, ese suelto repartido en trenes que comentaba hechos políticos y sociales” (*La Época*, 14/05/1987, p. 25).

<sup>152</sup> Ver Morales, (2003: 53-54).

<sup>153</sup> Ver García, (2013: 27-28).

De acuerdo con lo que señalan estos autores/as, ponemos el ejemplo de la siguiente transcripción del “Verso por padecimiento”, o también llamado “Entre aquel apostolado”. Se trata de un canto a lo divino recopilado por Violeta Parra, de doña Rosa Lorca en la comuna de Barrancas, Santiago (García 2016). El canto se compone de un verso encuartetado con despedida<sup>154</sup>.

En - trea-quel a-pos - to-la - do      di-jo Je-sús a-pren-di - i - do,

"Por mis con-tra-rios hey si' - o muy cruel-men-te      mal-tra-ta - do".

En este caso, la tonalidad de Sib Mayor, de este canto a lo divino corresponde a la entonación “la común” usada en el guitarrón chileno, como se señala en Barros y Danemann (1960).

B      B              F              B

Un autor que ha puesto énfasis en esta dimensión creativa y autoral de Violeta es Torres (2004), señalando que una de las fuentes de su canto se basaría en: “Dos ámbitos temáticos fundamentales: el canto a lo divino, en el que glosan sobre diferentes asuntos del Antiguo Testamento, y el canto a lo humano, que abarca un amplio espectro de temas: versos por ponderación, por el mundo al revés, saludos; brindis, y la crónica de los acontecimientos de la vida local y del mundo” (Torres, 2004: 58).

<sup>154</sup> Ver especificaciones de “Verso por padecimiento” [o “Entre aquel apostolado”], en: <http://www.cancioneros.com/nc/12973/0/verso-por-padecimiento-o-entre-aquel-apostolado-popular-chilena> acceso el 11 de febrero de 2017.

Otro modo de aproximación a la creación musical en Violeta, serían los recursos melódicos y rítmicos provenientes de la tradición campesina, pues en este sentido la figura del “cantor a lo poeta” constituirá un modelo de la estrategia artística de Violeta Parra, que integrará al de la cantora campesina, desde la que realizó su trabajo de intérprete” (Torres 2004: 59). De acuerdo con el discurso de Torres, éste será el soporte estético sobre el cual se basa en su incursión interpretativa, sin embargo, también lo es también para elaborar sus propias canciones en la línea autoral de cantora.

Pondremos como ejemplo el caso de: “Verso por la niña muerta” (1957) y “Verso por despedida a Gabriela Mistral” (1957), dos ejemplos emotivos relacionados con dos muertes, ambos incluidos en el mismo trabajo discográfico: una canción sobre su pequeña hija, y la otra, sobre la muerte de Gabriela Mistral.

En ambos casos, Violeta toma del Canto a lo divino el fundamento “Despedida de angelito”, que como señalamos en el capítulo IV Discurso sobre *Violeta Canonizada*, ha sido utilizado para referir a despedidas de adultos en ocasiones de muerte, como es en el caso de Mistral.

En el primer caso, se trata de una “despedida de angelito” a su propia hija, Rosita Clara, muerta luego de algunos meses de nacida. Estos versos a lo divino, se ejecutan desde la métrica de la tonada, en 6/8, y haciendo uso de la fórmula rítmica de la tonada:



El recurso del canto a lo divino a través de la décima en el texto, junto con la línea melódica del canto a lo poeta, más el ritmo de tonada, tal como es usado en el canto tradicional “Versos por padecimiento”, serían los tres elementos que conforman ahora una nueva creación emotiva y testimonial. Este tipo de canto, define la dimensión autoral de cantora en Violeta Parra, a partir de la elaboración del canto a lo divino y a lo humano expresado por los diferentes autores, como hemos revisado más arriba.

Cuan-do yo sa-li dea-qui de-jé mi gua-guaen la cu- na creí  
que la ma-mi- ta lu- na me lai-baa cui-dar a mi pe-  
ro co-mo no fuea-si me lo di-joen u-na car- ta pa'  
queel al-ma se me par- ta por no te-ner-la con-mi- go el  
mun-do se-rá tes- ti- go quehe de pa-gar e- sa fal- ta

En el segundo caso del canto a lo divino, hemos tomado el homenaje que Violeta le rinde a Gabriela Mistral, tras su muerte ocurrida el 10 de enero de 1957. En este ejemplo, Violeta decide utilizar elementos de la tradición folclórica chilena, tanto en la música como en el texto. La línea melódica de estos versos por despedida, transformados en canción con forma A, A', recorre solamente un intervalo de 6<sup>º</sup> mayor, al inicio, para luego continuar -como es común en los versos a lo poeta- con un desarrollo melódico casi por grados conjuntos y con cambio de métrica de 3/4 a 2/4 y viceversa.

Hoy dí- a se llo-raen Chi-le por u-na cau-sa pe- no - sa  
Dios ha lla-ma-doa laDio- sa a su man- sión tan su-bli- me

de sur a nor-te se gi-me seen cien-derto-das las ve- las pa-raa-  
 lum- brar-lea Ga-brie-la la som-bra quehoy es su mu- do con sen-  
 ti-mien-to pro-fun-do yo le re-zoen mi vi- hue- la

El acompañamiento de estos versos son hechos con guitarra traspuesta, es decir, un tipo de afinación diferente a la se utiliza en la guitarra clásica [mi-si-sol-re-la-mi], usada comúnmente también en la guitarra campesina en Chile<sup>155</sup>. En este caso la afinación es: mi-do-sol-do-sol-mi, que con las cuerdas al aire se produce un acorde de Do Mayor, donde la secuencia armónica varía entre el I grado y el V con séptima.

Antes de que existiera una mayor conciencia de que el segmento “folclore”, con toda su significación basada en lo campesino, fuera absorbido por la industria y fuera tomando un cauce masivo, Violeta utilizaba el término asociándolo precisamente a la música campesina, de raíz o tradicional. De manera que hacía una distinción entre la música campesina y la de: “estos impostores decía, estos huasitos de Club de Golf, de tarjeta postal” (Subercaseaux y Londoño, 1982: 47)<sup>156</sup>, para referirse a la música de proyección folclórica.

El discurso sobre *Violeta Folclorista*, desecha las temáticas bucólicas y paisajistas de lo considerado como “folclórico”, a través del folclor de proyección (los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros), siendo reemplazadas por textos que funcionan como un dispositivo de enunciación, acaso de denuncia, expresada en osados juicios de valor, frente a las injusticias

<sup>155</sup> Afinación llama por común. Ver tipos de afinación de la guitarra campesina en Chile, en Chavarría (2015).

<sup>156</sup> Gastón Soublette, profundiza sobre lo desconocida que resultaba la música campesina, ampliando la idea en torno a la distinción advertida por Violeta entre la música campesina y la folclórica (de masas o típica): “El canto de Violeta que tiene muchos rasgos afines al de los trovadores, me hizo descubrir que en Chile existía esto, que el folclore chileno tenía cosas mucho más valiosas de lo que creía a primera vista... es que nosotros estábamos acostumbrados al folclore tradicional, sentimental, al que emana de *Los Cuatro Huasos*, estábamos acostumbrados a la cursilería criolla, acartonada, a pensar que el folclore de Chile era nada más que eso, sin sospechar siquiera que había todo ese mundo de los cantores populares” (Subercaseaux y Londoño, 1982: 47).

sociales que provienen de los estamentos de poder institucionales como el Estado y la Iglesia Católica, como se advierte por primera vez en el disco *Toda Violeta Parra* (1961), y particularmente en la canción “Yo canto la diferencia”, según Torres (2004), como ya hemos citado. Pero también aquellas injusticias sociales provenientes de personajes individualizados (sacerdotes, sacristanes, ministros, presidentes, etc.) que generalmente operan amparados por las instituciones que representan, como veremos en *Violeta Cantautora*.

#### **5.6.4. Violeta Cantautora.**

*Violeta cantautora*, evidentemente es valorada y comprendida desde la academia como un personaje más complejo que el de intérprete, folclorista, cantora o creadora de música folclórica. Desde esta perspectiva, se comprende al personaje con el peso de lo que significa la lucha social, el canto comprometido, la proyección política e ideológica, es decir, temas que dan cuenta de un corpus musical enriquecido con un discurso más crítico. Así también, su canto de autora se analiza como un aporte original a las construcciones de un concepto de canción de autora primigenia en la música popular chilena. Y además se advierten las relaciones vida/obra de Violeta, como un solo concepto indisoluble que dialoga constantemente y se nutre en función de un resultado musical característico (Manns, 1984); (Torres, 2004); (González, 2006); (García, 2013).

Haciendo un paralelismo con España, cabe destacar la interesante problematización que hace Martínez (2016), sobre el trayecto estilístico que se da entre la canción de autor y el folclore, en el contexto de la década del 60.

La autora considera que el sentido de las raíces de las músicas populares en cantautores de Norteamérica y América Latina, como Bob Dylan, Pete Seeger, Atahualpa Yupanqui, o incluso Violeta Parra, fue motivo de inspiración en sus creaciones, sin embargo, en España, las manifestaciones de música tradicional fueron vincuadas con el régimen de Franco.

Ciertamente, la música tradicional en Chile a través de la figura de Parra, se fue integrando como un imaginario transversal, hasta transformarse de manera progresiva en canción de autor. En este sentido, en Chile no hubo una vinculación ideológica con las músicas de tradición oral, durante la época en que Violeta Parra comienza a perfilarse como cantautora. Si hubo una

ideología de por medio, ésta fue la institucionalización del folclore como práctica identitaria desde la investigación y el rescate de la tradición.

Según Herrero (2017) “Cuando Violeta sacó su nuevo disco en noviembre de 1961, pocos reconocieron en esas canciones a la recopiladora de siempre. Con ese álbum [*Toda Violeta Parra*] había nacido Violeta Parra la cantautora. Y el público no parecía estar preparado para un avance tan drástico” (Herrero, 2017: 318). Entre los años 1960 y 1961, Violeta inicia un giro en sus composiciones, incorporando canciones de denuncia con contenidos ideológicos o políticos. Sin embargo, no podemos aseverar que este cambio se ve reflejado a partir sus grabaciones, puesto que antes de esto había compuesto “El gavilán” (1957/1999), pieza en la que existe un discurso crítico sobre el poder y el sistema económico capitalista<sup>157</sup>.

Es así como sus etapas de composición no pueden comprenderse en base a una linealidad creativa materializada en grabaciones, hecho que por cierto hace complejo el seguimiento a su labor creativa, pero nos permite comprender su obra en función de una suerte de espiral o dinámica circular creativa.

Las ideas que expresan que la música de Violeta tendría vínculos con los social, son relativamente tempranas luego de su muerte, sin embargo a pesar de que dicho vínculo se enuncia (acto locutivo), no se profundiza sobre el tema, o quizás no se logra explicitar las implicancias de su ámbito político. En el siguiente artículo, se expone que: “Violeta Parra, posiblemente una de las primeras personas que compuso canciones de contenido social en Latinoamérica, fue además una de las primeras en incorporar a la música chilena instrumentos propios del folclore de otros países de América, como es el “Cuatro”, caja de cuerdas típica de Venezuela” [...] (*El Siglo*, 27/10/1971: 11).

Si bien se no fija la atención hacia una valoración de Violeta como cantautora, sí se distingue esta actividad de otra con comentarios musicales. En el mismo artículo se señala que: “fue además una de las primeras en incorporar a la música chilena instrumentos propios del folclore de otros países de América, como es el *Cuatro*, caja de cuerdas típica de Venezuela” (*El Siglo*, 27/10/1971: 11).

---

<sup>157</sup> Ver el trabajo de Oporto (2013a).

La incorporación de instrumentos musicales que no habían sido utilizados en la creación musical popular chilena de la canción de autor, no obstante el charango sí había sido utilizado antes que Violeta, pero siempre con una sonoridad más propia de su lugar de origen, como por ejemplo en la canción “Si somos americanos” Rolando Alarcón<sup>158</sup> en el charango se aprecia una sonoridad nortina, sobre todo en el rasgueo, mientras que Violeta utiliza este mismo instrumento, pero con arpeggios como si estuviese usando una guitarra para acompañarse. En la canción “Mazúrquica moderna” (1966), hace uso de este recurso.

El texto de esta canción evoca la respuesta de Violeta a un periodista, que al parecer hace preguntas inoportunas, las que son usadas como insumo para hacer toda una reflexión sobre el uso político de la palabra.



Pero también usa el mismo charango, introduciendo la fórmula rítmica del rin en la canción “Run, run se fue pal norte”, aunque también en las canciones “El Albertío” y “El rin del angelito” que interpreta con guitarra.



A casi a treinta años de la muerte de Violeta, el personaje comienza a comprenderse desde una perspectiva cantautor. Raquel Olea, historiadora y académica, aunque no establezca una distinción sobre el tipo de música que hace Violeta, por lo que señala, podemos aseverar que se refiere a su producción musical de cantautora. Olea (1996) manifiesta que la obra de Violeta

<sup>158</sup> Ver, Alarcón Rolando (1965) *Rolando Alarcón y sus canciones* [LP], Santiago de Chile: RCA Víctor.

Parra estaría siendo comprendida con un nuevo sentido, ya no nostálgico ni chauvinista, pero al mismo tiempo presenta un problema:

En el actual contexto de representaciones globales una obra como la de Violeta Parra puede tener un nuevo sentido, que no es nostálgico, ni chauvinista, sino que preserva rasgos de memoria local y propia que las actuales formas de modernización tienden a borrar, a desechar, a declarar inservibles para vida actual. Violeta se salva como productora de representaciones de historia y sentido de lo local, porque ni la multiplicidad espacial, ni la pluralidad social de lo chileno, podrían reducirse hoy sólo al gran espacio central de lo urbano dominante. En el momento histórico de su producción, las canciones de Violeta funcionaron principalmente como soporte a la utopía del cambio social, al denunciar injusticias económicas y sociales [...] (Olea, 1996: 33).

A propósito de la 3ª edición del libro *Violeta del pueblo* (1996) de Javier Martínez Reverte, Ignacio Iñiguez, destaca el espíritu del análisis del autor al hacer una distinción de las etapas que comprenden el trabajo musical de Violeta Parra, como por ejemplo, la diferencia entre su “faceta de recopiladora folclórica” y “el sentido de lucha social que dio a su quehacer” (Iñiguez, 1996: 36), es decir, dos ámbitos diferentes que si bien se distinguen, son solamente mencionados.

Iñiguez en su texto también entabla un diálogo con la academia, al citar las palabras de dos investigadoras chilenas, que estudian a Violeta Parra, como Susana Münnich y Raquel Olea. Iñiguez, cita a Olea, en su análisis sobre la poca importancia que se le ha dado a Violeta “como figura significativa de la cultura nacional” y cómo en “sus gestos políticos y su trabajo cultural apuntan a definir una identidad nacional” (Iñiguez, 1996: 36)<sup>159</sup>. Y, posteriormente, cita a

---

<sup>159</sup> La cita en extenso: “La intención de Martínez Reverte fue constatar tanto la faceta de recopiladora folclórica de Violeta como el sentido de lucha social que dio a su quehacer. Así es como la compara con nombres de la tradición clásica helénica: como Píndaro o como Homero, Violeta Parra ha sido testigo y protagonista del saber de su pueblo, un poeta-cantor que ha regido las viejas historias y que ha sabido hacerlas trascender para que cumplan una específica y útil función social [...] Según la doctora en Literatura Raquel Olea, aunque a Violeta Parra se la haya ensalzado suficientemente desde el registro de la música popular, no se la ha mirado lo suficiente como figura significativa de la cultura nacional. Propongo pensar a Violeta Parra como una figura de sentido en nuestra cultura. A ella en este país nadie le dio nada; como sujeto minoritario todo lo que llegó a ser lo ganó con su trabajo y su pasión. Según Olea, sus gestos políticos y su trabajo cultural apuntan a definir una identidad nacional [...] Según Susana Münnich, profesora de Filosofía de la Universidad de Chile, lo anterior está en el trasfondo de las “Décimas”, algunas de las cuales aparecen en este libro. Centrada en el carácter autobiográfico de esos textos, la académica considera que están divididas en un antes y un después de la muerte del padre de Violeta, un profesor primario. A partir de entonces, dice Susana Münnich,

Münnich, quien, según Iñiguez, se centra en analizar la figura de Violeta Parra desde su condición de pobreza. Tema que abordaremos con más detención en *Violeta Mujer*.

Considerando que la música, dado a su carácter funcional, es una expresión que puede ser utilizada para múltiples propósitos, en este caso lo político sirve como ingrediente que permite dar un énfasis especial a una música en particular. Este acto generaría un tipo de discurso que toma elementos estrictamente musicales, o con una estética musical que a través de su forma y contenido son significados como políticos, también por su referencia a partir de elementos extra o para musicales -que aunque este concepto haya sido puesto en entredicho- condicionados por el texto, pero además por su contexto histórico y de uso.

En el caso del Chile del siglo XX, es a partir de la configuración de un orden político y social moderno, junto a los niveles de participación democrática y los modelos económicos que se intentaban aplicar, que comienza a existir un particular diálogo entre la dinámica que juega la ideología política y las prácticas musicales. Éstas se fueron definiendo a partir de ciertas estéticas que fueron marcando tendencias sonoras reconocibles y expresivas en cuanto a sus significados, como el caso de La Nueva Canción Chilena, El Neofolclore, La música de la Nueva Ola, la Canción Protesta, El Canto Nuevo<sup>160</sup>.

Tras la difusión de estas músicas es que hubo una configuración identitaria y simbólica marcada por ciertos repertorios, músicos, compositores, intérpretes e instrumentos musicales, asociados a una música con ideología de “derecha” y a otra de “izquierda”. El compromiso político, por una parte marcó la diferencia entre ambas músicas. Y por otra, la definición de una estética musical incluyendo por supuesto el texto. Es así como: “a contar de 1968-69, en la medida que fue acercándose la elección presidencial -cuando se eligió a Salvador Allende (1970)- el ambiente se polarizó, identificándose al Neofolclore con la derecha y a la Nueva Canción Chilena con la izquierda” (Salas, 2001: 66). Se fue definiendo entonces la música de protesta como aquella que se vincula a una ideología de izquierda, tomando como referente los

---

Violeta se decide por la interpretación sociológica de la pobreza, que parece llevar como maldición en su familia (Iñiguez, 1996: 36).

<sup>160</sup> Varios autores han referido a estas categorías musicales, para definir su vínculo más o menos comprometido con un pensamiento político de izquierda. Sobre la “Nueva Canción Chilena” (Rodríguez, 1988; González, Olhsen y Rolle, 2009; Karmy y Farías, *et al.*, 2013; Mc Sherry, 2016); sobre la “Canción Política” (García, 2013); sobre el “Canto Nuevo” (Díaz, 2007).

procesos políticos que sufrió Chile principalmente antes, durante y después de la dictadura militar.

Mientras, la música con un claro énfasis político de izquierda o de protesta (Nueva Canción Chilena) se comprendió y fue representada como una amenaza al sistema de oposición política, la música que surgía desde espacios que no se vinculaban a un pensamiento político (El Neofolclore y más tarde La Nueva Ola), al resultar aparentemente inocua, no ha sido considerada como una amenaza en términos ideológicos. Inocuidad que de todas maneras esconde una ideología tanto o más potente que la música políticamente comprometida.

Esta dualidad de énfasis políticos señalados anteriormente, también son advertidos en el caso específico de Violeta Parra. Paula Miranda (2013), expone los ámbitos políticos de la obra de Violeta, marcando de algún modo, el contexto en el que lleva a cabo su actividad artística y lo que ésta ha significado, cuando sostiene que: “su significación artística se ubica sin duda más cerca de lo que para algunos constituye la crisis global de la modernidad, complejizando y profundizando lo que en Chile hasta ese momento se entendía como “lo propio”, por lo menos en el terreno musical. Un “lo propio” que para aquella época estaba ya bastante ideologizado y que se lo disputaban nacionalismos de “izquierdas” (antiimperialista y con conciencia social), de sectores populares (autoerigido como el pueblo o bien como la maza), y de derechas (desde el populismo y desde el patrimonialismo) (Miranda, 2013: 175).

Para Osorio, “Violeta Parra se transforma, en el caso particular de la cultura chilena, en un símbolo en torno al cual se construyen los sentidos de este nuevo imaginario cultural expresado, desde mediados de siglo, como un referente ideológico de los grupos de izquierda y, hasta el día de hoy, como un núcleo identitario del “desideologizado” patrimonio musical chileno” (Osorio, 2006: 3). De manera que la música de Violeta es significada como una bisagra con énfasis identitarios polarizados, ya que ha sido marcada y/o estigmatizada con las banderas de lucha política desde donde es reclamada como un símbolo del pensamiento de izquierda y una líder que representa el sentir político de las clases populares<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Concordamos con Javier Osorio cuando distingue la coexistencia del ingrediente político y la estética musical en la obra musical de Violeta Parra como elementos convergentes, y a la vez, como parte de un todo político, cuando sostiene que: “La irrupción de la política noresuena como metáfora musical del panfleto concientizador, como sucede con algunas músicas populares de los años 70” (Osorio, 2006: 40).

Pero por otra parte, Ruíz (2006), valora la dimensión política de Violeta en base a tres legados bastante explícitos: a). la conciencia sobre la integración de culturas regionales que habían sido dejadas fuera del discurso oficial, “una alteridad que sistemáticamente había sido negada”, en canciones como: “El guillatún”, o “Mañana me voy pa’l norte”; b). la “vinculación de esta negación con el expolio histórico del que las sociedades portadoras de estas culturas habían sido víctimas” en canciones como: “Según el favor del viento”, “Arauco tiene una pena” o “Yo canto la diferencia”, en este caso a esta marginación, Violeta le agrega una perspectiva de clase; y por último, c). una perspectiva histórica que amplía la reivindicación de política y social proveniente de la doctrina comunista, asumida musicalmente desde América Latina, en canciones como “Los pueblos americanos”, “Qué dirá el Santo Padre”, “Arriba quemando el sol”, “La carta”, “Rodríguez y Recabarren” (Ruiz, 2006: 52, 53).

Esta clasificación de Ruíz nos parece pertinente ya que Violeta efectivamente incluye varias temáticas propias del trabajo autoral de un cantautor de su tiempo, considerando que aborda problemáticas como la reivindicación de los pueblos indígenas, la marginación de clase y la lucha social y política a través de un canto de denuncia de sectores institucionales que ejercen el poder, como el Estado o la Iglesia. El Estado en la canción: “Miren como sonrén los presidentes”, y la Iglesia, en: “Qué dirá el Santo Padre” o en “Por qué los pobres no tienen”.

Según García, la historia de vida de Violeta: “coincide con años de olas represivas desde la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, exoneraciones (que afectaron también a su padre, profesor primario) históricas matanzas de trabajadores, y terremotos que empobrecieron aún más el sur en el que creció la artista. La agitación de Violeta Parra –por lo que miraba alrededor –y, más tarde, por aquello que elegía recordar desde Europa- buscó casi siempre un cauce de expresión testimonial, acaso sorprendida de que nadie más pareciera inquietarse por las injusticias que ella a tan claras luces veía” (García, 2013: 41).

Por una parte, la ideología implícita en algunas de estas canciones de Violeta Parra (“Qué dirá el Santo Padre”, “Por qué los pobres no tienen”, “La carta”) se muestra en los enunciados de un socialismo práctico, que no eclipsa con los ideales cristianos, y en ese sentido se ha considerado que su pensamiento se encuentra traspasado por ideas cercanas a la Teología de la Liberación (Oporto, 2013a). Podría llamarse a este acto, implícito, porque Violeta no asume en los propios

textos alguna alusión expresa al socialismo o a la Teología de la Liberación, pero sus postulados se hallan claramente definidos en esa dirección.

Un ejemplo que nos parece pertinente para evidenciar la autoría de *Violeta Cantautora*, es la canción “Por qué los pobres no tienen”<sup>162</sup>, sin embargo, esta categorización autoral no resulta fija, siendo éste un problema para delimitar estéticamente su propuesta musical, ya que si bien en esta canción utiliza elementos provenientes de la tradición campesina, y más específicamente del canto a lo humano y lo divino, al mismo tiempo se trata de una canción de autor, pues, musicalmente no utiliza los melodiosos del canto a lo humano y a lo divino<sup>163</sup>, sino que realiza una elaboración melódica propia, basada en un lenguaje modal y tonal, pero con una temática basada en la poesía popular. En este sentido, se trataría de una canción de categoría inter-autoral de cantora / cantautora.

Desde la estrofa I a la III de la canción, Violeta expone diferentes temáticas sobre doctrinas teológicas, pero al mismo tiempo las relaciona con una idea transversal entretrejida en torno al pobre como sujeto referido en la doctrina bíblica de la salvación; la que se expone de manera común a las estrofas mencionadas anteriormente.

A partir de la estrofa V a la VIII, la idea transversal sobre el pobre desaparece, para iniciar un discurso temático, aunque también teológico, esta vez más agudo y enérgico, con matices basados en una dura crítica hacia la religión institucional.

Para Maximiliano Salinas el fenómeno de la religiosidad popular es parte de la tradición o endoculturación que sufre Chile, cuyas consecuencias se hacen notar en la creación de manifestaciones culturales como el canto a lo humano y lo divino durante 1800 y 1900. Salinas nota que: “Se hace difícil entender la experiencia del pobre sin antes tomar debido conocimiento del rol jugado por el catolicismo oficial (jerárquico, institucional) en este período histórico” (Salinas, 2005:17).

Bajo este contexto, los argumentos de Violeta en la canción “Porque los pobres no tienen”<sup>164</sup> permiten explicar la condición del pobre y su relación con un mandamiento (El amor al prójimo)

---

<sup>162</sup> Canción que no fue grabada por Violeta Parra, sino solamente por otros músicos como Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara y otros. La primera versión de la canción es del año 1965.

<sup>163</sup> Sobre las características musical del canto a lo humano y a lo divino, ver Barros y Danemann (1960).

<sup>164</sup> Se ha utilizado la versión *Süd- und mittelamerikanische Volksmusik*, que tiene ocho estrofas, grabada en Alemania. La versión de Víctor Jara y Quilapayún no incluyen la 6 y 7 estrofa, sí la incluye Isabel Parra en una versión del disco “Isabel

y siete doctrinas (La confesión, La inmortalidad del alma, El infierno, La salvación por obras y El libre albedrío, La salvación y los pobres, y La retribución) referenciadas y reinterpretadas por Parra, pues los conceptos que emplea provienen de un visión libre acerca de estas doctrinas.

Musicalmente se trata de una canción estrófica de estructura fija, en octosílabos, de ocho estrofas, con una métrica en 6/8, donde cada estrofa tiene siete versos.

Una forma de analizar la canción es considerar que tiene cuatro momentos, los que se marcan tomando en consideración el inicio y fin de los versos del texto de la canción:

- **Primer Momento**

**Compás: 1-4**

Texto: (1° verso) Porque los pobres no tienen (2° verso) a donde volver la vista.



El primer momento de la canción es modal, esto se puede advertir porque se evita la resolución o referencia tonal, tanto entre los acordes de Re Mayor y Mi Mayor, como en los que vienen a continuación de éstos. Este primer momento de la canción estaría en el modo de Re Lidio porque esta secuencia armónica correspondería al eje tonal de La Mayor y el cuarto grado sería Re.

Los versos 1° y 2° de cada estrofa, se presentan melódicamente como una sentencia, como una afirmación, aún cuando debido a la acentuación musical (anacrúsica), que no coincide con la acentuación del texto, pareciera que se trata de un por qué (a modo de pregunta) y no de un porque afirmativo o resolutivo. Se acentúa además la sensación de pregunta debido a que las

---

Parra, Antología”, Sello Warner Music Chile, 1999, sin embargo no incluye la V estrofa. Más información sobre las versiones de esta canción en: <http://www.cancioneros.com/nc/1230/0/porque-los-pobres-no-tienen-violeta-parra> visitado el 18/09/2017.

dos primeras frases terminan de manera inconclusa, comenzando la melodía en la nota Fa, realizando un movimiento por grado conjunto hacia la nota Sol.

- **2° Momento:**

**Compás:** 4-8

**Texto:** (3° verso) La vuelven hacia los cielos (4° verso) con la esperanza infinita.



El segundo momento de la canción también se presenta como modal. Se inicia con la alternancia entre los acordes de La Mayor y Si Mayor que correspondería al modo de La Lidio porque la secuencia armónica sería Mi Mayor y el cuarto grado de esta tonalidad es La Mayor. Cuando comienza el 3° y 4° verso, se puede notar que se trata de una respuesta a las dos primeros versos, porque para efectuar la respuesta se desciende un intervalo de 5° (de Sol a Do), dando una sensación de reposo, de respuesta. Se aprecia que ésta sería una respuesta (aun cuando en este segundo momento de la canción, al igual que en el primero, se realiza un movimiento melódico por grados conjuntos) de manera ascendente, debido a esto no parece una respuesta conclusiva, sino una respuesta que emotivamente llama a la resignación.

- **Tercer Momento:**

**Compás:** 8-12

**Texto:** (5° verso) De encontrar lo que a su hermano (6° verso) en este mundo que quitan.

En el inicio del 5° verso se advierte una inestabilidad, pues se logra un intercambio que pasa de modalidad a tonalidad. Cambio que se siente un tanto forzado, sin embargo luego de esto se escucha una estabilidad tonal que coincide musical y textualmente con la conclusión de lo que se ha expuesto en el primer y segundo momento de la canción, es decir, desde los versos 1° al

4°. En este tercer momento de la canción la armonía es conducida hacia el acorde de La Mayor que opera como tónica, produciéndose una cadencia perfecta conclusiva (I)-V-I.

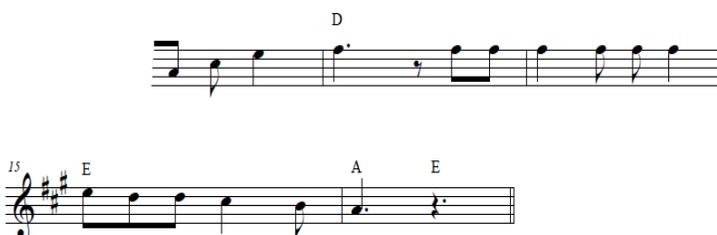


- **Cuarto Momento**

**Compás:** 12-16

**Texto:** ( 6°verso) Palomitay, (7°verso ) qué cosas tiene la vida, ay zambitay

El cuarto momento de la canción se inicia con la última parte del verso 6, seguido por el verso 7 que corresponde a la coda o parte final de la canción, texto que se canta de manera invariable en cada estrofa. Textualmente esta coda compuesta por las expresiones populares “Palomit' (ay), qué cosas tiene la vida, zambiat' (ay)”, puede entenderse como comentario final, que en cierto modo, llama al asombro “qué cosas tiene la vida”, un asombro oneroso debido a la expresión “Ay” tras lo que se ha dicho en los momentos anteriores de la canción. Desde lo musical se puede notar que en su parte final, la canción resuelve tonalmente produciéndose una cadencia compuesta de los grados IV-V-I.



La canción “Porque los pobres no tienen” puede ser entendida tanto desde su forma como de su contenido como el resultado de una integración de elementos musicales y líricos provenientes de la poesía popular. Para Salinas la poesía popular, “[e]n general, puede dividirse en poesía bíblica y poesía ritual (además, podría agregarse una poesía de meditación o exhortación catequética, menos significativa, y de dudoso origen popular)”(Salinas, 2005: 33). Frente a lo mencionado, Violeta al parecer supera tal clasificación, pues toma elementos temáticos de la poesía popular, sin realizar una clara distinción entre el canto a lo humano y a lo divino, haciendo más bien una síntesis de ambas expresiones de la lira popular; en tanto el resultado es una canción con contenido a lo divino, pero su difusión se realizan en un contexto mediático.

Finalmente la canción tendría un tratamiento creativo basado en elementos del cantor / cantora, pero sería una canción de autor debido a la cantidad de aspectos musicales y temáticos que Violeta re-elabora. La mezcla de elementos que encontramos en esta canción en particular, es lo que nos permite avizorar una suerte de *estética borderline*, vale decir, canciones o piezas que se encuentran en la frontera entre un estilo y otro.

Uno de los énfasis discursivos de la autoría de Violeta Cantautora, se basa en una construcción de una *Violeta Politizada*. Desde este énfasis se funde la visión de una Violeta preocupada por los problemas políticos / sociales y ese mismo discurso se materializa en sus textos, hecho que Violeta sabe trabajar muy bien y al mismo tiempo se constituye en un quehacer congruente entre sus propias experiencias y su creación musical. Pero por otro lado, tomando como base este hecho, es posible notar la construcción de una figura de Violeta con matices casi solamente políticos, aún cuando según Patricio Manns Violeta militó brevemente en el partido comunista (Manns, 1984).

Tanto este hecho como la base ideológica de su canto, se toman para marcar su figura, politizándola, en lugar de reconocer que este elemento es el motivo conductor de su canto, donde si bien el entramado de su obra musical es político; ni su canto puede concebirse como panfletario, ni tampoco ella se constituye en propiedad de un partido político determinado. Según Javier Osorio: “Si existe una ‘estetización de la política’ en la obra de Violeta Parra [...]

ésta se daría matizada por una individualidad irreductible en la totalidad del colectivo políticamente comprometido” (Osorio, 2006: 40).

Refiriéndose a Violeta Parra, Marisol García sostiene que: “Para abordar esa fuerza excepcional, cierto periodismo eligió (antes y ahora) el camino fácil de asociarla sólo a sus simpatías comunistas” (García, 2013: 41). Donde García ve un camino fácil, nosotros vemos un acto de consecuencia que no representa en caso alguno una identificación vana o superficial, pues la designación política en Violeta, no se agota en una asociación con tal o cual partido, nos parece que solamente da cuenta de una inclinación de Violeta de manera objetiva hacia un preferencia ideológica, pero es acertado lo que dice García, ya que si sólo se la asocia a lo político, entonces se evidencia un tipo de reduccionismo o polaridad que dialoga con un énfasis determinante.

Manns (1984), relata la historia de Violeta en relación a sus vínculos políticos sostenidos como actos concretos, a propósito de los problemas sociales acaecidos durante la época presidencial de Pedro Aguirre Cerda, que son agudizados por el terremoto de 1939, cuyo epicentro fue en la ciudad de Chillán. Según Manns, por esos años, cuando él cuenta con 21 años de edad: “cumple sus primeras tareas políticas; se enrola en cierto género de almacenes populares que el gobierno concibe como un mecanismo eficaz para paliar en parte los efectos de la crisis” (Manns, 1984: 36).

María Teresa Cárdenas, periodista en una entrevista a Manfred Engelbert, académico de la Universidad de Göttingen, quien ha investigado sobre la figura de Violeta Parra, señala que lo político, o que pudiese ser politizado en Violeta Parra tiene sentido porque: “Según Engelbert, también la conciencia política de Violeta Parra se encuentra íntimamente ligada a su vida y a su arte [...] 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” (Cárdenas, 1993: 6).

Cabe señalar que durante la época de la dictadura de Pinochet, en Chile, se desarrollaba un aparataje institucional de un sector de la prensa que tendía a fomentar el repudio hacia los sectores de izquierda, según se señala en el documental de “El diario de Agustín” (2010). Trabajo que aporta, desde una perspectiva desveladora, cómo los diarios “El Mercurio” y “La

Segunda”, operaron como cómplices del gobierno militar para ocultar los crímenes cometidos durante ese período<sup>165</sup>.

A pesar de que hubo una fuerte represión y censura cultural durante el período de la dictadura de Pinochet, donde las expresiones artísticas se consideraban una amenaza por el nuevo gobierno dictador, (Chalpeau, 2003), se grababa música de Violeta.

En 1971, el sello DICAP edita el disco *Canciones reencontradas en Paris*. Trabajo en el que se incluyen canciones como “Levántate Huenchullán” o [“Arauco tiene una pena”], “Los hambrientos piden pan” o [“La carta”], “Rodríguez y Recabarren” o [Un río de sangre].

Sobre las censuras de que fueron objeto algunos músicos durante la dictadura militar, incluyendo a Violeta Parra, Ricardo García, locutor de radio y promotor cultural, recuerda que:

En 1976, cuando su nombre era un peligro para la dictadura, Alerce editó en Chile el LP con estas Décimas. Recuperar la cinta, ubicarla, desenterrarla, en un tiempo en que todavía esos nombres eran tabú (Quilapayún, Inti, Víctor, Violeta...) Fue obra de varias personas. Mientras la llamada Secretaría de la Cultura realizaba su embestida contra Alerce, con amenazas y prohibiciones, el nombre y la imagen de Violeta, lucieron de nuevo en las vitrinas (García, 1990: 11).

Dos años antes, en 1974 el compositor chileno Nino García, realiza un *sui géneris* “homenaje musical”. Nos referimos al arreglo para cuarteto de cuerdas que se graba superpuesto a las canciones del disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*<sup>166</sup>.

La intervención del disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* por Nino García, según Claudio Parra -pianista de “Los Jaivas”- obedece a una razón técnica, ya que el disco originalmente se había editado en versión mono, por esta razón, para darle al disco el carácter de estéreo, se le solicitó al compositor Nino García que incorporase el citado arreglo de cuerdas

---

<sup>165</sup> En el documental se citan los diarios *El Mercurio* y *La Segunda*, en los que se divulga una noticia falsa sobre un supuesto operativo donde los propios miristas se exterminan entre sí. En los titulares se aprecia un lenguaje bastante despectivo: “59 miristas chilenos caen en operativo militar en Argentina. Exterminados como ratones”, y en *El Mercurio*: “Ejecutados por sus propios camaradas. Identificado 60 miristas asesinados”, que en total sumaban 119 personas que en realidad habían sido torturadas y muertas en Chile. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=6Hs60\\_o\\_Yv0](https://www.youtube.com/watch?v=6Hs60_o_Yv0) [visitado el 18/04/2014].

<sup>166</sup> Ver el libro de Cuevas Alejandro, “Sin razón: la herencia musical del Nino García”, 2011. Según señala Alejandro Cuevas, la idea de homenajear a Violeta Parra surge en un contexto específico, que corresponde al momento de la asunción de la dirección del sello IRT por parte de Nino García, a los 18 años de edad, cuyo subdominio se conoce con el nombre de “Alba”. Se señala que “[s]u primera prueba de fuego para IRT se desarrolla en un disco en homenaje a Violeta Parra *Las últimas composiciones* (...) Un importante premio le espera en Europa por este trabajo”. p. 37

sobre la versión grabada inicialmente por Violeta en formato mono<sup>167</sup>.

Dicho trabajo llama la atención desde el punto de vista estético por la sutileza y la manera en que el compositor trabaja las líneas melódicas que acompañan la voz de Violeta Parra. Debido a que no tenemos acceso a las partituras de este arreglo, expondremos algunos aspectos estéticos sobre este arreglo.

Las cuerdas yuxtapuestas al trabajo de Violeta se presentan como una complicidad sonora delicada, discreta, apareciendo sólo en ciertos momentos de cada una de las canciones. Es interesante notar que a un año del golpe militar, la música de Violeta se mostrara vigente, o más bien, el disco fuese tomado en cuenta para modificar su antiguo formato de mono a estéreo, cuando según Subercaseaux, refiriéndose al mismo año del golpe señala que: “hasta el charango y la quena resultaban sospechosos, en que Víctor Jara fue ejecutado, en que el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile fue militarmente ocupado...la figura de Violeta Parra se *convirtió* –para decirlo de un modo prosaico- en una “papa caliente” (Štambuk y Bravo, 2011: 12)<sup>168</sup>.

Considerando entonces el contexto político chileno relatado por Subercaseaux, el hecho de la musicalización *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, resulta extraño, por lo que se podría entender, que dicha labor fue una manera de tornar su música más comercial, homologando técnicamente el trabajo primitivo. Pero también resulta doblemente extraño, considerando que tal idea proviene desde un espacio dedicado a la industria musical, por lo que también se puede interpretar como un intento de suavizar o dulcificar la música de Violeta Parra, utilizando instrumentos y arreglos doctos de manera que su música sea apta para escucharse en otros medios, quizás menos populares, llegando a ser también un producto musical de exportación, pues según Cuevas (2011), el disco intervenido por García se llevó a Europa; lugar en que incluso obtuvo un premio.

---

<sup>167</sup> Entrevista realizada a Claudio Parra el día jueves 21 de junio de 2012.

<sup>168</sup> Durante el gobierno de Allende, en Chile hubo una prohibición de la mayoría de las expresiones culturales, como lo señala Chapleau: “La música, la poesía, el teatro, y las revistas, entre otras formas de expresión libre, siendo métodos poderosos de comunicación bajo el gobierno de Allende, fueron prohibidos inmediatamente. Debido al hecho que cada expresión artística fue considerada una amenaza al régimen, cada símbolo del gobierno de Allende y su producción cultural fue silenciada físicamente, y el peligro de actividad cultural les hizo a mucho creer que había un “apagón cultural” en Chile, por los siguientes 17 años” (Chapleau, 2003: 64).

### 5.6.5. *Violeta Compositora.*

Dentro de la conformación de la autoría de *Violeta Compositora*, existen dos claras perspectivas discursivas contrapuestas entres sí. Una, sería la que asume que Violeta concibe la música de manera intuitiva e improvisatoria (Münnich, 2006; González, 2005). Idea que también ha hecho eco en la prensa, según ya hemos revisado en términos un poco más extensos en el discurso sobre *Violeta Canonizada*<sup>169</sup> y como revisaremos en el discurso sobre *Violeta Mujer*<sup>170</sup>. (En el primer caso, desde la perspectiva de la valorización / desvalorización para la construcción de un canon musical chileno, y en el segundo, desde la valorización/desvalorización sobre la construcción de un discurso de una *Violeta Campesina* versus el de una *Violeta Intelectual*). Y la otra, estaría enfocada en que habría habido un desarrollo consciente por parte de Violeta en sus composiciones, quizás no del modo académico del compositor clásico, básicamente en sus aspectos formales, pero sí, desde el contenido de lo que quiere expresar, y por tanto, habría que analizarla desde otros modelos no necesariamente académicos (Oporto, 2013a); (Valdebenito, 2016).

Era sabido en los círculos académicos e intelectuales que Violeta Parra creaba otras músicas que no eran populares -sobre las cuales recibió valoraciones positivas-. Sin embargo, la faceta de Violeta Parra como compositora comienza a ser más conocida en los años '90 en términos masivos, a raíz de la recuperación de las piezas para guitarra que tituló "Anticuecas" (Nº 1, 2, 3, 4 y 5).

La entrevista de Magdalena Vicuña a Violeta Parra, titulada: "Violeta Parra hermana mayor de los cantores populares" (1958), será una de los primeros textos donde se enuncie a: Violeta Parra *compositora*:

Al volver a Chile, nuestra folklorista comenzó a componer obras para guitarra, que aunque llevan la nomenclatura del folklore, las llama Anticuecas, son música culta, como la que puede escucharse en cualquier concierto de cámara. Violeta Parra, que musicalmente se formó sola y que aprendió música como el pájaro canta, es una compositora única (...) la originalidad de esta música extraña y hermosa, no se parece a nada, no obstante ser tan propia de esta tierra chilena (Vicuña, 1958: 74-75).

---

<sup>169</sup> Ver, Capítulo IV: Disurso sobre *Violeta Canonizada*.

<sup>170</sup> Ver Capítulo VI: Discurso sobre *Violeta Mujer*.

En la entrevista que realiza Marina de Navasal a Violeta Parra en la Revista *Ecran*: “Museo de música popular creó Violeta Parra”, comenta el procedimiento que Violeta Parra utiliza para componer su música: “Para interpretar sus composiciones atonales hace un dibujo mental del movimiento de sus dedos sobre la guitarra y lo repite cada vez que lo toca. Ha tenido muy buenas críticas de Acario Cotapos [compositor chileno] y de Enrique Bello [Fundador de Revistas y publicaciones culturales]” (Navasal, 1958: 14). Además de dar a conocer esta música diferente de lo que venía haciendo Violeta, al parecer esas críticas o buenos comentarios eran hechas a la propia Violeta, y no en publicaciones que tuviesen un impacto mayor. Ejemplo de comentarios a Violeta son los del compositor Roberto Falabella, Gastón Soublette o Miguel Letelier (Cassaretto, 2009); (Parra, 2011).

Poco se ha hablado sobre la música para cine documental<sup>171</sup> que creó Violeta, que también podría considerarse como parte de su faceta de compositora, principalmente por la estética usada en esos trabajos, la cual resulta similar a la empleada en toda su música para guitarra. Nos referimos al uso de técnicas de arpeggios y acordes en la mano derecha donde las armonías que transitan libremente desde lo consonante hacia lo disonante, a partir del uso de bases rítmicas de la música tradicional. Es así como la “Anticueca Nº 5”, basa su desarrollo rítmico a partir del patrón de la cueca:



Luego el desarrollo armónico melódico es trabajado mediante un recurso de reiteración rítmica, explorando varias posibilidades armónico-melódicas en formato disonante:

---

<sup>171</sup> Estos tres trabajos audiovisuales con música de Violeta Parra fueron producidos y realizadas por Sergio Bravo: “Mimbre” (1957); “Trilla” (1958-1959); “Casamiento de negros” (1958-1959); “Día de organillos” (1959), Ver más información en: Mouesca (2005).

Fragmento inicio "Anticueca Nº 5"  
[Basado en las transcripciones de Mauricio Valdebenito, et al. 1993]



Los siguientes compases son un ejemplo de la elaboración armónico-melódica de la misma pieza, que además va modificando su métrica, pasando de 6/8 a 3/4, 4/4 o 3/8 según se ve en el último compás:

Pasaje "Anticueca Nº 5"  
[Basado en las transcripciones de Mauricio Valdebenito, et al. 1993]



Tras la muerte de Violeta Parra, en el siguiente artículo de prensa, se señala brevemente algo sobre este trabajo, hasta hoy desconocido:

Violeta Parra fue una de las pioneras del renacer de la música folklórica y, más que nada, una investigadora de la música autóctona, que recogía, recopilaba o descubría, en sus propios orígenes y la difundía luego en la forma más fidedigna posible. En esa misión recorrió prácticamente todo el país en varias oportunidades, recogiendo innumerables canciones. Ha grabado decenas de discos y ha puesto música criolla a tres películas chilenas (*El Mercurio*, 06/10/1967: 30).

La obra musical y plástica de Violeta Parra se ha caracterizado por estar en una condición de dispersión<sup>172</sup>, hecho que se evidencia en el año 1990, como señalábamos, cuando se anuncia

<sup>172</sup> Podríamos hablar de una doble dispersión, por un lado, mencionamos el desinterés de la propia Violeta por resguardar, ordenar su obra y mantenerla más o menos organizada. Asunto que no tiene nada que ver son la visión tradicional de compositor (a)/músico (a) que tiene Violeta. Isabel Parra relata: "mi mamá andaba de un lado para otro y dejaba todo botado, no guardaba nada para ella" [...] Sin proponérselo, cuando niños y jóvenes, Ángel y yo íbamos recogiendo sus obras musicales, sus pinturas y ahora hemos recibido cartas de gente que nos cuenta: *Violeta estuvo aquí y dejó esto*. Reaccionan con el corazón en la mano y ahí me doy cuenta de que este esfuerzo no es inútil" (*Los Tiempos*, 1993: 48-49). Y por otro lado, se aprecia una dispersión o desorden póstumo en la edición y re-edición de sus

públicamente que se redescubren las “Anticuecas”, como es relatado por la periodista Myriam Olate: “Es una historia larga y apasionante: Unas cintas dejadas por Violeta Parra en Ginebra, de las últimas que grabara y a dos días de volver a retomarlas antes de suicidarse, fueron devueltas el año 69 a Nicanor Parra. –Me las entregó el dueño de la galería Engelbert, quien las encontró en el departamento que habitaba la Viola (...) Nicanor las guardó, sin saber que de estas cintas surgiría hoy –y a juicio de la pianista y *violetóloga* Olivia Concha-, no ya un reconocimiento a la gran folclorista, sino que *a un músico máximo de nivel hispanoamericano*” (Olate, 1990: 9).

Nueve años más tarde, en 1999, aparece en la prensa una reseña del periodista Rommel Piña, sobre los discos: “Composiciones para guitarra” (1999) y “Violeta Parra en Ginebra” (1999), ambos reeditados en ese año. El disco que presenta la faceta de compositora de Violeta es: “Composiciones para guitarra”, sin embargo, el siguiente artículo no enfatiza en ese ámbito de Violeta: “Composiciones para una guitarra” [sic] es la placa que muestra el lado menos conocido de la cantautora nacional. El disco fue grabado en la casa de su amigo Miguel Letelier, en 1961, y contiene una gallarda muestra de canciones instrumentales” (Piña, 1999: 41).

El siguiente es un relato del compositor chileno Miguel Letelier sobre su paso por la Universidad Austral en Valdivia, donde realizó una exposición sobre “El gavilán” de Violeta Parra. Aquí, señala que esta obra es clave ya que “marca un antes y un después” en la música chilena:

A través del análisis de la canción “El gavilán”, Letelier puso al descubierto algunas claves del proceso de composición musical de Parra y de cómo, sin saberlo, la folclorista escribió el capítulo más revolucionario en la historia del folclore nacional [...] Letelier le ofreció a Violeta Parra transcribir su canción “El gavilán”, la que con el paso de los años se volvió un motivo de análisis para el investigador [...] *Definitivamente marca una antes y un después [...] se advierten elementos que para época eran novedosos como ejemplo la*

---

discos, pues, no existe ninguna edición póstuma de sus discos originales, estando en la actualidad, discontinuados. A pesar de la importancia que ha tenido la Fundación Violeta Parra en la edición de la serie numerada de quince discos sobre la música, la faceta visual, entrevistas y documentales sobre Violeta Parra entre el 2010 y el 2014, son recopilaciones con un criterio editorial propio. Sobre esto, la periodista Marisol García, advierte sobre: El lamentable descuido en el que se encuentra gran parte de la edición de catálogo de la música popular chilena, afecta de modo especial e incomprensible a la discografía de Violeta Parra. El prestigio internacional de su nombre, pero también la productividad, rigor y diversidad aplicada por la artista en estudio, haría esperar como algo lógico que esos álbumes estuviesen disponibles fácilmente para cualquier interesado. Sin embargo, descubrir la música de Violeta Parra sigue exigiéndonos un esfuerzo. El grueso de sus publicaciones no se ha reeditado nunca en CD, y sus versiones en vinilo son materia de coleccionistas. A excepción de *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), su más famoso y mejor álbum, las canciones de Violeta se encuentran hoy en antologías no siempre recomendables. Su valioso y extenso trabajo de recopilación de cantos campesinos, en tanto, espera una improbable edición archivado en un centro de documentación de la Universidad de Concepción”. Revisar el artículo García, Marisol: “Violeta Parra, su esquiwa discografía”. En: <https://solgarcia.wordpress.com/2007/09/24/348/> visitado el 17/02/2016.

*fragmentación del texto y la armonía. Además logra impregnar la canción con su fuerte inestabilidad emocional. Ella fue una adelantada a su tiempo al presentar una melodía moderna* (Navarrete, 2009: 14).

Letelier, ha sido el compositor chileno que más se ha vinculado con un discurso valorizador sobre *Violeta Compositora*, ya que se preocupó de grabar sus piezas instrumentales para dejar un registro y hacer una transcripción musical de “El gavián”. Podíamos decir que Miguel Letelier, se encuentra en un terreno discursivo intermedio entre la idea de una Violeta que sabe lo que hace, valorando especialmente su pieza “El gavián”, pero por otra, basa su fundamento musical destacando una sonoridad “debussyana”, y un modo “stravinskeano” de composición en bloque, que en Stravinsky estaría bien, porque lo piensa formalmente, pero en Violeta, sería intuitivo, porque no sabe escribir música, y no conoce de la “forma musical”, según su relato<sup>173</sup>.

Varios son los compositores que se han preocupado por valorizar el trabajo más “docto” o menos “folclórico” de Violeta, según como se juzgue. Tenemos a Alfonso Letelier (1967), cuya perspectiva lo lleva a establecer vínculos entre Bèla Bartok y Violeta Parra, como ya hemos analizado en el capítulo de *Violeta Canonizada*. También al compositor Miguel Letelier, quien contribuye a la construcción de un discurso valorizador de esta faceta de Violeta Parra, pero siempre desde su perspectiva docta, según hemos revisado anteriormente.

En el año 1993, aparece el libro: *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*, editado por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y la Fundación Violeta Parra. Se trata de transcripciones de todas las piezas para guitarra de Violeta, excepto “El gavián” y la “Cueca larga” (versión del

---

<sup>173</sup> Yo casualmente me encontré con ella una vez en una feria que había, en [...] hace muchos años atrás, y la encontré tocando guitarra con un grupito de gente así alrededor, pero no creas que era una masa de gente escuchando a Violeta Parra, habían doce personas, quince personas. Inmediatamente yo oí lo que estaba tocando y me llamó tanto la atención [...] cuando terminó de tocar dio vuelta la cabeza y le dije Violeta [...] y eso qué es y me dijo esta es mi última composición [...] El gavián, que acabo de terminar, pero ¡por Dios! si esta es una cosa impresionante le dije, lo que yo escuché. Y la tiene grabada le dije [...] o la tienes escrita, no me dijo, no, no [...] ¿quieres que te la escriba, le dije? Te la escribo en papel, ah, sí estupendo me dijo, fantástico, anda a mi casa [...] yo estuve yendo una semana a la casa de ella y ahí empezamos a trabajar [...] ella cantaba y yo escribía con mucha dificultad, porque cada vez que ella cantaba una frase [...] la cantaba distinto [...] como ella no tenía ninguna idea de la forma musical entonces hacía un párrafo después lo repetía, después lo volvía a repetir, después volvía al principio, después seguía adelante, pero a mí no me importaba porque estaba grabando todos los párrafos y después había que armarlos como un puzle. [...] Si tú haces una comparación entre la *Consagración de la primavera* de Stravinski, que son bloques [...] ahí no hay el concepto de tema con el desarrollo y con la reexposición y con el final, son todos bloques sonoros que se van alternando, uno tras otro, no alternando, sucediendo [...] y en *El gavián* es lo mismo, tú *El gavián* lo puedes cortar así como quien corta una torta [...] eso es stravinskeano completamente (Tomio, 2013).

disco “Composiciones para guitarra”, 1999) y la música escrita específicamente para algunos trabajos de cine documental de Sergio Bravo.

De todas las piezas anteriormente mencionadas, sólo “El gavián” había sido transcrita para guitarra en 2001 por el guitarrista e investigador Mauricio Valdebenito. Este año, en el marco de la celebración de los cien años, el guitarrista ha continuado en esta línea de trabajo, transcribiendo también las piezas para guitarra que están en los documentales de Sergio Bravo.

El libro *Cancionero de Violeta Parra. Virtud de los elementos* (2005), ofrece transcripciones de las líneas melódicas de la mayoría de sus canciones, con los acordes para guitarra, donde también se incluye una versión de “El gavián”. Sin embargo, la cueca larga en su versión no tonal, no había sido transcrita<sup>174</sup>.

Nos parece relevante dar algunas claves acerca de la “Cueca Larga” (1999), lo que podría ejemplificar en qué se sustenta el discurso acerca de la autoría de compositora de Violeta Parra. Para contextualizar esta pieza, señalamos que el texto es de Nicanor Parra publicado en su libro “La cueca larga de los Meneses” (1958) que Violeta musicaliza dos veces; una vez en lenguaje tonal y otra vez con un uso de un lenguaje notoriamente disonante, donde podríamos pensar que no existe centro tonal (al menos en la primer parte de la cueca).

Tabla Nº 12: Resumen versiones “Cueca Larga...” en discografía.

Cueca Larga de los Meneses [Versión Tonal], primer pie.	Cueca Larga de los Meneses [Versión Tonal], segundo pie e introducción a la cueca.	La Cueca Larga. [Versión Disonante]
		
<p>Figura Nº 25: Disco Parra, Violeta: <i>Violeta Parra, El folklore de Chile, Vol. 2</i>, [LP],</p>	<p>Figura Nº 26: Disco Parra, Violeta: <i>La cueca presentada por Violeta Parra, El folklore de Chile, Vol. III</i>, [LP],</p>	<p>Figura Nº 27: Disco Parra, Violeta: <i>Violeta Parra, Composiciones para guitarra</i>,</p>

<sup>174</sup> Se ampliará este tema en el proyecto titulado: “Lo tonal y lo atonal en Violeta Parra. *La cueca larga...* ¿dos versiones o una auto-versión?. Proyecto obtenido tras la postulación del Fondo Interno de Investigación, promovido y financiado por la Dirección de Investigación y Publicaciones de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, a realizarse durante el año 2018.

Santiago de Chile: EMI Odeón, 1958.	Santiago de Chile: EMI Odeón, 1959.	[CD], Santiago de Chile: Warner Music Chile, 1999.
Texto: Nicanor Parra (1958)	Texto: Nicanor Parra (1958)	Texto: Nicanor Parra (1958)
Música: Violeta Parra (¿?)	Música: Violeta Parra (¿?).	Música: Violeta Parra (¿?)

La versión tonal de la “Cueca larga de los Meneses” como se aprecia en el siguiente extracto, está en tonalidad de Fa Mayor, presentando una estructura convencional de cueca: A-B, con una secuencia armónica también convencional, pero quizás más enriquecida armónicamente mediante el uso del II#7 antes de ir al V grado, como puede verse en el primer sistema.

Fragmento transcripción “Cueca Larga de los Meneses”

**Cueca larga de los Meneses**

Música de Violeta Parra, letra de Nicanor Parra  
Transcripción: Alejandro Cordero; Revisado por: Lorena Valdebenito

♩ = 82

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 82 beats per minute. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature is one flat (F major). The score is divided into three systems. The first system is marked with a box 'A'. The lyrics are: "Voy a can - tar me u na cue - ca / que mi ne - gro ve - a". The second system has lyrics: "más lar - ga que sen - ti mien - to, / que a mí no me cuen - tan cuen - tos,". The third system has lyrics: "más lar - ga que sen - ti mien - to, Pa - ra / voy a can - tar me u - na cue - ca." Chords indicated include F, Bb, G7, C, and C7. A first ending bracket is shown at the end of the third system.

No sabemos qué motivó a Violeta a dejar un registro de otra versión de esta misma cueca<sup>175</sup>, pero con un lenguaje disonante, donde podríamos decir que va deconstruyendo todos los

<sup>175</sup> El registro de la “Cueca Larga” en su versión disonante se conoce por primera vez en 1990 y luego en 1999 es incluida en el disco *Violeta Parra Composiciones para guitarra* (Los últimos tiempos, 1993), sin embargo, considerando la sonoridad amateur de la grabación, podría tratarse de un registro personal de Violeta Parra sin que haya claridad en los

elementos musicales que articulan la cueca larga, transformándola musicalmente en otra pieza. La introducción de la guitarra sirve como un antecedente de lo que será la línea melódica de la VOZ.

Como vemos, la deconstrucción -asumiendo que la “Cueca larga de los Meneses” habría sido creada primero, y por lo tanto sería el referente para pensar que en esta versión disonante se produce una deconstrucción- se da en la melodía accidentada tras el uso reiterado de intervalos de 4º aumentada y 2º menor lo que logra una indefinición melódica y armónica.

Fragmento transcripción “Cueca Larga”

**Cueca Larga**

Música de Violeta Parra, letra de Nicanor Parra  
Transcripción: Alejandro Cordero; Revisada por: Lorena Valdebenito

♩ = 80

Introducción

Voz

Guitarra

8

Guit.

14 A (00:19 - 00:32)

Voz

voy a can-tar u-na cue-ca más lar-ga que sen-ti-mien-to pa-ra que mi ne-gro

Guit.

19

Voz

ve-a que a mi no me cuen-tan cuen-tos ay, ay, ay, ay.

Guit.

25

Aún cuando mantiene la métrica en 6/8, el ritmo también se deconstruye, esta vez por un tratamiento rítmico irregular, que va de un ritmo compuesto por negras con punto y corcheas, en la “Cueca larga de los Meneses:



fines de la pieza.

A uno con saltillos seguidos de corchea, lo que produce una aceleración en el tempo en la “Cueca larga”:



Otro de los elementos donde se advierte un desarrollo más complejo en la “Cueca larga”, es el uso cromático en ciertos pasajes, como vemos a partir del compás 83, con notas octavadas, usando siempre la guitarra para introducir melódicamente la línea vocal.

Pasaje “Cueca Larga” [Transcripción. Alejandro Cordero, revisión propia]

Mientras la “Cueca de los Meneses” tiene una estructura tradicional de A-B, la “Cueca larga”, tiene la siguiente estructura, donde se exponen once diferentes motivos melódicos con alternancia de partes instrumentales en la guitarra, según se muestra a continuación:

- Introducción [00:00 – 00:19]
- A [00:19 – 00:32]
- Parte instrumental [00:32-00:41]
- B [00:41-54]
- C [00:54-01:06]
- Parte instrumental [01:06-01:19]
- D [01: 19-01:29]
- Introducción [01:29-01:39]
- E [01:39-01:53]
- E' [01:53-02:07]

Introducción cromática descendente [02:07-02:13]

F [02: 13-02:24]

G 02:24-02:34]

H [(breve introducción 02:34-02:37)-03:04]

I [(Breve introducción 03:04-03:10)-03:58]

J [(Breve introducción 03:58 04:09)-04:39]

K [(Breve introducción 04:39-04:51)-05:55]

Algunos de estos elementos o recursos musicales que encontramos en esta pieza, también los encontramos en “El gavilán” y en las “Anticuecas”. Base sobre la cual los diferentes autores que hemos revisado han planteado que Violeta sería una compositora, sin embargo lo que resulta complejo es qué idea sobre la composición, o qué categoría de compositora es la que podría estar presente en el caso de Violeta.

Hasta ahora lo que vemos es que la autoría de *Violeta Compositora* ha sido objetada o discutida, ya sea desde la perspectiva que intenta posicionarla como una compositora académica basándose en juicios estéticos provenientes de la música docta occidental, como lo exponen Letelier (1967) y Concha (1995), o desde la perspectiva que niega el estatus de compositora como lo sería cualquier compositor latinoamericano, como lo expone González (2005).

Cabe destacar el aporte crítico de Valdebenito (2016), sobre la dimensión de *Violeta Compositora*, y su interés por investigar lo que se ha dicho sobre ella y también su música de un modo más exhaustivo, ya que para el autor: “Aún la música de VP en todos sus ámbitos es algo que espera su estudio profundo. De VP se habla y escribe mucho pero se le escucha poco. Los esfuerzos por situar una y otra vez sus composiciones para guitarra en un punto equidistante entre lo popular y lo docto, impiden comprender cabalmente su lógica. Y por lo que alcanzo advertir, su creación toda está plagada de relaciones y referencias con prácticas y tradiciones musicales que fueron por ella atendidas y estudiadas” (Valdebenito, 2016: 3)<sup>176</sup>. La perspectiva de Valdebenito intenta descentrar la lógica académica que tiende a legitimar lo popular respecto de lo docto y por consiguiente juzgar estéticamente las piezas para guitarra de Violeta, dejando un espacio abierto a pensar de otro modo la música de Parra.

---

<sup>176</sup> Este texto fue expuesto en el II Congreso ARLAC/IMS, en la Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, enero, 2016. A pesar de que aún no ha sido publicado, fue compartido gentilmente por su autor, en su reciente estado de avance para incluirlo especialmente para este trabajo.

Así también, queremos destacar también la referencia musical que ha hecho de manera elocuente, el guitarrista y compositor chileno, Juan Antonio Sánchez en cuanto a la dimensión de *Violeta Compositora*.

Sánchez (2014), considera relevante el trabajo guitarrístico de Parra en varios sentidos: Primero, porque es capaz de elaborar nuevas creaciones a partir de un gran número de ritmos cultivados en Chile, puesto que: “toda su obra musical corresponde a ritmos y danzas de Chile: cuecas, tonadas y valeses, por supuesto; pero también Rin, Parabién, Sirilla, Refalosa, Pericono, Chapecao, Polka, Mazurka, Canción golpeadita, Canción chicoteada, Aire nortino, Aire Mapuche, Cachimbo, Aire Pascuense, Cueca recortada...”. Segundo, porque en su trabajo para guitarra y en los instrumentos de cuerda que ejecuta, como el charango y el cuatro, en ciertos casos, realiza un tratamiento diferente al de su uso convencional: “Cuando toca charango, por ejemplo, no es para interpretar ritmos del altiplano en versiones llenas de dificultad y virtuosismo, sino para enriquecer el timbre del acompañamiento de lo que está diciendo. Y aun siendo el suyo un «instrumentismo» al servicio de la letra, es necesario hacer justicia en este punto: toca extraordinariamente bien la guitarra con que se acompaña” (Sánchez, 2014).

Y tercero, que la escuela de la guitarra chilena se basa en una estrecha relación entre el mundo académico y el popular/folclórico, muy similar a lo que ocurre en otros países de la región de América Latina, como Brasil, Perú o Argentina. En este sentido, en Chile, ha sido muy importante el tratamiento guitarrístico de Violeta Parra como un aporte para guitarra chilena. Sánchez sostiene que: “en Chile hay muchos y muy buenos guitarristas de raíz folclórica y popular. Definitivamente es el nuestro un país de tradición guitarrera, pero ésta no se ha desarrollado mayormente a nivel solístico”. Por esta razón, considera importante el aporte de Parra en esta configuración del guitarrista solista, pues, refiriendo al legado instrumental de Violeta: “allí estaba una música para guitarra, chilena, diferente, simple por la mecánica que la originaba, compleja por el resultado sonoro. Con las «anticuecas» y el *Gavilán gavilán* se abre un mundo para la guitarra chilena” (Sánchez, 2014).

Y por último, de la perspectiva que tiene Sánchez sobre Violeta, esto es el fiel reflejo de su experiencia en el plano compositivo como lo destaca Hermsilla (2013), quien ha realizado un interesante trabajo sobre la influencia de un lenguaje musical parriano en las siguientes obras

de Sánchez: “Sonata para guitarra”, “Tonada por despedida” y “Tonada en sepia”, estas dos últimas piezas incluidas en el disco “Local 47” (2001).

El discurso sobre *Violeta Autora*, se va construyendo en base a una multiplicidad de autorías, con diferentes énfasis. Así también, se construye en base a un concepto de autor pre-moderno subyacente en Violeta, independiente del tipo de composición que cree.

Las relaciones discursivas que se producen entre una Violeta autora moderna, son de tipo técnicas (el disco, la industria, la grabación, la producción musical, la difusión) pero aparece también desde un enfoque discursivo basado en el concepto de autor relacionado con el arte / vida, propio de una concepción de autoría pre-moderna.

Esta compleja superposición de autorías en Violeta Parra, dan cuenta de varios problemas que podrían definirse a través de una indeterminación estilística, una amplia clasificación temática y formal de su música, un problema de desplazamiento del género musical, cuyas problemáticas han tenido incidencia, de una u otra forma, en las reflexiones sobre actores o prácticas que intervienen en el desarrollo de la música nacional.

## 6. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA MUJER

### 6.1. Introducción.

En este capítulo abordaremos la problemática sobre la construcción de la figura de Violeta Parra en su dimensión de mujer. Cómo se ha construido un discurso sobre lo femenino en Violeta Parra, es un asunto complejo ya que convergen una serie de aspectos, tales como: temas de género, que no obstante se enuncian en base a esta categoría, no aparecen siempre de manera tan evidente desde una visión de género concreta, sumado esto a una argumentación sobre su condición de mujer basada en estereotipos, y además, una asunción desde la subalternidad y su condición social.

Aun cuando este capítulo se titula *Violeta Mujer*, nos interesa enfatizar que abordaremos la dimensión femenina de Violeta Parra como una categoría que se construye social y culturalmente, en oposición al concepto de mujer desde el punto de vista biológico, cuya distinción ha marcado una diferencia en los modos de aproximación respecto de los temas de género, según lo expone Ramos (2003).

El problema sobre el cual se instala un discurso referido a la condición femenina de Violeta Parra, se sitúa sobre cuestiones que a nuestro parecer, provienen de la discusión teórica que se ha sostenido desde el postcolonialismo y los estudios de género. Distinguimos, eso sí, la perspectiva discursiva que aparece en la prensa, menos vinculada a una noción teórica sobre género, y aquella con la cual algunos estudios del mundo académico abordan a Violeta Parra (Olea, 1996); (Pinochet, 2007 y 2010).

El discurso sobre *Violeta Mujer*, se muestra oscilante entre dos enfoques, por un lado se intenta una valorización que parte de su clase, como si fuera un tamiz desde el cual se mira y analiza su figura y su creación artística, produciéndose un sesgado reconocimiento hacia el personaje. La clase aquí, es el ámbito central para realizar cualquier análisis sobre Violeta Parra (Olea, 1996); (Münnich, 2006); (Echeverría, 2010). Y por otro lado, aparece una valorización que sitúa a Violeta y su obra en un primer plano a través de un análisis de su figura, quedando el tema de

clase en segundo lugar o en un plano mucho menos relevante (Manns, 1984); (Oviedo, 1990); (Montealegre, 2011); (Miranda, 2013); (Oporto, 2013a); (Morales, 2003); (Campos, 2008); (Holas, 2008); (Vilches, 2008).

Así también, contribuye a la construcción de un discurso sobre *Violeta Mujer*, la formación de una representación de género de su figura en jóvenes cantautoras chilenas, siendo representada de diferentes modos de acuerdo a tres ámbitos: la música, la imagen y el discurso que ellas mismas van formando sobre Violeta Parra.

Notamos que el origen campesino de Violeta aparece en la prensa como una idea que se repite frecuentemente, y luego se torna significativo como punto de partida, para desde allí, establecer juicios, definir perspectivas y realizar valoraciones que van formando un discurso sobre *Violeta Mujer*.

Las referencias de prensa marcarían el inicio en la configuración de un relato que se va definiendo paulatinamente desde una perspectiva de género. Ello ocurre cuando posteriormente la academia se hace presente a través de textos de investigación y ensayos en los que se presenta cada vez más evidente una perspectiva de género. Nuevamente notamos aquí, cómo se produce una *interacción discursiva* (Foucault, 1969/2015), así como en los discursos anteriores, donde se produce un diálogo entre la prensa y los trabajos de investigación.

Generalmente han sido las mujeres quienes se han preocupado por abordar más profundamente a Violeta desde su dimensión femenina. Por ejemplo, podemos mencionar los libros de Oviedo (1990) Agosin y Dölz-Blackburn (1988; 1992); Münnich (2006); Echevarría (2010); Oporto (2013a) y Miranda (2013). Aunque no se advierta una clara asunción teórica de género, en estos trabajos mencionados, existe de todas maneras un alcance analítico que da cuenta de una mirada sobre Violeta como figura femenina.

Los textos de Agosin y Dölz-Blackburn (1988; 1992), admiten un problema sobre la falta de densidad y profundidad que ha habido al abordar a Violeta Parra y su obra, cuyo problema da paso a que las autoras se propongan realizar una mirada 'real y verdadera' del personaje. Idea que habla, tal vez, de una perspectiva de época, es decir, conseguir exponer quién era realmente Violeta Parra, como lo señalan, ya que: "biógrafos, recopiladores y aficionados al

sensacionalismo comenzaron a rastrear su vida y su canción, pero se dijo muy poco acerca de lo que verdaderamente formaba la esencia real de Violeta Parra, y más importante aún, qué fue lo que esta artista escribió” (Agosin y Dölz-Blackburn, 1988: 13). Esta perspectiva que tiene un claro enfoque esencialista intenta buscar la representación de un personaje “real”.

Presentar un texto fuera de sensacionalismos y acercado a un trabajo académico, fue el resultado de *Violeta Parra o la expresión inefable* (1988) y *Santa de pura greda: un estudio sobre su obra poética* (1988). Estos trabajos, efectivamente son primicias en cuanto a un estudio académico sobre la dimensión literaria de la obra de Violeta Parra, y es posible hallar en ellos una alusión al tema de género, pero no propiamente desde la figura de Violeta Parra, sino que aluden a cómo es abordado un “concepto ideológico-feminista” de la figura de la mujer en las *Décimas*, que además éste se valora como un género biográfico eminentemente femenino. Según Agosin y Dölz-Blackburn (1988)<sup>177</sup>.

La académica, Raquel Olea, también ha referido a Violeta desde una perspectiva de género. Olea (1996) en su artículo, reflexiona sobre ciertos gestos emancipadores, como sus constantes viajes, sus vínculos con la gente y su libertad para realizar las labores propias de investigadora y músico, estableciendo una relación entre el personaje de las *Décimas* y Violeta misma.

La misma autora advierte una ruptura de los estereotipos de género por parte de Violeta, pero su reflexión, y como es común en otras autoras (Münnich, 2006); (Echeverría, 2010), enfatiza en que Parra lo hace: “con usos culturales propios del mundo rural y campesino” (Olea, 1996: 33), pero no logra un desplazamiento de esta categoría de análisis hacia otras posibles perspectivas: entre ellas, la densidad de su pensamiento, la dimensión reflexiva que pudiera tener su obra, o su referencia sobre temas sociales y políticos. Temas en los que Violeta no siempre habla desde un sujeto propiamente femenino y campesino, no obstante que lo sea, sino que lo hace también desde un campo un poco más genérico.

---

<sup>177</sup> Para Agostín y Dölz-Blackburn: “las décimas de Violeta se entroncan con un feminismo de vanguardia o más bien, con la preocupación de una conciencia social del rol de la mujer [...] cabe decir que en estas décimas no se esboza la imagen de la mujer como figura arquetípica dotada de facultades sobrenaturales y reflejadas en la imagen de la madre tierra. Todo lo contrario, aparece en todo su esplendor la visión de una mujer campesina sumida en una condición real e histórica, donde todas las visiones de la femineidad y la belleza aparecen trastocadas” (Agosin y Dölz-Blackburn, 1988: 102).

El esquematismo clásico de Olea, sobre las categorías ricos y pobres / centro y periferia / popular y culto, tiende a reducir la perspectiva con la que trata a Violeta, como lo señala en la siguiente cita: “La escritura que Violeta despliega en sus *Décimas* tanto como en sus múltiples canciones, evidencia rasgos de lo popular que por su carácter minoritario, por su poder especializado localmente, no entra en fricción con lo central, permanece intocado en su marginalidad, por los avances y mandatos de lo que negocia con lo novedoso, con lo moderno, escapando a ciertas formas de la centralización, lo que permitiría una analogía entre ciertos rasgos de lo femenino y lo popular” (Olea, 1996: 33).

En primer término, Olea, no hace una distinción entre las amplias diferencias que existen en las creaciones musicales de Violeta, considerando como un todo sus “múltiples canciones”, que según la autora, tienen “rasgos de lo popular”. Esta dicotomía acerca de lo popular versus lo docto en Violeta Parra, es compleja debido a la indefinición de los límites estéticos en los que se sitúan las autorías de Violeta Parra, según hemos revisado en el capítulo sobre *Violeta Autora*<sup>178</sup>.

En segundo término, ¿qué sería lo central para Olea? ¿Acaso, temas como la muerte, la modernidad, la política y las dictaduras, expuestas en las *Décimas*, (Parra, 1970: 35; 73, 115, 119), sólo porque para referirse a ello, Violeta usa un lenguaje campesino, no podrían ser considerados problemas centrales? ¿Deberíamos suponer que el sujeto y su lenguaje construyen un modo de decir [mencionar, enunciar] lo marginal y subalterno, desde una condición marginal y subalterna? ¿Acaso solamente la voz burguesa o ilustrada puede referirse a temas que entrarían en una “fricción con lo central”? ¿Violeta, en su condición de mujer popular no es un sujeto válido para hablar sobre tales temas? En este sentido, cuando Olea, refiere a los conceptos centro/periferia o docto/popular no explica claramente el límite que existe entre ellos

Spivac (1998), discute el problema acerca de si en el contexto indio, el sujeto subalterno no puede hablar, haciendo una crítica sobre la noción de conciencia que tendrían estos sujetos sobre lo que acontece en el mundo. La crítica apunta a que esa condición subalterna sería la que no permite que sea un sujeto válido para enunciar, y por lo tanto queda deja sin voz, porque

---

<sup>178</sup> Ver, Capítulo V: Discurso sobre *Violeta Autora*.

carece de un lugar para expresarse. Desde esta perspectiva, entonces ¿fue Violeta Parra realmente una sujeto subalterna? ¿Logra superar el problema de la carencia de un lugar de enunciación? ¿Aún logrando expresarse a través del arte, consigue Violeta Parra realmente hablar?

Un tema es poder hablar, y otro, es que aunque hablando, su condición de clase anule cualquier posible diálogo que surja a raíz de su comunicación. Al parecer, Violeta Parra extrañaba algún tipo de diálogo: [...] digo las cosas y nadie me responde. Nadie me dice nada. Y yo vivo entre esta gente aquí... tengo que tener un diálogo con esta gente... ¡No hay tal diálogo! [...]" (Štambuk y Bravo, 2011: 151).

Otro aspecto que ha ido definiendo un discurso de género sobre Violeta, ha sido la focalización en tópicos de femineidad en tanto ideales románticos. Refiriendo a las cartas de Violeta Parra, Agosin y Dölz-Blackburn (1992), señalan que:

El aporte de naturaleza propiamente femenina en Violeta, desde la confección de arpilleras hasta sus pinturas y poemas, debe considerarse desde la perspectiva de una mujer sumida en la construcción de su propia historia y esencia en una sociedad que le mezquinaba su autonomía [...] Los epistolarios femeninos resultan un testimonio directo de los desvelos de la mujer a través del tiempo. Es un género que no pretende encubrir los hechos con esa oficialidad histórica de las hazañas, las guerras, las actividades sociales y nos brinda en cambio la *intrahistoria* de la mujer que escribe, cuyos episodios no tienen acceso a la vida pública sino discurren en la intimidad de esa mujer y sus alrededores (Agosin y Dölz-Blackburn, 1992: 91).

Las autoras sitúan las cartas de Violeta, al mismo nivel que las cartas de *la mujer*, en tanto sujeto, desde un punto de vista idealizado, y además, ejemplifica el género epistolar de mujeres del siglo XIX y XX como Virginia Woolf, Anaïs Nin y George Sand, estableciendo una analogía con Violeta Parra, con aquella *mujer* que sufre y que no se atreve a expresarse en términos públicos, o que escribe diarios o relatos de vida. Caso que en Violeta, consideramos no tiene igual sentido, ya que justamente desafía los moldes asignados a la figura de la *mujer*, pues vive una vida absolutamente pública, no teme a decir lo que piensa, rompe estereotipos en todos los planos posibles de su condición femenina.

Si bien, es posible establecer comparaciones respecto de las mujeres que señalan las autoras y Violeta Parra, en asuntos de género, el tema de las cartas nos parece que no tiene el mismo sentido. Las cartas, en el caso de Violeta, son más bien un testimonio de carácter involuntario, por haber sido publicadas *post-mortem*, por su hija Isabel Parra, que por cierto las publica bajo un criterio de edición muy selectivo, donde algunas aparecen incompletas, sin ningún tipo de explicación.

Por esta razón, claramente, Violeta, no escribe sus cartas relatando “episodios que no tienen acceso a la vida pública” sino que escribe partiendo de un deseo de comunicarse con su familia, amigos y pareja, y en última instancia, si pensó en que sus cartas podrían preservarse, lo hizo por un motivo muy particular de tipo sentimental-familiar, como lo expresa a Gilbert Favre: “Guarda mis cartas, Chino. Van a servir después, cuando la Titina [su nieta, Tita Parra] quiera conocer los secretos de su abuela” (Parra, 2011: 147).

Otros textos más específicos, donde se hace una aproximación más sistemática desde el género o desde la categoría mujer, son los de Carla Pinochet (2007; 2010). Trabajos que aportan mayor riqueza en este análisis, dado a su contenido.

Pinochet (2007), en su tesis sobre Violeta Parra, propone que a partir de su obra se construye un imaginario del mundo popular subalterno, en base a las siguientes dimensiones binarias: lo rural y urbano, lo femenino y masculino, y lo oral y escrito. Sobre esto, Pinochet (2007), reflexiona: “No debemos olvidar que lo rural era el espacio opuesto al lugar de la modernidad y el progreso; que lo femenino era la condición inversa a la capacidad masculina de mando y cambio social; y que la oralidad era la contraparte del más importante de los vehículos de la razón ilustrada” (Pinochet, 2007: 16).

Estas dimensiones binarias que la autora referencia, son tomadas desde los estudios de las ciencias sociales, y justifica su uso, puesto que: “han intentado asir las múltiples aristas del concepto [popular] recurriendo a los pares oposicionales que el estructuralismo popularizó como modelo explicativo” (Pinochet, 2007: 12).

La idea de lo femenino en Violeta coincide con una focalización de categorías que efectivamente podrían ser inmutables y opuestas en relación a otras; como la pobreza, lo rural, lo popular. Pero el énfasis de las autoras está en situar, analizar y significar al personaje desde allí. En

menor medida se logra discutir sobre el modo como ella mira el mundo desde estas categorías, con el fin de ampliar la mirada estereotipada que se ha instalado sobre su figura.

Otros ejemplos, son los libros de Münnich (2006) y Echeverría (2010) en los que aparece nuevamente un modelo de análisis basado en el esquematismo clásico de ricos/pobres. Las autoras polarizan los roles de género desde su condición de clase, considerando a la mujer culta como mucho más emancipada y a la popular mucho más sumisa. Idea que replica la manera en que han sido impuestos los estereotipos de género discutidos por el feminismo y los estudios de género.

Sin embargo, el ser mujer, ya sea de clase social baja o alta, que ha logrado construir una visión de sí misma y su propia femineidad; fortalecida en la individualidad y la libertad como ser autónomo, dueña de su voluntad y su cuerpo, en algún momento sentirá tensionada tal visión, con la que ofrece el modelo patriarcal dominante.

En razón de esta perspectiva, y en un contexto nacional, existió la escritora Teresa Wilms Montt (1893-1921) y la poeta Gabriela Mistral (1889-1957), pero también la escritora María Luisa Bombal (1910-1980) y Violeta Parra (1917-1967). Y en un contexto internacional, la escultora Camille Claudel (1864-1943) y la pintora Suzanne Valadon (1865-1938), por mencionar algunos casos. Todas, mujeres de origen culto y popular respectivamente, contemporáneas entre sí, y con la misma idea de liberarse de los estereotipos de género.

Por otra parte, en el caso de Violeta, la supuesta sumisión de la mujer popular (Münnich, 2006) se ve contradicha, ya que no consiente con temas donde se advierta una doble moral. A pesar de haber firmado un contrato de matrimonio, solemne, lo desestima cuando siente que su libertad se ve amenazada. ¿Cómo se ha ido construyendo el discurso que presenta la figura de Violeta Parra en su condición de mujer? ¿Como una excepción de la mujer popular? ¿O, como una mujer como cualquiera otra, que independiente de su clase, fue capaz de construirse de un modo autónomo? Este discurso claramente ha enfatizado en la construcción de una Violeta que representa la excepción de su clase.

Podemos decir entonces que uno de los asuntos más recurrentes en los estudios sobre Violeta como sujeto femenino, en menor o mayor medida, ha puesto énfasis en la ideología de clase. Asunto que podría comprenderse como natural, sin embargo, es importante destacar el modo

como se aborda, ya que, al parecer se confunden ciertos planos; como la categoría de lo popular, la idea de lo campesino, el desconcierto de la relación que se da entre la clase social de Violeta Parra y su obra artística, como también el espacio al que accede a raíz de su obra.

Por lo tanto, *Violeta Mujer*, bajo el tamiz de clase se configura desde una constante polarización, ya que por una parte es valorizada como una mujer campesina que lucha, sufre y logra una posición importante a raíz de su propio trabajo, pero por otra, es desvalorizada, ya que a partir de este mismo reconocimiento, se esconde un discurso de clase cerrado, en el que no es posible rescatar asuntos relativos a su propuesta musical más allá de ese tamiz.

Toledo (2009), sostiene que por un parte, el feminismo considera el género como un ámbito estructurante de la sociedad, sin embargo, por otra parte, en realidad serían las formas de producción las que a través de las clases, estructuran las relaciones en la sociedad. Por consiguiente, las mujeres aparecen unidas en relación al género, pero divididas en cuanto a la clase:

Definir el problema de la mujer como un problema de género es también una forma de igualar a todas la mujeres, diluyendo las fronteras de clase que existen entre ellas. La mujer burguesa y la trabajadora serían iguales, tendrían los mismos problemas y, por lo tanto, deberían estar juntas en la lucha por superar las desigualdades, por ampliar los espacios de la mujer en la sociedad. De hecho, el género une a todas las mujeres, burguesas y trabajadoras, pero la clase social a la que pertenecen las mantiene irremediabilmente divididas (Toledo, 2009: 18).

Es pertinente destacar que la perspectiva de Toledo, feminista Latinoamericana, guarda relación con la noción de clase que encontramos en la discusión de Davis (2005) en los años '80, sobre la condición de la mujer norteamericana a fines del siglo XIX y principios del XX. Es así como la autora destaca las relaciones de las mujeres tanto blancas como negras, que se producen en el mundo del trabajo, donde la clase funciona como una categoría mucho más heterogénea que homogénea, destacando que en “los prejuicios de clase y el racismo que impregnaban al nuevo movimiento de mujeres. No todas las mujeres eran blancas y no todas las mujeres disfrutaban del confort material de las clases medias y de la burguesía” (2005: 71-72).

En este sentido, estas ideas se muestran vinculantes en el problema de la construcción del discurso sobre *Violeta Mujer* desde una perspectiva de clase, ya que efectivamente algunas de

las mujeres que se han dedicado a investigar sobre Violeta Parra, -y que pertenecen a una clase social alta- principalmente abordan sus estudios enfatizando en la clase y problematizando siempre a partir de su condición de mujer popular y pobre.

Pero al mismo tiempo toman distancia del personaje desde el punto de vista de género, ya que en sus análisis sobre Violeta, hacen notar la diferencia entre Violeta y la mujer de una condición social elevada: clase a la que ellas mismas pertenecen (Münnich, 2003); (Echeverría, 2006), según veremos en extenso en las siguientes páginas.

En este caso, veremos los matices ideológicos que se producen en la *formación de las modalidades enunciativas* (Foucault, 1969/2015) de este discurso. Ya sea consciente o inconscientemente, se distancian de su objeto de estudio, no metodológicamente, sino a raíz de una cuestión de clase, por lo tanto, el género las divide, no desde el punto de vista reivindicativo u otro problema puntual, sino en cuanto a la posición que logran como autoras en la construcción del discurso sobre *Violeta Mujer*.

Tabla Nº 13: Clasificación temática del discurso sobre *Violeta Mujer*

Formaciones discursivas (Foucault, 1969/2015)	Función enunciativa (Foucault, 1969/2015)	Tópicos discursivos
Violeta mujer campesina.	Énfasis en la figura de Violeta como mujer campesina para analizar su propuesta musical y al personaje.	-Origen campesino -Provinciana -Sureña -Aspecto físico -Aspecto sentimental
Violeta mujer intelectual. Violeta mujer campesina <i>versus</i> Violeta Mujer Intelectual.	Énfasis en la figura de Violeta y su creación artística para analizar al personaje de Violeta. Énfasis polarizado de dos representaciones femeninas de Violeta en la pieza "El gavián".	-Intelectual -Creadora -Pensadora -Cueca como símbolo de las clases populares/Cueca usada como símbolo de la rabia. -El amor de una mujer pobre/El amor como sentimiento que destruye.
Representaciones de Violeta Parra en primera generación de cantautoras.	La representación de Violeta Parra se da desde el homenaje y como referente musical.	-Lo musical -Lo femenino
Representación de Violeta Parra en segunda generación de cantautoras.	La representación de Violeta Parra se da desde lo icónico, lo idealizado, lo "auténtico".	-Lo musical -Lo visual -Lo femenino -Lo social

## 6.2. *Violeta Mujer Campesina: sureña y provinciana.*

Lo campesino en oposición a lo citadino, lo rural y lo urbano, ha sido fundamental como tópico originario (S. XVI) sobre el cual ha sido cimentado el pensamiento oficial e ilustrado en América Latina en sus inicios, perdurando hasta la actualidad.

Según Rama: “La ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar” (Rama, 1998: 17).

El modelo de ciudad que plantea Rama, se configura no sólo en cuanto a los ámbitos concretos y reales de la ciudad y su arquitectura, sino también en cuanto a aquellos aspectos simbólicos que ordenan las relaciones económicas, culturales y sociales, que se conciben como un ideario mucho antes de que éstas hayan sido construidas. Así, la ciudad como espacio robusto y autónomo pasa al tramo letrado, escriturado, politizado y modernizado, logrando una “jerarquía social” (Rama, 1998: 46), en oposición a los espacios rurales.

El origen campesino de Violeta posee dos connotaciones de alteridad; una geográfica y otra social, por ser provinciana y sureña -que en el caso de Chile, este lugar geográfico representa en términos corrientes, a la “gente de campo”- y también por pertenecer a la clase campesina.

Para González (2010), Violeta Parra tendría y una triple condición de *outsider*, en la cual se incluyen componentes de género y su relación con la música, además de lo social y cultural. Así, “Violeta Parra vive una tercera condición de *outsider*, sumado a la de ser mujer y compositora a la vez, la de encarar una alteridad social de componentes culturales, étnicos y de clase” (González, 2010: 25).

Mientras, González (2010), da cuenta de cómo se presenta la construcción de la condición *outsider* de Violeta Parra desde la música, en relación a tres dimensiones, Münnich (2006), ya había referido a algo similar, pero utilizando el vocablo: “marginal”.

Para Münnich, el sufrimiento de Violeta se genera a raíz de que: “es cuatro veces marginal; marginada por pobre, marginada por pertenecer a un país subdesarrollado, marginada por mujer y marginada por ser vocera de una cultura desaparecida. Todo esto explica el tono a

menudo sombrío de las Décimas, la perspectiva negativa de la autora, y la reiterada descripción del dolor del pobre” (Münnich, 2006: 154).

Llama la atención que la autora nombre a Violeta marginal, lo que significa que ésta sería una condición invariable en ella, existiendo una ambigüedad entre el uso del adjetivo “marginal”, como una condición que la propia autora atribuye a Violeta, y el que sea “marginada” por algunos. De cualquier manera, Münnich denuncia una postura elitista y colonial al referirse a Violeta Parra.

¿Qué voz adopta Münnich? ¿La que denuncia que Violeta es marginada? ¿O la voz que se suma a la marginación colectiva de Violeta desde su clase social elevada?

En primer lugar, Münnich, le atribuye una relación causal al sufrimiento de Violeta, reduciendo su dolor a un problema de clase. Si bien, su sufrimiento se relaciona con la pobreza, partiendo desde sus temas personales, también lo es en términos colectivos, al asumir que la dimensión social y política lleva tal sufrimiento a asuntos mucho más complejos que un tema de marginalidad solamente.

Segundo, si alguien es marginado por pertenecer a un país subdesarrollado, esto tiene sentido sólo si ocurre fuera del país, cosa que no ocurrió con Violeta, puesto que contrariamente a ser marginada, fue valorada en el extranjero. El asunto del subdesarrollo mencionado por Münnich, claramente no fue un tema relevante para apreciar su trabajo artístico, según se expone en un artículo sobre su trabajo visual y musical en París, en el cual se citan las críticas de dos fuentes parisinas; “Le Monde” y “Le Fígaro”<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> Reproducimos parte de lo que señaló la crítica de Le Monde, sobre sus trabajos visuales y su música: “[...] Violeta está allí, ardiente, grave, inteligente y sensible, para tocar la guitarra, cantar una música triste y coloreada; bordar inventando (sin cartón) formas vivaces de lanas claras sobre fondos de yute y telas de color. Pequeña y morena, ella comenta simple y compleja como una criatura de Lorca, acerca de sus esculturas donde hilos metálicos enroscados hacen brotar flores de oro de un árbol negro. Sus bordados imponen asombrosos decorados de miseria y poesía: relatos cortos contra la guerra, escenas de circo y leyendas locales. También vemos en ellos morir a Cristo en un bello árbol en flor. El quid está en un tejido plano (passeplat) que se realiza a veces con relieves colocados con un sentido plástico dramático. Los brazos terminan en pájaros o en instrumentos musicales con una libertad irrefrenable [...]” (Ehrmann, 1964: 31). Y en Le Figaro, se señaló: “En unas salas del Museo de Artes Decorativas se exponen tapicerías de Violeta Parra, chilena ya conocida en Francia por su talento de cantante folklórica. De estilo ingenuo, sus temas y la materia que emplea (el fondo en tela o yute) estallan de naturalidad. Por lo demás, ella no compone jamás anticipadamente; su aguja corre y crea, en tonos ardientes, personajes elegantemente trazados cuyos miembros terminan muchas veces en forma de pájaros en vuelo. Sus “hilos de fierro” no son menos bellas creaciones, donde se perciben su sensibilidad y su gusto por una espontánea poesía” (Ehrmann, 1964: 31).

En el artículo no sólo se menciona su exposición en una de las salas del Museo de Artes Decorativas en París, sino que también se anuncia que el 31 de octubre de 1964, “se inaugura una exposición de sus tapices en la Galería Capitol, de Lausanne, en Suiza” (Ehrmann, 1964: 31). Se ha comprendido que la figura del campesino/a está asociada a algunos estereotipos que deberían calzar con un cierto ideal de rasgos de clase.

Ser campesino/a sería igual a: inocente, humilde, sin educación, pobre, entre otros, pero no se valora la sabiduría popular o la cosmovisión campesina como un estatus válido desde donde pensar el mundo, o, la hibridez cultural que podría haber entre alguien que es capaz de hacer una síntesis de ambas visiones culturales.

El tratamiento al personaje de Violeta que le da Echeverría (2010), en su libro *Yo Violeta*, es el de una campesina un tanto ignorante, a quien le cuesta mantener una conversación sobre temas abordados por intelectuales en el contexto de su primer viaje a Europa.

Echeverría, discurre, como si Violeta dijera: “Mis canciones les parecen horribles o deben haber sido mis faldas floreadas, mi pelo largo, negro y desgreñado, mi forma de comer o de hablar, es decir, todo mi ser, que nada tiene que ver con ese mundo de artistas o intelectuales llenos de consignas, de un hablar complicado, de palabras que no entiendo, que discursen sobre arte o la revolución en términos para mí desconocidos” (Echeverría, 2010: 86).

Otro asunto que llama la atención en los relatos que aporta Echeverría, complementario con la idea anterior, es la forma despectiva con la cual se refiere a Violeta en el documental “Cantoras” (2013), acerca de su aspecto físico, mezclando la pobreza con la falta de higiene. Ello, en el contexto de los vínculos que tenía con la gente intelectual del partido comunista: “Entonces llega Violeta, campesinita, mal peinada, mal vestida, hediondita [...] parte con todos estos intelectuales, y los intelectuales, no hallaban mucho qué hacer con ella, y ella ahí comienza una rebelión contra esta cosa que de alguna manera es la elite” (Tomio, 2013).

Considerando ambos relatos, nos preguntamos ¿cuáles serían las verdaderas razones por las cuales Violeta no encajaba con esos intelectuales? ¿Realmente por no poder hablar con ellos? ¿O más bien por el trato despectivo que recibía a raíz de su clase social, según el relato de Nicanor Parra y Fernan Meza? (Štambuk y Bravo, 2011).

Si lo que narra Echeverría, fuera correcto, ¿por qué entonces se relacionaba con intelectuales como el pintor Nemesio Antúnez, el historiador Leopoldo Castedo, y su mujer, la poetisa Carmen Orrego, el poeta Gonzalo Rojas, Pablo Neruda, y una larga lista de otros personajes? ¿Sobre qué temas podría haber conversado con ellos esa Violeta descrita por Echeverría?

En su análisis sobre Violeta, Münnich, categoriza lo que llama: “cualidades de pobre”. En este sentido, Münnich, no distingue entre un pobre que proviene del campo y un pobre de la ciudad, siendo muy básica la acepción del término empleado. La autora señala que: “lo normal en la condición del pobre de hoy es la vergüenza de sí mismo y el deseo de ‘elevarse’ a la posición del acomodado” (Münnich, 2006: 110).

Enfatizamos en que hay una diferencia considerable entre el pobre rural y el pobre ciudadano, puesto que es muy común que el campesino pobre viva en función de una cosmovisión relativa a la naturaleza y sus ciclos (Chavarría, 2009), lo que hace que su visión sobre el mundo y los acontecimientos que ocurren en él, no necesariamente estén relacionados con esa suerte de arribismo y su deseo de elevarse a una posición social que no tiene, como señala Münnich.

La idea de “la vergüenza de sí mismo” por tanto podría ser relativa, y luego, el fenómeno de “*elevarse* a la posición del acomodado” podría darse más frecuentemente en la ciudad, donde el sistema neoliberal ha promovido un modelo de ciudadano “aspiracional” y exitoso. Modelo que es replicado colectivamente a través de varios mecanismos de legitimidad.

Por ejemplo, la legitimidad del espacio comunal en Santiago, siendo una ciudad socialmente sectorizada, que otorga verdaderos castigos de clase y construye *guetos* dependiendo de la comuna a la cual se pertenezca. Los castigos se observan en términos de oportunidades versus discriminación a quienes provienen de una comuna que no pertenezca a la de la élite, por ejemplo. O la legitimidad en base al fuerte endeudamiento para costear ciertos servicios o productos adquiridos solamente para presumir un estatus.

Por tanto, si bien la pobreza es el elemento común entre ambos tipos de pobre, el modo de vivir la pobreza no se da de la misma manera, siendo diferentes los efectos de ser pobre en ambos casos. Es así como la categoría de pobre equivalente a la popular, empleada por Münnich en relación a Violeta Parra, es única, fija, llevando a la autora a emitir juicios generalizables y a vincular esas características con un asunto de género y clase, como cuando señala que:

“Habitualmente, las mujeres populares depositan todas sus esperanzas en los hijos” (Münnich, 2006: 119), pero ¿qué ocurre con las mujeres de clase alta? ¿Acaso no depositan también todas sus esperanzas? O cuando dice que: “Puede que las mujeres populares gocen lo mismo que las demás de las ensoñaciones amorosas” (Münnich, 2006: 136) ¿Es el goce de la ensoñación amorosa el mismo en la mujer popular que en la de clase alta? Münnich, lo pone en duda a partir de una cuestión de económica y de clase.

Y sobre la función asignada de la mujer en la sociedad, distingue: “lo habitual en las uniones populares es que las mujeres carecen de un proyecto personal y que adoptan sin cuestionamientos el rol que ha pautado para ellas su sociedad” (Münnich, 2006: 131). La autora no problematiza sobre la situación de las mujeres de las clases acomodadas, no obstante deja en evidencia que: “estas claves permanecen ocultas a los estudiosos de otros estratos sociales” [en nota al pie], quedando su análisis como una afirmación un tanto infundada, ya que se ha demostrado que en Chile: “nuestro comportamiento familiar deja bastante que desear: somos uno de los países con el mayor índice de violencia intrafamiliar del mundo, incluidas las clases altas” (Drake y Jaksic, 1990: 508).

El origen campesino de Violeta Parra, al parecer es una condición que se vincula directamente con la falta de educación formal, donde la ignorancia es uno de los estereotipos que aparecen junto a la condición de clase, en este caso campesina. Ésta se construye siempre por oposición a una de tipo ilustrada y académica. Pero el conocimiento basado en la sabiduría popular, basado en la cosmovisión campesina, es un tipo de conocimiento que no debiese actuar por oposición al conocimiento académico, debiendo entenderse como uno diferente, pero no ha sido estimado así desde la oficialidad.

El siguiente texto, presenta una visión tradicional sobre la educación oficial como el único medio a través del cual se puede alcanzar estatus o cierta posición, considerando que el ser campesino es sinónimo de miseria “[...] Violeta fue mujer sufrida. De origen campesino, con numerosos hermanos, sólo uno de ellos, Nicanor llegó a la Universidad y consiguió un título profesional. El resto sufrió la miseria y el abandono de los campesinos (*El siglo*, 29/06/1971: 2).

Sin embargo, esta perspectiva, que se inicia como una interpretación temprana sobre la pobreza de la familia Parra, se contradice absolutamente con la idea que tiene Montealegre (2011), bastantes años después:

La pobreza que enfrentan no es una pobreza sórdida, ni un camino sin salida. Las condiciones adversas que enfrentan no determinan un destino fatalista, que necesariamente enterrara las potencialidades o frustrara las vocaciones de los hermanos; aunque para canalizarlos los bastan el talento natural ni la genialidad. Afortunadamente los Parra cuentan con influencias positivas que reciben en el hogar: ahí están el trabajo, la guitarra, la política, el ejemplo del hermano mayor. El tesón y la sabiduría popular de la madre. Influencias que los modelan culturalmente en la ética del trabajo y el compañerismo. En Violeta Parra predominan esas imágenes y recuerdos, memoria que transfigura más tarde dándoles visibilidad y audiencia (Montealegre, 2011: 16).

De todos modos, prevalece la idea de que el lugar de donde proviene Violeta, representa la alteridad y la subalternidad en permanente oposición con lo moderno, ilustrado y culto. Por esta razón la mayoría de los análisis sobre Violeta Parra, asumen una perspectiva binaria que da cuenta del modo en que se ha comprendido lo capitalino como el centro y el resto de Chile como la periferia, especialmente en lo relativo a la combinación sur/campo y su relación con Violeta Parra (Morales, 2003); (Pinochet, 2007).

Por un lado, lo campesino es menospreciado, pero por otro es valorado, ya que de allí provendrían todos los rasgos identitarios para la conformación del chileno/a. Desde esta última perspectiva se destaca el origen sureño y provinciano de Violeta en su condición de mujer, aportando una mirada desde la versión identitaria que Larraín ha denominado “cultura popular” (Larraín, 2001: 172), que aunque es transversal al campo y la ciudad, sí mantiene sus raíces en la figura del “roto chileno” como personaje de costumbres campesinas, representante de la cultura popular.

El poeta y escritor, Ernesto Vásquez valoriza la procedencia sureña y campesina de Violeta del siguiente modo: “Esta gran chilena, hija de la región de Ñuble, es símbolo imperecedero de nuestro pueblo, de nuestros campos, de nuestro folklore. Su arte viene a ser la cristalización de felices vivencias, de bucólicas emociones, de conjunción de almas en sustancia musical” (Vásquez, 1981: 40).

Lo campesino aparece en Violeta Parra en primer plano, pero no desde el estereotipo en este caso, sino encarnado en ella, tampoco desde su escritura, pero sí desde su condición de mujer popular.

Según Hugo Montes, filólogo: “[...] Lo meramente literario -tomando el término en su acepción peyorativa- no aparece. La mujer de carne y hueso, el entorno chillanejo, la ascendencia rural y humilde, van apareciendo desde los más diversos ángulos, hasta el final, como surgida de la tierra y de los ancestros, se alza la artista total [...] Esta mujer representativa como nadie del pueblo chileno debía ser presentada en una forma colectiva” (Montes, 1983: 11).

Mientras para Demetrio Salazar, Violeta no puede ser sino: “portadora del cantar y el sentir criollo, la mensajera del folklore rico y sencillo, pues representa a la costurera, locera, la jardinera, etc. Llegando a ser uno de los más ricos fenómenos del folklore y la poesía” Salazar, 1979: 3). En definitiva, Violeta es significada y representada como cada una y todas las mujeres populares, tal como hemos podido apreciar en el discurso sobre *Violeta Mitificada*<sup>180</sup>.

### **6.2.1. Aspecto físico de Violeta: cuerpo y fenotipo.**

Ser mujer, pobre, campesina e indígena, son características suficientes para considerarse un sujeto subalterno en Chile. Mientras más pobre, campesino e indígena, mayor será la tensión que se produzca entre tales características y el modelo físico de ciudadano/a respetado, valorado y validado en la sociedad, que debe ser en lo posible, blanco, con ascendencia extranjera de países del primer mundo.

Si bien, Violeta Parra, no provenía directamente de una familia indígena, sus rasgos fenotípicos podrían vincularse a los de una persona indígena. Sobre esto, Violeta, en su búsqueda por validarse desde un espacio social, se asume como una indígena, cuando Madeleine Brumagne, periodista Suiza, le pregunta: “¿Es usted indígena?, V: Mi abuela era indígena, mi abuelo español, entonces creo tener un poco de sangre indígena. M: Eso se nota. V: Me habría gustado que mi madre se casara con un indígena. En todo caso como puedes ver, vivo casi como ellos” (Brumagne, 2010).

---

<sup>180</sup> Ver Capítulo III: Discurso sobre *Violeta Mitificada*.

Una veta del clasismo en Chile se relaciona con la “raza” y los fenotipos de las personas, pues no necesariamente existe discriminación o desvalorización sólo por una cuestión de clase, sino que por el complemento de ambas: clase social baja y fenotipo de pobre, inclinado hacia los rasgos indígenas.

Según Gaune y Lara, ed. (2009): “El clasismo se exterioriza en Chile tanto en su aspecto simbólico, cultural, arquitectónico, el chauvinismo mal fundamentado y nocivo, las distinciones hegemónicas, el despreciar al otro, la jerarquización de fenotipos, la segregación social, la impronta de los apellidos, el etnocentrismo, los mapuches y su relación con el Estado chileno, la desigualdad de género y un largo etcétera” (Gaune y Lara, ed., 2009: 12).

De modo que la representación del cuerpo de la mujer popular chilena, se comprende en virtud de ciertas características físicas como lo expone Contardo (2009), quien, en un tono sarcásticamente agudo describe las múltiples dificultades con las que debe enfrentarse:

agobiada por el destino y apabullada por su mala fortuna, está la mujer morena de pelo chuzo o crespo y grueso, ojos rasgados, muslos generosos y menos de un metro cincuenta de estatura. Ella en su clasificación de riesgo-destino, tendría una alerta roja. Su futuro será un desafío repleto de obstáculos, si tiene la mala suerte de ser ambiciosa. Todo lo que signifique ir más allá de la enseñanza media es un mérito titánico. Una carrera profesional merece una condecoración de la República (Contardo, 2009: 83).

Lo físico en la descripción de Contardo es un punto central para el desarrollo social de la mujer chilena con esos rasgos, de los cuales muy poco puede hacer por cambiarlos o mejorarlos, pues según lo describe el autor, estas mujeres con el sólo hecho de nacer, ya quedan fuera de una posibilidad real de lograr movilidad social o un desarrollo profesional exitoso en una sociedad clasista y racista como la chilena.

Uno de los ámbitos importantes en la construcción de los roles del género femenino, es que el cuerpo coincida con el canon de belleza femenino europeo/americano, es decir, mujeres altas, con figuras delgadas, de piel clara, elegantes, maquilladas, con peinados elaborados. Estos estereotipos de belleza fueron un obstáculo para Violeta Parra en su configuración como mujer

y como “artista”, pero al mismo tiempo fue capaz de liberarse de ellos, validando la figura de la mujer tal como ella quiera ser, y no según los modelos sociales y culturales establecidos.

Cabe destacar que la imagen de Violeta, en relación a su aspecto físico, luego de su muerte, ha sido abordado por la prensa de una manera respetuosa y prudente, sin que se hagan juicios desvalorativos, como se señala en el siguiente texto: “Ahí está la Violeta, campesina, indígena y española, popular, pero no pueblerina, heredera de una gracia y de una sabiduría que nos llegan desde lejos [...] Admirable es la habilidad con que la autora traza el perfil humano de la artista...” (Oviedo, 1990: 22).

O como se destaca en la siguiente nota de prensa: “No hemos olvidado su figura menuda y sencilla; tez morena, ojos claros, pelo desgreñado pero con dignidad, casi movido por el viento duro de su propia existencia. Bajita de porte, gozaba con todo lo que hacía. Mujer vital, al fin. Parecía una mapuche con mirada tierna y lejana, que mostraba “su” mundo pleno de sensibilidades y de aventuras” (*El Sur*, 14/02/1989: 3).

La desvalorización hacia su persona directamente, tuvo que ver más bien con cómo fue tratada en ciertos espacios y por ciertos grupos, mientras estuvo viva, donde, según señala, el motivo de esta desvalorización es prácticamente el tema de su clase y su aspecto físico.

Un hecho en el que aquello ocurre, es cuando viaja a Europa por primera vez en 1955. Ocasión en que es mirada despectivamente por un grupo de mujeres, probablemente de clase alta. Sobre esto, Fernán Meza, recuerda que: “el grupo de estudiantes de arquitectura que íbamos en ese viaje, la protegíamos, la defendíamos, porque como la Violeta no tenía mayor prestigio todavía, y no era bonita, pituca, ni tenía plata, le tenían pica. Las mujeres la encontraban rota, esa es la verdad, no la entendían” (Štambuk y Bravo, 2011: 106).

Pablo Huneus, señala la desvalorización que sufría Violeta por parte del mundo diplomático, describiendo el trato despectivo que le dieron a partir de su condición social, y su aspecto moreno: “Salvo Ramón Huidobro, el padrastro de Isabel Allende, nadie del mundo diplomático la tomaba en cuenta. Más bien lo contrario, esa huasa de aire chillanejo, baja, morena y atrevida no correspondía a la imagen país que pregonaban los mequetrefes de la cancillería” (Štambuk y Bravo, 2011: 122).

Y lo mismo señala su hermano Nicanor Parra: “No le dieron pelota porque el ambiente de la embajada era elegante y ella no cuadraba con eso. Era una mujer de auténtico ambiente popular chileno, ¡y como las embajadas no se han hecho para atender a esa gente...! (Štambuk y Bravo, 2011: 109).

La presión sobre los aspectos físicos en Violeta Parra en su condición de mujer, se constituye en otro problema sobre el cual tiene que hacer frente desde temprana edad. En este caso, no por una cuestión de fenotipo, sino por una enfermedad que contrae cuando niña. La viruela, deja a Violeta con marcas en la cara, lo que contribuye a que su aspecto físico se vea perjudicado: “Aquí principian mis penas, / lo digo con gran tristeza, / me sobrenombran *maleza* / porque parezco un espanto. Si me acercaba yo un tanto, / miraban con centellas, / diciendo que no soy bella / ni pa’ remedio un poquito, / la peste es un gran delito / para quien tiene su huella” (Parra, 1970: 49).

La visión que tiene Violeta sobre sí misma, respecto de su condición de mujer popular, sin preparación musical académica en relación a lo esperable, según lo oficial, es también un problema que evidencia en las *Décimas*, primero al reconocer que: “Sentencia de doble multa / es no saber pentagrama, / si en el mate arde una llama / destiná pa’ gente culta, / en el cerebro me abulta / causándome confusión, / y al toque del guitarrón / le voy cambiando el estilo, / por un concierto pililo / me alegra mi corazón” (Parra, 1970: 38).

Luego, cuando realiza su primer viaje a Europa en 1955 para participar como delegada en el Festival de la Juventud y los Estudiantes, en Polonia, describe cómo se siente respecto de sí misma en relación a la gente con la cual se rodea: todos con formación musical. Si bien, la experiencia es un éxito, la sensación que ella tiene sobre sí, es bastante disminuida: “Fue esta diuquita cantora / en ese gran festival / nombrada muy especial / jurado de las seis horas, / al lado de unas personas / ministras del pentagrama, / esta pescá sin escamas / votaba en aquel concurso / entonando sus recursos / como avecilla en la rama” (Parra, 1970: 171).

Tanto su aspecto físico, como su condición social, que incluye el espacio rural, campesino y sureño, de algún modo fue una amenaza al ir construyendo una autoimagen pobre; que por momentos la asume, pero en otros se rebela contra ella, en un tono irónico: “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 pretensión!” (Štambuk y Bravo, 2011: 126)<sup>181</sup>.

La presión de género / clase / fenotipo, frente a la cual tiene que sobrevivir Violeta, se presenta como una oscilante y constante lucha entre validarse desde su condición social, y sentirse desvalorizada por no contar con la preparación adecuada o no tener un aspecto socialmente validado.

Fernando Sáez, autor de una biografía sobre Violeta, señala que a ella no le preocupaba qué pudiera decir la gente sobre su aspecto físico: “Me sorprendió ella, la sensibilidad para vivir, para haberse convertido en esta persona adusta que ponía a prueba todos los demás con su facha. ‘No les gusta mi pelo, decía, ¡A la mierda!’” (Sáez, 1999: 11). Pero en realidad, Violeta, sí se preocupaba de su aspecto físico, y le importaba qué impresión dejar en la gente, como lo describe en los siguientes extractos de dos cartas que escribe a Gilbert Favre<sup>182</sup>.

Así también, se preocupaba por su aspecto, pues se hacía tratamientos de belleza, según cuenta Margot Loyola: “Fui una noche también a reemplazarla, cuando ella estuvo un tiempo en cama porque se había hecho un tratamiento de belleza; estaba con la cara toda despellejada, hinchada, tirante, no podía ni comer. Así que yo iba a hacerle la comida, a darle algo” (Štambuk y Bravo, 2011: 111).

Desde el punto de vista de la imagen que le interesaba proyectar, mencionamos que la opción de una vestimenta sencilla, obedece a una manera en que se comprende la cultura durante aquella época, o bien el modo en que la entendía Violeta Parra, donde la vida y el arte son lo mismo. Según, el escritor y periodista Luis Sánchez: “Vista allí, con su ancha pollera, su blusa floreada y sus tacos bajos, parecía alguien muy de este mundo. Todavía no se inventaba el tropo

---

<sup>181</sup> Extracto de carta de Violeta Parra a Amparo Claro, ¿1964?, En Parra (2011).

<sup>182</sup> “Pienso mucho en mi ropita, yo tengo número 42 y no 44. Nunca sé exactamente si soy grande o chica. A veces me siento niña de 15 y otras veces parece que tuviera la edad del mundo. Sin mi ropita no puedo partir. Tengo plomo de andar tan pobre. No quiero que me miren mal los quiteños. Y me quedan solo 15 días. Estoy esperándote, es mi única preocupación. Quiero llegar correcta a Chile”. Ni zapatos tengo [...] las botitas que me compré en Gèneve, me las quitó la flaca. No tengo abrigo, nada. Entonces necesito un abrigo lindo para ir a Chile como la gente, talla 44, un par de botas negras número 35 o 36, aunque prefiero 35; dos vestidos de invierno, un gorrito, ropita interior y una maleta. Si me consigues ese crédito, entonces no me mandas dinero y pagas poco a poco el crédito. Dime, Gilbert, si esto es posible. No tengo qué ponerme, y todo lo que tengo es feo y gastado. No es que haya vuelto pretenciosa, es que me veo muy pobre. Y, además en Gèneve todo es más barato” (Parra, 2011: 190 - 193). [Extracto de carta de Violeta Parra a Gilbert Favre, Paris, agosto, 1964 y Extracto de carta de Violeta Parra a Gilbert Favre, Paris, 1964].

del *mundo de la cultura*. La cultura era parte de la vida corriente. No se consideraba la cultura como un mundo aparte” (Sánchez, 1990: 14).

Los medios de comunicación hegemónicos mantienen el orden ideológico de las clases dominantes, al replicar los modelos válidos para la construcción de un imaginario colectivo sobre asuntos de género y poder.

Sáez, señala cómo fue tratada Violeta por la prensa el día de su muerte, cuando a se le dedica un pequeño espacio en un importante medio, en tanto, al día siguiente se le otorga una gran cobertura a una desconocida actriz, rubia: “su trabajo folclórico no fue comprendido. Ella fue ninguneada. Está en la prensa. Es impresionante la breve columna que da *El Mercurio* para referirse al fallecimiento de Violeta. Y al otro día, en primera página, colocan la muerte de la actriz Martine Carol, una rubia espectacular que ya nadie se acuerda” [sic.] (Sáez, 1999: 11).

#### **6.2.2. Aspecto sentimental: relaciones amorosas y sexualidad.**

Otro aspecto que ha contribuido a la construcción de un discurso sobre *Violeta Mujer*, es el plano sentimental y sexual de Violeta. Sobre el plano sentimental, se ha escrito de modo bastante global que Violeta es una mujer libre, no convencional desde este punto de vista, con un enfoque dirigido hacia otros aspectos del personaje, sin que esta dimensión se exponga en primer plano (Manns, 1984); (Sáez, 2010); (Montealegre, 2011); (Miranda, 2013); (González, 2010).

González, por ejemplo, señala que: “Para Violeta, la mujer está al mismo nivel del hombre en el amor: ella es la que elige, la que invita, quien ama, es dejada y también deja de amar” (González, 2010: 24). Estas ideas sobre el modo como enfrenta Violeta su afectividad, también aparecen en la prensa de manera general<sup>183</sup>, como en el siguiente artículo: “¿Sus amores? Muchos, tormentosos, mortales. ¿Sus obras? Recopilaciones, creaciones musicales, pinturas, arpilleras que llegaron a ser expuestas en el Museo del Louvre, luego que en Chile se la desplazó a las riberas del Mapocho ¿Su herencia? Una misión: el valor de lo nuestro, la dignidad de lo sencillo, el ritmo de la vida simple. Gracias a la vida, Violeta” (*La Tribuna*, 06/02/1987: 2).

---

<sup>183</sup> Ver también el artículo de Soler, Claudio: “Los amores de Violeta”, *El Diario austral*, 06/01/1991: 12-13.

Sobre el plano sexual, se ha escrito menos, pero a pesar de ello, es interesante notar cómo se ha generado en el último tiempo un diálogo inter-discursivo a partir de la película “Violeta se fue a los cielos” (2011) de Andrés Wood, donde el trato sobre su sexualidad, feminidad y afectividad, ha ido generando algunas críticas (Oporto, 2013a); (Parra, 2011).

El primer aspecto cuestionado por Tita Parra, es el trato estereotipado que recibe Violeta, como una mujer pobre, y la relación que ello tendría con un supuesto descuido personal, pues, el film presenta a: “Una Violeta que no se lava ni se peina ni se baña, caracterizada en la obviedad que es lamentable antítesis de la Violeta inasible que es y seguirá siendo”. Este plano criticado por Parra, evidencia el orden en que se muestran las cosas en la película, en este caso, acerca de la construcción sobre los roles de género y la clase social que representan la feminidad y las costumbres higiénicas de una mujer pobre.

El segundo aspecto, es la superficialidad con la que se trata el plano amoroso de Violeta Parra, que según, Parra (2011), Wood, trabaja como: “Un racconto desordenado, basado en hitos con grandes saltos insólitos, poco desarrollo de contexto, pobres relaciones en general. La relación con Gilbert está retratada en forma precaria, no ahonda en ningún misterio, aunque aparece como clave y causante del mayor conflicto, en el que ella es una mujer demandante y agresiva, ignorante y bruta para amar, celosa, a un hombre menor que ella. Qué lástima que Wood no leyera las cartas” (Parra, T.: 2011).

Por su parte, Oporto (2015), realiza una reseña crítica a la película de Wood, donde uno de los apartados es titulado del siguiente modo: “La sexualidad de Violeta muerta, vende” (2015: 420). La crítica de Oporto, apunta hacia el lenguaje procaz con el que se la asocia en ciertos episodios del film y el tratamiento superficial y vulgar que se le da al personaje de Violeta. Esta forma de vivir la sexualidad y afectividad, según la autora, aparece mezclada con su condición socio-económica y estilo de vida, pues, las relaciones íntimas entre Violeta y Gilbert que se muestran en la película, ocurren en una especie de choza. Supuesto lugar de habitación de Violeta, pero que nada tiene que ver con la casa humilde en la que vivía efectivamente como destaca la autora<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Según Oporto: “La dignidad de esa casita de adobes no es comparable con la abyecta choza en que Wood la presenta manteniendo relaciones sexuales a la vista del espectador, como si éste se asomara por las rendijas de ese recinto miserable [...] La escabrosa escena es una demostración del exotismo del realizador y los guionistas frente a Violeta, a

De igual modo, la autora hace una reflexión crítica sobre la manera en que ha sido tratada la figura femenina en el cine desde los estereotipos machistas, donde la figura de la mujer aparece como un objeto del cine comercial, pues, la sexualidad siempre será un ámbito atrayente para el consumo masivo.

Igualmente, Oporto (2013a), discute la veracidad desde la cual se construye la relación entre Violeta y Favre en el film, ya que dicha relación no se condice con el contenido de la correspondencia mantenida entre ambos, coincidiendo en esto, con la visión de Tita Parra. En efecto, las cartas publicadas en el *Libro mayor de Violeta Parra* (2011), están llenas de detalles románticos, códigos amorosos, sin que lo sexual se asome en ellas.

Por tanto, Wood, evidentemente no las toma como un referente para elaborar los episodios mostrados en la película sobre la vida sexual afectiva del personaje.

La autora, apunta también al morbo con el que Wood trata la sexualidad de Violeta en el contexto de su condición como mujer muerta, considerando que el tratamiento del personaje, en la película:

No es más que una mercancía rentable, cooptable, manipulable y desechable, como lo muestra el tratamiento y modo de presentación de la sexualidad de Violeta en esta película. Parece ser una concesión o, peor aún, una complacencia carente de autocrítica, en el estereotipo machista y hembrista de la mujer liberada, desenfadada y autorreferente, pero, en último término, funcional al imperio de las fantasías masculinas que dominan el mundo de la publicidad y el cine comercial. Y la sexualidad de Violeta, muerta, así presentada, vende (Oporto, 2013a: 420).

Por su parte, la escritora Mónica Echeverría, en su novela *Yo Violeta* (2010), ha realizado una interpretación sobre la vida sexual y afectiva de Violeta, que si bien ha tenido menos respuestas a nivel académico y crítico, se constituye en un importante antecedente sobre la manera en que se va construyendo este discurso sobre *Violeta Mujer*.

La escritora, estima que la construcción que se ha hecho sobre Violeta Parra, ha tenido un enfoque distorsionado en relación con quien ella considera, realmente fue Violeta Parra; por lo

---

quien ven como una criatura salvaje. De ello, no cabe sino concluir que ella era tan natural y primitiva, que incluso se apareaba en público" (Oporto, 2013a: 415).

tanto, el aporte que espera hacer en su libro, es presentar a Violeta como una persona “real”. Echeverría, intenta desmitificar la imagen idealizada del personaje, profundizando sobre quién era Violeta Parra en el plano afectivo y sexual. En una entrevista, aclara aspectos sobre la perspectiva de su libro: “A Violeta la han transformado en la Virgen María de los campos, pero ella no es así, es la auténtica mujer de campo. Es mucho más fuerte, interesante, especial y milagrosa esta Violeta que describo que esa especie de Virgen María inmaculada y santa que sólo está componiendo” (Gallo, 2010: 17).

La visión de “santa” e “inmaculada” que se le ha atribuido a Violeta en el discurso sobre *Violeta Mitificada*, queda en un plano extremo y ha sido criticada por Echeverría, pues para la autora: “la auténtica mujer de campo”, que es Violeta, es en realidad promiscua; considerando ese modo de vivir la sexualidad como propio de las mujeres que provienen de la clase popular y campesina, cuyo comportamiento sexual y afectivo es tratado de una manera estereotipada por la autora.

Echeverría, a lo largo de su libro, va construyendo un relato sobre la sexualidad de Violeta, no desarrollado de un modo lineal, sino a propósito de la narración de los momentos de su vida. Estos relatos están basados en fuentes orales, en los dichos de la propia Violeta, y en el conocimiento personal de la autora, pero no aparece con total claridad la veracidad de todos los hechos que presenta pues no usa fuentes de referencia.

Otro dato importante, es que Echeverría, en el documental argentino, “Cantoras”, asume que es biógrafa de Violeta, sin embargo, su libro no contiene ninguna referencia bibliográfica y está basado sólo en el relato de la autora, por consiguiente, no puede ser considerado como biográfico.

Como vimos, es sabido que Violeta era libre y tenía pleno dominio de sí para escoger cómo llevar su vida íntima. Aquellos amantes y parejas, mencionados principalmente en la prensa y otros libros, aparecen menos evidenciados, en tanto en el libro de Echeverría aparecen con nombre y apellido.

Según la autora, los hombres con quienes Violeta tuvo algún contacto íntimo, serían alrededor de ocho, fuera de sus dos maridos. Echeverría (2010), señala de manera explícita la relación de Violeta con un joven enfermero (p. 86), con el joven español Paco Ruz (p.91), con el fotógrafo

Sergio Larraín (p. 94), con el pintor Julio Escamez (p. 97), con el cineasta Sergio Bravo (p.117), con Gilbert Favre (p. 107) y con Alberto Zapicán (p. 170). Los relatos tienen en común que existe una historia sobre la cual se desarrollan los hechos, sin embargo, el énfasis está puesto en la des-sacralización del personaje de Violeta.

Destacamos cierto morbo con el que Echeverría asume la sexualidad de Violeta en su relación con Gilbert Favre:

“-Nunca he visto pelo tan negro y ojos así, de mirada tan honda. ¡Mi Viola, única, *unique!* Lo envuelvo con mi larga melena y mi lengua juega con su nariz y sus orejas. -Yo nunca tuve la suerte de que me contemplaran ojos tan azules ni que unas manos tan blancas rozaran mis brazos.

Regresamos apresuradamente a ese cuarto destartado de la pensión y nuestros besos y caricias son cada vez más ardientes.

Agotada, me dejo caer como Dios me echó al mundo, después me enrolló la colcha encima y bajo al patio a echar una meada, porque en esa pensión de mala muerte no existen los baños, y el retrete son cuatro tablas al fondo, sucio y hediondo. Así que lo único pasable para aliviar mi necesidad es una esquina del patio. Enseguida me dirijo al grifo, doy vuelta la llave, que apenas deja correr un chorrillo de agua con el que me lavo los lugares pertinentes” (Echeverría, 2010: 107)

Primero, el lugar pobre y feo que describe la autora, es ficticio, pues no hay ningún relato en la biografía de Violeta que dé cuenta de que ese hecho efectivamente haya ocurrido, y luego que haya ocurrido así<sup>185</sup>. Por lo tanto, desde la ficción de la autora, queda la idea de que como Violeta es una mujer pobre, sus encuentros sexuales, y éste en particular, se da en un lugar sucio y feo, sin las más mínimas condiciones de higiene.

Segundo, el lenguaje que utiliza Echeverría en los relatos sobre Violeta y en el lenguaje usado por Violeta, es vulgar, argumentando que se empapó del modo en que hablaba, leyendo sus cartas y sus décimas (Gallo, 2010), pero en ellas, Violeta no se expresa con ese tipo de lenguaje. Echeverría, no hace la diferencia entre el lenguaje usado por Violeta en contextos públicos y privados, más bien, asume el uso del lenguaje privado como una generalidad en todos los espacios y situaciones, siendo esto contrariado con los registros de audio de la voz de Violeta.

---

<sup>185</sup> Violeta conoce a Gilbert en Santiago, el día de su cumpleaños, según lo relatan Fernando Sáez (2010: 121) Isabel Parra (2011: 119).

Tercero, Echeverría en su relato, acentúa lo racial desde el asombro sexual, al señalar que el color de la piel es atrayente en este encuentro interracial. De manera que el estereotipo de lo exótico aparece en un primerísimo plano como un aspecto estimulante en esta relación, que se acentúa por la diferencia de edad que existe entre Violeta y Gilbert.

Diferente es el enfoque que recibe la dimensión afectiva de Violeta Parra en el libro de Herrero (2017), en cuyo relato aparece información sobre las parejas que tuvo, sin embargo, se privilegia el sentido y contexto histórico en que se daban esas relaciones: “La relación entre Violeta y Sergio Bravo pasó de una relación artística a una relación sentimental” (Herrero, 2017: 228). Ahondando un poco más cuando se trata de la relación entre Violeta Parra y Julio Escámez: “Para comenzar mantenía el romance y la complicidad intelectual con Julio Escámez” [...] donde [...] “las peleas de la pareja se volverían más violentas” (Herrero, 2017: 260), para luego narrar el difícil desenlace entre ambos y su mención en las *Décimas* de Violeta Parra, específicamente en los versos “Engaños en Concepción” (1970), y una canción que le dedica: “La muerte con anteojos” (1958).

A diferencia de Echeverría (2010), Carmen Oviedo, considera como una virtud de su autenticidad el hecho de que su pareja sea un hombre menor que ella, ya que, Violeta es una: “mujer matriarca que lucha por salir adelante, que se mantiene auténtica e incontaminada, que a los 50 años –cuando otras mujeres son abuelas apacibles- ella se enamora de un hombre joven, y piensa abrir su museo en la carpa de “La Reina” (*La Época*, 14/05/1987: 25).

El modo en que Echeverría entiende la desmitificación y el mostrar al personaje “real” de Violeta, es destacando asuntos sobre su vida afectiva y sexual. Asunto que en el tratamiento biográfico de pares masculinos a Violeta, como Pablo Neruda, Nicanor Parra o Víctor Jara, estos personajes no son tratados de ese modo.

Así mismo, el lenguaje que usa la autora para referirse a esta dimensión de Violeta, es despectivo: “Era una mujer que no podía vivir sin amor. Hay dos cosas sin las que Violeta no podía pasar el tiempo: sin cantar y sin un hombre a su lado haciéndole el amor. Las noches debía pasarlas con ese hombre, atrincada y apretujada a él [...] siempre eran menores que ella, fue un gusto que se dio, como buena mujer de campo que no le importaba la edad” (Gallo, 2010: 18). Sobre lo cual nos preguntamos: ¿si el sujeto biográfico de Echeverría hubiese sido

una mujer de clase alta, habría dicho que esa mujer debía pasar las noches “atrincada y apretujada” con su pareja?

La sexualidad de Violeta, aparece también en el relato testimonial de Aravena (2017). A pesar de que se trata de un texto sin referencias bibliográficas que lo respalden, en este sentido resulta pertinente plantear la perspectiva del autor, que coincide con la idea de Echeverría sobre Violeta.

Mientras Echeverría (2010) enuncia en términos eufemistas que Violeta tiene una suerte ninfomanía, Aravena (2017), señala: “sobre este problema de relación amorosa de Violeta [...] ella tiene una hipersexualidad -que muchos nombran a este síndrome ninfomanía-” (Aravena, 2017: 159). El autor, a veces intenta compensar esta “condición” de Violeta en términos positivos, cuando sostiene que la artista “la habría volcado hacia la creación artística” (Aravena, 2017: 159), pero en términos negativos cuando establece una relación desprolija desde una perspectiva de género estereotipada, entre su gusto por hombres más jóvenes que ella y su ciclo biológico de menopausia, siendo considerando en el contexto de su labor creativa, como un trauma. Para Aravena (2017) “El sustrato que diferencia el estilo de una canción a otra deriva de la fijación de la libido a las distintas zonas erógenas en pleno desarrollo, como ejemplo Volver a los 17, que es una descripción muy traumatizada de la menopausia en la mujer en los 50 años” (Aravena, 2017: 130).

En este sentido, ambos autores, tanto Aravena (2017) como Echeverría (2010) coinciden en sentar las bases de un discurso des-mitificador, pero que paradójicamente construyen desde una perspectiva heteronormada, y un tanto ficticia acerca de esta dimensión del personaje.

### **6.3. *Violeta Mujer Intelectual*: pensamiento y creación artística.**

Mientras por un lado existe un discurso que se forma desde la clase, como tamiz, para hacer valoraciones desde allí sobre Violeta Parra; por otro lado, se configura otro discurso de *Violeta Mujer*, siendo ella, a través de su pensamiento y su creación artística el elemento principal de análisis a partir de su figura en el cual se destaca su ámbito intelectual.

La dimensión intelectual de Violeta Parra aparece menos desarrollada que la visión de Violeta como campesina, y un poco más visible en niveles menos masivos, como libros y artículos de mayor circulación académica y en años posteriores a los `90.

La intelectualidad de Violeta Parra prácticamente no ha sido abordada, sobre todo en aquellos que tienen como objeto homenajear su figura o presentar alguna información biográfica, tratando al personaje de un modo superficial. Asunto que ha resultado ser clave y asumido por diferentes autores como un problema, poniendo en evidencia que el ámbito intelectual de Violeta Parra ha sido obviado o invisibilizado, siendo mucho más enfatizada su vertiente campesina (Campos, 2008); (Vilches, 2008); (Oporto, 2013a y 2015).

Vilches (2008) sostiene que: “desde su muerte, la de-construcción de la imagen de Violeta se ha emparentado con la tierra, con lo rural y lo bucólico, quedando su intelectualidad rezagada a la clandestinidad” (Vilches, 2008: 67), aunque ésta era una idea que también Violeta quería también plasmar, considerando que lo campesino como su origen tanto personal como creativo. Es aquí donde radica la dificultad en la configuración de este discurso, cuando aparece como campesina, pero finalmente no tan campesina, o, como una intelectual, pero tampoco como una verdadera intelectual. De esta indefinición, da cuenta García, desde la recepción de la prensa en la época en que estaba viva, dejando a Violeta “por fuera de las clasificaciones que muchos medios mantenían en sus páginas [...] por lo tanto inubicables en unas y en las otras” (García, 2016: 9).

Por su parte, Campos (2008), reconoce en el trabajo de Violeta un “espesor lírico”, pero también un problema ya que:

“definitivamente se reconoce el temor de intelectualizar el hermoso trabajo poético de una mujer que, salvo por la mirada lúcida de poetas como Neruda, Rojas o de Rokha, o artistas como Nemesio Antúnez, fue marginada por la academia musical chilena y recibida con extrañeza por nuestros compatriotas en *shock*, ante esta artista que, de pronto decidió abandonar maquillaje, trucos de iluminación y cualquier intento de hacer un espectáculo de su trabajo artístico” (Campos, 2008: 38).

El temor de “intelectualizar el hermoso trabajo [...]” de Violeta Parra, según señala Campos, podría deberse a la dicotomía de su condición campesina/intelectual, que no fue asumida ni reconocida por parte de varios sectores de la élite chilena (instituciones, universidades), con algunas excepciones del mundo artístico como los poetas Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Pablo de Rokha, el pintor Nemesio Antúnez, el músico Gastón Soublette, entre otros, (Parra, 2011) quienes valoraban a Violeta, considerándola como una igual.

Mientras Münnich (2006) y Echeverría (2010) consideran que Violeta proviene de una clase social baja y marginal, Vilches (2008) sostiene que: “Violeta, entonces, simboliza en sus versos a una representante de la clase media-rural, cuya familia sufrió las peripecias resultantes de las políticas sociales de los gobiernos oligárquicos, debiendo asumir cuentas con la pobreza reinante de su sector económico”. La autora realiza una subcategorización dentro de la clase campesina, que cataloga como “clase media-rural”, considerando que los problemas económicos en realidad se manifestaron debido a que: “el padre de Violeta dilapida su herencia y usando *vales* para poder ingerir alcohol sin dinero lleva a su familia a la ruina”. A partir de este panorama económico y familiar circunstancial, Vilches, reconoce que Violeta sitúa sus *Décimas* en el marco de una “retórica de la modestia estableciendo fuertes lazos con la ciudad letrada del occidente” (Vilches, 2008: 74). Este sería el eslabón que uniría la experiencia de vida de Violeta con una poesía culta en términos de forma, pero popular en términos del uso del lenguaje.

Por tanto, la condición social de clase media-rural, que señala Vilches -y agregamos- su conciencia acerca del uso de la lira popular, sus vínculos con las letras y más tarde con personajes del mundo intelectual, formarían el entramado que da paso a una *Violeta intelectual*.

Para Vilches (2008), Violeta fue: “una intelectual que eligió vivir y reproducir su vasta obra, rehusando seguir cánones estéticos hostigantes, entregó un arte cuyo valor fue apreciado por una minoría intelectual de su país” (Vilches, 2008: 61). Esta categoría intelectual de Violeta que advierte Vilches, es destacada a partir de una opción estética singular, una suerte de autoexclusión canónica.

Según Oporto (2013), Violeta Parra ha sido sometida a la constante expulsión de su dimensión intelectual donde su figura se ve “reducida a la caricatura de una campesina ignorante” [...] “transada al mercado, sin contexto político ni social” (Oporto, 2015: 346).

Así también, Oporto (2013a) sostiene que tal expulsión se produce cuando se ha considerado que sus creaciones musicales han sido producto de la espontaneidad, reduciendo su talento creativo a una suerte de quehacer musical de carácter improvisativo e intuitivo. De igual manera, el fundamento creativo de Violeta, basado en la tradición popular, se comprende como:

incompatible con el discurso culto, desde un resentimiento antiintelectual y antiteórico difundido y legitimado desde sectores pretendidamente alternativos [...] el entendimiento de lo popular pareciera estar aquí asociado a la figura del buen salvaje o de una naturaleza virgen u originaria y, debido a esto, amenazada por los supuestos artificios e inautenticidades del discurso culto [...] La construcción de tal imagen, desde éstos y otros lugares comunes, ha sido útil hasta ahora, en orden a cosificar a Violeta como mercancía, negarle su calidad de sujeto pensante, arraigado en recónditas profundidades del alma, despolitizar su obra y negarle su radicalidad filosófica (Oporto, 2013a: 377).

Como hemos visto, la perspectiva de Oporto intenta valorizar el trabajo creativo de Violeta Parra como figura intelectual, partiendo de una crítica a la manera en que el personaje ha sido tratado principalmente desde la oficialidad en Chile, como la academia o el cine, según los análisis que presenta.

Las interpretaciones de las autoras, Münnich (2006) y Oporto (2013a) sobre la pieza “El gavilán” de Violeta Parra, son diferentes en cuanto al tipo de reflexión que generan, y por consiguiente, contribuyen en la formación de dos discursos también diferentes.

En el caso de la interpretación de Münnich, notamos que su énfasis discursivo es desarrollado desde una perspectiva de clase, logrando un análisis funcional y básico, en el que toma la sonoridad de la cueca como elemento principal para una vinculación con lo popular, cuyo aporte es dirigido hacia la construcción de un discurso sobre *Violeta Mujer Campesina*.

Mientras que la interpretación de Oporto, se desarrolla en base a una estrecha relación entre la autora y la pieza, siendo ésta valorada desde la estética musical, en diálogo con el significado de

un relato simbólico que aporta una serie de representaciones e imágenes del mundo de la filosofía, por lo tanto, la interpretación de Oporto contribuye a la perspectiva del discurso *Violeta Mujer Intelectual*.

Cabe señalar que existe una diferencia sustancial entre el análisis de Münnich (2006), bastante acotado, que conforma una pequeña parte del libro *Carpa de hacienda/Carpa de circo* (María Luisa Bombal, Violeta Parra). Allí, la autora revisa aspectos sobre la configuración biográfica y artística de dos mujeres chilenas, desde una perspectiva de clase.

Mientras que el libro *El diablo en la música. La muerte del amor en “El gavián” de Violeta Parra*, de Oporto (2013a), se constituye en una obra dedicada a un exhaustivo análisis de esta pieza musical. A pesar de estas diferencias, se puede apreciar claramente el énfasis discursivo en cada caso, según vemos en la siguiente tabla comparativa.

Tabla Nº 14: Comparación de dos interpretaciones discursivas sobre “El gavián”.

<p>“Examen semiótico del canto <i>El gavián</i>”. En: <i>Casa de hacienda/Carpa de Circo</i>. (María Luisa Bombal, Violeta Parra) de Susana Münnich, 2006.</p>	<p>“El gavián como texto de persecución”. En: <i>El diablo en la música. La muerte del amor en “El gavián” de Violeta Parra</i>, de Lucy Oporto, 2013a.</p>
<p>Münnich, ofrece un “Examen semiótico del canto <i>El gavián</i>”, pero en realidad, dicho examen, cobra sentido en base a un lenguaje bastante literal, donde el elemento simbólico de este análisis semiótico aparece con escasa preponderancia. La autora no analiza la pieza desde los códigos semióticos del arte y la música, sino que lo hace casi de un modo literal. Y</p>	<p>Oporto, parte su análisis desde lo que Violeta Parra considera es “El gavián”, siendo esto una cuestión clave para abordar analíticamente la pieza. El fundamento argumental sobre el amor como un símbolo humano, que es destruido por el gavián, que representa según Violeta, “el poder”, “el capitalismo, el poderoso”<sup>186</sup> es tomado por</p>

<sup>186</sup> Violeta Parra concibe formalmente esta pieza como un ballet, acompañado de guitarras, arpas, trutruacas, una orquesta sinfónica y voces. Los personajes principales son el gavián y la gallina, luego los personajes secundarios son una serie de aves (patos, pavos, gallinas, gallinetas). Todos forman parte la representación escénica que Violeta ha dividido en tres partes, cuyo argumentos es el siguiente: **Parte I:** “la mujer se enamora del gavián creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavián está puesto en este jardín de espinas como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa. Finge ser un clavel. Entonces la mujer, gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas” **Parte II:** “aparece un tercer personaje que es una gallina vieja, y que la reconviene a la gallina joven diciéndole: ese no es un clavel, ni es un buen gavián, sino que es el mal y ten cuidado con él. Pero la gallina, como toda mujer enamorada, no entiende nunca. ¿Quién entiende consejos en el amor? Nadie. Entonces, después ella llora su pena y su porfía dentro de un gallinero y aparecen los otros personajes que son patos, pavos, gallinetas y todos estos personajes se interesan por la pena de la gallina”. **Parte III:** “tenemos una montaña, y aquí intervienen los elementos junto con los personajes principales que son el gavián y la gallina. Los elementos serían la lluvia, el viento, el trueno y la centella, el relámpago. Entonces la gallina, cuesta arriba, a la siga de la coquista del gavián que está en lo alto en la cima de la montaña y los elementos que obstaculizan la subida de esta gallina y que la hacen sufrir, la lluvia la moja, el viento que la dispara y el gavián espera arriba, malévolo. Ella consigue subir y el gavián como que la va amar, pero la destroza totalmente. Y los elementos se encargan de darle punto final a este ballet y envuelven y enrollan al gavián que siempre vive, porque la maldad siempre perdura”. El argumento está configurado en base a una serie de elementos simbólicos como la muerte, el amor, el mal, el engaño. Luego, la idea respecto del contenido de la pieza, es expresada por Violeta como: “el amor que destruye casi siempre, no siempre construye [...] el personaje sufrido que resiste todas las consecuencias de este gavián, con garras y con malos sentimientos, también

<p>además, no consulta la referencia que hace Violeta Parra sobre la pieza, atribuyéndole a ésta un significado parcial y alejado de los fundamentos de forma y contenido que señala Violeta.</p> <p>Ámbitos de análisis:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La cueca como símbolo de las clases populares.</b> La pieza “El gavián”, es homologado a una cueca, que la autora examina como una suerte de elaboración “rara” de lo que es una cueca tradicional y no como una pieza que se nutre de la cueca para expresar otra clase de relato musical. El gavián es relacionado en todo momento con la cueca, como ícono de las clases bajas y la cultura popular, como sostiene Münnich, ya que: “en general la clase acomodada chilena no oye cuecas y no sabe bailarlas. De manera que poner este contenido amoroso de intenso desconsuelo y moralidad ofendida en el territorio de la cueca intensifica su eficacia poética (Münnich, 2006: 145).</li> <li>• <b>El amor de una mujer pobre:</b> en la interpretación de Münnich, el amor aparece de un modo bastante básico, es decir, desde una sola dimensión: el amor de pareja. Münnich, está interesada en exponer cómo sería el amor de una “mujer popular o campesina” y para ello, está consciente del prejuicio clasista que existe frente al asombro que pudiese generarse debido a la elaboración de una profunda reflexión “amorosa” por parte de una mujer pobre, pues: “Normalmente, el drama amoroso de la mujer popular se dice desde la otra cultura, la de la élite. Aquí se está en cambio haciendo poesía sobre un tema popular sin abandonar el terreno del pobre [...] Para quien puede leerlo cabalmente, eso aumenta la eficiencia del poema. Pero leído según los</li> </ul>	<p>Oporto, para desarrollar un trabajo de análisis que valora al personaje como capaz de elaborar una pieza musical con un contenido digno de ser reflexionado desde temas universales, como el sufrimiento, la muerte, el dolor, el amor y el poder. El lenguaje simbólico y figurativo que emplea Violeta, es aprovechado por Oporto para su análisis, cuyo resultado es bastante más elaborado que el que hace Münnich sobre esta pieza.</p> <p>Ámbitos de análisis:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La “cueca feroz” usada como símbolo de la rabia.</b> La interpretación de Oporto, lejos de considerar “El gavián” en su totalidad como una cueca “rara”, detalla de manera específica ciertos momentos de la pieza donde es ejecutada lo que la autora llama “cueca feroz”, elaborada musicalmente a partir de un ritmo repetitivo. El símbolo de la cueca para Oporto, se relaciona con un elemento común a todo ser humano; la rabia, independiente de su clase. La “cueca feroz” en la pieza, representa el momento en que: “la hablante, la mujer, exterioriza su ira frente a la traición de este ser masculino, al que, a pesar de sí misma, sigue amando” (Oporto, 2013a: 186). En este caso, la hablante se enamora de un ser que parece ser bueno, pero en realidad representa el mal.</li> <li>• <b>El amor como un sentimiento “que destruye”:</b> en el análisis de Oporto, el amor es problematizado como una categoría que tiene alcances colectivos, cuya semejanza inicial se constituye en el amor de pareja, convertido en un reflejo del modo como operan las relaciones afectivas. La autora establece un paralelo entre la idea de “la conciencia de la muerte del amor” presentada por el director de cine, Rainer W. Fassbinder en la película <i>El soldado americano</i> (1970) y la tesis que enuncia Violeta, con la cual puede resumirse “El gavián”:</li> </ul>
--	--

sería el poder como dijiste tú, el poder, el capitalismo, el poderoso”. Extracto de una entrevista que realiza Mario Céspedes a Violeta Parra en el Aula Magna de la Universidad de Concepción, en: *Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción*, [1960], 2010. [Transcripción propia].

<p>prejuicios prevalentes, puede equivocar, porque en la lectura “cultura” corriente, esa intensidad y altura de reflexión amorosa no es vehiculada por formas populares de poesía como la cueca, además de que en nuestro pensamiento clasista, la profundidad y complejidad del sentimiento pertenece solo a los acomodados y no a los pobres”. Pero, tras notar, Münnich, esta distinción de posibles lecturas, no queda del todo claro, cuál es la perspectiva que ella asume. ¿Qué posición toma Münnich sobre el problema clasista que ella bien evidencia, respecto de su examen sobre “El gavilán”? Aparte de encontrar que la pieza es una “hermosa cueca” [...] señala que: “el tema universal del abandono está dicho desde la realidad cultural, sociológica, psicológica, artística de una chilena pobre” y también encuentra que: “el poema no registra una parte de la historia amorosa puntual de alguien, sino que constituye una reflexión sobre el amor de cualquier mujer popular” (Münnich, 2006: 145, 146, 147).</p>	<p>“El amor siempre destruye”. Para Fassbinder: “la muerte del amor, esto es, su desnaturalización y transformación en instrumento de dominación, deriva fatalmente en el crimen, el asesinato o el suicidio” (Oporto, 2013a: 67). Oporto, rescata la tesis expresada por Violeta para elaborar un análisis sobre “la muerte del amor” en Chile, a través de la instauración del modelo neoliberal, con el que Violeta también análogo su pieza. El simbolismo que Violeta otorga a “El gavilán” es la desesperanza frente al amor, un amor insano, ciego, que desdobra su imagen entre “un clavel y un gavilán”, haciendo confusa la apariencia para su víctima. La muerte del amor, para Violeta, según Oporto: “equivale al fin de la virtud a la destrucción de la conciencia y de todo sentido moral” (Oporto, 2013a: 390). En definitiva, “<i>El gavilán</i>, prefigura el fascismo en Chile” que se instaura a partir del golpe de estado de 1973. Para Oporto: “La ruina moral y espiritual de Chile es el correlato de su descomposición social y política, acotada, sobre todo, a la postdictadura, administrada durante 20 por la Concertación de Partidos por la Democracia que perfeccionó la obra de la dictadura” (Oporto, 2013a: 387). A partir de “El gavilán”, Oporto, rastrea una serie de conceptos que Violeta utiliza, que para la autora, configuran un relato sobre los procesos históricos/políticos/sociales en Chile.</p>
--	--

Si bien, Violeta emplea el amor de pareja como tópico fundamental, representado en el gavilán y la gallina como los personajes principales de la pieza, éste, aparece expresado también como un símbolo mucho más profundo: el amor como sentimiento colectivo, donde el mal y el poder son establecidos como opuestos al amor desde un plano ideológico, y en una abierta crítica al capitalismo.

Estas temáticas son suficientes para considerar, desde el punto de vista su contenido, que “El gavilán” podría ser bastante más complejo que una cueca. La complejidad de la pieza “El gavilán” que expone Oporto, sitúa al personaje femenino de Violeta como una figura que piensa y elabora un discurso musical con una intención creativa clara.

Mientras que para Münnich la representación de Violeta mujer a partir del análisis de la pieza “El gavilán”, carece de profundidad, pues se trata de una cueca que simboliza las clases populares, no remitiendo al pensamiento creativo o estético de la autora.

Esta superficialidad con que aparece Violeta en el texto de Münnich, se evidencia también en cómo interpreta el conceptos sobre el amor, que reduce a una cuestión de pareja, sin embargo, Oporto, demuestra que se trataría del amor como una representación colectiva.

La idea sobre “El gavilán” de Münnich, coincide con la reseña que hace el periodista Rommel Piña, sobre el disco *Composiciones para guitarra* (1999): “El disco abre con “El Gavilán”, un tema de doce minutos que era parte de un proyecto que Violeta tenía para música de ballet. Se trata de una tonada que se arranca de la métrica normal y refleja su casi obsesiva tendencia a reinventar la música de campo. El siguiente tema (“Travesuras”) no es más que una jugarreta coquetona y libre de la guitarra que sirve como introducción a la sección de ‘Anticuecas’, el capítulo más interesante de este álbum” (Piña, 1999: 26).

Nosotros consideramos que la pieza, “El gavilán”, dialoga en base a tres planos: sonoro/musical, simbólico y lírico. Desde el plano sonoro y musical, “El gavilán” presenta un desafío debido a la estructura difícil y poco convencional que presenta. Oporto, ordenó las partes de la pieza del siguiente modo, junto con los intervalos usados, en cada sección, ya sean arpegiados o rasgueados:

PRIMERA PARTE: I Sección A (uso de terceras)/II Sección B (7º mayores)-[Repetición de la primera sección]- II Sección C (Cueca Feroz, tritono o *diabolus in musica*, 9º, (2º), 2º menores, 3º, 2º menores)/II Sección C' (Cueca Feroz)/Sección Intermedia (I', II' Cueca Feroz, tritono o *diabolus in musica*, 9º, (2º), 2º, 3º, 2º menores, Cueca Feroz).

SEGUNDA PARTE: III Sección (D, D' 4º paralelas)/IV Sección E (Tritono oculto, intervalo compuesto y 3º,*diabolus in musica*, E' (Tritono oculto *diabolus in musica*), F [(3º, 7º mayores, 9º (2º) G 9º, (2º)]/Rasgueo Homicida (Tritono, *diabolus in musica*, 2º menores) H, E (Tritono oculto, tritono *diabolus in musica*) Coda II (C'/[II'] (Cueca Feroz, *diabolus in musica*)/IV, G y transición a H

(Rasgueo Homicida acelerando y crescendo, tritono *diabolus in musica*, 2º menores (Oporto, 2013: 161-173; 345-351)<sup>187</sup>,

Como se aprecia, Oporto demuestra que la pieza tiene una serie de subsecciones entre cada una de las secciones principales, contribuyendo a diferenciar cada parte. Según Oporto, “El gavián”, está construido por una serie de acordes disonantes, lo que le da un carácter sombrío e inquietante, siendo relacionado por la autora, citando a Adorno, como el lenguaje musical apto para representar el dolor (Oporto, 2013a).

El contenido de la pieza, para Oporto, interpreta el *ethos* simbólico de un texto persecutorio, que la autora fundamenta a partir de conceptos expuestos en la teoría del “chivo expiatorio” de René Girard y el “inconsciente colectivo” de Carl Gustav Jung, cuyo contenido representaría la persecución y muerte de una víctima que es masacrada por el mal, encarnado en la figura del gavián, y además se constituye en una imagen pre-figurativa vislumbrada por Violeta Parra de lo que sería el golpe de Estado ocurrido en 1973 en Chile.

Sobre el plano lírico, podemos señalar que el texto se basa en el lenguaje popular / campesino, opción que a Violeta le resulta natural y oportuna para elaborar una poética desde los códigos de la lira popular. El texto es efectivo en relación a los planos sonoros que se presentan, tanto en la voz como en la guitarra, haciendo uso de un recurso textual fragmentario, usado en la música campesina de un modo jocoso, mientras que en “El gavián” ese modo es transformado en un elemento textual perturbador, que al ser acompañado de arpeggios disonantes, otorgan un carácter oscuro, que: “sugiere la imagen de un descuartizamiento” (Oporto, 2013a: 274).

Como ejemplo de esto, mencionamos ciertos fragmentos del texto, como: “mi vida, yo te qui, yo te qui”; “gavi, gavi, gavián ga”, o “menti, menti, menti, menti, mentiroso”.

Evoca emociones angustiosas en: “viene, viene el gavián”, dolorosas en las expresiones: “ay, ay, ay” o “ay de mí”, perturbadoras, en las frases: “De mi llanto se espantan las aves / Mis gemidos confunden el viento”.

---

<sup>187</sup> Esquema formal de la pieza según la versión de Paris (1964)

Y desesperantes en: “Gavilán, gavilán que me muero gavilán”, mediante un tono a veces irónico, en expresiones como: “veleidoso”, “lisonjero”, y a veces triste, en: “yo no tengo donde estar”, o “en el monte quedé abandonada / me confunden los siete elementos”.

Según Oporto, la pieza se comprende en su conjunto como un texto de carácter sacrificial y homicida: “En principio, Violeta se refiere aquí a la muerte como fenómeno y experiencia universales, que afectan ineluctablemente a todo ser vivo, y desde luego, a todo ser humano. Pero, más allá de dicha evidencia natural y aceptable, sus expresiones pueden ser interpretadas en relación con una faceta específica de la muerte: la violencia arbitraria del homicidio colectivo” (Oporto, 2013a: 266).

Violeta en el texto no desarrolla un lenguaje con muchos recursos poéticos, como sí suele hacerlo en otras de sus composiciones, éste se aprecia más bien simple, pero resulta efectivo desde el punto de vista sonoro respecto del texto, junto con lo musical, otorgando solidez al discurso a través de un relato dramático y potente.

¿Es “El gavilán”, entonces, una larga cueca no tradicional hecha por una campesina pobre, sobre el amor sufrido de las mujeres populares?, ¿Es, acaso una pieza un tanto más compleja, con un contenido que propone problemáticas que podrían tratarse reflexivamente? ¿Qué discurso sobre Violeta se configura a partir de los análisis de esta pieza realizados por las autoras? ¿Cómo se oponen o dialogan las categorías de campesina versus la figura intelectual en estas perspectivas femeninas de Violeta?

Si bien, toda definición de lo que es ser un intelectual queda condicionada a su propio tiempo y lugar, es importante considerar las principales categorizaciones que se han hecho sobre esta figura. Kurzman y Owens (2002), sostienen que la historia de los intelectuales, con una larga tradición, ha sido el insumo para la formación de una sociología de los intelectuales, cuyos principales enfoques sobre la relación entre éste y su clase, se llevaron a cabo entre los años '20 y '50 del siglo XX:

Three approaches developed at this time, each distinguished by its consideration of intellectuals as a class: one, pioneered by Antonio Gramsci, viewed intellectuals as bound to their class of origin; a second, associated with Karl Mannheim, treated intellectuals as potentially class-less; a

third, popularized by Julien Benda, proposed that intellectuals form a class in themselves (Kurzman y Owens, 2002: 64)<sup>188</sup>

Estos tres enfoques son fundamentales para definir cómo se configuran los ámbitos relativos a la función que los intelectuales desempeñan en la sociedad, o cuáles son los desafíos que están dispuestos a sobrellevar para desarrollarse como impulsores o líderes del pensamiento, a partir de su condición social.

Para Gramsci, la clase social está estrechamente vinculada al intelectual porque en las dos categorías que propone, tanto los intelectuales “tradicionales” como los “orgánicos”, se vinculan a una situación social que determina su función en la sociedad, sea ésta, pre-capitalista o capitalista.

Los “tradicionales”, son aquellos que llevan una trayectoria histórica ininterrumpida y preexistente a la formación de las sociedades modernas, como los clérigos dedicados a la ciencia, la administración, las leyes, la filosofía y posteriormente los filósofos no religiosos, entre otros. Y los “orgánicos”, son aquellos que cumplen una función especializada a partir de la producción económica, siendo parte del ordenamiento ideológico que rige las sociedades (Gramsci, 1967: 21-25).

Existe una cuestión clara para Gramsci respecto de la figura del intelectual y el campesino, que es precisamente la relación que nos interesa en el caso de Violeta Parra. Según el autor:

La masa de los campesinos, aunque ejerce una función necesaria en la esfera de la producción, no crea intelectuales propios, orgánicos, y no asimila ningún tipo de intelectuales tradicionales, a pesar de que otros grupos sociales extrajeron muchos de sus intelectuales de esa misma masa campesina y de que la mayoría de los intelectuales tradicionales son de origen campesino (Gramsci, 1967: 23).

---

<sup>188</sup> Tres enfoques desarrollados en esa época, cada uno de ellos caracterizado por la consideración que hace de los intelectuales como una clase: uno, liderado por Antonio Gramsci, veía a los intelectuales unidos a su clase de origen; un segundo, asociado a Karl Mannheim, trataba a los intelectuales como careciendo potencialmente de clases; un tercero, popularizado por Julien Benda, proponía que los intelectuales forman una clase en sí mismos." (Kurzman y Owens, 2002: 64) [Traducción propia].

Siguiendo la aseveración de Gramsci, ¿qué incidencia hay entre provenir del campo y transformarse en un intelectual? ¿Qué vetas sociales aparecen o desaparecen en esta nueva condición? ¿Qué de lo campesino debe quedar necesariamente fuera, al convertirse en un intelectual? ¿Es posible mantener ciertos aspectos campesinos y ser un/una intelectual?

Según Gramsci, esto es imposible, y aquí es donde, al parecer, Violeta queda nuevamente “en medio de”, tal como es significada su música: entre lo tradicional, lo popular y lo culto, entre lo moderno y pre-moderno, entre lo campesino y lo intelectual, entre la religión popular y la religión oficial.

La figura de Violeta Parra choca nuevamente con el prototipo del intelectual moderno, que debiese provenir de la ciudad, principalmente burgués, o bien con un destacado trazo de movilidad social para que se note lo menos posible algún rasgo que evidencie su clase, al menos según el modo en que se comprende en Chile la figura del intelectual. Así lo sostiene Münnich, pues: “En nuestro medio el pobre debe ser mediado”, ya que el éxito en el plano artístico, intelectual o “genial” depende únicamente de que los modos del pobre o campesino “correspondan al de un[a] burgués[a]” (Münnich, 2006: 99 y 118), siendo esperable un cambio en el trayecto que se produce entre la figura del campesino y el intelectual.

Violeta, en su condición de mujer, y en conjunto con la posición social que asume, se constituye en un híbrido que no calza completamente ni con lo campesino, ni con lo intelectual. Una nueva razón para ser categorizada como una *outsider*. Para Said, el intelectual:

es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, una filosofía o una opinión para y en favor de un público. Este papel tiene una prioridad para él, no pudiendo desempeñarlo sin la sensación de ser alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien a quien ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya *raison d' être* consiste en representar en todas esas personas y cuestiones que, por rutina, quedan en el olvido o se mantienen ocultas [...] ha apostado con todo su ser a favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar fórmulas fáciles, o clichés estereotipados, o las conformaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o el convencional, así como lo que estos hacen (Said, 2007: 30, 41).

La difícil posición de Violeta como mujer, consiste entonces en sobrevivir a una situación de extrema incomodidad social, y en este sentido, ser doblemente *outsider*: por estar en esta posición dual de campesina/intelectual, que le trae incertezas y ambigüedades internas, que por supuesto influyen en su interacción con el medio, pero también por tomar sobre sí la función de la figura del intelectual descrita por Said, es decir, asumir y sostener un liderazgo irrevocable, una misión insoslayable que consiste en denunciar las injusticias sociales, sin importar a quienes deba enfrentar; ser portavoz de la tradición campesina que con su aporte poético/musicales capaz de transfigurar hacia otro género musical, con características populares, pero al mismo tiempo, no tan populares.

La visión que presenta Said (2007) del intelectual, es entonces comparable con la de aquella figura que se sacrifica por una causa, casi como un mártir, pudiendo encontrarse una *interacción discursiva* (Foucault, 1969/2015) entre el discurso de *Violeta Mujer*, en su versión de intelectual y el de *Violeta Mitificada*, en su versión de héroe.

#### **6.4. Discurso sobre representaciones de Violeta Parra como figura femenina en cantautoras chilenas.**

En este apartado nos proponemos aplicar el concepto de representación (Hall, 1997) de la figura de Violeta Parra en mujeres músicos chilenas. Esta representación, contribuye a la formación de un discurso sobre *Violeta Mujer*, tanto desde cómo aparece en su configuración como sujeto femenino, como también a partir de algunos tópicos tratados en este discurso, que ya han sido, y serán discutidos desde un enfoque de género, tales como: los roles de género, la clase y el género como categoría de análisis.

Planteamos que la idea de una representación de Violeta Parra en otras mujeres músicos, es un modo de hacer discurso, el que se evidencia ya no solamente en lo que se enuncia desde el lenguaje, sino que ahora queda demostrado en las prácticas musicales de un grupo de cantautoras chilenas de diferentes décadas, según veremos en detalle más adelante.

La formación de una representación sobre Violeta Parra, parte en este caso, por la valorización y re-valorización musical, en términos generales, para luego centrarse en un ámbito puntualmente femenino, teniendo en cuenta que la categoría de discurso no es solamente lo

que se enuncia desde el lenguaje, sino que también lo que ocurre y cómo ocurre. Es aquí donde intervienen aspectos relacionados con la representación y los significados que se construyen en nuestro caso sobre la figura Violeta Parra en otras músicas.

Dado a que el concepto representación es un tanto amplio como categoría de análisis, y que como vimos en nuestra fundamentación metodológica, incluía “la producción de sentido de los conceptos” (Hall, 1997: 7), en este caso, nos centraremos en tres elementos que dialogan con la categoría género: la música, el lenguaje y la imagen, como dimensiones *interdiscursivas* (Fairclough, 2003) en la configuración del discurso sobre *Violeta Mujer*.

Frente a la pregunta sobre ¿cómo se construye un discurso sobre Violeta Parra como figura femenina, a partir de una representación en mujeres cantautoras de generaciones posteriores, en la música, la imagen y su propio discurso? Nos proponemos dar respuesta mediante un análisis en que se adviertan ciertos mecanismos que consideramos podrían dar cuenta de esta relación. Por una parte, a través de aspectos musicales (ritmos, usos de instrumentos, melodías) y tópicos o recursos que aparecen en el texto de las creaciones (la idea de lo campesino y los temas sociales), que serían trabajados por algunas de estas mujeres músicos. Por otra parte, lo que ellas mismas refieren acerca de su relación con la figura de Violeta Parra. Y por último, queremos revisar cómo aquellas referencias aparecen representadas en la imagen que ellas proyectan (imagen de lo campesino, imagen de la figura femenina).

La construcción de una representación de género sobre Violeta Parra como personaje objetivado e ícono de la cultura popular, se topa con dos asuntos que nos interesa destacar, y que retomaremos más adelante: a). El problema sobre la generalización de una representación o influencia de la figura de Violeta Parra en músicos chilenos, en este caso mujeres. b). ¿De qué manera se ha ido formando una representación de género sobre la figura de Violeta Parra en mujeres músicos chilenas?

Intentamos enfatizar en el cómo se advierte o evidencia esta representación -atendiendo a la propuesta de Frith en el plano musical-, donde: “la cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los construye” (Frith, 2001: 418).

La valorización de Parra se ha presentado especialmente luego de su muerte, a través de un fenómeno de mitificación de su figura, construyendo el discurso sobre *Violeta Mitificada*, que ya hemos abordado. Complementario a este discurso, se inicia un proceso de canonización musical en diferentes niveles, tanto discursivos como musicales, que también hemos revisado, en la formación del discurso sobre *Violeta Canonizada*.

En este último sentido, su música va apareciendo cada vez más valorizada a través de una renovada y permanente interpretación, citación y evocación de sus creaciones por parte de músicos chilenos. Por lo tanto, su figura se ha tornado un verdadero referente para la música chilena y para el público en general. En un comienzo luego de su muerte, y posteriormente a través de un renovado énfasis en los últimos 20 años.

Un primer antecedente sobre esta valorización hacia su figura, sería la que realizan músicos que fueron contemporáneos a Violeta Parra (Víctor Jara, Inti-Illimani, Eduardo Gatti, Quilapayún, Los Jaivas, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, entre otros), mediante interpretaciones y homenajes musicales.

Luego, son menos los tributos musicales realizados a Violeta. Sobre esta categoría, sus hijos Ángel e Isabel (1967; 1970a; 1970b), el grupo Chagual (1968 y 1971) y posteriormente Los Jaivas, (1984), se constituyeron en los primeros en realizar un tributo a Violeta Parra<sup>189</sup>.

En cuanto a la producción musical ocurrida en este último contexto, mencionamos dos tributos: *Después de vivir un siglo* (2001) y *Cantores que reflexionan. Sintiendo a Violeta Parra* (2007) ambos trabajos fueron pensados como un homenaje a Violeta Parra por parte de las nuevas generaciones de músicos en Chile<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> También podría ser considerado como una especie de tributo, el arreglo para cuerdas que realiza Nino García al disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* Santiago de Chile: IRT, 1974. XXPL1-016. Escuchar en: <http://discotecanacionalchile.blogspot.cl/2011/11/violeta-parralas-ultimas-composiciones.html> visitado el 07/03/2016. Cuando García inicia su trabajo en el sello IRT, "su primera prueba de fuego para IRT se desarrolla en un disco en homenaje a Violeta Parra "Las últimas composiciones" (disco en el que Nino agrega cuerdas a algunos de los últimos trabajos de la entonces ya fallecida y muy querida Violeta)" (Cuevas, 2011: 37).

<sup>190</sup> La música de Violeta siempre ha despertado un especial interés para ser interpretada por músicos chilenos, sin embargo, menos son los trabajos de tributo a su música. Distinguimos aquellos trabajos que se hicieron antes de la dictadura, durante y después. El primer homenaje a Violeta, fue hecho por Ángel e Isabel Parra, se trata del 3º disco de los Parra: *De Violeta Parra* (1967). Este disco fue relanzado bajo el título *De Violeta*, (1971). Luego, durante la dictadura, ver también los homenajes, Isabel Parra: *Violeta Parra*, (1970). El disco, de Ángel e Isabel Parra: *Los Parra de Chile*, (1970). Del grupo Chagual: *Canta Violeta Parra*(1968). Del mismo grupo, *Tu canto Violeta doliente* (1971), con arreglos de Sergio Ortega. Más tarde, Ángel Parra tributa a su madre con el disco *Violeta Parra paroles & musiques* (1997), junto con la colaboración de diferentes músicos. Mencionamos el trabajo del grupo Los Jaivas, *Los Jaivas, obras de Violeta Parra*, (1984), reeditado en formato CD, en 1995. Y luego, durante los gobiernos de la Concertación de Partidos por la

Otros hitos han sido las fechas de conmemoración de su muerte, siendo motivo de reconocimiento a través del multitudinario concierto ofrecido por Minera Escondida y organizado por la Fundación Teatro a mil, a 44 años de su muerte en la Plaza de Armas en Santiago de Chile (2011). Evento en el que se reunió una gran cantidad de músicos chilenos y extranjeros para rendir un homenaje a través de la interpretación de sus canciones<sup>191</sup>.

Para abordar cómo se construirían ciertas representaciones de género, partiendo de la revalorización de Violeta Parra en nuevas figuras de la música en chilena, partiremos exponiendo el problema sobre la generalización de una representación musical de la figura de Violeta Parra en músicos chilenos, vislumbrado por Manns (1984), que consideramos es fundamental como punto de partida para este análisis.

Manns, prevé un problema historiográfico que consiste en la generalización poco prolija que podría hacerse sobre la influencia o representación de Violeta Parra en músicos chilenos, que a pesar de haber sido una idea expuesta en el año 1978, adquiere total vigencia en este nuevo escenario de la música en Chile, cuando Violeta continúa siendo fácilmente vitoreada por los/las nuevos músicos como la más influyente en sus carreras musicales, según Manns:

el papel que Violeta Parra ha desempeñado en la eclosión musical chilena de los últimos tiempos. En general, su obra es considerada como la piedra básica de todo un edificio complejo y multiforme, que envuelve muchas ganas y expresiones y colores de la canción. Por una simple extensión de ese aserto, los compositores integrados después de 1960, llevarían todos el sello y el patrocinio de la abeja-madre.

Pero advertimos aquí una generalización peligrosa, que actuará algún día como un grave elemento de desinformación cuando se desee escribir la historia del periodo, y escribo estas palabras para defender la responsabilidad de Violeta, sobre cuyo talento no tiene por qué caer la marcha desafortunada de tantas y tantas canciones escritas en Chile, y luego en el exterior. Los

---

Democracia, ya en una escena musical renovada por las nuevas generaciones de músicos chilenos, se edita *Después de vivir un siglo. Tributo a Violeta Parra* (2001), producido por Álvaro Henríquez. Ángel Parra, nuevamente contribuye con un tributo musical titulado *Violeta se fue a los cielos* (2006). El disco acompaña el libro homónimo escrito por Parra. Posteriormente se edita el disco *Cantores que reflexionan. Sintiendo a Violeta Parra* (2007), que también es un tributo realizado por algunos músicos de la nueva generación de la escena chilena, como Gepe, Francisca Valenzuela, Javiera Mena, pero también por músicos con mayor trayectoria, como, Ángel Parra trío, Jorge González, Los tres.

<sup>191</sup> El concierto contó con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el italiano Massimiliano Stefanelli, donde actuaron músicos de diferentes generaciones, principalmente chilenos, como: Inti-Illimani histórico, Claudia Acuña, Pedro Aznar, Álvaro Henríquez, Ana Tijoux, Javiera y los imposibles, Camila Moreno, Francisca Valenzuela, entre otros. Ver en: Álvarez, Rodrigo, "Homenaje a Violeta Parra reúne a 20 mil personas", (*La Tercera*, 17/11/2011) .

discípulos existen, desde luego, pero no son tantos como se cree, ni como se escribe (Manns, 1984: 68).

¿Cuándo se podría realizar una generalización poco prolija, al establecer un vínculo entre Violeta y sus “discípulos / las”? ¿Basta con enunciar que alguien es discípulo de Violeta para serlo? ¿Las interpretaciones que se hacen de su música bastan para considerarse heredero/a de Violeta Parra?<sup>192</sup> ¿Sería necesario evidenciar esta herencia mínimamente a través de algún componente musical u otro elemento que conforma su discurso artístico?

Entendemos que desde un punto de vista genérico, efectivamente existe un ascendiente musical para la mayoría de los/las músicos en Chile, pero distinguimos aquí, dos relaciones: una genérica, que Manns justifica del siguiente modo: “por una simple extensión de ese aserto, los compositores integrados después de 1960, llevarían todos el sello y el patrocinio de la abeja-madre”, pero en términos más finos y específicos, consideramos importante dar cuenta de una relación musical más cercana. Manns (1984), cataloga a quienes realmente tendrían esta relación, como: “sus discípulos”, advirtiendo que no serían “tantos como se cree”, y demostrando lo fácil que sería caer en generalizaciones desprolijas.

Y ahora, continuando con la cuestión sobre cómo se lleva a cabo una representación de género de Violeta Parra en mujeres músicos chilenas, es preciso distinguir tres generaciones de mujeres músicos en Chile, que comienza con un grupo pequeño de cantautoras nacidas en los años '50, que Becker (2011) relaciona con la figura de Violeta. Si bien la autora no hace distinciones generacionales, creemos que es pertinente hacerlo, pues nos permite abordar con mayor rigurosidad la manera en que se produce un diálogo con Violeta Parra, dependiendo del tipo de propuesta musical en cada caso.

Es así como Becker (2011), menciona a generaciones precedentes a Violeta y a las más nuevas, como todas discípulas de Violeta Parra, como si este nuevo movimiento fuese una extensión de aquél:

---

<sup>192</sup> A modo de antecedente, conocidas han sido algunas interpretaciones de la música de Violeta Parra por figuras femeninas en Chile, como la de la canción “Gracias a vida” por la cantante Cecilia (1970); la versión de Gloria Simonetti, (1971). Y Posteriormente, la interpretación de la misma canción por Miryam Hernández en el Festival de Viña del Mar, versión 2002. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=mFu5CAGGTFk>, visitado el 28/11/2015.

La compleja integración que Violeta Parra realiza a partir de lo folclórico y de una poética reflexiva crea un espíritu musical urbano y femenino que incentivó a diversas exponentes de la Nueva Canción Chilena y posteriores a ella a proseguir con esta tendencia. Entre las más recientes se cuentan Magdalena Matthey y Francesca Ancarola, cantantes y compositoras, la guitarrista y compositora Elizabeth Morris, precedidas por Isabel y Tita Parra y su gran legado, Carmen Prieto, Sol Domínguez, Clarita Parra, Rosario Salas, Mariela y Cristina González, Charo Jofré, Tita Munita, Katty Fernández, Silvia Urbina, Capri, Isabel Aldunate y otras cantautoras e intérpretes que han encontrado en los géneros del folclore inspiración para expresar sus inquietudes musicales. Este espíritu será retomado también en los 2000, con una nueva pléyade de músicos del movimiento Neofolk, entre cuyas cantautoras han alcanzado renombre Camila Moreno, Fabiola González o La Chinganera, Pascuala Ilabaca, Rocío Peña, Evelyn Cornejo, Sabina Odone, Francisca Meza, el proyecto femenino, Las Polleritas, entre muchas otras (Becker, 2011: 10).

Para nosotros, la primera generación de cantautoras posteriores a Violeta Parra, comienza con Isabel Parra, única mujer exponente de la Nueva Canción Chilena, y luego, las exponentes del Canto Nuevo, que se dedican a la creación musical (dejando fuera a las intérpretes solo por una cuestión analítica, porque nos interesa el concepto de autoría) como lo son: Tita Parra, Tita Munita, Cristina González, Sol Domínguez.

Posteriormente, a partir del año 1997 y 2000, comienza una segunda generación de cantautoras, a través de la producción musical de una “nueva canción femenina” de raíz<sup>193</sup>, con exponentes como Magdalena Matthey, Francesca Ancarola y Elizabeth Morris.

Y por último, la tercera generación de cantautoras, comienza a gestarse una “novísima canción femenina” de raíz, a partir del 2008, con figuras como Pascuala Ilabaca, Natalia Contesse, Evelyn Cornejo, entre muchas otras.

Dentro de estas tres generaciones, notamos que ocurre un fenómeno en cuanto a la representación de Violeta Parra, pues, mientras las generaciones son más cercanas temporalmente a Violeta (primera generación), presentan menos vínculos con ella.

Es así como la relación que las cantautoras de la segunda generación logran con Violeta Parra, es un poco más explícita. Pero la generación más nueva (tercera generación), presenta un vínculo mucho más notorio con la figura de Violeta Parra.

---

<sup>193</sup> Cuando nos referimos a “de raíz”, queremos enfatizar que en sus propuestas musicales se advierten rasgos folclóricos, folk y latinoamericanos.

Por esta razón, las cantautoras que nos hemos propuesto abordar en los análisis, corresponden a algunas de la segunda (nacidas a fines de los '60 y '70) y tercera generación (nacidas en los '80) después de Violeta.

Estas cantautoras han sido referidas por González (2013) como las “nietas artísticas” de la cantautora chilena. En este sentido, González, tampoco hace una distinción generacional, entre ellas, sosteniendo que: “Son las nietas de Violeta Parra las que al despuntar el nuevo siglo tienen la palabra. Tita Parra como nieta carnal, y Francesca Ancarola, Magdalena Matthey, Elizabeth Morris, Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, Vasti Michel y Natalia Contesse, entre otras, como nietas artísticas” (González, 2013: 192).

Tanto la continuidad musical de Violeta Parra y las nuevas cantautoras, asumida por Becker (2011), como la relación filial artística que destaca González (2013), es que nuevamente cobra sentido la generalización de la cual nos advertía Manns (1984).

Por esta razón cabe preguntarse: ¿Qué significa ser las “nietas artísticas” de Violeta Parra? ¿Su condición femenina deja a estas cantautoras en una automática relación de parentesco? ¿Cómo podría evidenciarse tal parentesco?

El parentesco artístico que visualiza González (2013), no es fundamentado o justificado sobre algún motivo en particular, pero entendemos que es enunciado principalmente en razón de una cuestión de género y de una continuación musical. Dos aspectos que a nuestro parecer, entran en un diálogo que merece ser profundizado.

#### **6.4.1. Las Violetas. Representaciones de Violeta Parra en una segunda generación de cantautoras chilenas.**

Iniciaremos este apartado contextualizando el fenómeno de la representación de Violeta Parra en su condición de músico y creadora en las nuevas generaciones de cantautoras chilenas.

Este fenómeno comienza a gestarse desde el año 2000 en Chile, a partir de una construcción o re-construcción discursiva que emana de las prácticas musicales y performativas de estas autoras como figuras femeninas, siendo vinculadas con Violeta Parra por algunos medios (thisischile.cl, 2014)<sup>194</sup> y la academia (González, 2013; Becker, 2011; Salas, 2013).

---

<sup>194</sup> Más adelante revisaremos en detalle cómo se produce este vínculo entre Violeta Parra y otras músicos más jóvenes.

Justificamos la relevancia de este enfoque desde la importancia que están teniendo en la actualidad estas nuevas actrices en la construcción de una escena musical, que en palabras de Byrne, se forma cuando se produce “un brote creativo que parece emanar de una red social” (2014: 271).

Podemos decir que las características principales de esta escena musical es su conformación a partir del trabajo de creación femenino, que se va perfilando con mucha más definición en las dos últimas décadas, y menos desarrollado creativamente en el trabajo musical de generaciones anteriores.

Así también se advierte una búsqueda desde el lenguaje musical latinoamericano que se evidencia en el uso de ritmos, instrumentos musicales y modos de abordar el texto de las canciones, lo que podríamos considerar sería parte de un discurso de representación de la figura de Violeta Parra.

Los elementos que dialogan con este enfoque discursivo son: primero, la importancia que ha cobrado la figura de Violeta Parra en estas últimas dos décadas, cuya representación se construye desde los significados que en mayor o menor medida estas autoras le otorgan al personaje.

Segundo, cómo aparece representada Violeta Parra a través de elementos musicales o performativos que se acercan o distancian de su propuesta artística.

Y tercero, la relevancia que tiene Violeta Parra para estas cantautoras como una referente de creación musical femenina, mediante una relación de representación entre sus propuestas musicales y *Violeta Mujer*, que aparece como una suerte de canon musical, en el sentido de que se transforma en un modelo o prototipo artístico a partir de su figura como cantautora.

El vínculo de la segunda generación de cantautoras conformada por Francesca Ancarola, Magdalena Matthey y Elizabeth Morris con Violeta Parra, obedece a un reconocimiento de su figura, o una fuente de inspiración, por esta razón no es posible establecer más vínculos que las interpretaciones que ellas hacen sobre el repertorio de Parra, que a diferencia de lo que ocurre con la segunda generación de cantautoras, como veremos, la representación de Violeta se dibuja de un modo más notorio.

Sostenemos que en estas cantautoras, la figura de Violeta Parra aparece como un personaje con el que guardan cierta distancia desde el punto de vista musical. Si hay un acercamiento, éste se manifiesta mediante una observación respetuosa, donde la relación musical se evidencia en una asimilación de la figura de Parra como objeto de estudio. Esto, porque en las interpretaciones que las músicos hacen sobre sus canciones, se nota una cuidadosa ejecución que intenta proyectar lo más fielmente posible la música de Violeta, sin que por ello renuncien a su propio estilo musical.

Nos referimos a la interpretación de “El gavilán”, por Magdalena Matthey, acompañada del guitarrista de la Universidad de Chile, Mauricio Valdebenito en 2009. La interpretación en guitarra de Valdebenito es fiel al original de Violeta, en efecto es quien realizó la primera y única transcripción de la pieza, hasta ahora, cuidando que cada ámbito técnico aparezca en la partitura, logrando traducir de manera impecable, tanto las articulaciones, los *glissando*, el ritmo, las dinámicas, el tempo, los rasgueos, como la intención de la pieza. La interpretación de Matthey es cuidada, íntima, cuya intención rescata la emotividad de la pieza original que transita entre la quietud, el dolor, la amargura, la inquietud y el desespero<sup>195</sup>.

Para hacer una versión de la música de Violeta Parra, Elizabeth Morris escoge la cueca “Adiós que se va segundo”, la que incluye en su segundo disco *Nazca* (2008). Esta cueca, fue recogida y grabada en 1959 por Violeta Parra<sup>196</sup>, con guitarra traspuesta.

Elizabeth Morris, logra una interpretación interesante que ejecuta en una alternancia de arpeggios y rasgueos de los acordes de la cueca, que son transportados a la tonalidad de La Mayor, usando acordes menores y con 7º para enriquecer armónicamente la pieza. Sin embargo, se mantienen muchos elementos de la interpretación que realiza Violeta, como la métrica, la austeridad de los instrumentos, es decir, la guitarra y la voz, agregándole un tiple; sonoridad que otorga a esta cueca un carácter íntimo, como si fuera más bien una tonada<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Ver interpretación de “El gavilán” de Violeta Parra en la sala Isidora Zegers, en la Universidad de Chile, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ub2E23C4NGc>, visitado el 23/11/2015.

<sup>196</sup> Escuchar versión de Violeta en: *El folklore de Chile, Vol. III-La cueca presentada por Violeta Parra* (1959).

<sup>197</sup> Otra de las interpretaciones que ha hecho Elizabeth Morris de la música de Violeta Parra, revalorizando su figura, fue el show “Violeteando” que ofreció en la SCD (Sociedad de Derechos de Autor) el 16 de mayo de 2012, junto con Francisca Gavilán, la actriz que interpretó a Violeta Parra en la película de Andrés Wood, “Violeta se fue a los cielos” (2011). Ver artículo, “Elizabeth Morris y Francisca Gavilán se unen en Show por Violeta Parra, *La Tercera*, 11/05/2012: Y También “El cantar de Violeta”. Espectáculo donde se interpretó diferentes canciones de Violeta Parra en Rancagua, el 16 y 17 de agosto de 2013, nuevamente junto a Francisca Gavilán, pero esta vez se integró Magdalena Matthey. Ver: “El

Sobre la interpretación que ha hecho Francesca Ancarola de Violeta Parra, mencionamos la canción “En una barca de amores” (o en los Jardines humanos), en su disco *Jardines Humanos* (2002). Esta canción aparece en el disco de Violeta Parra, de edición póstuma, *Canciones reencontradas en Paris* (1971).

Ancarola, también realiza una interpretación bastante apegada al original de Violeta Parra, sin embargo, agrega a la canción, algunos acordes con 7º y con 9º, que modernizan la versión que realiza. Así también, suprime el bombo que aparece en la interpretación de Violeta Parra, lo que le da un carácter menos primitivo a la canción, suavizando su rítmica, al sustituirla en breves pasajes, por un acompañamiento acercado al jazz, agregando segundas voces.

Tras las interpretaciones realizadas por estas cantautoras, al mismo tiempo que reconocen la importancia de Violeta Parra, mantienen un estilo musical sólido y propio, con elementos del jazz y ritmos latinoamericanos.

En las cantautoras de la primera generación, como Elizabeth Morris, Magdalena Matthey o Francesca Ancarola, no se advierte una representación visual en diálogo con Violeta Parra, desde una estética campesina, ni en los discos, ni las imágenes que proyectan. En comparación con las cantautoras más jóvenes antes referidas, estas cantautoras se visten de un modo mucho más propio, personal, sin que destaque su cuerpo como un ámbito evidentemente sensual. En este sentido, prácticamente no se da un juego de representación visual en el que ellas intenten captar la atención mediante códigos corporales femeninos ampliamente explotados por los medios.

Figura N° 28: Imágenes cantautoras segunda generación 1997.



Imagen Elizabeth Morris<sup>198</sup>

Imagen Magdalena Matthey<sup>199</sup>

Imagen Francesca Ancarola<sup>200</sup>

#### 6.4.2. *Las Violetas*. representaciones de Violeta Parra en una tercera generación de cantautoras chilenas.

Como señalamos antes, casi una década más tarde, en 2008, aparece una nueva generación de cantautoras jóvenes, de entre veinte y treinta años para conformar esta escena musical de creación musical femenina en Chile.

El elemento común, a diferencia de la segunda generación, es que la mayoría de ellas se propone de una u otra forma establecer una relación más estrecha con Violeta Parra, sintiéndose mucho más herederas de su figura.

Estas cantautoras buscan de un modo muy intencional algún parecido musical, ya sea en cuanto a las formas empleadas, los ritmos, o los tópicos discursivos en el texto de sus canciones, pero también a través de la imagen que proyectan de sí mismas y además en cuanto a sus percepciones sobre Violeta Parra, articulando una suerte de discurso sobre ella.

La representación de género se construye entonces a partir de múltiples elementos imbricados, que van formando un ideario de una Violeta actual, que podría guardar distancia con aquella de los años '50 y '60. O que pudiera ser una Violeta renovada, o simplemente otra Violeta ¿Qué Violeta es la que aparece entonces en estas representaciones de género?

En el sonido de Natalia Contesse, podemos apreciar una clara intención de reminiscencias del canto campesino. Lo musical, claramente podría advertirse en el uso de la décima, el uso de la

<sup>198</sup>Ver imagen en sitio oficial <http://www.elizabethmorris.cl> visitado el 07/02/2016

<sup>199</sup>Ver imagen en sitio oficial <https://myspace.com/magdalenamatttheymusica> visitado el 07/02/2016

<sup>200</sup>Ver imagen en sitio oficial <https://myspace.com/francescaancarola/photos> visitado el 07/02/2016

guitarra, los ritmos tradicionales y la guitarra traspuesta. Todas características que Natalia Contesse utiliza de manera deliberada para lograr un trabajo musical asumido por ella, desde una sonoridad campesina.

Si bien, Contesse ha señalado que se ha dedicado a la investigación de la música tradicional, también habría indagado a partir de una relación de aprendiz con Margot Loyola, como relata:

Y fui a la Sociedad de Derechos de Autor (SCD), pedí el contacto de la Sra. Margot Loyola, la llamé por teléfono, estuvimos conversando, un poco le conté quién era yo, lo que quería. *Muéstrame de Chile, quiero saber qué es la tonada*. Ella me recibió con su marido Osvaldo Cádiz y a partir de ahí nos vimos semanalmente para ver libros, escuchar grabaciones, ella me contaba historias, quién está detrás de la música tradicional, el ciclo de la cosmovisión en el cual se levantó esta música (Pimentel, 2013)<sup>201</sup>.

Tras esta búsqueda de Contesse, podría darse una representación de la representación de Violeta como investigadora, ya que en este caso no recurre a una investigación de primera fuente, sino que toma de Margot Loyola la idea de un folclore asimilado por ella de manera estática, logrando un estilo de folclore de proyección.

Según Oses, Violeta vino a “renovar el folclore, sacándolo de los estereotipos pintorescos” (1993: 1). Sin embargo en este caso, la construcción de una Violeta representada “como investigadora”, hace que su trabajo musical vuelva a quedar en una condición de estereotipo.

#### **6.4.3. Representación de Violeta Parra desde lo musical.**

En la canción “Décimas al agua” (2011), Contesse, usa un acompañamiento con la guitarra basado en la tradición campesina, avanzando por 3<sup>o</sup>, moviéndose por el mástil de la guitarra. La

---

<sup>201</sup> Acá la cita en extenso: “Paralelamente ya había empezado a componer alguna cosita con aires chilenos, sonaba a tonada y a cueca, pero de tonada y cueca no tenían nada; era intuición no más. Entonces, después de un viaje a Bolivia en que tuve que armar un repertorio chileno —canciones de Violeta por ejemplo— y entonces me di cuenta que estaba tocando canciones chilenas y en verdad no sabía nada. Como que me sentí un poco irrespetuosa con lo que yo soy. Y después de ese viaje yo llegué y me dije *ya no pasa un día más sin saber qué pasa realmente en este territorio*. Y fui a la Sociedad de Derechos de Autor (SCD), pedí el contacto de la Sra. Margot Loyola, la llamé por teléfono, estuvimos conversando, un poco le conté quién era yo, lo que quería. *Muéstrame de Chile, quiero saber qué es la tonada*. Ella me recibió con su marido Osvaldo Cádiz y a partir de ahí nos vimos semanalmente para ver libros, escuchar grabaciones, ella me contaba historias, quién está detrás de la música tradicional, el ciclo de la cosmovisión en el cual se levantó esta música” (Pimentel, 2013).

estructura del texto de la canción de Contesse está en décimas, y guarda una relación rítmica y melódica, en ciertos pasajes, con la canción “Una copla me ha cantado” (1967), de Violeta.

La canción de Contesse basa su acompañamiento en la guitarra arpegiada en base a 3º mayores, en tonalidad de ReM, cuya secuencia armónica es: ReM-LaM-Sim-Sim-LaM-ReM-Mim-ReM-LaM-ReM-Sim-ReM-LaM. La melodía parte en el 3º grado de ReM, acompañándose en los graves por arpegios que forman terceras ascendentes, mientras la línea de la voz sube y baja por grados conjuntos de una manera bastante predecible:



La canción de Violeta, “Una copla me ha cantado”, es un triste lamento, basado en ritmo de lamento, y está acompañado de un rasgueo y percusión, cuya estructura armónica es más compleja: DoM-FaM-ReM-Lam-DoM-FaM-Lam-SibM-DoM-SibM-Lam-SibM-Lam que la composición de Contesse. Ambas canciones están en 6/8 y siguen un ritmo de acompañamiento similar; el de una tonada lenta.

La línea melódica del 3º verso de la canción de Violeta, al igual que la canción de Contesse, sube por grados conjuntos y tiene un ritmo muy parecido con una pequeña variación al final de la frase:



Mientras Natalia Contesse asume que ha investigado sobre el folclore chileno, para lograr incorporar de alguna manera esa veta en sus creaciones, Sabina Odone, nuestra siguiente cantautora, señala que su búsqueda en los elementos musicales de raíz folclórica en relación a su música, los desarrolla de un modo bastante intuitivo, al mismo tiempo que reconoce una referencia musical de Violeta Parra y Víctor Jara:

Hay un enriquecimiento musical, yo creo, porque se toma la música folclórica o los instrumentos folclóricos de manera un poco más amplia. En mi primer disco me *embalé*. Recién comenzaba a nutrirme de estos ritmos, de esta música y fue muy local, como Violeta Parra o Víctor Jara, hice ritmos nortinos, valeses chilotes, me quedé en eso y está súper bien para partir, pero ya en el segundo (disco) quería algo un poco más amplio, hay festejos peruanos, hay boleros, hay flamenco mezclado con nortino, ritmos argentinos, son en realidad dejos de eso, yo no hago nada muy docto, nada muy purista. Tiene también más instrumentos, me atreví a salirme de la quena, del charango [...] Lo mío es mucho más intuitivo. Cuando empiezo a tocar, ni siquiera me baso en algo, empiezo a tocar no más (Nurmi, 2011).

La idea de Odone es más bien lograr una mezcla entre el pop y el folclore. Mezcla que parece un tanto híbrida desde la perspectiva tradicional del folclore y sus fundamentos estéticos.

Lo de Odone es un folclore intuitivo que justifica desde una perspectiva más abierta y menos purista, considerando en el trabajo rítmico desarrollado en sus discos, el referente de Violeta Parra y Víctor Jara.

Para Odone, el folclore sería como una herramienta usada para lograr interesar a la juventud en este tipo de música, incluyendo temáticas sobre el amor de pareja, según una visión romántica, pues sostiene que amor y política normalmente no se comprenden como compatibles:

Siento que la vida es una rueda y todo es cíclico. El movimiento de la Nueva Canción Chilena fue muy fuerte, donde la música fue instrumento de lucha. Si te gustaba Illapu no te podían gustar Los Quincheros. Ahora, si bien los temas sociales siguen presentes, los jóvenes se acercan al folclore de otra forma, menos politizada. Nuestra música es de todos y perfectamente puede hablar de amor (*El Mercurio*, 12/10/2008).

Odone, busca “despolitizar” el folclore y hacerlo popular desde el punto de vista masivo. Estilo que ha sido re-tomado o re-significado de una u otra forma por diferentes músicos jóvenes del ambiente musical chileno. En ellos se advierte un trabajo, a veces más pop, a veces menos pop, a veces más folclórico o menos folclórico, como es el caso de Camila Moreno, Nano Stern, Gepe o Pascuala Ilabaca, entre otros.

Frente a la pregunta: “Hay mucha gente joven haciendo folclore o música de raíz. ¿Por qué crees que ocurre este fenómeno?”, Odone responde:

Lo que pasa es que a mí siempre me han atraído las raíces folclóricas, la música, la cultura, las vestimentas y esto viene desde muy pequeña porque yo bailaba en un grupo folclórico italiano, por lo que siempre he estado ligada a esto. Y escuché Violeta Parra y se me alumbró la cabeza y quise hacer algo relacionado a esto y unirle con la influencia pop, para poder llegar más a la juventud. Este proyecto es importante porque cuenta con letras de amor y más desgarradas que tiene el folclore y no lo quise dejar pasar [...] A mí me gusta mucho el folclore, igual me gustaría que los jóvenes se acerquen y conozcan esta música. La idea es que se conozca en otros lados también el folclore chileno, porque es una representación de la gente y del pueblo (*El Mercurio*, 07/12/2008).

La representación de la figura de Violeta Parra, en Odone se construye desde una “idea” de lo que es Violeta, bastante más lejana en cuanto a los aspectos musicales que Contesse.

Como señala Odone, el folclore debe ser renovado, y la forma es recurrir a los ritmos de la tradición, pero desde el pop, cuando explica que su trabajo musical: “Es una propuesta fresca, que viene a renovar el folclor, que estaba un poco estancado. Creo que le doy un look más juvenil a una música que se veía como algo muy serio. Además, puedo sumar a un público joven que no escuchaba folclor” (*El Mercurio*, 12/10/2008).

El sonido de la música de Sabina Odone, tanto de sus disco *Sentencia de amor imposible* (2008) como en *Virgenes rotas* (2011), sugiere una evocación de arreglos que se encuentran en música de Inti-Illimani al estilo de Luis Advis, con quenenas, charango, guitarra, pero también se aprecia el uso del trompe, pifilcas, kultrún<sup>202</sup> y bajo eléctrico, con líneas melódicas que remiten a un sonido pop.

Los ritmos utilizados en las canciones del primer disco son: el rin, el vals, el huayno y la “cueca”. Mientras que en el segundo disco, aparecen otros ritmos, como el bolero, el flamenco, el festejo peruano, entre otros, lo que hace que su trabajo suene muy diverso en términos musicales.

En las canciones compuestas por Evelyn Cornejo, no logramos encontrar una referencia específicamente musical que tenga alguna relación con Violeta Parra, el sonido de su música se

---

<sup>202</sup> Instrumentos musicales usados en contexto mapuche.

acerca al *reggae* y a la música latina, sin embargo, el elemento que podría estar relacionado con el legado de Violeta en sus creaciones, son sus textos político/sociales y su acercamiento al pueblo mapuche, como veremos más adelante en la temática sobre “lo social”.

Respecto del sonido logrado por Evelyn Cornejo, se aprecia un carácter austero desde el punto de vista de los arreglos musicales, el uso de bases rítmicas repetitivas, y líneas melódicas que funcionan a propósito del texto, estando éste por sobre la música. Entendemos que la característica de su música opera de este modo, por cuanto no se trata de un estilo de música comercial, sino que de carácter social, combativo.

La periodista, Marisol García, refiriendo a su trabajo titulado *Evelyn Cornejo* (2011), editado por el sello azul, comenta que:

“Son citas a las arpilleras de Violeta Parra las que embellecen la carátula del primer disco de Evelyn Cornejo —en rigor, una reedición del autoeditado *Música de raíz folclórica* de hace dos años—, y textos de la misma artista (“Versos por la niña muerta”) cierran el álbum. Pero la admiración de la cantautora maulina pasa, también, por permitirse sacar una voz propia a partir de las enseñanzas más sonadas de Violeta: su inquietud política, su indagación en el folclore, su mirada latinoamericanista” (García, 2011).

La referencia a Violeta no se encuentra entonces en el sonido propiamente, sino que además de lo social como mencionábamos, también en el referente visual que ocupa en la portada de su disco, en su voz no cultivada, pero auténtica y segura. Como ejemplo de ello, citamos la interpretación que hace Cornejo de “Versos por la niña muerta” de Violeta Parra -canción dedicada a su pequeña hija Rosa Clara- y también, en la musicalización de unos versos de las *Décimas* (1970) de Violeta Parra, que Evelyn Cornejo ha convertido en la canción: “Más van pasando los años”.

Sobre la versión de “Versos por la niña muerta”, Cornejo decide una ejecución con menos arreglos instrumentales que como se aprecia en el resto de las canciones de su disco, pues mantiene el ritmo de acompañamiento en la guitarra. Se trata entonces de un arreglo mínimo, que consiste en agregar una segunda voz, un acordeón y la voz de Violeta al final del último verso de la canción.

La canción “Más van pasando los años” que ejecuta con la agrupación “La chusma inconsciente”, suena rítmicamente como una batucada, acompañada de bajo eléctrico, coros, percusión latina, cuatro venezolano, y dos trombones, que contribuyen a lograr un sonido de banda nortina. El texto de Parra, es usado íntegramente en el trabajo de Cornejo, destinando los versos 3º y 4º como estribillo de la canción musicalizada.

La referencia musical de Parra en el trabajo de Ilabaca es interesante desde el punto de vista de sus inicios, ya que decide que su primera producción musical será dedicada a Violeta Parra, iniciando una carrera musical a partir de su música.

En el disco titulado: *Pascuala canta a Violeta* (2008), su interpretación es bastante libre a diferencia de las otras interpretaciones revisadas anteriormente. El disco se caracteriza por el uso permanente del trompe, voces, kultrún, trutruka e instrumentos de banda de rock, modificando algunos de los ritmos en relación a los originales de Violeta, excepto las “Anticuecas”, “Versos por la niña muerta”, “Puerto Montt está temblando” y “Teneme en tu corazón” en las que los ritmos se mantienen fieles a los originales.

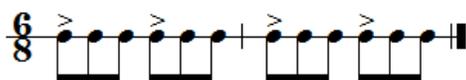
En el contenido del disco, Ilabaca incluye canciones de Violeta que ha sido poco difundidas<sup>203</sup>, siendo éste su principal criterio de selección. Por lo tanto, el resultado es un disco ecléctico donde aparecen las diferentes facetas creativas de Violeta: folclorista, cantora, cantautora y compositora.

La introducción de cambios en los ritmos se advierte en las canciones “Parabienes al revés” y “Casamiento de negros”, ya que ambas son tonadas de ocasión, pero Ilabaca las ejecuta con un ritmo mucho más acercado a la cueca. En el caso de “Maldigo de alto cielo”, también es interpretada como una tonada:



<sup>203</sup> Ilabaca, en el disco, incluye las siguientes canciones: “Parabienes al revés”, “El guillatún”, “Anticueca N° 3”, “La carta”, “El gavián”, “Pupila de águila”, “Versos por la niña muerta”, “Arauco tiene una pena”, “Anticueca N° 1”, “Maldigo del alto cielo”, “Y arriba quemando el sol”, “Casamiento de negros”, “Puerto Montt está temblando”, “La tormentosa” y “Tenme en tu corazón”.

Perdiéndose el carácter urgente que tiene el ritmo original de sirilla, cuyo primer tiempo se ejecuta con silencio de corchea:



Otro ejemplo de estos cambios, es la canción “Arauco tiene un pena”, que es interpretada con ritmo de tonada festiva, desligándose de la sonoridad mapuche, para convertirlo en una alegre tonada, agregando acordeón y percusión. El elemento musical clave que da sentido a la canción “Arauco tiene una pena”, es la dinámica ritual, seria, junto con la línea melódica pendular, que en cierta forma, recrea el canto mapuche mediante una economía rítmico/melódica y tímbrica:



La canción, originalmente es ejecutada con muy pocos instrumentos (voz, guitarra y kultrún). En la versión de Ilabaca notamos que se produce un despojo de todas las características antes mencionadas, transformando ese sentido ritual en uno totalmente bastante festivo, en cuyos acordes iniciales, pareciera ser que se estuviera escuchando más bien “La jardinera” de Violeta Parra.

En la canción de Violeta, ese sonido serio y ritual, dialoga coherentemente con el texto denunciador, que en la versión de Ilabaca desaparece, produciéndose una contradicción entre el discurso político y acusador que Violeta intenta transmitir sobre el pueblo mapuche y el color iluminado que adquiere la versión gemelizada con “La jardinera”.

Dentro del resto de la discografía de Ilabaca, se encuentra alguna referencia a Violeta Parra, desde el homenaje, como en su cueca “Violeta y Frida” (2010) y sus reminiscencias a lo mapuche, como en “Señas para llegar a Mapu”, o “Machi”, o su homenaje a Violeta Parra y Víctor en el disco Me saco el sombrero (2014)<sup>204</sup>.

<sup>204</sup> Escuchar los discos “Diablo rojo, Diablo verde” (2010); y “Me saco el sombrero” (2014).

#### **6.4.4. Representación de Violeta Parra desde lo visual y femenino.**

La proyección de la sensualidad femenina en el medio musical, es problemática porque posee una doble arista que funciona como una relación circular. Por una parte, los estudios de género han cuestionado el hecho de que el cuerpo femenino haya sido comprendido como objeto de deseo, al servicio de placer masculino, produciendo con ello una relación de dominación. Pero también ese orden se subvierte cuando es la mujer, consciente o inconscientemente, quien instrumentaliza su cuerpo para lograr la misma relación de dominación, usándolo por o para un fin determinado (réditos económicos, ventas de productos, seducción, entre otros).

Sobre la relación que se da entre el uso del cuerpo femenino y la publicidad, Hèritier, comenta: “Es obvio que allí está la trampa profunda que el modelo arcaico dominante tiende a las mujeres: si sólo existen como personas únicamente en el deseo y la mirada puestas sobre ellas por los hombres, es necesario que se adapten a eso para sentir que existen” (Hèritier, 2007: 274).

Lo difuso en esta relación es difícil de notar, pues, no es posible elucidar dónde o qué actor inicia, mantiene o reproduce tal dominación; sólo podemos notar sus efectos y, en base a esto, diagnosticar que se trataría de una relación social de co-dependencia a partir de la “división de los sexos”, pero más allá de esto, el problema existe, continúa y es complejo por esta indefinición.

La situación de la mujer en el contexto de la instrumentalización de su cuerpo, queda reducida a una función estrictamente superficial, pero al mismo tiempo, la mujer también ha sostenido una lucha para lograr despojarse de los estereotipos sobre su propio cuerpo, intentando validarlo desde su propia naturaleza, sin embargo, al parecer, el problema está entonces en cómo ha sido significado éste, culturalmente, y ha sido relacionado con ciertos patrones de tipo sexual y sensual.

Bourdieu (2000), señala que existe una naturalización en la manera como operan las dimensiones del componente sexual masculino / femenino, las cuales se mantienen y reproducen del siguiente modo en la sociedad:

“La división de los sexos parece estar *en el orden de las cosas*, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, todas sus partes *sexuadas*), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción” (Bourdieu, 2000: 21).

En cuanto a lo visual y la representación de *lo femenino*, Contesse y Odone -en sus primeros trabajos discográficos- intentan parecerse a Violeta Parra, sin embargo, lo hacen tomando como modelo el estereotipo de la mujer campesina, pensada a través de Violeta, con faldas largas, en paisajes campestres, pero a diferencia de Violeta, Contesse y Odone aprovechan su cuerpo como imagen atrayente, para proyectar la idea de una campesina sexy.

Para estas cantautoras el cuerpo es el vehículo de la proyección femenina, promovido desde un imaginario sensual, cuyo recurso ha sido ampliamente explotado, mientras que Violeta: “con un estilo austero, despojado al máximo de todo artificio, ella misma se liberó en el escenario del estereotipo de lo femenino que obligaba a la mujer a un permanente rol sensual y seductor. Violeta Parra construyó desde sí misma una nueva representación de la mujer popular” (Torres, 2004: 62).

La representación femenina de Violeta, podría oponerse de algún modo con la proyección sensual de Odone y Contesse, que visten “como” campesinas, cuya vestimenta es adoptada como accesorio, en un intento por establecer una correlación entre éste y la música que interpretan, sin embargo, si ese fuera el propósito, ni Violeta Parra, ni las cantoras campesinas visten así. En cualquier caso, logran más bien un atuendo de proyección folclórica destacando el cuerpo; recurso usado como estrategia de mercado.

Figura Nº 29: Imágenes de Sabina Odone, 2008<sup>205</sup>



Figura Nº 37: Imágenes Violeta y Sabina Odone<sup>206</sup>



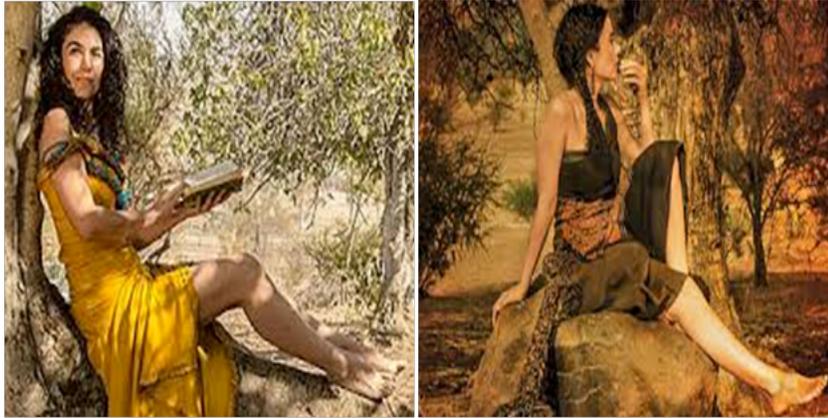
Fotografía en L'escal, Paris, 1953

Fotografía promocional "Sentencia de Amor imposible, CD, Santiago de Chile: Feria Music, 2008.

<sup>205</sup> Sabina Odone, ver imagenes en: En <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/sabina-odone-siente-que-los-prejuicios-por-integrar-supernova-quedaron-atras/2011-03-03/173120.html> Y en: <http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=316509>, sitios visitados el el 11/12/2015.

<sup>206</sup> Ver archivo fotográfico, sitio oficial Fundación Violeta Parra: <http://www.fundacionvioletaparra.org/fotografias>. Sabina Odone, ver imagen en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/06/21/420192/sabina-odone-presenta-en-vivo-las-canciones-de-su-nuevo-disco.html>. sitios visitados el 07/02/2016.

Figura N° 31: Imágenes Natalia Contesse<sup>207</sup>



El vestido de Odone, emula a una china de la zona central, pero española; traje similar al que Violeta utiliza en sus inicios, que más tarde cambia por el atuendo que describe Héctor Pavez: “faldas anchas, a media pierna y tacos bajos, el pelo negro hacia atrás, un cintillo y dos peinetas pescadas a los lados, sin pintura, como una campesina. ¡Nada de maquillaje!” (Štambuk y Bravo, 2011: 60).

Figura N° 32: Imagen Violeta Parra.



*Violeta Parra y su guitarra.*

Revista, Ecran, 1193, 22/12/1953

Violeta Parra, en sus inicios adoptó un aspecto bastante más acercado a lo esperado para la mujer según el canon social, es decir, maquillada y peinada -considerando que eso significa ser

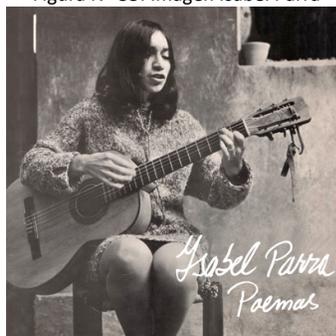
---

<sup>207</sup> Natalia Contesse, ver imágenes en su página oficial: <http://www.nataliacontesse.cl>, visitado el 11/12/2015.

femenina- pero más tarde optó por lucir de manera mucho más natural, sin guiarse por los cánones de belleza.

Precisamente, la imagen de mujer maquillada, peinada y femenina, es la que Juan Pablo González extraña en la fotografía de la carátula del disco de Isabel Parra. El comentario de González, respalda la idea tradicional sobre la imagen que *debiese* tener una mujer, considerando que Isabel Parra luce un aspecto: “casual y hasta descuidado” (González, 2010: 25), sólo porque aparece con un peinado común, un chaleco artesanal y una falda sencilla. Pero, ¿por qué no podríamos leer en esta carátula que en realidad, Isabel, está proyectando una imagen natural y auténtica? ¿Debería, la mujer cantautora lucir según lo socialmente aceptable? ¿Dónde están los límites entre parecer descuidada y parecer natural? ¿Si en esta carátula hubiese aparecido Víctor Jara o Patricio Manns, con una indumentaria “casual y hasta descuidada”, sería éste un tema digno de ser comentado?

Figura N° 33: Imagen Isabel Parra



Carátula LP: *Poemas Isabel Parra*, 1968<sup>208</sup>

Posteriormente, a partir de 1953, cuando comienza con el trabajo de recopilación en su etapa de folclorista y cantora, Violeta adopta una vestimenta mucho más acorde al estilo campesino de la época: sencillo, simple y menos pretencioso desde el punto de vista de la proyección de una imagen femenina socialmente aceptada, tanto en la vida cotidiana, como en el escenario.

---

<sup>208</sup> Imagen extraída de: <http://perrercac.org/chile/isabel-parra-isabel-parra-volumen-2-1968/2790/> acceso el 22/11/2017.

Figura Nº 34: Violeta Parra y Cantores



Fotografía Violeta Parra con los Cantores Emilio Lobos e Isaías Angulo. Fondo Tocornal Alto Jahuel, 1954

En su etapa de cantautora, iniciada en 1960, que coincide prácticamente con el periodo final de su vida, ocurre un desplazamiento inverso, pues en la medida que Violeta se va sintiendo más popular, se torna también más intelectual, siendo potenciada su genialidad en base a dos categorías antagónicamente superpuestas: campesina/intelectual como hemos revisado en apartados anteriores.

Por su parte, Contesse, no viste el mismo traje típico que Violeta usaba en sus inicios, como lo hace Odone, sino que imita los trajes que utiliza Violeta cuando inicia su trabajo de investigación, es decir, ropas más amplias y faldas largas.

Figura Nº 35: Imágenes Violeta Parra y Natalia Contesse.



Portada disco: *El folklore de Chile, V. I Violeta Parra, Canto y guitarra* (1957).

Imagen videoclip, canción "Décimas al agua" (2008).

La construcción de un modo de ser “artista o músico” desde la imagen, en ambos casos, podría corresponder a lo que es una representación idealizada o estereotipada de la cultura campesina. Lo figurativo en la vestimenta, la música y el quehacer artístico se presenta y representa como una mimesis de una cultura que efectivamente existe, pero desde otros ámbitos muy diferentes a como se advierte tanto en el producto musical, como en la imagen de Odone y Contesse.

Las características explícitas de sus propuestas musicales contenidas en las dimensiones estéticas, funcionales, mediáticas, construidas desde el estereotipo, lo icónico y la moda, no calzan con las dimensiones y propósitos de la cultura tradicional basada en un sistema de creencias sobre la naturaleza, la tierra, la vida, la muerte; en definitiva, la manera campesina de comprender el mundo, que además son parte de un mundo absolutamente diferente del que estas cantautoras provienen.

Si bien, la portada del disco *Puñado de tierra* de Contesse no tiene una clara relación con la imagen de Violeta, más allá del fondo de la carátula que evoca a una arpillera, sí la tiene la fotografía que acompaña al disco. Imagen que guarda un parecido con el modo como Violeta dispone visualmente sus instrumentos musicales como se aprecia en la portada del disco póstumo: *Canciones reencontradas en Paris* (1971). Mientras la imagen que aparece en el disco de Violeta corresponde a una fotografía, tomada en un contexto bastante natural (Casa de Palos, La Reina, Santiago de Chile, fotografía de Fernando Kram, 1960, Archivo fotográfico, *Cantos Folclóricos Chilenos*, 2013) la imagen que proyecta Contesse, es creada artificialmente, impostando una idea campesina, rústica, con aires étnicos.

Figura Nº 36: Portada discos Violeta Parra<sup>209</sup> y Natalia Contesse<sup>210</sup>



Imagen disco *Canciones reencontradas en Paris* (1971).

Imagen disco *Puñado de tierra* (2011).

Entendemos que la elección de Odone sobre su vestimenta con aires campesinos, es para lograr una co-relación entre la música que en ese momento interpreta, ya que en la actualidad, Odone, habiendo dado un giro hacia la música pop, ha cambiado su aspecto a uno más adecuado con ese estilo; muy coherente con su visión respecto de esta co-relación, como ella lo expone, tras la siguiente pregunta sobre una crítica acerca de su autenticidad: “Si uno revisa los videos y comentarios de entrevistas que te han hecho, los comentarios negativos que llegan son con respecto a tu voz y se cuestiona tu autenticidad ¿Cómo respondes a esos comentarios? *Pucha*, uno no puede dejar contento a todo el mundo nomás. Es seguir con lo que yo hago y se acabó. Y si en el próximo disco me da ganas de hacer música electrónica, lo voy a hacer igual y no me voy a preocupar de que la gente diga que no me cree” (Nurmi, 2011).

<sup>209</sup> La fotografía de esta carátula fue tomada por el artista plástico Fernando Krahn en 1960, en *La casa de palos* de Segovia Nº 7366, La Reina, y junto a otras, se las deja a Antonio Larrea, quien en definitiva ilustra este disco. Krahn, recuerda que: “El día de las fotos estaba animada y parlanchina y se dejó posar relajadamente según mis sugerencias. No hubo intención de lucir sus cuadros en las fotos. Yo la quería con su cara de virgen de palo y sus manos oscuras entre sus viejos instrumentos” (Montealegre, 2010: 126, 127).

<sup>210</sup> Imagen extraída de: <http://www.nataliacontesse.scd.cl/disco.html> acceso el 06/11/2015.

Figura N° 37: Imagen Sabina Odone<sup>211</sup>



Suponemos entonces que su lógica se basa en que su imagen podría ir cambiando de acuerdo a la música que va creando, y que su autenticidad se ve validada desde esta “suerte de Honestidad” de su expresión creativa. Argumento que parece un infinito círculo subjetivo y acomodaticio, pues lo más probable es que su imagen cambie: “si en el próximo disco me da [le da] ganas de hacer música electrónica” como señala.

La imagen que proyecta Pascuala Ilabaca, evoca ciertos aires campesinos, pero por sobre todo, se enmarca en una imagen de estilo *hippie* post-moderno, o derechamente “Umbrale”, es decir, un tipo de prenda de vestir que alude a una tendencia *hippie* disponible en el mercado actual; ropa que parece *hippie*, pero cara, siendo Pascuala, rostro de dicha marca de ropa<sup>212</sup>. Frente a esto nos preguntamos si, ¿el ser rostro de una marca importante le quita valor a su propuesta musical basada en temas sociales, asumidos por ella a través de su música? ¿Cómo podemos leer esta decisión de Ilabaca? ¿Como que ha vendido su rostro a una transnacional? ¿Qué imaginario de Violeta se vislumbra tras la figura de una Pascuala rostro de Umbrale? Estas preguntas serán profundizadas más adelante en el tópic sobre lo social.

---

<sup>211</sup> Ver en <http://www.biobiochile.cl/noticias/2015/07/30/el-sensual-regreso-de-la-ex-supernova-sabina-odone.shtml> visitado el 14/12/2015.

<sup>212</sup> Ver en: <http://www.blog.umbrale.cl/umbrale/pascuala-ilabaca-es-el-nuevo-rostro-de-umbrale> visitado el 14/12/2015.

Figura N° 38: Imágenes Pascuala Ilabaca<sup>213</sup>



Figura N° 39: Imágenes Violeta Parra<sup>214</sup> y Pascuala Ilabaca<sup>215</sup>



Violeta Parra en la Peña de Los Parra, ca. 1965.



Pascuala Ilabaca, Sala SCD, 2010.

Por su parte, la cantautora Evelyn Cornejo, muestra una imagen bastante natural, en la que no se advierte ningún tipo de pose artística, más allá de lo que resulta su estilo propio en el vestir, donde lo femenino está contenido en su propio cuerpo, sin que recurra a una explotación de la dimensión sensual feminizada, como las cantautoras antes analizadas.

Ni el paisaje campesino, ni los lugares populares le son ajenos a Evelyn Cornejo. Uno de los espacios donde aparece en la fotografía de la derecha, es la feria, rodeada de gente común, lo cual resulta congruente con su manera de comprender la música, sin que se note una diferencia muy grande entre su figura como músico y la vida cotidiana, asunto que para Violeta era clave.

<sup>213</sup> Imagen extraída de: <http://www.cancioneros.com/co/4771/2/pascuala-ilabaca-y-fauna> y en: <http://pandachile.cl/wp2/portfolio/umbral-pascuala-ilabaca/> sitios visitados el 14/12/2015.

<sup>214</sup> Imagen extraída de: <https://solgarcia.wordpress.com/2008/05/09/qepd-por-la-pena-de-los-parra/> acceso el 12/02/2015.

<sup>215</sup> Imagen extraída de: <http://pascualailabaca.blogspot.cl> visitado el 07/02/2016.

Figura Nº 40: Imágenes Evelyn Cornejo<sup>216</sup>



Figura Nº 41: Imágenes Evelyn Cornejo<sup>217</sup> y Violeta Parra<sup>218</sup>



La imagen poco pretenciosa y natural que proyecta Cornejo, es también congruente con la idea que tiene sobre los espacios como el escenario y dónde le interesa mostrar su música, como lo manifiesta en el siguiente extracto de una entrevista:

MC.- ¿En qué escenario o teatro de Latinoamérica desearías cantar? EC.- No conozco los nombres de los escenarios latinoamericanos, pero tenemos la idea -con los chicos que tocamos- de poder viajar a Cuba, luego pasar a México, después a Panamá, Nicaragua, Honduras, Bolivia, Venezuela, Argentina, Perú, queremos tocar en cada país de América. El escenario realmente da lo mismo lo importante para nosotros es poder tocar. En sedes vecinales, bares, teatros, festivales, comunidades, donde sea, poder tener contacto directo con la gente para aprender de ellos, para conocer nuestra cultura latinoamericana (Casasús, 2012).

<sup>216</sup>Ver imágenes en: <http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=278> visitado el 07/02/2016.

<sup>217</sup>Ver imagen en: <http://www.selloazul.cl/site/evelyn-cornej/> visitado el 07/02/2016.

<sup>218</sup> Ver imagen en: <http://www.cancioneros.com/co/1889/2/se-reedita-la-mayor-parte-de-la-obra-de-violeta-parra> visitado el 07/02/2016.

Lo femenino como categoría de análisis, instantáneamente se ve atravesado por un tema de género al estar inserto en un sistema de símbolos y construcciones culturales cuestionado desde sus bases normativas, ya sea desde las teorías de género o los estudios culturales, pues, como sostiene Butler: “es imposible separar el *género* de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (Buttler, 1999: 49). Por lo tanto, toda representación o imaginario de género estará asociado de cualquier manera a esta trama política, social y cultural.

Esta distinción nos parece fundamental, pues la cuestión de clase no podría estar ajena cuando se trata de valorizar o significar a Violeta Parra, cuya representación no escinde tal distinción, pues la categoría de clase y su ideología, se constituye en la base de su discurso artístico, tanto desde la praxis cotidiana, como desde el lenguaje estético empleado en sus creaciones.

#### **6.4.5. Representación de Violeta Parra desde el discurso.**

Aproximándonos ahora a analizar cómo aparece representada Violeta en el discurso de estas cantautoras, nos centraremos en revisar un aspecto importante de Parra, como lo es la dimensión política y social. En este sentido, podemos señalar que los temas con contenido social, desde una dimensión política, no son parte del repertorio en las creaciones de Odone e Ilabaca.

Para estas cantautoras, lo social suele ser sólo un discurso, ya que si bien manifiestan una preocupación por estos temas, no les interesa tomarlos como referente en sus propuestas musicales.

Por lo tanto, la importancia que ellas le atribuyen a Violeta Parra en su configuración como cantautoras, llega hasta que aparece la dimensión social y política. Sobre esta dimensión, Ilabaca señala:

No soy una persona política, no voto y tampoco tengo cercanía con algún partido, pero me interesan los problemas que afectan a la sociedad en general, a la cultura, al medio ambiente, a los derechos básicos de personas, a los pueblos originarios, temas que deberían ser primordiales, pero que para los políticos no existen. En eso fui clara con los alemanes, cuando me presentaron

como la representante [de] la nueva música de izquierda de Chile, les dije que no tenía posición política, que mi parada era poética. Yo soy librepensadora (Ya, 26/03/2013).

Pascuala Ilabaca comprende la política sólo como la adscripción a un partido, y restringe su sentido a un aspecto institucional, sintiéndose ajena a cualquier ideología que la vincule a una tendencia política en particular. Pero al mismo tiempo, declara sentir preocupación por los problemas de los pueblos originarios; tal preocupación se advierte distorsionada e incongruente cuando aparece en un video promocional de la marca de ropa “Umbrale”, colección 2014, como rostro. En el video, aparece Pascuala Ilabaca vistiendo ropas de la marca que representa, en paisajes naturales, entre agua y desierto, mientras se escucha de fondo un extracto de su canción “Machi”, del disco *Diablo Verde, Diablo Rojo y Fauna* (2010)<sup>219</sup>.

Su preocupación por los pueblos originarios queda reducido a un mero discurso, ya que en términos prácticos o musicales: ¿De qué manera podría reivindicar Pascuala Ilabaca al pueblo mapuche, a través de este video promocional sobre ropas con reminiscencias a lo originario? ¿Notará, Pascuala, la distancia que existe entre la marca Umbrale y los mapuche? ¿Cómo podría dialogar la figura de la machi con una escena visual de mercado? ¿Cómo podría entenderse la relación que asume Ilabaca con la figura de Violeta Parra<sup>220</sup>, y el modo contradictorio al de la propia Violeta, con el que asume su propuesta musical?

Por una parte, Ilabaca estetiza lo mapuche reduciendo su cosmovisión a un producto de vestir, una mercancía, una marca comercializable que sólo representa una moda. Por otra parte, la incongruencia que notamos en el discurso de Pascuala Ilabaca, es que en una entrevista realizada el 2013, manifiesta su rechazo por cualquier tipo de uso de su imagen, ya sea para fines políticos o comerciales, considerando que si esto se diera, sería una manipulación:

---

<sup>219</sup> Ver video promocional “Umbrale, colección 2014” en: <https://www.youtube.com/watch?v=0sqTenzJfPo> visitado el 20/12/2015.

<sup>220</sup> Pascuala Ilabaca, asume su cercanía con la figura de Violeta Parra, del siguiente modo: “Ser mujer en este ambiente tiene un aspecto que asumo con gusto pero que tal vez sea hora de cambiar: eres la mamá de tu banda y tienes muchas responsabilidades: eres el roadie, la técnico, la que canta y la que cuida a sus pollitos para que no se escapen ni se pongan a pinchar cuando tenemos que hacer cosas. Violeta Parra es mi santa patrona. No entiendo por qué en Chile dudamos de nuestra identidad en circunstancias de que es tan evidente de que está en Violeta Parra. En ella está todo: la queja, la crudeza, la simpleza, el análisis, la depresión y también la pasión y la creación [...] Soy estudiosa, me gusta saber, necesito descubrir la esencia de la música. Cuando algo me emociona hasta el alma, como Violeta Parra, lo respeto, lo cuido y, sobre todo, lo estudio” (Penjean, 2010).

Uno como artista se va transformando en un personaje algo más mediático. Comenzas a darte cuenta de la cantidad de manipulaciones que existen y uno tiene que estar a la defensiva para no terminar siendo máscara de otras intenciones. Por ejemplo, ahora con las candidaturas presidenciales todos los partidos, salvo el partido de Evelyn Matthey que es la derecha más reaccionaria, me pidieron participar con mi música en sus campañas partidarias.

A esto se le suma también la manipulación de las empresas y marcas. Este año he tenido que decir que no a muchas propuestas de ser el rostro de un Shopping o ser la imagen de Coca Cola Stevia. La idea es como hacer para captar a un público crítico mediante un referente crítico, intentando atrapar a este público más ecológico que saben que está fuera de ese producto. En fin, uno lucha a diario para defender el espacio libre y no comenzar a ser el rostro de otras intenciones (Arroyo, 2013).

Por su parte, respecto de los temas políticos y sociales, y particularmente la situación de Aysén Odone señala que:

Es súper fuerte. Me gusta como la gente está a fondo, es bonito porque se nota que hay un cambio de conciencia. Creo que estamos en la etapa de tomar conciencia, de cómo estamos viviendo y de que esto ya no se puede sostener y la gente se está dando cuenta de que no podemos vivir así. ¿Qué es el desarrollo en realidad?, ¿quién se beneficia con este desarrollo?, es cuestionamiento colectivo. Además es bueno, porque no es algo político, la gente que está en contra, no es porque esté en contra del gobierno, entonces se une este sentimiento que va más allá de lo político. Yo soy súper poco política, no soy de ningún lado, para mí valen más las personas que el partido y me gusta que haya unión, y en este caso me parece que hay unión, criticando algo que es súper potente, da impotencia y la gente muestra en serio un sentimiento de dolor por lo que va a pasar” (Nurmi, 2011).

La visión de Sabina Odone, es muy similar a la de Pacuala Ilabaca, ya que mientras más distancia logren con cualquier tipo de vínculo o compromiso político, es mucho mejor para ellas. Odone, sostiene que el conflicto puntual de Hidroaysén, no es lo político, como si lo social fuera un tema totalmente separado de lo político.

Por lo tanto, para estas cantautoras, la tradicional relación que ha habido en Chile entre la figura del cantautor, como: Víctor Jara, Patricio Manns o Violeta Parra, el folclor y lo

político/social, es inexistente y se da sólo a nivel discursivo, a partir de reflexiones de sentido común y de un modo completamente *despolitizado*.

Diferente es el caso de Contesse, quien decide estrechar vínculos entre el folclore y los temas sociales, en la canción “Aysén y Arauco” (2011), sin embargo, la canción parece forzada en su tratamiento lírico, al hacer uso de lugares comunes para construir un supuesto “discurso” sobre temas político/sociales: “Están inundando Aysén y secando Arauco/ a la señora Rosa la están matando / por no querer vender su pedazo e’ tierra”.

Y desde el punto de vista visual, se trata de un video de bajo presupuesto, con relaciones de imágenes demasiado obvias respecto de las temáticas tratadas la canción. A diferencia de otros videoclip de canciones como “Ay que sí, ay que no” (2011), “Me escapé a la montaña” (2011) o “Décimas al agua” (2011), donde la imagen de Contesse se muestra como una campesina, en el videoclip “Aysén y Arauco”, aparece como una mujer con vestidos elegantes, o quizás, con una estética *kitsch* un tanto contradictoria de acuerdo al tema social que pretende abordar en el contenido la canción.

Evelyn Cornejo, asume el tópico de *lo social* como parte fundamental de su música, ya que la mayoría de sus canciones están dedicadas a estos temas, según el siguiente extracto de una entrevista:

MC.- ¿Cuándo comenzaste a escribir letras con un compromiso social?, sólo por mencionar: “América Sí”, “Alerta”, “País de cobre”, “La Huelga” y “Las leyes”... EC.- Hace algunos años comencé a escribir porque veo que la gente vive en una burbuja creada por la televisión, las escuelas, las universidades, las religiones, por la clase dominante para mantenernos tranquilos, pero la realidad es otra, es cruel, existen ricos y pobres, gente que vive en la calle, gente que se enriquece a costa de la explotación del hambre, de la ignorancia, de las enfermedades de nuestros hermanos” (Casasús, 2012).

Para Cornejo, el tópico de *lo social* se constituye en el centro de su propuesta musical. Esto se evidencia en varias de las canciones de su primer álbum titulado: *Evelyn Cornejo* (2011). Una de estas canciones es “América sí”, donde utiliza un lenguaje crítico y directo desde una perspectiva descolonial, hacia la institución católica, los poderes del colonialismo español y el

actual postcolonialismo. La canción se inicia con instrumentos indígenas latinoamericanos, para proseguir con la voz y la guitarra<sup>221</sup>.

Si bien las canciones no logran un desarrollo musical tan elaborado armónicamente, generalmente en modo menor, es interesante el trabajo en la repetición lírica y melódica que logra un efecto inculcador e hipnótico. En el caso de “América sí”, la estructura armónica se da del siguiente modo: I-III-VII-V7-I, en la tonalidad de Si menor, luego pasa a Re mayor, La mayor y Fa sostenido mayor con 7º:



En el caso de “Las leyes”, el trabajo rítmico y melódico es similar a “América sí”, pero la secuencia armónica esta vez, es mucho más simple ya que sólo cambia desde: I-V en la tonalidad de Si menor y Fa sostenido mayor<sup>222</sup>.

Finalmente, podemos decir que el empoderamiento del papel de cantautora, en estas nuevas generaciones de mujeres músicos, se adopta tomando como referente a Violeta Parra en

<sup>221</sup> “América financió el desarrollo / de Europa con nuestra plata y nuestro oro / Bolivia financió el renacimiento / con sus riquezas y millones de indios muertos / América no tuvo defensas / contra el saqueo y la pólvora / bajo las nuevas leyes de Europa /al invasor pertenecen las tierras / en nombre de dios te sometes o te mueres /indio sin alma ha dicho a la santa iglesia / prefiero morirme e irme al infierno / y no toparme nunca más con un cristiano [...] hay a muchos que la historia les da igual / siglos oscuros me desgarran, / me desgarran la voz /destruyeron nuestra cultura impusieron su dios / sus descendientes lavan sus conciencia con caridad / y avalan un sistema lleno de desigualdad / indios, mestizos, zambos, negros y mulatos / seguimos todos fuera del sistema que nos margina / de lo que nos queda educación salud / y nuestra hermosa tierra” (Texto de la canción).

<sup>222</sup> “A mí me matan las leyes / A mi me matan las leyes / A mi me matan las leyes / A mi me matan las leyes / Me matan, me matan, me matan las leyes / Tiene el burgués las leyes a sus pies / Las discusiones compran con dólares / Aprueban mega proyectos medioambientales / Aunque se opongan todas las juntas vecinales / La policía está a su merced / Pa’ protegerle la propiedad privada / Para mandar a apresar al que entiende / Que el territorio se defiende / A mi me mata las leyes / A mi me mata las leyes / A mi me mata las leyes / Me mata, me mata, me mata las leyes / Pa’ palestina genocidas leyes / Para cuba el bloqueo son leyes / Para el mapuche terrorista leyes / Para el chileno esclavizantes leyes / Pal pueblo pobre la pena son leyes / Pa’ nuestros recursos las ventas son leyes / Para el que lucha la cárcel son leyes / Y aquí nos matan las leyes / Me tengo que ir caminando / Que el patrón me está esperando / Para que el siga engordando, engordando / Y yo siga, siga adelgazando” (Texto de la Canción).

múltiples representaciones: algunas icónicas, otras idealizadas, otras más auténticas, algunas coincidentes con su discurso artístico y otras en oposición a éste.

## 7. CAPÍTULO. DISCURSO SOBRE VIOLETA SUICIDA.

### 7.1. Introducción.

En este último capítulo profundizaremos en el discurso sobre el suicidio de Violeta Parra, como el hecho tal vez más complejo de la historia de su vida, que si bien hemos mencionado a lo largo de esta tesis, ha sido desde el hecho de su muerte en términos generales, y en cuanto a su significado en relación con el fenómeno de su mitificación. Si embargo, resulta pertinente revisar cómo se ha ido configurando un relato sobre el evento de su muerte auto-realizada.

La perspectiva de este capítulo se basará en la discusión teórica acerca del suicidio, y cómo ha sido posible advertir ciertos ámbitos concordantes en el caso de Violeta, siendo complementada con información relevante que entregan familiares, amigos y personas cercanas a Violeta, y lo que dice sobre sí misma.

Aunque ha pasado bastante tiempo desde los primeros estudios sobre el suicidio como lo es *El suicidio. Estudio de sociología* ([1897]2003) de Durkheim y posteriores trabajos a partir de lo expuesto por el mismo autor, como por ejemplo, *Las causas del suicidio* (1930) de Halbwachs, la mayoría de los nuevos estudios van reinterpretando las teorías iniciales acerca del suicidio como expondremos más adelante.

Según Cohen (2007) ha habido una tendencia a trivializar o esconder el suicidio como un problema real en la sociedad, tanto desde una perspectiva individual como colectiva. La autora señala que la enunciación del suicidio a través del lenguaje, ha tenido un sentido “literal o eufemista”. Por una parte, el lenguaje ayuda a que el acto sea silenciado, o bien, enunciado mediante “descripciones descarnadamente concretas” (Cohen, 2007: 67). Estos modos de enunciar el suicidio a través de la historia, han contribuido a que el hecho sea significado como complejo, difícil y contradictorio, tanto por la asociación de la muerte a problemas filosóficos, antropológicos, religiosos y morales, como también por la relación que el acto genera con la familia, cercanos, amigos; y en definitiva, la dimensión social que posee este tipo de muerte.

Si bien el problema del suicidio se ha tratado a nivel académico y desde diferentes disciplinas, como la sociología (Durkheim, 1897/2003); la psicología (Freud, 1915/1986); o la filosofía

(Hume, 1851/2003), a nivel colectivo, podría pensarse que estudios tan especializados no logran tener un impacto directo en espacios más cotidianos. No obstante, es posible descubrir ciertos énfasis provenientes del campo teórico que de todos modos pueden ser hallados en artículos de prensa y textos donde se aborda el suicidio de Violeta Parra, como analizaremos en este apartado.

Según Pérez Jiménez (2013) “después de Freud el componente del suicidio pasó a primer término, y tras él ya no fue posible atribuir un suicidio a causas tan simples como la pobreza, la pérdida de un empleo o un desengaño amoroso” (Pérez Jiménez, 2013: 54). Sobre las causas del suicidio de Violeta, es mucho más común encontrar explicaciones de tipo monocausal, que otras con una perspectiva más compleja, pero aun así se puede notar un cambio sobre cómo se significa el hecho de manera colectiva.

El suicidio de Violeta Parra a veces ha sido reducido a un problema amoroso, a la asociación velada de un problema de salud, también ha existido la tendencia a considerar que habría tenido una personalidad poco común, para, desde allí, establecer algunas relaciones con su muerte. Aunque muchos de los textos analizados dan cuenta de aquello, no ha habido una profundización sobre el tema, de manera que nos permita comprender el por qué de ciertas actitudes, reacciones o conductas.

Iniciaremos este capítulo haciendo una revisión sobre las interpretaciones teóricas del suicidio, con el objetivo de establecer un marco que sirva de base para realizar un análisis sobre el tema. Así también, haremos una revisión sobre el discurso en base a los hechos que rodearon el suicidio de Violeta Parra, como: qué representación simbólica podríamos hallar en torno a su muerte, cómo perciben este hecho las personas más cercanas a Violeta, a través del análisis de testimonios encontrados en libros, artículos de prensa y revistas de difusión. Nos interesa principalmente descubrir qué diferencias podemos notar en el tratamiento del discurso de *Violeta Suicida*, en relación a aquellos textos publicados con mayor cercanía y lejanía de su muerte.

Inicialmente las referencias sobre los ámbitos cercanos a su muerte, varían, desde ser considerado como un hecho sorpresivo, pasando por ofrecer razones únicas, como la decepción amorosa; causas a partir de sus estados de tristeza y dolor, problemas psicológicos, entre otros,

hasta argumentos que se vinculan con el suicidio como un problema social y como un hecho libre de juicios de valor negativos.

## **7.2. Breve aproximación de las interpretaciones teóricas sobre el suicidio.**

Existen diferentes interpretaciones teóricas sobre el suicidio en las que se puede notar variados enfoques sobre el tema.

En Rodríguez, *et al.*, (1990), se ha realizado una sistematización sobre diversas interpretaciones en torno a las explicaciones sobre el suicidio desarrollando una revisión teórica, pero también abordando el problema de la recepción crítica que ha habido sobre los estudios analizados.

Los autores basan su análisis en tres grandes interpretaciones sobre el suicidio: las *Teorías sociológicas*, las *Teorías psicoanalíticas* y las *Teorías biológico-genéticas*, las cuales a su vez se subdividen en otras.

Dentro de las *Teorías sociológicas*, el estudio de Rodríguez, *et al.*, (1990) cita y destaca la perspectiva *sociocultural* de Durkheim, la *teoría de la subcultura* de Halbwachs, la *teoría del cambio de estatus* de Durkheim y Sainsbury, y por último la *teoría de la integración* de Gibbs y Martín.

En primer término se presenta la *teoría sociocultural* de Durkheim, basada en un estudio comparativo sobre el suicidio en diferentes países europeos, donde plantea la existencia de una relación entre el individuo suicida y el contexto social como un espacio que afecta al acto de muerte.

Para los autores: “la tasa de suicidio no puede ser explicada por motivaciones individuales. Es decir, no son los individuos los que se suicidan, sino la misma sociedad a través de ciertos individuos” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 374). Los suicidios, entonces, pueden ser explicados en función de un problema que tendría su raíz en la manera en que se manifiesta la configuración de la sociedad, y luego esto repercutiría en las conductas de los individuos. Según Durkheim: “cuando la sociedad está fuertemente integrada tiene a los individuos bajo su dependencia, considera que están a su servicio y, por consiguiente no les permite disponer de sí mismos a su antojo [...] en cuanto se admite que son los dueños de sus destinos, a ellos les corresponde señalar el término de los mismos”, por lo tanto “en una sociedad coherente y vivaz hay, de

todos modos a cada uno y de cada uno a todos, un continuo cambio de ideas y sentimientos y como una mutua asistencia moral, que hace que el individuo, en vez de estar reducido a sus solos esfuerzos, participe de la energía colectiva y acuda a ella para reconfortar de ella cuando esté gastada” (Durkheim, 1897/2003: 214-215).

Durkheim sostiene que dentro de esta relación entre el suicida y la sociedad, el acto podría llevarse a cabo de acuerdo a tres tipos de suicidios: el *egoísta*, el *altruista* y el *anómico*. Estos tipos de suicidios se presentan en virtud de ciertos móviles específicos. En el *suicidio egoísta*, el autor toma como referentes las distintas concepciones religiosas que se producen entre las sociedades protestantes y católicas, siendo las protestantes las que más suicidios comenten. El énfasis que se encuentra en el *suicidio egoísta*, es una inclinación hacia la alienación de los individuos en relación a su espacio social, cuya causa los llevaría a tomar un rol protagónico del yo, siendo el suicidio un acto de auto-sacrificio, donde se advierte una actitud de apatía o “melancolía perezosa con complacencia de sí misma” (Durkheim, 1897/2003: 322).

El *suicidio altruista*, por su parte, se explica en el contexto de aquellas sociedades que ponderan ciertos códigos políticos, éticos o religiosos por sobre los individuos, de manera que para el suicida, la muerte se constituye en un imperativo y adquiere un sentido de sacrificio por una causa colectiva, cuyo estado se caracteriza por presentar “energía apasionada o voluntaria, con sentimiento tranquilo de deber. Con entusiasmo místico. Con valor apacible” (Durkheim, 1897/2003: 322).

Por último, el *suicidio anómico*, se da cuando los individuos no se sienten representados por las normas y valores tradicionales de la sociedad pues éstos han perdido fuerza. La incongruencia entre lo que se dice debe hacerse y lo que efectivamente se hace, produce en los individuos un estado de incertidumbre y desorden interno. En este caso, los individuos sienten “irritación, hastío. Recriminaciones violentas contra la vida en general. Recriminaciones violentas contra una persona en particular (homicidio o suicidio)” (Durkheim, 1897/2003: 322). Los tipos sociales de suicidio, según Durkheim, podrían darse también de manera mixta, como: el suicidio ego-anómico, el anómico altruista, o el ego altruista (Durkheim, 1897/2003).

Se ha señalado que al menos alguna parte de las conclusiones y la posición teórica que adoptó Durkheim sobre el suicidio, posteriormente fue criticada. Las críticas apuntan principalmente a

un asunto metodológico, ya que las conclusiones de su trabajo serían cuestionables por haber realizado generalizaciones sobre hechos que no necesariamente fueron investigados empíricamente, sino que sus conclusiones se basaban en un presupuesto teórico. No obstante, en la actualidad también su obra es reconocida como el punto de partida sobre este tema y por ser un aporte fundamental a la dimensión social del suicidio: “Aunque algunas de las tesis de Durkheim han sido claramente superadas por la evolución histórica y social en el larguísimo siglo que nos separa de su texto, aún merece el crédito de haber incorporado el elemento social, una pieza que faltaba para una aproximación más certera a la complejidad del suicidio” (Pérez Jiménez: 2013: 57).

Luego en el texto se revisa la *teoría de la subcultura* de Halbwachs. Se señala que Halbwachs parte de algunos presupuestos de Durkheim, como las relaciones que existen entre las “crisis económicas y el suicidio”, y también, “los problemas mentales y el suicidio”, para luego enfatizar sobre el problema de la “relación entre la residencia urbana-rural y las tasas de suicidio” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 375).

Todavía dentro de las *teorías sociológicas* del suicidio, el estudio de Rodríguez *et al.* (1990), refiere a la *Teoría de la integración* de Gibbs y Martín, quienes tomando teóricamente el enfoque *sociocultural* de Durkheim, agregan que cuando la tasa de suicidio es más baja, las relaciones sociales son más estables y por lo tanto, se produce una mayor y mejor integración de los individuos en la sociedad (Rodríguez, 1990).

En segundo término, los autores se aproximan a las *Teorías psicoanalíticas del suicidio*, para ello, sostienen que la base teórica sobre el “sustrato intrapsíquico” se encuentra en Freud y sus discípulos, cuyo aporte, en síntesis, es demostrado sobre: “la idea fundamental del suicidio como parte del homicidio”, así también: “la ambivalencia amor y odio que está presente en la dinámica de todo suicida”, y por último: “la asociación de agresividad, y por tanto de suicidio, a la manifestación de un instinto o pulsión de muerte que al buscar constantemente reposo eterno puede encontrar su expresión en el suicidio” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 375).

De estas perspectivas freudianas, los autores del texto en cuestión revisan una multiplicidad de teorías que amplían o profundizan las propuestas de Freud. Entre otras, se menciona a Rado, quien sostiene que a partir de la depresión se observa una “adaptación de dependencia”, donde

la ira actuaría como un “deseo insatisfecho” que el suicida debe satisfacer a través del daño a sí mismo. También se señala la visión del suicidio de Hendin. Este autor enfatiza en el rol que cumple la fantasía de la muerte y las múltiples manifestaciones de deseos en los suicidas, como “un deseo cansado de esperar” o “un deseo culpable de castigo”, entre otros. La fantasía se produce en períodos donde se advierte un aumento de “crisis psicológica y conflicto emocional” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 375) en los individuos.

Mencionamos de igual manera la teoría de Sullivan, revisada por Rodríguez, *et al.*, donde se señala que las conductas autodestructivas están permeadas por la angustia y la envidia. De éstas, la angustia se transforma en el “principal factor del funcionamiento defectuoso” [...] que surge como resultado de personificaciones inadecuadas” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 376), experimentadas por los individuos para evitar la angustia.

En tercer término, el estudio presenta las *Teorías biológico-genéticas*. En primer lugar, se revisa cómo estas teorías intentan determinar la existencia de una relación entre suicidio y depresión. Los estudios referidos buscan “descubrir si lo que se transmite es una herencia específica del suicidio o es la enfermedad mental” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 377). Diferentes investigaciones sobre *teorías genéticas* demuestran una relación significativa de riesgo suicida entre las familias de los individuos que se suicidan de aquellos que no lo hacen. De los resultados de las investigaciones referenciadas, la mayoría apunta a una relación entre una incidencia genética en relación al suicidio, sin embargo, se señala que en algunos casos los resultados demuestran ciertas diferencias negativas de la hipótesis planteada. Esto llevaría a Rodríguez, *et al.* (1990) a estimar que: “por estos resultados no puede concluirse que el suicidio no es enteramente un patrón genéticamente determinado. En cambio, es más probable que de todos los individuos que están sujetos a algún proceso de vida estresante, tienen una predisposición genética para ello” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 377).

Y en segundo lugar, se encontrarían según los autores, las *teorías neuroquímicas*, cuya base se fundamenta en estudios sobre los mecanismos neuroquímicos producidos en los “centros específicos del cerebro” y las emociones, es decir, ciertos neurotransmisores actuarían como inhibidores de la depresión, los que son evidenciados a través de estudios relacionales entre “Depresión y serotonina” o “Intentos de suicidio y la serotonina” (Rodríguez, *et al.*, 1990: 377).

Diferentes estudios citados por los autores señalan una relación causal de suicidio en individuos con bajos índices de diferentes neurotransmisores, sin embargo, se comenta que en algunos casos existen problemas metodológicos que no permiten aseverar resultados concluyentes para esos estudios (Rodríguez, *et al.*, 1990).

Todas estas aproximaciones nos permiten situar y contextualizar con un sentido introductorio, el suicidio como un hecho complejo sobre el cual se hacen diversas interpretaciones acerca de su naturaleza, tipología, causas y aspectos que parten desde presupuestos teóricos para intentar explicar qué ocurre, cómo ocurre y por qué ocurre.

De estas interpretaciones teóricas revisadas, tomaremos la tipología del *suicidio anómico* propuesto por Durkheim (1897/2003) y algunas categorías sobre el suicidio de Hendin (1965) estableciendo aspectos comunes en el caso del discurso sobre Violeta Parra como sujeto suicida, sistematizando los aspectos más relevantes, según la siguiente tabla de clasificación.

Tabla Nº 15: Clasificación temática del discurso sobre *Violeta Suicida*

Formaciones discursivas (Foucault, 1969/2015)	Función enunciativa (Foucault, 1969/2015)	Tópicos discursivos
Interpretación teórica en el suicidio de Violeta.	El suicidio de Violeta Parra discursivamente comparte características con el suicidio anómico.	-Conductas extrañas -Situación de vida difícil -Oposición a lo establecido -Problemas de adaptación social
Categorías de Hendin en el discurso sobre el suicidio de Violeta Parra.	Cuatro categorías sobre el suicidio propuestas por Hendin se relacionan con el suicidio de Violeta Parra cuando se enuncian aspectos clave acerca del tema (por amigos, familiares, conocidos).	- <i>La muerte como dominación omnipotente.</i> - <i>La muerte como fenómeno ya acontecido en su periodo emocional.</i> - <i>La muerte como homicidio a la inversa.</i> - <i>La muerte como autocastigo o compensación.</i>
Referencias sobre el suicidio de Violeta.	Se enuncian las posibles causas de su suicidio, y un énfasis oscilante entre la paradoja de su suicidio como un hecho sorpresivo y las claras evidencias que va dejando Violeta sobre el hecho.	-Primeras razones de su suicidio. -Suicidio como un hecho sorpresivo. -Ocultamiento de sus estados de tristeza. -Se conocen públicamente sus intentos de suicidio.
El suicidio como un problema social.	El suicidio de Violeta se trata como un problema y se intenta asumir con mayor naturalidad, sin embargo no deja de enunciarse una responsabilidad y un culpa colectiva acerca del hecho.	-Responsabilidad colectiva -Fin del duelo colectivo -Persistencia de la culpa

### 7.3. Interpretación teórica y discursiva sobre el suicidio de Violeta Parra.

Podríamos decir que hasta ahora había existido una especie de silencio sobre el suicidio de Violeta desde el punto de vista académico. Uno de los únicos textos donde se abordan aspectos

relacionados con la muerte de Violeta (donde no se llega a ser analizado el suicidio) es el libro de Štambuk y Bravo (2011), a partir de relatos testimoniales. Fuente desde la cual la mayor parte de la literatura sobre Violeta Parra acude para validar sus narraciones. Luego, la reciente biografía de Herrero (2017) será uno de los primeros textos donde se trata el suicidio de Violeta Parra un poco más fondo, y de manera documentada, presentando evidencias sobre aspectos que hasta ahora eran desconocidos, como por ejemplo que: “sufría de un trastorno bipolar” (Herrero, 2017: 454), o que el test de alcoholemia practicado en al momento de su autopsia, arrojó “2,54 grados de alcohol en la sangre” (Herrero, 2017: 494).

El hecho de que el suicidio de Violeta Parra, hasta antes del libro de Herrero (2017) y de Aravena (2017), no haya formado parte de los temas abordables en los textos, es un modo de hacer discurso, vale decir, aquello que en este caso no se dice también es un modo de decir (Orlandi, 2012). Frente a esta ausencia discursiva, en estos siguientes apartados abordaremos el suicidio de Violeta desde categorías conceptuales emanadas de presupuestos teóricos, pero también contrastaremos estos aspectos con lo que Violeta dice sobre sí misma y cómo sus ideas se plasman en el texto de sus canciones y su música.

La mayoría de los textos trata el suicidio de manera sucinta y poco analítica. Con todo, podemos encontrar algunos aspectos de las interpretaciones teóricas expuestas que aparecen en estos textos donde se alude al suicidio de Violeta Parra. Aun cuando no en todos los casos se señala claramente una perspectiva teórica específica, se entiende que lo declarado por los autores, se transforma en un eco de un determinado discurso, que a su vez, es parte de una teoría.

Desde una perspectiva convencional, las ideas que suponen un desajuste de los individuos respecto de las normas sociales, resultan paradójales según la visión del *suicidio anómico* de Durkheim (1897/2003), puesto que justamente sería la interacción entre el individuo y las normas sociales lo que provoca este desajuste entre lo que se dice y lo que se hace, produciendo desordenes internos y desadaptaciones en los individuos.

Cabe destacar que en algunas ocasiones la muerte de Violeta Parra se asume socialmente como un hecho sorpresivo e inexplicable, según se expone del siguiente artículo de prensa: “La muerte de Violeta Parra fue una dolorosa sorpresa para Chile [...] y para su propia familia [...] ¿Cómo fueron los funerales de Violeta Parra, la mujer que escribió *Gracias a la vida*, de

luminoso contenido, para terminar suicidándose, en una actitud tan contradictoria que nadie podrá explicar jamás?” (*La Estrella*, 25/02/1989: 6).

El hecho de que el suicidio de Violeta haya sido un evento sorpresivo para sus familiares y también para el país, supone una desconexión, una falta de información o desinterés por el estado de un personaje que era bastante conocido en la sociedad chilena, pero al mismo tiempo estaba apartado de ésta. Según Artaud (1971): “nadie se suicida solo. Nunca nadie estuvo solo al nacer. Tampoco nadie está solo al morir” (Artaud, 1971: 18). Considerando la idea de una responsabilidad por parte de la sociedad o comunidad que rodeaba Violeta Parra, Oporto, se pregunta: “Pero en ese extremo luminoso, que contrasta desgarradoramente con su muerte violenta, ¿dónde estaba la comunidad? ¿Dónde estaba la comunidad, con la que Violeta tanto anhelaba comunicarse, cuando ella decidió quitarse la vida?” (Oporto, 2013: 106).

Estas responsabilidades son las que podemos asumir como latentes desde la perspectiva social del suicidio, ya que éste es un hecho que da cuenta de un problema más complejo de lo que podría representar solamente una muerte individual.

Según, Palacio (2010): “el suicidio anómico será la modalidad de suicidio más importante y sobre la que recaerá el mayor interés en estudios posteriores, justamente porque de acuerdo a la tipología sistematizada por Durkheim, sería la que se relaciona directamente con la producción de sociedades suicidas, en el sentido de que lo normativo eclipsa con lo que los individuos advierten que ocurre en la realidad, produciendo *graves alteraciones al orden social*” (Palacio, 2010: 7).

Algunos testimonios de conductas de Violeta Parra podrían comprenderse dentro del marco teórico que ofrece el *suicidio anómico*, y también la visión psicoanalítica, de modo que revisaremos estos testimonios tanto de Violeta, como de cercanos a ella, que aportarán luz sobre cómo enfrentaba o resolvía ciertas situaciones cotidianas en virtud de estas perspectivas. En los siguientes textos podemos encontrar enunciados que presentan a Violeta con una personalidad difícil, con conductas extrañas, como también otras que la definen con algún grado de enfermedad o “locura”.

Fernando Barraza, periodista, resalta una serie de hechos y conductas que habría tenido Violeta en el marco de su suicidio, poniendo especial atención a su personalidad difícil asociada a una

serie de eventos que podrían incidir en su dificultad para relacionarse con otros, como: “dos matrimonios”, “innumerables aventuras amorosas” o una supuesta “afición al alcohol”. Afición que habría estado presente en los últimos meses de vida de Parra (Herrero, 2017).

Un aspecto que podemos mencionar como clave dentro del *suicidio anómico*, es el estado de irritación y problema de desorganización que presentan los sujetos suicidas, y que es mencionado por Barraza mediante “su agresividad” junto con características de una “Violeta contradictoria” (Barraza, 1983: 27-28).

Sobre el carácter de Violeta Parra y sus estados de ánimo, la dueña de un local llamado “La popular”, en el cual cantaba Violeta, recuerda que con ella mantenía una buena relación basada en un buen trato, pero también observaba que con otras personas no se llevaba bien: “La Violeta tenía buen carácter, era muy activa, nos aveníamos bien con ella, me hacía caso en todo, pero con otra gente era más o menos buena para pelear, armaba líos” (Štambuk y Bravo, 2011: 52).

Las actitudes que dan cuenta de un carácter difícil o belicoso, junto a estados de calma, son frecuentes cuando se describe a Violeta Parra, pero no se profundiza en los matices ni las circunstancias en que se daba su mal humor: “Quiero recordar aquí que ella detentaba un carácter en el cual se sintetizaban una de las más profundas ternuras femeninas que haya conocido nunca, y un terremoto voluntarioso y agresivo, dominante y avasallador. Cuando Violeta tenía razón, era preferible callar. Y a veces también, cuando la tenía a medias. O cuando no la tenía” (Manns, 1984: 63-64).

La agresividad generalmente se genera por un estado de irritación que se demuestra a partir de diferentes hechos. Un hecho que sirve como ejemplo para ilustrar un estado de irritación, es la maledicencia. Se señala que en Violeta Parra la maledicencia era bastante frecuente en la vida cotidiana según lo comenta Patricio Manns (2008)<sup>223</sup>. En este sentido, la maledicencia se convierte en un tópico central para Miranda (2013), al realizar un análisis sobre la poesía de Parra. La autora aborda su poética desde una perspectiva freudiana, aún cuando no lo ponga de

---

<sup>223</sup> Manns, refiriéndose a Violeta Parra, señala que: “ella era una mina muy abierta, a mí me gusta mucho su personalidad, era agresiva, muy cochina para hablar, era coprolática, cambiaba de carácter, de repente algo que le molestaba y se rajaba inmediatamente, eh, a garabato limpio, pero tenía un muy buen humor, era muy fácil entenderse con ella, no tenía un muro al lado ni nada, te dejaba entrar a su vida tranquilamente, te hacía confidencias, era muy tierna como mujer”. Entrevista a Patricio Manns en el programa de televisión “Grandes chilenos” (2008).

manifiesto en su trabajo, sin embargo, es posible advertir el uso de conceptos provenientes de la tradición del psicoanálisis, tales como: “pulsión”, “deseo de muerte” o “sublimación”. Miranda, divide su análisis en tres clases de tratamientos poéticos: “el amor sublimado con visión vitalista; el amor sublime con visión fatalista y por último, el amor desafiante y lúdico de la recriminación” (Miranda, 2013: 139).

Sobre el último tipo de tratamiento poético, cabe el problema de la pulsión de muerte que se ve reflejada hacia otros, pues para la autora: “sólo en apariencia la canción *Maldigo del alto cielo* es un acto de maledicencia porque lo que prima en ella es más bien una acción liberadora del yo sufriente a través del canto más que una maldición hacia otros” (Miranda, 2013:148).

Aunque Miranda atribuya a la maledicencia de Violeta un carácter aparente de una “acción liberadora del yo”, nos parece importante destacar que la fuerza perlocutiva del acto de maldecir no deja de involucrar un estado de ira, siendo esto coherente con el estado anímico del tipo de *suicidio anómico*, y al mismo tiempo con la visión psicoanalítica, pues, esta última, sostiene que una forma de la conducta suicida se presenta mediante la agresividad, volcada hacia otros para encontrar alivio en el daño a sí mismo (Hendin, 1965).

El estado emotivo que habría definido a Violeta, según su amiga Margot Loyola, habría sido la rabia, al mismo tiempo que lamenta el no haber estado presente cuando comete el suicidio. Loyola señala: “no me puedo conformar y no puedo entender. Creo que ella se mató enojada. No es que estuviera angustiada sino que... ¡sufrió una decepción muy grande! Yo no estaba acá. Si hubiese estado cerca de ella, a lo mejor habría podido ayudarla” (Parra, 2011: 170).

La última carta que escribe Violeta Parra, antes de suicidarse, nunca ha sido publicada, y se ha mantenido oculta por parte de la familia Parra, principalmente por su hermano Nicanor, quien actualmente la tiene en su poder. Según se expone, la carta tiene un contenido que podría incomodar a sus familiares más cercanos, puesto que: “Todos los títeres quedan descabezados, menos uno. Hay juicios sobre parientes que están vivos... juicios sobre sus hijos, nombrados con todas sus letras” (Morales, 2003: 99).

Esta carta de despedida, se ha convertido en todo un misterio dentro del segmento académico que se ha dedicado al estudio de Violeta Parra. Aunque su contenido es mera especulación, de todas maneras se puede notar un matiz de apreciación similar en más de un caso.

Mónica Echeverría, a juzgar por el contenido de la carta, en su novela *Yo violeta* (2010), expone e interpreta que ésta habría sido escrita desde la rabia y la decepción:

Dicen que Violeta decae como personaje si nosotros conocemos esa carta. Habla demasiado mal de la familia. Era una carta muy decepcionada del mundo que la había rodeado y querido. Ella se sintió abandonada en ese momento, no comprendida, fracasada, que no le daban la mano, que no la acariciaban y que no la ayudaban económicamente. Porque estaba muy endeudada y la presionaban por todos lados para que pagara. Ella sintió que el poder y la riqueza le habían dado la espalda (Gallo, 2010: 19).

Lo que expresa Echeverría, es congruente con la descripción anímica que hacen cercanos a Violeta, antes de su muerte. En este sentido, tanto la rabia como la decepción fueron los ánimos que habrían caracterizado a Violeta Parra en sus últimos días, cuyo estado la lleva a romper relaciones con la mayoría de las personas. Entre otros casos, con su amigo Sergio Larraín. Se dice que su amistad se quiebra producto de un mal entendido sobre el pago de una carpa que Violeta había adquirido con el fin de llevar a cabo sus proyectos artísticos<sup>224</sup>.

Aunque el siguiente testimonio de su primer marido es anterior al tiempo en que se suicida, éste coincide también con otros, en cuanto a su carácter difícil. Aquí, es posible notar una diferencia entre el estado crítico de ira cuando vivía en la carpa, señalado por Larraín, y lo que señala Cereceda, ya que en ese tiempo Violeta era “un poco violenta de carácter” y “un poco dominante”, situación que podría haber tenido un carácter progresivo, como señala su ex marido, “siempre tuvo eso de salirse con la suya, trataba de imponerme sus ideas” (Štambuk y Bravo, 2011: 56).

Resaltamos de todos modos que la percepción de Cereceda, podría ser interpretable dentro de un contexto regido por los códigos de una cultura familiar machista, propia de la época, pues, las razones a las cuales alude Violeta para separarse, son los malos tratos, peleas, abuso de alcohol y una vida de sufrimiento provocada por su marido:

---

<sup>224</sup> Larraín le propone hacer un trueque de una arpillera hecha por Violeta, por el pago de la carpa, pero no reconoce la deuda y luego: “[...] la Violeta se puso ¡furiosa!... que cómo se me ocurría, que la tapicería era de ella, que la carpa era de ella [...] yo quería a la Violeta. Pero ahí nuestra relación se empezó a quebrar [...] entonces ya era tal la locura [...] que la Violeta me dijo *no te quiero ver nunca más* [...] y así fue, nunca más me vio. Al final estaba tan rabiosa que daba miedo ir a verla [...]” (Štambuk y Bravo, 2011: 139).

“Montá en el macho no que’a.  
Otra cosa que amansarlo,  
Pero el indio al notar lo  
Me armó la feroz pelea;  
Se cura, se zarandea  
Con unos tales barracos,  
De farra con unos pacos  
Llegaba de amanecí’ a  
Sufriendo de noche y día  
Pasé las de quico y caco” (Parra, 1970: 148)

La vida que pretendía llevar Violeta, era la de una mujer autónoma e independiente, cuyas características no eran aceptadas en el contexto machista de la sociedad chilena.

Aunque Violeta Parra tenía vínculos con ciertas mujeres feministas, como la amistad que mantenía con Adela Gallo (Parra, 2011), no expresó que se sentía parte de ideas próximas al feminismo; sin embargo, su visión sobre el matrimonio y sobre ser mujer, de todos modos va por aquel derrotero. Una manera de ser mujer que choca con las normas tradicionales sobre la participación de lo que se espera ésta tenga en la sociedad.

En este caso, la contradicción entre las normas sociales y lo que efectivamente ocurre, se advierte en la sociedad chilena, que por una parte acoge las demandas de la inclusión de la mujer en su dimensión social y política en los espacios públicos -impulsadas principalmente por el movimiento feminista entre los años 1964-1970- (Kirkhood, 2010). Pero por otra parte, en los espacios familiares y más privados, tal participación es cuestionada, como lo manifestaba la propia Violeta. A ello se suma su oficio de músico e investigadora que requería bastante movilidad, independencia y una dinámica de tomar decisiones autónomamente para llevar a cabo sus proyectos. Actitudes que desde una perspectiva patriarcal podrían ser confundidas con las de una mujer no convencional, al no cumplir con el perfil de una mujer casada<sup>225</sup>.

Nos interesa diferenciar las situaciones que originan estas reacciones consideradas como poco convencionales o extrañas a fin de comprender cómo se configura este discurso sobre su personalidad. Dentro de las actitudes que podrían ser consideradas como raras o poco comunes que definían a Violeta Parra, según Ángel Parra, era la ingratitud, según lo describe: “Mi madre

---

<sup>225</sup> Sobre esto, su primer marido, Luis Cereceda, relata: “En esos días yo llegaba tarde a la casa, rendido del trabajo, y ella andaba todavía trabajando en los boliches. Por ahí ya empezamos a andar mal, porque siempre fui de la idea de que la mujer debe estar en la casa [...] Cuando discutíamos, ella siempre decía que yo quería una empleada, no una compañera [...]” (Štambuk y Bravo, 2011: 59).

era generosa, no le importaba dar lo que tenía puesto a la persona que lo necesitara, pero ¡ay! de él o la ingrata que no se lo mereciera. Se lo quitaba en la calle si la falta era grave” (Parra, 2006: 102).

En términos opuestos a la ingratitud, según Miranda (2013), la gratitud para Violeta es un aspecto central, cuyo contenido conceptual se transforma en un testamento poético-musical en su canción “Gracias a la vida”<sup>226</sup>. Este gesto de agradecimiento es clave para comprender la norma de buena costumbre a la que Violeta apela para sentirse plena tras haber agradecido a la vida por permitirle vivir un poco más. Para Miranda (2013), “la capacidad de agradecer por lo que se ha obtenido, es más común entre las cosmovisiones campesinas e indígenas que entre las modernas” (Miranda, 2013: 144). Modo de ser al cual Violeta intenta ser fiel y consecuente. Por el contrario, y según su norma básica de agradecer, en caso de que no advierta manifestaciones de gratitud en las personas, reacciona de manera agresiva como señala Ángel Parra: quitando algún presente que antes generosamente había obsequiado.

Otra de las actitudes que se destaca en los textos como difícil para Violeta Parra, son los rasgos de *esnobismo* en las personas. Lo *esnob* puede asociarse a quienes, de manera artificial, adoptan una posición determinada, imitando todo aquello que está de moda. Aquí, nuevamente aparece en conflicto el tema de la norma, y su relación con lo anómico, que en este caso se presenta como una ética de autenticidad en sentido contrastante con lo poco genuino. Su amigo, el fotógrafo Sergio Larraín, comenta: “Cuando Violeta se daba cuenta que estaba entre un público snob, se volvía tremendamente agresiva, casi provocadora, diría yo” (Štambuk y Bravo, 2011: 144)<sup>227</sup>.

Otro ámbito que se comenta son sus relaciones con ciertas personas de clases sociales altas, pero con otras sí que podía establecer relaciones bastante agradables. ¿Qué hacía la diferencia? ¿Dónde radicaba el problema que hacía a Violeta parecer decepcionada e intolerante en algunos casos y en otros no? En los relatos aparece la inconsecuencia, y la falta de interés por

---

<sup>226</sup> Según Paula Miranda (2013) “esta canción fue compuesta por Violeta poco tiempo después de su primer intento de suicidio” (Miranda, 2013: 141).

<sup>227</sup> El testimonio de Larraín coincide con una experiencia relatada por Ester Matte, nieta y sobrina de los presidentes Alessandri, como señala Luz María Astorga: “La conocí a través de su hermano Nicanor. Yo realmente la admiraba, pero ella... ¡como si jamás nos hubieran presentado! Más tarde me confesó que no me tragaba, que me veía desenchufada de lo que ellos eran y hacían. Cuando comprendió que mi interés no era esnobismo, me aceptó. Era muy franca” (Astorga, 1982: 9).

parte quienes contaban con recursos o contactos pero no le prestaban ayuda para llevar a cabo sus proyectos, era lo que le molestaba.

Sumado a esto, se exponen las características físicas de Violeta, junto con un carácter difícil, son aspectos que se advierten como un impedimento para lograr aceptación social dentro de un medio clasista y discriminador.

Según Pablo Huneus, sociólogo y escritor, quien mostró interés por su trabajo y tuvo contacto con Violeta Parra recuerda: “Salvo Ramón Huidobro, el padrastro de Isabel Allende, nadie del mundo diplomático, la tomaba en cuenta. Más bien lo contrario, esa huasa de aire chillanejo, baja, morena y atrevida, no correspondía a la imagen país que pregonaban los mequetrefes de la cancillería” (Štambuk y Bravo, 2011: 122)<sup>228</sup>.

Dentro de los tipos mixtos de suicidio, Durkheim, refiere al *suicidio ego-anómico* que como señalamos tiene la característica de producir en el suicida una: “mezcla de agitación y de apatía; de acción y de ensueño”. Para el autor, los suicidios se producen por causa de una individuación desintegrada, donde el suicidio egoísta sería el resultado de un desequilibrio entre el “yo individual excesivo” y el “yo social insuficiente” (Durkheim, 1897/2003: 214 y 322), lo cual provocaría estos cambios entre agitación y apatía.

Las conductas de Violeta señaladas por quienes la conocieron son descritas como cambiantes, oscilando constantemente entre estados de ánimo muy expresivos y otros muy opacos o depresivos. Violeta podía referirse a ella misma en tercera persona, como en el siguiente extracto de una carta enviada a Gilbert Favre, a quien le pregunta sobre las gestiones de su exposición en el Museo de Artes Decorativas en el Louvre en Francia: “¿hiciste el montaje del documento de la exposición de V. P.?” (Parra, 2011: 193).

Fernán Meza, arquitecto, académico de las Facultades de Arquitectura y de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quien viajó junto a una delegación de 180 personas a Europa para participar en el Festival de la juventud en Polonia, en 1955, enfatiza en ciertos rasgos ególatras de Violeta que incomodaban al resto de la gente:

---

<sup>228</sup> Alberto Zapicán, coincide con el testimonio de Huneus, ya que: “de la gente que estaba decepcionada era de quienes tenían todos los resortes y recursos para difundir el folclor y ayudarla en el trabajo que ella quería emprender, ¿decepcionada del pueblo?... ¡jamás! Cada vez que se realizaba un acto donde iba gente del pueblo, ella estaba ahí, feliz, radiante, y no pedía un cobre [...] mostraba lo que sentía por su gente, por su clase; pero no era igual con gente de dinero o con los empresarios musicales” (Štambuk y Bravo, 2011: 152).

La verdad es que tenía un estilo que era un poco saca pica. “¡Aquí está la Violeta Parra!, ¡Llegó la Violeta Parra!”. Siempre hablaba de ella en tercera persona, egocentrismo de artista – pensábamos nosotros- Así que incluso los amigos la imitábamos, la jodíamos. Los dos nos agarramos muchas veces en el camino, después quedábamos en la buena [...] Las mujeres la encontraban rota, esa es la verdad, no la entendían [...] Hubo algunas personas que fueron buenas con ella, pero en general en el barco la miraban como bicho raro (Štambuk y Bravo, 2011: 106).

En la siguiente carta, que Violeta Parra escribe a Gilbert, también usa la modalidad de hablante en tercera persona, pero como si otros lo dijeran de ella: “debo atragantarme si comentan que la Violeta Parra es extranjera”, que contrasta con una expresión de humildad que evoca dos alteridades; su condición de sureña y campesina: “detente a pensar que soy un fardo/de dolor de trabajo y de paciencia/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 no soy nada más que chillaneja” (Parra, 2011: 162-163).

Este modo de ser, es congruente con el diagnóstico que se le había hecho en 1965, según lo señala Herrero (2017): “Violeta llevaba varios meses en tratamiento psiquiátrico [...] visitaba a un médico llamado Raúl Vicencio que le recetó barbitúricos para calmar su ánimo. Un tiempo después, Vicencio le comentó a uno de sus asistentes [...] que la cantante sufría de trastorno bipolar” (Herrero, 2017: 454).

De acuerdo con las teorías de Foucault (1999/2006) sobre las personas consideradas como no normativas [la traducción del uso del término en español es anormal] y también con la perspectiva de la anti-psiquiatría (Pérez, 2012)<sup>229</sup>, ha existido una fuerte crítica sobre la tendencia a considerar a ciertas personas como extrañas cuando no se ajustan a las normas sociales, e incluso a llamarlas enfermas. Así, los márgenes para la catalogación de una

---

<sup>229</sup> Según Pérez: “el margen de fallos laborales, de conductas excéntricas, de desahogos emocionales, que habitualmente se nos permiten aumenta considerablemente cuando los demás nos perciben como enfermos [...] miles y miles de personas, sobre todo en las capas medias, se sentían aquejadas de ansiedad, neurosis o, simplemente locura. Hombres notables, sensibles, creativos y capaces, como Augusto Comte, Federico Nietzsche, Max Weber, Georg Cantor, Alan Turing, Ludwig Boltzman, pasaron buena parte de sus vidas en asilos y manicomios asaltados de manera periódica por la locura... tras ser agobiados por los celos profesionales, las presiones sociales, el exceso de trabajo, la incompreensión e ingratitud general” (Pérez, 2012: 9).

determinada enfermedad serían discutibles según estos autores, como también lo señala Artaud (1971) en su análisis sobre el suicidio de Van Gogh.

Luego en el caso de su dedicación a la investigación e interpretación de la música tradicional chilena, se observa como extraña y prácticamente no es comprendida por la gente de música y radio de la época. Según Margot Loyola, por una falta de comprensión de su trabajo artístico era tratada de loca: “La gente no entendía el folclor, la Violeta tuvo que pasar muchas rabias, muchas humillaciones hasta con los propios compañeros. Le oían cantar una canción a lo divino o algo parecido y decían que estaba cucú. Muchos compañeros le dijeron eso, que la Violeta era loca, que no sabía lo que hacía ni lo que cantaba” (Štambuk y Bravo, 2011: 65).

La idea de que Violeta estaba loca, se asume de manera colectiva como lo señala el músico Cristian Urrutia: “Siempre me interesó Violeta. Desde que la conocí de cerca, expresión de sus tapices en el Forestal en Santiago, siempre rodeada de juventud de quenas y guitarras... es una chiflada dijeron muchos. ¿Quiénes fueron aquellas personas? ¿Dónde están ahora? En el más feroz anonimato y ¿Violeta? Cada vez más nítida y grande” (Urrutia, 1987: 6).

La prensa, junto con los demás testimonios revisados actúa una voz colectiva, recogiendo percepciones similares para conformar un imaginario sobre las conductas no normativas de Violeta Parra, lo que se traduce en una nueva denuncia sobre una falta de valoración, no de clase, ni artística, como revisamos en capítulos anteriores, sino que ahora se trata de un rasgo despectivo hacia el comportamiento de Parra, como se entiende en los adjetivos de “loca” o “chiflada”.

Fernando Sáez, (1999) no descarta que el suicidio como hecho genérico pueda ser producto de un problema mental, como se sostiene en la teoría del suicidio de Durkheim<sup>230</sup>. Siguiendo a Sáez, el suicidio: “puede ser, muchas veces, el desenlace de una enfermedad psíquica, el acto de un desequilibrado”, sin embargo inmediatamente contrapone esa tesis, con la idea de que podría ser también: “la manera de actuar de los lúcidos, de los valientes, de los desencantados, de

---

<sup>230</sup> Durkheim analiza el problema de la relación del suicidio con la enfermedad mental, problematizando diferentes posiciones teóricas sobre esta relación, sin embargo, su argumento es que: “la tendencia al suicidio, siendo por naturaleza especial y definida, al llegar a constituir una variedad de la locura sólo puede llegar a ser una locura parcial y limitada a un solo acto” (Durkheim, 1897/2003: 22). Para explicar dicha relación, el autor, evoca el término monomanía, es decir, “un enfermo cuya conciencia está perfecta, salvo en un punto; no presenta más que una tara claramente localizada” (Durkheim, 1897/2003: 22), por lo tanto, no todo suicida necesariamente está loco, o si tiene algún problema psicológico, éste podría ser bastante específico, sin que su problema signifique una total enajenación mental.

algunos cuya mirada a su alrededor los decide a partir” (*El Centro*, 22/12/1999: 19). Si bien, no hay una inclinación clara sobre una u otra posición, al parecer el autor deja la segunda alternativa como una posibilidad abierta donde el suicidio es valorado como una actitud lúcida.

Del círculo familiar de Violeta, la única persona que refiere a su dimensión psicológica, es Carmen Luisa, su hija menor, ya que Ángel e Isabel prácticamente no emiten comentarios al respecto, o bien, encubren esta dimensión de su madre como analizaremos más adelante.

Es pertinente señalar que Carmen Luisa es quien vivió con Violeta Parra el período previo a su muerte, como así, la única integrante de la familia que no se dedicó a la música ni al arte. Por consiguiente, podríamos decir que estaba menos expuesta mediáticamente, y por lo tanto, podría permitirse hacer comentarios un poco más osados o transgresores sobre su madre, en relación a sus otros dos hermanos.

Es posible que sus hijos Ángel e Isabel hayan optado por encubrir o no hacer comentarios sobre el modo de ser de Violeta y lo relativo a su muerte, por ser un hecho complejo de asumir, sobrellevar, explicar y enfrentar en términos públicos. Tocante a esto, Pérez Jiménez considera que: “Los efectos del estrés postraumático de los familiares cercanos de un suicida generan reacciones psicológicas similares a las de quienes han sufrido una violación o vivido una guerra” (Pérez, Jiménez, 2013: 76).

En el siguiente testimonio, y en primer término, Carmen Luisa enfatiza sobre los constantes cambios de estados anímicos de Violeta, y en segundo término, patologiza a su madre mencionando que sufre de ataques depresivos:

la relación con mi mamá era difícil, porque yo era bien complicada. Creo que era uno de los grandes problemas para mi mamá, me costaba mucho adaptarme a ella [...] pasábamos ratos maravillosos y ratos que daban terror [...] sufría a menudo de esos ataques depresivos, entonces se iba donde mi tío Nicanor y lloraba allá, decía que todo el mundo la había dejado, que estaba tan sola, abandonada de los hijos, que se había acabado su vena. En cambio, pocos días antes – por ejemplo, cuando recién había llegado de su gira a Punta Arenas- estaba feliz, dichosa (Štambuk y Bravo, 2011: 155).

Además, su hija relata algunas anécdotas que asocia a actos irracionales o contradictorios<sup>231</sup>. Según el testimonio de Carmen Luisa, su madre no estaba de acuerdo con la educación tradicional, lo cual probablemente haya sido un tema que la complicaba y no sabía cómo manejarlo, puesto que sí estaba interesada en la educación de su hija, pues le compraba bastantes libros como ella recuerda. Tal vez no sabía cómo podía enseñarle lo que ella estimaba debía aprender, con la aparente intención de desarrollar en sus hijos el valor de la autonomía versus lo que podríamos llamar sometimiento intelectual por parte de las instituciones escolar tradicionales.

Sobre los temas de su propia educación, Ángel recuerda que sus estudios fueron un tanto accidentados, según recuerda:

[...] vuelvo a cruzar el umbral de una casa de estudios. Otra vez estoy dando examen de *madurez*. Lo esencial: leer, escribir, sumar, restar y las famosas tablas de multiplicar. Fui aceptado sin haber pasado por la educación primaria, en Primero de Humanidades [...] como ella me considero autodidacta, con la ventaja de haber estado con las antenas puestas a su lado. Si no me hubiera formado como lo hizo, a su manera, tal vez no estuviera en este instante reconstruyendo su figura a través de mis recuerdos de infancia (Parra, 2006: 139 y 149).

Vemos cómo las percepciones que tienen los familiares más cercanos, en este caso quienes se han referido más a su madre: Ángel y Carmen Luisa, son diferentes. Mientras Carmen Luisa recuerda a una madre contradictoria sobre su educación, Ángel, agradece el tipo de educación autónoma que recibe. Mientras Carmen Luisa pone énfasis en los actos “locos” de su madre, Ángel no emite comentarios sobre hechos que podrían ser catalogados de irracionales, como el siguiente: al parecer, es la época de “La Carpa de La Reina”, Ángel recuerda que la relación de Violeta con su hija menor, Carmen Luisa, era difícil, y luego también recuerda que su madre le pide que le sirva una taza de té: “Una mañana, escribiendo cartas en cama, me pide: *prepárame una taza de té*, cosa que yo creía realizar a la perfección. Vuelvo con la taza servida, la observa y

---

<sup>231</sup> Según Carmen Luisa, su madre era “un ser muy contradictorio, en contra de todas las cuestiones, a mí me sacó mil veces del colegio porque decía que no servía para nada y entonces después le daba explicaciones a la gente: la Carmen Luisa no va al colegio porque es una floja. Y me compraba muchos, muchos libros y yo te digo mi mamá intentó hacerme leer *El capital* a los diez años, Gitano y me lo explicaba ella, ¡pero eso era absolutamente loco!” (Rodríguez, 1984: 166).

la deja caer. Así, una, dos, tres veces, tres tazas quebradas. Al ver que no resultaba la telepatía me dijo: *el agua no alcanzó a hervir y al té le aparece una espuma blanca que no soporto*. Fin de la historia” (Parra, 2006: 27).

En su testimonio, Ángel no intenta explicar el hecho que vive con su madre. Tampoco emite juicios de valor sobre lo ocurrido. Se observa sí una naturalización de la conducta de Violeta, y un drástico remate: “fin de la historia”; como si no fuese posible ahondar en ello<sup>232</sup>.

Sobre lo excéntrico en Violeta, podríamos destacar algunas elecciones personales sobre su ropa. Aunque esto tenga una carga de frivolidad, nos interesa revisar cómo se aborda esta dimensión de Violeta Parra, que a juzgar por las declaraciones, se enfatiza justamente en lo no convencional.

Ángel recuerda que su madre vive: “muchacha de vida de café a la parisina. Libre como el viento. Usa un abrigo blanco de cuero, medias de colores, una roja otra verde. Las mujeres se ríen, los hombres se espantan. Imposible ser original en un pueblo tan chico” (Parra, 2006: 135). Es posible que su “vida de café a la parisina” y su modo de vestir europeo, hayan sido costumbres adquiridas en el extranjero. De cualquier modo, con ropas tradicionales o no tradicionales, Violeta no se ajusta a lo convencional a un estilo de vestir considerado como común.

En el contexto de uno de los más fuertes terremotos de la historia con epicentro en la ciudad de Valdivia (1960), Ángel, relata un hecho raro que realiza Violeta:

La historia verdadera o el mito han querido que se cuenten diferentes versiones a propósito de un telegrama que mi madre habría enviado la mañana del cataclismo [...] el contenido era más o menos el siguiente: *querido Dios hasta cuándo amenazas con tus temblorcitos, por qué no mandas un buen terremoto*. La encargada de la oficina de correos de Puerto Montt, decide no aceptar el envío. Mi madre solicita la presencia del jefe, la funcionaria accede [...] *En qué puedo tener el gusto de ayudarla Violetita. Muy sencillo solo quiero que acepte este telegrama*. El

---

<sup>232</sup> Otro hecho que Ángel recuerda y que podría caer en la categoría de un acto raro, pero esta vez con un remate más feliz y tierno, es la siguiente: Para no desagradarla del todo, logré aprenderme dos o tres introducciones en la bendita arpa. No sirvieron de nada, nunca hubo ocasión para lucir mis habilidades de arpista. Ella quería demostrarme que yo debía hacer lo que a ella le parecía correcto y anular mis iniciativas por el momento. La situación se anduvo envenenando un día que, sin razón aparente, se levantó de la cama con la clarísima intención de propinarme un correctivo. Alrededor de la mesa de comedor, antigua, con bellas patas de león talladas y único testimonio de la relación con Luis Arce, comenzó a perseguirme, a la décima vuelta me detuve de improviso, con la mano derecha en alto. Creo que la atemorice, se produjo un gran silencio solo se oían nuestras respiraciones agitadas después de la persecución. Me tomó la mano y me invitó a bailar un vals (Parra, 2006: 159-160).

inteligente funcionario lo leyó y respondió, ningún problema [...] Lo importante de este telegrama es que fue escrito dos horas antes del cataclismo (Parra, 2006: 153-154)<sup>233</sup>

Cuando una persona no se adapta a lo que la mayoría acepta como correcto, o tiene formas poco comunes de pensar o actuar, inmediatamente es catalogada de no normal o enferma, como una forma de explicar su comportamiento de manera fácil. Así, no hay responsabilidades sociales ni colectivas, sino de la propia persona catalogada de no normal en virtud de sus circunstancias. A pesar de que la bipolaridad de Violeta Parra, era un asunto que “muy pocos sabían” (Herero, 2017: 454), las actitudes que aparecen en los testimonios, van conformando un discurso sobre una Violeta que tiene problemas para adaptarse a las normas.

Los actos “irracionales” son tratados como rasgos de locura, cuyas características son percibidas como peligrosas para la sociedad según Foucault (1999/2006). El autor explica que para que la psiquiatría pudiera posicionarse como institución oficial, fue necesario realizar dos codificaciones simultáneas: “por una parte debió codificar la locura como enfermedad, tuvo que patologizar los desórdenes, los errores, la ilusiones de la locura, fue preciso llevar a cabo análisis [...] que aproximaran lo más posible esa higiene pública [...] Al mismo tiempo hubo que codificar la locura como peligro [...] De igual manera, dentro de la psiquiatría, el peligro social se codificará como enfermedad” (Foucault, 1999/2006: 115-116).

¿Podría haber una relación entre la idea de “higiene pública” y las diferentes ocasiones en que Violeta Parra fue ignorada, ridiculizada, marginada, desacreditada o tratada de no normal, por parte de grupos pertenecientes a diversos círculos: sociales, familiares, intelectuales o artísticos? ¿Qué “peligro social” pudo potencialmente transmitir Violeta para ser tratada de loca o no normada?

El problema de la catalogación de loco/a hacia un determinado sujeto, influye negativamente tanto en las relaciones que éste tiene con otros sujetos, como también en las percepciones que va formando acerca de sí mismo.

En este caso, también la configuración cultural de los estereotipos femeninos que opera colectivamente, sumado al origen y clase de una mujer, de una u otra forma, dan cuenta de lo

---

<sup>233</sup> Después de este episodio, Violeta compuso la canción “Puerto Montt está temblando” (1960).

que puede considerarse como un discurso normativo o socialmente aceptado en una persona o en un determinado grupo de personas. Vemos como este discurso da cuenta de que Violeta ha escapado de varios de los presupuestos socialmente aceptados tal como hemos revisado antes (maternidad no tradicional, vida autónoma e independiente, proyecto artístico fuera de lo común, varios matrimonios, entre otros), lo que pudo traer consigo un costo evidenciado en esta suerte de exclusión o aislamiento social, como también en un punto de conflicto interno producido a partir de la incongruencia entre sus propias conductas o formas de vida y las que socialmente le habían sido impuestas de manera implícita.

#### **7.4. Categorías de Hendin en el discurso sobre el suicidio de Violeta Parra.**

El texto *El suicidio en Escandinavia. Estudio psicoanalítico de la cultura y el carácter*, de Herbert Hendin, como vimos, ha resultado ser clave dentro de los estudios sobre el suicidio, precisamente debido a la sistematización conceptual que realizó a partir de casos concretos. Aunque se trató de un estudio dentro de un segmento geográfico específico, el aporte teórico de su trabajo ha sido usado posteriormente por diferentes investigadores (Pulido, *et al.*, 1990); (Gabbard, 2009); (Mansilla, 2010).

Nuestra idea en este apartado es revisar de qué manera aparecen las categorías de Hendin en el discurso sobre el suicidio de Violeta Parra, para lo cual tomaremos como referente lo que se ha dicho sobre el suicidio, pero dado a que no ha sido mucho, iremos revisando en detalle cómo dialogan estas categorías con lo que los autores dicen.

Hendin (1965) categoriza el suicidio en siete ámbitos de acuerdo a las características de lo observado en sus casos de estudio: “la muerte como abandono, la muerte como dominación omnipotente, la muerte como homicidio a la inversa, la muerte como reunión, la muerte como renacer, la muerte como autocastigo o compensación, y por último la muerte como fenómeno ya acontecido en su sentido emocional” (Hendin, 1965: 51).

En el caso historiográfico de Violeta, nos parece que podríamos identificar cuatro de estas categorizaciones, según los testimonios de quienes han referido acerca del tema y en base a lo que se menciona como discurso, hacer contrastaciones acerca de lo que dice la propia Violeta.

La primera categoría, *la muerte como dominación omnipotente*, consiste en que “las tentativas de suicidio y la posibilidad del suicidio parecen provocar en una persona la sensación ficticia de dominar una situación por el control de la vida y la muerte” (Hendin, 1965: 43). Respecto de esta primera categoría, al parecer, Violeta encuentra en la muerte la salida para establecer una suerte de dominio o poder, pretendiendo manejar el destino de su propia vida. A pesar de que, como vimos, su suicidio fue comprendido como un evento inesperado e insólito, Violeta verbalizó en varias ocasiones su deseo de muerte, donde claramente esto se puede apreciar como una muerte previamente anunciada.

En uno de estos anuncios, Violeta manifiesta a su hija Carmen Luisa lo siguiente: “mira, Carmen Luisa -me dijo-, cuando uno quiere matarse se mata calladita; yo nunca te voy a decir nada a ti que mañana me voy a matar o que tengo ganas de matarme” (Štambuk y Bravo, 2010: 155). Otro anuncio de suicidio de Violeta relatado por el folclorista Héctor Pavez: “-Hay que morirse -dijo-. Uno tiene que decidir la muerte, ¡mandarla! No que la muerte venga a uno” (Štambuk y Bravo, 2010: 155). De igual modo, su amiga Margot Loyola señala que: “Un día ella me dijo esto: '¡comadre, la muerte debe decidirla uno!'. Yo le dije que no iba a decidir mi muerte, 'porque yo no quiero morir'. Ella lo decidió, fue una valentía inmensa” (Parra, 2011: 170).

Esta misma tipología suicida, además la encontramos en parte de sus *Décimas*, cuando Violeta señala: “a mí no me den la muerte / ni envuelta en papel de seda, / del cementerio albaceda / da el araño muy fuerte. Graciosa, no quiero verte / ni pa' la resurrección, / yo te echo la maldición / que habrás de cortarte el pelo / con Lucifer en los cielos, / y en su feroz fundición” (Parra, 2009: 116). Según estos versos, Violeta no quiere recibir la muerte por parte del destino o un agente externo a ella, pues tiene claro que es ella quien irá tras la muerte, y no la muerte sobre ella, es decir, expone que estaría por sobre su destino.

La *muerte como fenómeno ya acontecido en su período emocional*, la segunda categoría que queremos revisar, es descrita por el autor cuando: “los pacientes de esta clase son representativos de todo un grupo, con la idea fija, o poco menos, de que ya están muertos, no generalmente en un sentido ilusorio, sino en el de sentirse emocionalmente muertos [...] ven el suicidio, ya como una forma de librarse del sufrimiento, ya como la realización de un acontecimiento que ya acaeció” (Hendin, 1965: 50).

Violeta en varias de las cartas dirigidas a Gilbert Favre, expresa que siente que ya está muerta: “Te digo que estoy sola. Te digo que estoy muerta. Necesito un ataúd y un discurso ridículo” (Parra, 2011: 178). Más adelante comenta sobre cómo siente el estado de la muerte: “Así es la muerte: mucho frío, adentro y afuera [...] El invierno se ha metido en el fondo de mi alma, y dudo que en alguna parte haya primavera. Mi corazón es un pedazo de ladrillo, y adentro de la cabeza tengo un enredo de hilos de fierro [...] este cementerio que es la vida, a cada momento me muestra sus nichos y cruces. Y como tengo mucho miedo, te llamo para que me tomes de la mano y me ayudes a pasar por este puente peligroso” (Parra, 2011: 178)<sup>234</sup>. De igual modo le expresa sobre su estado de muerte en vida a su hermano Nicanor: “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” (Parra, 2011: 159)<sup>235</sup>.

Destacamos que nuestra perspectiva para abordar este discurso, es considerar también qué significa la muerte y el dolor para Violeta, en diálogo con su creación musical, pues, es allí donde se plasman varios de sus pensamientos sobre la muerte y su relación con el suicidio. Por lo tanto, resultaría inapropiado basarnos solamente en la información que nos ofrecen los testimonios sobre Violeta para dibujar un discurso sobre su suicidio, sin revisar al menos qué piensa ella sobre la muerte. Así lo señala en su canción “Run run se fue pa'l norte”: “que la vida es mentira, que la muerte es verdad”.

A partir de su idea sobre la muerte, Violeta, invierte el orden de las cosas, encontrando en ella elementos de certeza y verdad. En este sentido, la muerte entonces sería una salida, un camino no menos bueno, no menos verdadero que la vida.

A través de este planteamiento inverso, quizás por una influencia de la poesía popular y el fundamento por “el mundo al revés”<sup>236</sup>, la muerte sería un estado que enfrenta desde una perspectiva filosófica, al pensar que lo verdadero como acto lógico estaría performado en la muerte: “Sepa Dios qué paraíso / le destinaron al alma, / de no por qué tanta calma / cuando se apaga el granizo. / Se olvidan los compromisos, / las deudas, los juramentos, / se apagan los sentimientos / en el minuto fatal; / seguro que la verdad / la vive el que yace muerto”. La idea

---

<sup>234</sup> Carta de Violeta Parra a Gilbert Favre, Paris, 1963, en Parra, 2011

<sup>235</sup> Carta de Violeta Parra a Nicanor Parra, junio de 1963, en Parra, 2011.

<sup>236</sup> “El mundo al revés” ya explicado en el Capítulo III: Discurso sobre *Violeta Mitificada*.

de la muerte en Violeta, por lo tanto, no sería una instancia para lograr trascender desde el punto de vista cristiano, sino que más bien lo comprende como un estado que le otorga certidumbres en la instancia misma de la muerte y no necesariamente pasando a una condición distinta. El ámbito metafísico de la muerte es captado por Violeta, pero también el emotivo, vinculado a estados de angustia y soledad que son tratados por ella desde una perspectiva existencialista<sup>237</sup>.

La categoría de *la muerte como homicidio a la inversa*, consiste en una dislocación del deseo de muerte de otra persona, proyectado contra sí mismo/a. Idea que fue propuesta por Freud, según Hendin. Es así como: “El odio dirigido contra uno mismo, manifestado en la depresión, procedía de una hostilidad contra un objeto de amor tornada por el individuo contra sí mismo. El suicidio era para él la forma final de este fenómeno, y ponía en duda que hubiese suicidio que no fuese precedido de un deseo anterior reprimido de matar a otra persona” (Hendin, 1965: 30).

Una de las manifestaciones del odio, es la rabia, como habíamos señalado, donde la maledicencia de Violeta, enunciada por cercanos, podría ser entendida como una verbalización de odio, que proyecta hacia la persona amada, pero también hacia el amor mismo. Es así como para Aravena (2017), el suicidio de Violeta, “fue una forma de dejar la culpabilidad, sobre todo a los hombres, a todos los que la rodeaban y la abandonaron después de haberla escuchado y aplaudido” (Aravena, 2017: 133).

Nuevamente podemos establecer un diálogo entre lo que se dice acerca de Violeta y cómo se esto se refleja en su música. En este sentido se atreve a maldecir el amor, que aunque sea significado como símbolo del bien y lo bueno, en su canción “Maldigo del alto cielo” (1966), provoca una dislocación conceptual, para maldecir lo malo del amor, cuando enuncia: “Maldigo

---

<sup>237</sup> No resulta apropiado establecer una estricta analogía entre el existencialismo y Violeta Parra debido al contexto histórico en el que esta corriente filosófica se desarrolla, por esta razón decimos que, más bien, en Violeta podemos notar rasgos o elementos existencialistas en la manera en que ésta aborda temas filosóficos. Es complejo señalar de manera específica qué de la filosofía existencialista encontramos en Violeta ya que los planteamientos de los exponentes existencialistas son bastante disímiles. Para García: “hay una enorme diferencia entre el existencialismo de Kierkegaard, de Heidegger, de Jaspers de Marcel y de Sartre. Visión profundamente religiosa en el primero, intuición filosófica y de profundidad singular en el segundo, aspecto cristiano en el tercero, y en el último, interpretación más cercana a la realidad social de los más bajos fondos” (García, 2012:22). Con todo, las visiones expresadas por García respecto del existencialismo de los autores mencionados, se relacionan de algún modo y de manera global, con la perspectiva que tiene Violeta de lo religioso, que en ella estaría acercado a la religiosidad popular, el ámbito de lo cristiano y los temas sociales.

el vocablo amor con toda su porquería” (1966), que incluye también a la persona amante, percibida desde un plano degradado.

La versión de 1966 se constituye en la segunda de esta canción, mientras que en la versión de 1965, había enunciado la maldición del amor en el contexto del mal: “Maldigo el vocablo amor con toda su brujería”. Si bien, en ambas versiones se repite la expresión “cuánto será mi dolor”, enfatizando en su cuantificación, podríamos decir que la canción se desplaza temáticamente, entre la maldición al amor con fuerza, que podría ser sinónimo de un fuerte odio hacia la parte mala del amor, y el dolor.

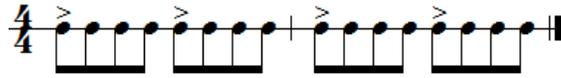
En varias canciones con temáticas amorosas, ya sea en caso de que la persona de Violeta coincida como hablante de la canción, o que el contenido sea abordado en términos simbólicos para describir el amor, se pueden apreciar expresiones que dan cuenta de un sentimiento negativo hacia la figura de un amante que suele definir con las siguientes características: “veleidoso”, “lisonjero”, “embustero”, “mentiroso”, en “El gavián”. Luego en “Una copla de ma ha cantado” (1966), si bien no hace alusiones negativas directas hacia la persona del amante, son claros los sentimientos de tristeza, desamor y abandono. Así también, en “Corazón maldito” (2011)<sup>238</sup>, el amante es interpelado para contestar sobre las responsabilidades que tiene dentro de la relación amorosa. Lo agresivo se halla tanto en la palabra misma como en la inflexión de la voz de Violeta.

En la canción “Qué he sacado con quererte” (2010)<sup>239</sup> alude a una mezcla entre sentimientos de dolor y una suerte de rabia contenida. Esto ocurre cuando la hablante de la canción, expresa que ha entregado muchas cosas, esperando siempre algo más de su amante. Aquí, la canción expresa que todo lo que ha acontecido, junto a los momentos vividos en la relación amorosa, han sido inútiles porque además el amado se ha convertido en un ingrato: “Pero tú, palomo ingrato, ay, ay, ay/ya no arrullas en mi nido, ay, ay, ay [...]”. La expresión ay, ay ay, es usada como lamento popular repetitivo, y de manera interrogativa, se intenta exigir una explicación sobre lo ocurrido. La canción se desarrolla en una atmósfera musical solmene, evocando un lamento mapuche, con un ostinato rítmico que marca la subdivisión de la unidad de tiempo:

---

<sup>238</sup> Esta es una de las canciones que Violeta Parra nunca grabó. La versión referida aquí, es la de Isabel Parra.

<sup>239</sup> La versión que aparece en el documental “Bordadora Chilena”, está ejecutada con cuatro venezolano de manera bastante íntima, donde el acompañamiento rítmico lo hace percutiendo el bombo con sus manos.



La línea melódica, se desarrolla en ascenso por terceras, y luego desciende siguiendo el mismo recorrido hasta llegar a Re M, (III), para luego lograr un reposo, enfatizando en el lamento “ay, ay, ay” en los dos últimos compases conclusivos en una tercera menor descendente que se repite dos veces:

[A]

Bm D Bm

Que he sa - ca - do con la lu - na ay ay ay Que los dos mi - ra - mos jun - to'ay ay ay que he sa - ca - do con los nom - bre'ay ay ay

D Bm

Es - tam - pa - dos en el mu - ro'ay ay ay Có - mo cam - bia el ca - len - da - rio ay ay ay cam - bia to - do en es - te mun - do ay ay ay

Bm A Bm

Ay ay ay a - y a - y

¿Qué he sacado con la luna, ay ay ay,  
 que los dos miramos juntos, ay ay ay?  
 ¿Qué he sacado con los nombres, ay ay ay,  
 estampados en el muro, ay ay ay?  
 Como cambia el calendario, ay ay ay,  
 cambia todo en este mundo, ay ay ay.  
 Ay ay ay... ay ay.

Aquí está la misma luna, ay ay ay,  
 y en el patio el blanco lirio, ay ay ay,  
 los dos nombres en el muro, ay ay ay,  
 y tu rastro en el camino, ay ay ay.  
 Pero tú, palomo ingrato, ay ay ay,  
 ya no arrullas en mi nido, ay ay ay.  
 Ay ay ay... ay ay... ay.

Es así como en todas estas expresiones musicales se proyectan sentimientos negativos hacia otra persona, que finalmente Violeta vuelca hacia sí misma.

Y por último, *la muerte como autocastigo*, según Hendin, se da frecuentemente en figuras masculinas, “con patrones demasiado altos y rígidos para ellos”, vale decir, cuando se proponen metas muy altas que finalmente no llegan a lograr, por lo tanto, “lo que se considera como fracaso genera un crecidísimo odio contra sí mismo, y el suicidio equivale a un castigo autoimpuesto por haber fracasado” (Hendin, 1965: 47).

La *muerte como autocastigo*, se puede ver reflejada en cómo se expone el fuerte ritmo de trabajo, y en el alto nivel de exigencia que se autoimponía Violeta, que si bien se puede evidenciar en la formación de la Carpa de La Reina -su último proyecto artístico no concretado- ya venía trabajando en múltiples actividades artísticas con un nivel de exigencia que le demandaba un gasto enorme de energía, tiempo y recursos, donde muchos de los objetivos que se proponía no podían ser alcanzados del todo, quedando fuera de sus posibilidades una real concreción, como por ejemplo, la creación del “Museo Nacional del Arte Folklórico Chileno” en Concepción, o “la creación de un Centro de Arte Popular, o algo así como una Universidad del Folklore” en la Carpa de La Reina (Sáez, 2010: 99 y 152).

Según relata la periodista Marina de Navasal, era frecuente que Violeta Parra trabajara de manera simultánea en varios proyectos, como ocurrió en el año 1957, ya que entre otras cosas: creó e inauguró un museo, dictó un curso de cueca, participó de transmisiones radiales, hizo recopilaciones para publicarlas en un libro, que ese año estaba en prensa, tenía otro libro similar en preparación, “estirando los doce meses de 1957, Violeta Parra también actuó cuatro meses en Radio Chilena, grabó un Long Play (Odeon) con diecisiete canciones: empezó a grabar el segundo L. P. También hizo un disco 45 con música original (guitarra), y prepara otro L. P. Con cuecas de todos los tipos (del sur, de Santiago, cueca larga, atarrada, valseada, etc.), y otro 45, con música original moderna, atonal” (Navasal, 1958: 14)<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> Acá la cita en extenso: “Las otras actividades de la folklorista: Violeta investigó el año pasado la música de Arauco, de Concepción, del Norte Grande y Chico, y fue contratada por la Universidad de Concepción por seis meses (han ofrecido renovarle el contrato). Aunque el trabajo de Violeta se limitaba a participar en la Escuela de Verano e investigar la música de la región, hizo otras cosas más... Y así perdió los ocho kilos. Además del Museo de la U. De Concepción (que incluye instrumentos musicales típicos, cancioneros antiguos, fotografías, discos de intérpretes folklóricos), dio un curso de cueca libre, hizo transmisiones radiales en la emisora Cóndor y reunió la música de cincuenta cuecas en un libro que está en prensa. Las transcripciones musicales y los comentarios son de Gastón Soublette, y los dibujos de Julio Escámez

Otro aspecto que contribuye a la imposición de metas altas y difíciles de conseguir, es lo que le comenta a Alejandro Jodorosky, es decir, que iba a exponer en el Louvre, pero mucho antes de que eso sucediera (Parra y Sandoval, 2017), ya que se lo había propuesto como un objetivo que quizás pudo sonar como un evento difícil de llegar a concretar, sin embargo era algo que de todas maneras quería cumplir. En este sentido, Violeta estaba consciente de sus capacidades, y que efectivamente podía cumplir con lo que se propusiera, pero también sabía que debía trabajar muy duro para conseguirlo. Por esta razón, le costó mucho asumir cuando inicialmente le negaron la posibilidad de exponer sus obras plásticas en el Pavillon de Marsan del Palacio del Louvre, según Ángel Parra (2006):

El director no alcanzó a decir *Je suis desolé* y ella sacó su artillería de argumentos, sus justas razones, sus precisas demandas, él debía cambiar esa decisión. La comisión rechazaba sus trabajos. Nos retiramos a la maravillosa oficina de monsieur Farré, en un estado, no sé cómo llamarlo, no encuentro la palabra. Esa tarde lloró con ese llanto que hablé antes y por primera vez en mi vida sentí en el cuerpo, físicamente, en las manos, en la espalda, una sensación de dolor. La depresión y el dolor no eran psíquicos. Debíamos esperar algunos días para una nueva respuesta [...] me di cuenta de la extraordinaria importancia que esa exposición tenía para ella y recién comprendí lo que quería decir: “esto lo hago para Chile, no para ustedes” (Parra, 2006: 177)<sup>241</sup>.

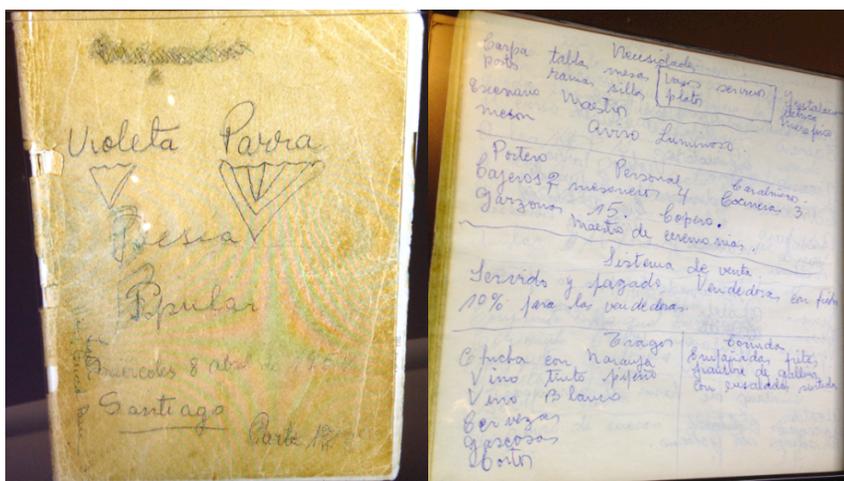
Su último proyecto, La Carpa, fue un espacio que le demandó múltiples tareas que debía realizar sola, encargándose de asuntos clave que involucraban desde tareas de diseño y construcción de la carpa, hasta aspectos de gestión y organización, según vemos en la siguiente imagen:

---

(hermano de Orietta, la actriz). Hay otro libro similar en preparación. Estirando los doce meses de 1957, Violeta Parra también actuó cuatro meses en Radio Chilena, grabó un Long Play (Odeon) con diecisiete canciones: empezó a grabar el segundo L. P. También hizo un disco 45 con música original (guitarra), y prepara otro L. P. Con cuecas de todos los tipos (del sur, de Santiago, cueca larga, atarrada, valseada, etc.), y otro 45, con música original moderna, atonal” (Navasal, 1958: 14).

<sup>241</sup> Sobre su llanto, Ángel relata: “Algunas veces la escuché llorar. Me daba miedo. Parecía el llanto de una loba madre a quien le han asesinado sus lobitos, un llanto profundo, negro, doloroso, desde el fondo de su pequeño cuerpo salía ese sollozo bíblico. A nadie nunca más le he escuchado ese lloro que me impresionaba, me provocaba tiritones angustia ¿Qué fuerza interior la movía? ¿De dónde salía toda esa energía que movía montañas? Salió airosa de las situaciones más intrincadas. ¿Sufrió? Sí, mucho. No por ella, sino por los demás” (Parra, 2006: 176).

Figura Nº 42: Cuaderno de anotaciones de Violeta Parra<sup>242</sup>.



Tanto *la muerte como dominación omnipotente, la muerte como fenómeno ya acontecido, la muerte como homicidio a la inversa y la muerte como autocastigo*, a través de lo que sus cercanos exponen, habrían sido señales de una pulsión de muerte, que en definitiva daría cuenta que Violeta Parra estaba a un paso de suicidarse.

Los autores señalan que tuvo tres intentos de suicidio antes de quitarse la vida definitivamente. En todos los testimonios se evidencian características de una persona con problemas que podrían considerarse como graves desde el punto de vista anímico. En primer término por la cantidad de veces que intentó suicidarte, y en segundo término por las descripciones de su comportamiento, tales como que: “estaba al borde del abismo” o “tenía una vocación autodestructiva”, o que sufría “violentas crisis de soledad, incompreensión y angustia”. A continuación las reproducimos tal como lo recuerdan Pavez, Carmen Luisa, Nouzeilles, Zapicán y Manns, con la finalidad de captar exactamente el sentido de sus palabras. Su amigo Héctor Pavez comenta que: “Por esa época tuvo, no sé el primer o segundo intento de suicidio, había tomado unas pastillas. Yo la fui a ver a la posta, estaba llena de sondas, de sueros y cosas” (Štambuk y Bravo, 2011: 142).

Otro intento de suicidio es relatado por su hija Carmen Luisa: “Una vez agarró un frasco de unas pastillas fortísimas, se las iba a tomar todas pero yo se las alcancé a quitar, las eché al baño y tiré la cadena. Me sacó la mugre” (Štambuk y Bravo, 2011: 156).

<sup>242</sup> Imagen propia, digitalizada a partir de fuente del Museo Violeta Parra 12/03/2016.

Rubén Nouzeilles, productor de EMI Odeón, recuerda: “Un día llegó a verme como un espectro, se veía demacrada y triste [...] Me di cuenta que estaba al borde del abismo. La había ido a ver antes a la Asistencia Pública, una vez que intentó suicidarse y quedó hecha un guiñapo. Me dolía mucho verla en un estado lamentable de autodestrucción. Tenía una vocación autodestructiva” (Štambuk y Bravo, 2011: 156.)

Por su parte, Alberto Zapicán, amigo de Violeta declara: “Yo tenía que vigilarla constantemente, en un momento tuve que tirar una puerta abajo de una patada, porque se había encerrado ¿Qué pasó? Que se cortó... o se quiso cortar. Le hice un vendaje y se arregló la historia [...] Habíamos llegado a esconderle todo, los cuchillos, las hojas de afeitar, las tijeras” (Štambuk y Bravo, 2011: 158)

Patricio Manns recuerda así uno de los intentos de suicidio: “Con esta convicción en la mente, con este panorama ante los ojos, con su castigado amorío, Violeta intenta el suicidio, a mediados de 1966. Después de violentas crisis de soledad, incompreensión y angustia, corta sus venas. La noticia apenas conmueve a algunos. Total no había muerto, se encontraba en franca recuperación, alguien le había llevado un ramo de flores, ella se sentía feliz de nuevo y lo declaraba” (Manns, 1984: 68)<sup>243</sup>.

En general, los testimonios coinciden en la naturaleza de los intentos de suicidio y en la fecha aproximada en que se realizaron, es decir, en torno al año 1966. De acuerdo con lo revisado, estos intentos previos a su muerte se produjeron tras el uso de medios menos agresivos que la última vez.

La muerte de Violeta Parra es un hecho en el que pueden encontrarse diferentes símbolos a partir de los relatos sobre cómo se llevó a cabo. Para establecer una relación entre éstos y su muerte, revisaremos los aspectos de su suicidio, es decir, y qué se dice sobre que su efectividad, cuál es lugar de impacto, y el arma que utiliza.

Como señalamos anteriormente, primero, lo intentó tomando fármacos, un método recurrente para suicidarse pero que puede fallar y al mismo tiempo es posible revertir sus efectos, si se actúa con rapidez. Luego, lo intentó cortándose las venas, también un método de autodestrucción utilizado, pero que podría fallar dependiendo de la magnitud y profundidad del

---

<sup>243</sup> Por el tipo de suicidio, podría tratarse del mismo que señala Zapicán.

corte. En ambos casos existía la posibilidad, o de fallar, o de revertir la situación. Por último, en el intento final, Violeta efectivamente se asegura tanto de que el método sea efectivo, como también el lugar escogido para efectuar el disparo, sin posibilidad de que falle, siendo una instancia de carácter irreversible.

La idea que tenía Violeta sobre cómo enfrentar la vida, aparece en un tanto categórica, sobre todo respecto de decisiones o hechos mirados en retrospectiva. En la siguiente entrevista señala: “Yo nunca miro hacia atrás. No hay que hacer eso, incluso si uno se considera atada al pasado, no hay que dejarse atrapar, creo yo. Incluso si uno llora, si tiene el corazón destrozado, hay que mirar adelante” (Parra, 2014)<sup>244</sup>.

Esta idea más positiva sobre cómo manejar el dolor y lo negativo, contrasta con el espíritu de las cartas revisadas anteriormente, donde se leía una visión pesimista sobre sí misma y sobre sus circunstancias, que en esta entrevista no aparece, pues aquí, del dolor y del sufrimiento es posible obtener algo positivo, como resistir y superar los momentos difíciles. Podríamos decir que en la intimidad de las cartas aparece la proyección de una Violeta más vulnerable y más sensible frente al dolor, mientras que en la entrevista, situación en la que queda más expuesta, se proyecta un mayor grado de optimismo.

Cobra sentido también el hecho de que Violeta considere que ella es su propio enemigo, en cuyo caso asume un desdoblamiento o desintegración de su personalidad, escogiendo finalmente por la eliminación propia:

Sobre todo hay que guardar el dolor, el sufrimiento, porque eso nos ayuda a conducirnos bien. Porque si uno se droga para evitar el dolor, para mí eso es algo falso. Pero si uno es capaz de resistir el dolor, de sobrevivir..., yo prefiero eso [...] **V:** Cuando estoy triste, busco a la gente, porque no quiero vivir sin ellos. Y cuando estoy contenta también me gusta reunir a mucha gente. Pero estimo mucho mi tiempo en soledad. Incluso busco a mis enemigos cuando estoy triste, y me

---

<sup>244</sup> Acá la cita en extenso: “Yo nunca miro hacia atrás. No hay que hacer eso, incluso si uno se considera atada al pasado, no hay que dejarse atrapar, creo yo. Incluso si uno llora, si tiene el corazón destrozado, hay que mirar adelante. **E:** ¿Ésa es una forma de pensar que le pertenece a usted o forma parte de la mentalidad chilena? **V:** ¡No! Es una idea mía muy pequeña, muy modesta, creo yo. [...] Hay que continuar adelante, no más. Sobre todo hay que guardar el dolor, el sufrimiento, porque eso nos ayuda a conducirnos bien. Porque si uno se droga para evitar el dolor, para mí eso es algo falso. Pero si uno es capaz de resistir el dolor, de sobrevivir..., yo prefiero eso [...] **V:** Cuando estoy triste, busco a la gente, porque no quiero vivir sin ellos. Y cuando estoy contenta también me gusta reunir a mucha gente. Pero estimo mucho mi tiempo en soledad. Incluso busco a mis enemigos cuando estoy triste, y me siento contenta con ellos, y trato de perdonar, por ejemplo, o de hacer que ellos me quieran. El enemigo es uno mismo” (Parra, 2014).

siento contenta con ellos, y trato de perdonar, por ejemplo, o de hacer que ellos me quieran. El enemigo es uno mismo (Parra, 2014).

Como se señaló, y según los testimonios, el suicidio de Violeta fue una muerte pensada como un acto drástico, sin posibilidad de revertir su consecuencia, a diferencia de los intentos previos de suicidio que fueron con medios menos efectivos. La valentía en el acto suicida es un factor en el que el común de la gente generalmente no repara, pues se tiende a pensar que, por el contrario, es un acto de cobardía. Para Verdugo<sup>245</sup>, el suicidio de Violeta efectivamente fue un acto de valentía, sobre todo por el tipo de suicidio puesto que “las mujeres que utilizan armas de fuego para suicidarse son una excepción” (Verdugo, 2005).

El lugar que Violeta escoge para realizar el disparo es la sien. La cabeza se comprende como el lugar de la conciencia, de la razón, de la cordura. Más aún podríamos hablar del cerebro como órgano esencial del ser humano. Sobre esto, en su canción “Volver a los 17” (1966), Violeta dice: cuando miro el fruto del cerebro humano / cuando miro el bueno tan lejos del malo. Con el daño de muerte efectuado directamente en el cerebro aparece una negación de ese “fruto del cerebro humano”, un daño que apunta al taller intelectual de su obra.

El cerebro que según Violeta, además aporta lucidez, o en lenguaje bíblico representaría el libre albedrío, permitiendo distinguir éticamente las distancias que existen entre el bien y el mal, es decir, todo daño hacia él, representaría la liquidación total de la conciencia, y por consiguiente la muerte. Una muerte que Violeta Parra buscó de manera premeditada, interiorizándose sobre el lugar donde una bala nunca fallaba. Si bien busca ese lugar porque quiere que esta vez, su intento de muerte resulte, tal intento la lleva a liquidar el órgano de su conciencia. El mismo lugar desde donde, según ella, sale la música del cantor o cantautor, como lo declara en “Cantores que reflexionan” (1966): *Y su conciencia dijo al fin: / cántale al hombre y su dolor, / en su miseria y su sudor / en su motivo de existir.*

Previamente a su muerte, Violeta le había preguntado a Alberto Zepicán<sup>246</sup>, dónde era probable que una bala no fallara. Zepicán lo recuerda así:

---

<sup>245</sup> Mencionamos algunos suicidios por mujeres contemporáneas a Violeta, donde ninguno de ellos fue realizado con un arma, y menos en la sien, como por ejemplo el caso de la poetisa argentina Alfonsina Storni, que se suicida en el mar, y la poetisa, también argentina, Alejandra Pizarnik que se suicida tomando fármacos. Ver en: Jiménez (2014).

<sup>246</sup> En una carta de Violeta enviada desde Santiago (1966) a su amigo Osvaldo Rodríguez, cantautor chileno, le explica

Ella quería estar sola. En un momento salió con los ojos desorbitados, con la mirada que a veces tenía, miradas infinitas que no se sabía a qué esqueleto estaba llegando. Si era la esencia humana, a sus grandes respuestas o a sus grandes preguntas. Una mirada desenfocada. Me miró, me preguntó algo y en esa actitud de zombi[e] me preguntó algo. A los cinco minutos, uno, dos, tres, antes de cinco, sonó el estampido. La pregunta fue, ¿dónde no falla una bala?, y yo le dije aquí (se toca la sien derecha), y me quedé fumando (Drysdale, 2011).

Violeta en su trágica muerte, adquiere similitudes con la figura del héroe que utiliza armas como se señala respecto de los relatos sobre mitología, ya que el héroe suele usarlas para destruir a sus adversarios, siendo ésta una característica más propiamente masculina.

Según el Diccionario de Símbolos (2006) en la voz armas, éstas: “son en cierto modo el oponente a los monstruos; la diversidad de unas corresponde a la diversidad de los otros”, el sentido que tiene es que “caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que éste debe destruir. No siendo el enemigo -en interpretación psicológica del símbolo- sino el peligro interior del héroe, el arma se convierte en genuina representación del estado de conflicto” (Cirlot, 2006: 94). En este sentido, Violeta utiliza un arma moderna para efectuar su autodestrucción intentando -en términos simbólicos- eliminar a su enemigo, representado en ella misma, con la necesidad de resolver su conflicto interno<sup>247</sup>.

### **7.5. Discurso sobre las causas del suicidio de Violeta Parra.**

Tras la conmemoración de los 20 años de la muerte de Violeta Parra, surgen diversos homenajes en diferentes ciudades del país con la finalidad de recordarla, pero también se comienza a enunciar cuáles podrían haber sido las razones de su suicidio.

En la ciudad de Chillán, se publica que su suicidio habría sido por problemas amorosos siendo ésta la causa principal: “Hace quince años que ‘se fue para los cielos’ nuestra querida Violeta

---

con detalles sobre la relación confusa que mantuvo con Alberto Zapicán, quedando un tanto decepcionada de él (Parra, 2010).

<sup>247</sup> Según Zapicán, el revólver había sido traído de Bolivia<sup>247</sup> para defenderse de gente que pudiera asaltar la carpa, puesto que: “el matrimonio de cuidadores que vivía en la carpa estaba vigilando permanentemente para que en un momento de arrebato no fuera a tomar algo. Un revólver que ella había traído dos meses antes de Bolivia, lo tenía ese matrimonio en su pieza, y a ella no se la dejaba entrar a su pieza” (Štambuk y Bravo, 2011: 158).

Parra. Ella quiso ‘Volver a los 17’ y sentir de nuevo ‘el amor profundo’. No fue correspondida y su ‘amor marchito’, la llevó al suicidio” (*La Discusión*, 04/02/1982: 3).

Pero también se sostiene que la razón de su suicidio fue debido a que se encontraba: “abrumada por problemas existenciales y de incompreensión, en momentos de crisis, decidió quitarse la vida en la carpa donde entregaba el fruto de su quehacer de toda una vida en su lucha por rescatar los valores culturales de nuestro país” (*El sur*, 05/02/1987: 16). Tras estas temáticas discursivas puede notarse una relación más directa entre su suicidio y una razón en particular. En este caso unas razones sentimentales y existenciales, a diferencia de la percepción que se tenía en torno a 1976, que como se mencionó, existía una incompreensión y una explicación paradójal basada en el asombro frente al hecho de su muerte.

El tema del fracaso sentimental de Violeta, es significado de acuerdo a un tipo de suicidio femenino basado en una representación de la mujer como apéndice del hombre, donde si éste falta, la vida carece de total sentido. Idea que refuerza Bachelard (1942/1994), refiriendo al suicidio de Orfelía como “símbolo del suicidio femenino” (p. 128), vale decir, el prototipo de la mujer sumisa frente al amor imposible, que no encuentra más salida que la muerte; tópicos recurrentes en la literatura decimonónica que se proyecta especularmente en los modos de representación femenina.

Así también se alude a la consecuencia de la muerte de Violeta en sentido negativo, es decir, que su muerte no fue el hecho que la hizo conocida. En otras palabras, se sugiere en términos afirmativos que la muerte podría tener una consecuencia, que sería la fama, sin embargo en este caso aquello no ocurre ya que Violeta ya habría sido famosa antes de morir: “No basta un balazo para hacerse famoso en este mundo. Violeta Parra lo fue mucho antes de aquella tarde trágica del 5 de febrero de 1966 [sic]. Su figura y su nombre ya eran historia en nuestro país y en el mundo”<sup>248</sup>. Esto podría ser cierto, sin embargo, ser famosa o conocida, al parecer no fue sinónimo de un reconocimiento en vida por su trabajo.

---

<sup>248</sup> Acá la cita extensa: No basta un balazo para hacerse famoso en este mundo. Violeta Parra lo fue mucho antes de aquella tarde trágica del 5 de febrero de 1966 [sic]. Su figura y su nombre ya eran historia en nuestro país y en el mundo. Más aún: Violeta todavía es noticia [...] Lo que corresponde, sí, es averiguar qué presagios la invadieron ese día cuando decidió acabar con su existencia que hasta ese momento era tan bella y tan rica en vivencias [...] Que había sacado fuerzas para atender y soportar tanto desdén sobre su trabajo y su esfuerzo [...] No obstante provenir de una familia de artistas, su existencia estuvo marcada por los éxitos y los fracasos sentimentales...De su muerte recordamos solo las

Posteriormente, así como en textos anteriores, vuelve a quedar en la nebulosa la razón de por qué se suicida, no existiendo una conexión con los testimonios presentados en el libro *Gracias a la vida. Violeta Parra Testimonio* (1982): “Lo que corresponde sí, es averiguar qué presagios la invadieron ese día cuando decidió acabar con su existencia que hasta ese momento era tan bella y tan rica en vivencias”.

Aunque claramente en el libro no se señala lo que Violeta sintió o experimentó el día de su suicidio, el texto aporta bastantes antecedentes sobre su estado de salud mental previo al suicidio, hecho que el autor/a de este artículo, no solamente omite, sino que también mal interpreta al expresar que hasta ese momento su vida: “era tan bella y tan rica en vivencias”. Lo contradictorio se manifiesta en que posteriormente en el mismo texto se indica que: “había sacado fuerzas para atender y soportar tanto desdén sobre su trabajo y su esfuerzo” y que: “su existencia estuvo marcada por los éxitos y los fracasos sentimentales” (*El Sur*, 14/02/1989: 3).

De acuerdo a lo expresado por Nicanor, efectivamente la decisión del suicidio es personal, pero tanto su familia como sus amistades cercanas sabían que Violeta no estaba bien y ella misma señalaba que se sentía muy sola e incomprendida como lo expone en una de sus cartas a Nicanor cuatro años antes de su muerte.

En una carta de Violeta a su hermano Nicanor (Parra, 2011) se aprecia claramente un tono oscuro y triste. Por las expresiones que utiliza, su estado no pareciese ser el de una tristeza pasajera, sino algo que permanece en el tiempo. En la carta expresa que sufre síntomas corporales cuando escribe: “No se puede explicar este cansancio, no hay idioma, ni lente fotográfico”<sup>249</sup>, un cansancio asociado a un estado de gran tristeza. También utiliza expresiones

---

palabras de su hermano Nicanor, el gran poeta chileno: *No podemos preguntar por qué se mató, ese es un asunto personal* (*El Sur*, 14/02/1989: 3).

<sup>249</sup> “Querido Nica: [...] Siento hinchados los ojos para adentro, y el corazón lo siento a flor de piel, encima de mi pecho. Como otro seno más al lado izquierdo, superpuesto, en mi carne con el hilo más fino de mi fino sentir. Me palpita a deshoras con un ritmo de péndulo que se tiende a parar. No se puede explicar este cansancio no hay idioma ni lente fotográfico. Esta pena tranquila permanente, echó raíz en mí como en su casa de patio, esta pena tan clara como ustedes, como ustedes que pasan y saludan [...] 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 [...] Morado y negro son los colores que me persiguen flores moradas, botones negros líneas negras, puntitos morados, papel de cartas con orillas negras tinta morada mostacilla negra adentro de un estuche morado. Todas las tardes arreboles morados, hasta que el negro de la noche los disuelve a su modo. Un verdadero cuadro de morados y negros mi reflejo en la luna del espejo quebrado me deslizo en mi pena se me olvidó reír, no tengo noción de la velocidad, a media voz me sale la palabra [...] Treinta días cumplidos sin abrir las ventanas ni una gota de agua llanto seco [...] Me encerré en la pintura dos velorios y una fiesta frustrada y para no sentir que me aprietan en cuello. Pero hay que cargar las espinas, masticarlas despacito, sesenta horas al día, sin mencionar las noches que, entre pesadilla y sobresalto, me

como: “mi corazón está de velorio”, o “soñé que me moría de pena”. Así es como Violeta declara que su estado ya es constante: “esta pena tranquila permanente, echó raíz en mí como en su casa de patio, esta pena tan clara como ustedes, como ustedes que pasan y saludan”. Establece un incómodo contraste entre un “ustedes” general, que podrían ser sus familiares o amigos, quienes siguen con sus vidas normalmente, en un intento, quizás, de declarar cierta indiferencia por parte de ellos.

Como lo indica la carta, Violeta ya presentaba evidencias de una clara tristeza. Es pertinente considerar que su hermano Nicanor, habiendo sospechado de su precario estado, un día antes, la anima a escribir una novela y le recuerda sobre su viaje a Europa, vía Argentina<sup>250</sup>, intentando que de algún modo esas empresas puedan sacarla de su estado. Nicanor lo recuerda así:

Ese domingo, yo la tenía invitada a almorzar, pero el día anterior, el sábado al mediodía, ella se apareció con un amigo constructor. Almorzamos los tres, estuvo muy alegre, muy lúcida, se veía feliz. Entonces ahí y le propuse un trabajo, porque sospechaba que estaba mal psicológicamente. ‘Aquí a la Violeta la voy a entusiasmar’, pensé [...] no me tomó en serio, se rió [...] ¿por qué no haces eso antes de ir a Argentina? Se quedó pensativa un rato -Sí- dijo como evadida, con una voz muy rara en ella-, voy a descansar...voy a descansar (Štambuk y Bravo, 2010: 160).

Según relata Nicanor, él intuía lo que estaba por ocurrirle a Violeta. No obstante, sus propias palabras parecen contradictorias, cuando años más tarde en una entrevista le comenta a Leonidas Morales que del suicidio de Violeta: “No sospechaba para nada. Si hubiera sospechado vagamente, yo me movilizo pues oye [...] estábamos a dos o tres horas... del disparo”. Pero su relato termina con un tono de resignación: “Claro que de todas maneras esto se hubiese producido a posteriori, después, porque no era la primera vez que ella intentaba suicidarse” (Morales, 2003: 93).

Según Cohen, a través de la historia ha ido cambiando la referencia al acto suicida desde descripciones muy concretas a otras más abstractas. La autora analiza cómo el suicidio se

---

apelmaza los sueños me hiela los pies de añadidura [...] Los cien peldaños de la escalara de caracol y la brisa, pena funeraria que me aflige la cabeza todo aquí dentro de mi trono untándome la herida sin reposo me tambaleo como volantín cortado en espacio espeso” (Parra, 2010: 157-162) [Carta de Violeta a Nicanor Parra, Junio de 1963].

<sup>250</sup> Violeta se suicida un día domingo. Sin embargo, su vida estaba llena de planes y cosas por hacer. Nicanor lo recuerda así: “Ella el martes, partía a Europa, vía Buenos Aires. Se iba a queda en Buenos Aires e iba a hacer una exposición ahí” [Entrevista de Leonidas Morales a Nicanor] (Morales, 2003: 91).

menciona de modos literales o eufemistas con la finalidad de enmascarar el acto (Cohen, 2007). Por ser el suicidio un hecho significado como terrible, es común que ni la sociedad, ni los familiares sean capaces de asumirlo e incluso que no se nombre de manera directa o expresa: “se dice, por ejemplo, que alguien murió *por una sobredosis de pastillas para dormir* o, lacónicamente que *se empastilló*. Todos entienden, por omisión, que se trata de un suicidio. Si bien dichos eufemismos no llegan a ocultar del todo la verdad, expresan de manera más o menos tolerable aquello que atávicamente fue considerado como un acto terrible, casi imposible de nombrar” (Cohen, 2007: 67).

Tanto la prensa en general, como la academia tienden a comprender a Violeta, como un personaje sufrido y triste. Oses (1993), reconoce que a pesar de sus dolores: “hay uno que otro destello de felicidad que le procuran la maternidad y sus grandes éxitos artísticos en Chile y el extranjero” los que resaltan en comparación con: “el panorama sombrío del resto” (Oses, 1993: 1).

A diferencia del texto anterior, y de otros donde se exponen los estados de tristeza de Violeta, como también a pesar de que en sus cartas ella así lo exponga, su hijo Ángel Parra sostiene que: “no había esa cosa dramática, del artista que sufre, que se rompe el corazón y el pecho, mi mamá tenía un sentido bastante realista y práctico. No se contaba historias como la del poeta maldito ni nada, sino que era una mujer con una gran vitalidad y energía” (*Página Abierta*, 30/12/1992). Lo que refiere Ángel frente a la relación entre el sufrimiento y la creación de la obra de su madre, es raramente desmentido, ya que tanto las propias cartas de Violeta<sup>251</sup>, como también gran parte de su música y el contenido de su obra, las *Décimas*, como señalamos anteriormente, expresan claros rasgos de tristeza, sufrimiento e incompreensión. Al parecer, Ángel prefiere quedarse con la parte más luminosa de Violeta.

Morales (2003), considera que Violeta en sus cartas, demuestra una polaridad entre un estado oscuro/luminoso, que asume como sinónimos metafóricos de dos términos empleados por ella, que le sirven para hablar de sí misma: “frío” y “calor”. El autor nota que aparece en las cartas,

---

<sup>251</sup>Las cartas se encuentran en el Libro mayor de Violeta Parra de Isabel Parra (2011). Existen también diferentes textos donde se ha estudiado el dolor y la tristeza en Violeta Parra, como el trabajo de Leonidas Morales *Violeta Parra la última canción* (2003); dos artículos de Susana Munich, Atenea / Universidad de Concepción. Concepción : La Universidad, 1924- v., no. 475, (1997), p. 125-136; y Mapocho / Biblioteca Nacional. Santiago : La Biblioteca, 1963- (Santiago : Universitaria) v., no. 41, (1997), p. 43-53; y el libro *El diablo en la música: la muerte del amor en “El gavián” de Violeta Parra* (2013a) de Lucy Oporto Valencia.

con más frecuencia la palabra frío, que la palabra calor: “La pareja de términos que con estas ventajas sustituye a la oscuro-luminoso, es la dupla formada por la palabra “frío”, de aparición frecuente en el texto de las cartas, y la palabra opuesta “calor”, de menor frecuencia en su aparición” (Morales, 2003: 23). Un extracto de la carta referida por Morales dice: “Pronto salgo a la calle más sola que nunca, y volveré con más frío y más triste. Así he vivido años: fría, muy fría, y sola” (Parra, 2011: 119)<sup>252</sup>

Las evidencias testimoniales que tenemos de Violeta como un personaje triste y solo, contrasta con la percepción que tiene Ángel Parra, quien contribuye a la construcción discursiva de una Violeta más bien feliz: “yo la veo luminosa y triunfadora [...] su cotidianidad era gloriosa” sin embargo, se escapa en el mismo enunciado, un énfasis del deber ser respecto de su estado anímico, cuando dice: “tenía que ser optimista para ir por los pueblos tomando micros” (Mena, 2006: 47)<sup>253</sup>.

Es posible comprender el ocultamiento, o evasión de todo aquello que tenga que ver con el suicidio de Violeta Parra por parte de sus familiares más cercanos -sobre todo sus hijos Ángel e Isabel- como una forma de enfrentar el hecho, producto de una reacción natural de dolor y sufrimiento.

Según Pérez Jiménez (2013), los familiares que quedan ante la partida del suicida, se ve agravada por la “falta de recursos sociales para procesar este tipo de dolor” [...] frente al suicidio, los cónyuges, hijos, padres o hermanos suelen encontrar el recelo de un ambiente que mira estupefacto la escena, que se queda paralizado por la noticia, cuando no da un paso atrás en expresión de rechazo, para manifestar un reproche más o menos velado por lo sucedido” (Pérez Jiménez, 2013: 76).

Los intentos de suicidios que tuvo Violeta Parra, actualmente, no suelen ser conocidos por la mayoría de la gente, excepto por investigadores o personas muy cercanas a ella. Por los años

---

<sup>252</sup> Extracto de Carta de Violeta Parra a Gilbert Favre, Santiago, 4 de agosto de 1961.

<sup>253</sup> Cita en extenso: “Siempre ha habido una visión de la Violeta como una mujer muy sufrida, pero en tu libro aparece súper alegre... -Yo la veo luminosa y triunfadora. ¡Nooo! Nada de víctima. Lo que pasa es que muchas letras de sus canciones son terribles.- ¿Nunca viste deprimida a tu mamá?-Jamás. La Violeta tenía una energía impresionante, pero veía las injusticias y las denunciaba. Y cuando le venía la rabia maldecía y lloraba. Eran rabietas grandes, pero se desahogaba rápido y rápido volvía a la normalidad. Sacaba afuera de un reventón y punto. Es que la Violeta era muy sana. Su cotidianidad era gloriosa. Tenía que ser muy optimista para ir por los pueblos tomando micros. Entraba a casas de viejitas que se estaban muriendo en la cama y las hacía cantar cueca. Y las viejitas resucitaban” (Mena, 2006: 47).

90' sus intentos de suicidio son tratados como temática digna de ser analizada en la prensa, como veremos en los siguientes textos.

En 1990, en el diario *El Comercio* de San Carlos, se señala que Violeta habría intentado suicidarse previamente a su muerte, en 1966 “Viaja por el país cantando. Compose sus últimas canciones. Ese año intenta cortarse las venas...” (*El Comercio*, 17/10/1990: 6). Información que al parecer, no estaba tan internalizada entre los autores de los artículos mencionados previamente<sup>254</sup>.

Por su parte, Ricardo García, locutor de radio y promotor de la música de Violeta Parra, sobre su muerte recuerda: “La noticia nos sacudió tan hondamente que sólo pudimos negarla. -No es cierto, no puede ser cierto...hay que confirmarla. Llamar a Santiago, esperar, no es la primera vez [...] Allí estaban muchos de quienes la conocían, la odiaban, o la amaban. Esta vez sí era cierto” (García, 14/02/1990: 11). Inicialmente, García no puede dar crédito a la muerte de Violeta como señala, tal vez debido a su cercanía con Violeta, pero de todos modos manifiesta haber estado enterado de los intentos de suicidio previos a su muerte.

Una idea interesante es que su suicidio no fue muy comentado sino con posterioridad a su obra<sup>255</sup>. Al parecer, mientras Violeta estuvo viva, su relación con la prensa no fue muy buena como da cuenta Sáez: “Si la prensa no la había apoyado nunca como ella hubiera querido, cuando intentó suicidarse, estuvo en la primera plana de los diarios de esa tarde del viernes 14 de enero de 1966”, refiriéndose a uno de sus intentos de suicidio, como sigue, ya que: “se había cortado las venas [...] estaba arrepentida pero agobiada. Se sentía sola” (Sáez, 2010: 158)<sup>256</sup>.

La poca cobertura sobre el suicidio de Violeta Parra en la prensa, es un indicio que podría ser interpretable como una falta de reconocimiento hacia su figura, o también como un gesto de ocultamiento sobre un hecho socialmente castigado<sup>257</sup>.

---

<sup>254</sup> Toda la información referida a los intentos de suicidio se señala en el libro de Subercaseaux y Londoño (1982), que para la época probablemente había sido ya asimilado por los autores de los artículos revisados.

<sup>255</sup> Según la siguiente nota “Más allá del escenario textual de las décimas y muchos años después de su *composición*, se instala el suicidio de Violeta” (Safo, 1999: 14).

<sup>256</sup> Continúa la cita: “Recibió a la prensa el día siguiente negando que hubiese intentado matarse. La fotografiaron en la cama del recinto, con sus dos manos vendadas, mientras les explicaba que, sin medir consecuencias, había tomado un exceso de Rantivol, porque padecía de una fuerte alergia. Esta declaración tenía su parte de verdad, el nerviosismo de los últimos meses había provocado en su cuerpo una fuerte reacción” (Sáez, 2010: 158).

<sup>257</sup> “Al funeral acuden miles de personas. Los diarios informan la muerte en la portada, aunque *El Mercurio* sólo lo consigna en tres breves párrafos. Tito Mundt, escribe una columna en el diario Última Hora donde da cuenta de “la existencia de dos chiles, uno superficial y aparente, otro auténtico y real al que ella pertenecía, recordando también las

El día en que murió Violeta Parra, un domingo 5 de febrero de 1967, *El Mercurio*, uno de los diarios más importantes de Chile, publicaba como portada: “La magna exposición del arte negro en París”. Ese día no hubo cobertura en *El Mercurio* sobre la muerte de Violeta Parra.

El día 6 de enero, mientras la prensa de tendencia política de izquierda, como *El Siglo*, o *El Fortín Mapocho*, ocupaba sus portadas para cubrir periodísticamente la muerte de Violeta Parra (Sáez, 2010), en una sección intermedia de actualidad, *El Mercurio*, anuncia: “Trágica muerte de folklorista Violeta Parra”. Aparece una pequeña fotografía de Violeta Parra. La noticia aparece ubicada al lado de otras; una sobre el “Aumento de los retornos por concepto de exportaciones entre los años 1962 y 1966” y una noticia sobre el “Vigésimo aniversario de Base Naval “Arturo Prat”.

Se aprecia un lenguaje directo y no se advierte nada de emotivo en la narración de la noticia, sino un carácter informativo en el que se destacan sus labores de investigación y trabajos musicales: “Trágicamente falleció ayer la destacada folklorista nacional Violeta Parra. Su muerte se produjo alrededor de las 18 horas en la carpa ubicada en la esquena Cañada y Toro Zambrano, donde brindaba su música al público. Se suicidó usando un revólver [...]”. Luego se reseña el trabajo de Violeta, para terminar con ciertos datos específicos sobre su muerte: “La información proporcionada por la policía establece que Violeta Parra se suicidó usando una pistola de manufactura brasileña, ingresando la bala por el parietal derecho. La muerte fue instantánea desconociéndose los móviles” (*El Mercurio*, 06/02 1967: 30).

El día de su entierro, en el mismo medio, la noticia se aborda descriptivamente y es anunciada del siguiente modo: “Sepultados los restos de Violeta Parra”. No se publican fotografías. La noticia aparece en el extremo superior derecho de las páginas del diario, al lado de la siguiente noticia: “Escaso personal trabaja en recolección de basuras”<sup>258</sup>.

---

palabras que Violeta le dijera un tiempo antes: ‘Me falta algo, no sé qué es. Lo busco y no lo encuentro. Seguramente no lo hallaré jamás’” (Gómez, 1999: 56).

<sup>258</sup> Aquí, la cita en extenso: “Se efectuaron en el Cementerio General los funerales de la conocida folklorista Violeta Parra, fallecida trágicamente el domingo recién pasado. Antes del sepelio se ofició una misa en la carpa ubicada en la Cañada 7200, Parque La Quintrala, comuna de La Reina, donde realizaba actividades artísticas la extinta. A la misa concurren artistas, escritores, compositores, familiares y amigos de Violeta Parra. Luego del acto religioso, la urna con los restos de la folklorista fue trasladada en un furgón funerario hacia el Cementerio General seguida por el cortejo. Al cruzar el cortejo frente a la Pérgola del Mapocho, las floristas rindieron su posterior homenaje, lanzando pétalos de rosas al paso del féretro con los restos mortuorios de la artista. En la puerta del cementerio esperaban numerosas personas, miembros del sindicato circense V de sindicato de folkloristas. En el camosanto despidió los restos el sacerdote P. Gonzalo Aguirre, con un responso fúnebre” (*El Mercurio*, 08/02/1967: 22).

Este hecho podría entenderse por el papel que jugó *El Mercurio* en los temas de Derechos Humanos, su apoyo al régimen dictatorial de Pinochet y su participación en el encubrimiento de las muertes ocurridas durante la época de la dictadura en Chile.

En el trabajo de investigación periodística *El diario de Agustín* (2008), dirigido por Ignacio Agüero, y censurado por Televisión Nacional de Chile en el momento de su estreno, se demostró que *El Mercurio* actuaba como un medio que distorsionaba y desviaba la atención de los terribles hechos que ocurrían durante este período. Por otro lado, la escasa cobertura de la muerte de Violeta Parra, también podría entenderse por el peso político que representaba su figura.

Tras haber sido considerado el suicidio de Violeta, como un hecho insólito y extraño, con el tiempo, la perspectiva va cambiando. Sáez señala: “Creo que es una opción válida. Todo suicidio se puede entender [...] si lo estudias. Violeta no le pide permiso a nadie para matarse. Es difícil de entender” (Cabello, 1999: 26)<sup>259</sup>. Es así como estas perspectivas dan origen a un nuevo énfasis discursivo sobre el suicidio, que surge a partir de la muerte de Violeta Parra, para ser comprendido ahora como un problema social.

## **7.6. Discurso sobre el suicidio como un problema social en Violeta Parra.**

La categoría del suicidio como un problema social, aparece de la perspectiva historiográfica según hemos notado en los textos analizados. En este sentido, el hecho que el suicidio de Violeta sea significado como un problema social es clave, considerando que las razones únicas, junto con las relaciones causales directas que se establecen sobre el hecho, no siempre son suficientes para lograr comprender cuáles podrían ser los aspectos que lo circundan, por el

---

<sup>259</sup> Acá la cita en extenso: “¿Piensa que el trabajo de rescate y recopilación del folclore ha sido valorado? -¡No, en absoluto! La obra de Violeta está tapiada por *Gracias a la vida*. Creo que cuando una persona se convierte en un mito o una leyenda, lo que ocurre es que la gente habla de ella, pero nadie conoce la obra. Dicen ‘ah Neruda’ y no han leído más que los *Veinte poemas de amor...* y creo que los mitos se sumergen en eso. De Violeta están ahora grabando todas las canciones. Te digo: realmente a Violeta hay que oírla en silencio. ¿Con qué opinión se queda ante la decisión del suicidio? -Creo que es una opción válida. Todo suicidio se puede entender... si lo estudias. Violeta no le pide permiso a nadie para matarse. Es difícil de entender. Quizás sus amistades o familia lo pudieran comprender. De hecho, Nicanor lo sabía: ella había intentado matarse antes. (...) Es impresionante la breve columna que da *El Mercurio* para referirse al fallecimiento de Violeta. Y al otro día, en primera página, colocan la muerte de la actriz Martine Carol, una rubia espectacular que ya nadie se acuerda” (Cabello, 1999: 26).

contrario, sería más propio hablar de “constelaciones de causas” (Pérez Jiménez, 2013: 95), lo que supone que se trata de un evento que posee un mayor nivel de complejidad.

Dentro de esta constelación de causas, podríamos asumir que aparece la idea de una responsabilidad colectiva que se relaciona con la muerte suicida como un problema social. Es así como el giro discursivo que planteamos a continuación encuentra en lo social un aspecto nuevo a tener en cuenta dentro del escenario suicida de Violeta, sumado a la conciencia de una culpa colectiva frente a su muerte.

A raíz del estreno de la obra de teatro “La voluntad de morir” de Luis Ureta. Leopoldo Pulgar escribe el artículo titulado: “¿Qué tienen en común Violeta Parra, Hitler y Cobain?”<sup>260</sup>, en el que realiza una entrevista a Ureta donde expone algunas ideas sobre el suicidio. Si bien, no se alude de manera específica al suicidio de Violeta, Ureta intenta dar ciertas pautas que permiten significar el hecho. Por tanto, más que hacer un juicio ético sobre él, o bien solamente lamentarlo como un acto complicado o triste, como se había venido señalando en el caso de Violeta.

Lo destacable es que el argumento que presenta Ureta, tiene algún vínculo con la idea sobre el suicidio de Durkheim, ya que para el autor el suicidio no obstante ser un fenómeno individual, éste se vincula a causas sociales (Durkheim, 1897/2003). El problema del suicida entonces estaría directamente relacionado con un tema de colectividad, pues la sociedad es en cierta forma, responsable de la configuración de las personas respecto de determinados comportamientos psicológicos en los que la emotividad se encuentra comprometida.

Tras estos planteamientos, se considera el fenómeno de la muerte como un tema complejo que tiene que ver con otras formas de morir, como en su momento lo señalaba Violeta en una de sus cartas a Nicanor (Parra, 2011). Al mismo tiempo, junto a su equipo de trabajo, Ureta comprende el suicidio como un acto valiente.

---

<sup>260</sup> Aquí la cita completa: En todas las culturas la muerte voluntaria ha sido objeto de recriminaciones. Para los estoicos, sin embargo, era aceptable; Sócrates decide morir pero pudo eludir la muerte, lo mismo Cristo en la cruz. Lo real es el que el joven se suicida, el ídolo se suicida. Pero ¿qué tienen en común Violeta Parra, Hitler, Freud, Curt Cobain y Alfonso Alcalde? Allí hay un significado del cual queremos hacernos cargo. Hay algo que nos dice el suicida con su gesto [...] Se puede sufrir el suicidio del alma, cuando se deja de crecer. Hay muchos suicidios inconscientes y solapados, como cuando se es infeliz con el trabajo. No tenemos una visión tremendista ni obsesiva. Sólo buscamos hacerla consciente, pues engrandece al hombre posicionarse de su destino. El suicidio es un grito pavoroso, un testimonio de la sien que grita, quebrada por un disparo. Es una violencia visual y un gesto que hay que recoger (Pulgar, 1998: 47).

Por su parte, el periodista Renato Castelli, establece un escenario en el que aparecen tres elementos que guardan relación con el suicidio de Violeta: “Las penas de amor (del suizo nunca se desenamoró), la incompreensión social y algo de alcohol conformaron el último acto de una obra y vida soberbias que asomaban a lo más como drama, pero que terminaron en tragedia” (*Las Últimas Noticias*, 08/10 1999: 7-9)<sup>261</sup>. Sin embargo, el problema con el alcohol señalado por Castelli, es expuesto por Alberto Zapicán, situándolo en un momento específico de la vida de Violeta, justo antes de su muerte: “en todo ese periodo se veía que estaba yéndose para abajo y, claro se desahogaba un poco con el alcohol. Y se ponía algo violenta” (Štambuk & Bravo, 2011: 157). Pero esto contrasta con lo que dice Ángel, pues recuerda que su madre, sentía rechazo por el alcohol: “las experiencias paterna y matrimonial, la dejaron traumatizada con sus borracheras de pesadillas. Mi padre mucho aportó con sus excesos para que la Violeta odiara el alcohol. A mi madre jamás la vi en estado de ebriedad. Aborrecía el cigarrillo. Su único vicio era el trabajo” (Parra, 2006: 137).

Para terminar, Castelli declara que el suicidio de Violeta se constituye en: “Una tragedia que a Chile todavía le pena” (*Las Últimas Noticias*, 08/10 1999: 7-9). Esta idea tiene que ver con una significación de la muerte de Violeta que podría haber generado un *duelo colectivo* que no ha podido ser superado del todo.

La dimensión colectiva de aquello que se representa en una sociedad, es una idea trabajada por Durkheim (1903/2000) bajo el concepto de “representaciones colectivas”, las cuales parten de las “representaciones individuales”. Durkheim sostiene que: “Si podemos decir, en cierta manera; que las representaciones colectivas son exteriores a las conciencias individuales, es que ellas no derivan de los individuos tomados aisladamente, sino en su conjunto” (1903/2000: 50).

Por lo tanto, el modo en que se asimila un hecho, ya sea individual o social, imprime un sello; una representación que es posible vislumbrar para comprender sus alcances y sus sentidos en

---

<sup>261</sup> Ver la cita extensa: [...] Violeta Parra no le temía a la muerte. De hecho, para matarse de un tiro de un tiro en la cabeza hay que tener hartó valor. Pero también debía estar muy deprimida. El día anterior a su suicidio, ocurrido el 5 de febrero de 1967, fue San Gilberto. Su corazón estaba todavía arruinado por el recuerdo del Suizo Gilbert Favre, quien terminó con ella una relación tan prolífera como tensa y se fue al norte como un Run Run cualquiera”. [...] Las penas de amor (del suizo nunca se desenamoró), la incompreensión social y algo de alcohol conformaron el último acto de una obra y vida soberbias que asomaban a lo más como drama, pero que terminaron en tragedia. Una tragedia que a Chile todavía le pena. (*Las Últimas Noticias*, 08/10 1999: 7-9).

términos colectivos. En este caso, la muerte de un personaje público o conocido, genera, a su vez, una representación de los efectos de aquella muerte, que podríamos llamar *duelo colectivo*. Según Di Nola (2007): “el duelo es un fenómeno individual y social que abarca los diversos comportamientos de *luto*”, además éste: “se elabora en la intimidad y en los conflictos psíquicos del individuo, pero reviste también una importancia fundamental la participación activa de los grupos sociales, que van desde el núcleo familiar a toda la colectividad” (2007: 11 y 19).

Algunos autores han trabajado el concepto de *duelo social* (Mitscherlich, 1973) y *duelo cultural* usado por Ricardo Ainslie (Briceño y Castillo, 2009). Este último, ha sido empleado específicamente en relación a problemas vinculados a los fenómenos de diáspora / migración y las expresiones colectivas de tales hechos. Y en el primer caso, ha sido aplicado específicamente al duelo, o la incapacidad para sentir un duelo, luego de la compleja situación vivida tras la muerte de Hitler en el contexto de la Alemania nazi.

En este último ejemplo, es fundamental poner atención en Hitler como un personaje valorizado colectivamente, y lo que significa su muerte para un grupo de personas que construyen la imagen de una figura idolatrada. Según Mitscherlich, refiriéndose a Hitler, sostiene que: “Como el ideal de obediencia era muy riguroso, el dar mentalmente coces contra el aguijón suscitaba insoportables angustias de culpa que eran compensadas con una sumisión excesiva” (1973: 34).

En el caso de Violeta Parra, comparte algo con el ejemplo de Hitler, y es sólo el hecho de una valorización colectiva, puesto que Violeta Parra comienza a ser mucho más valorizada a partir de su muerte. Mientras la figura de Hitler es idealizada en vida, la de Violeta se idealiza tras su muerte. Luego, encontramos en común el hecho de que en Hitler se dé un duelo que presenta dos dimensiones; por una parte, un duelo por su muerte como figura en su condición humana y por otra, los efectos de duelo provocados en el contexto de su régimen.

El discurso sobre las causas del suicidio de Violeta va apareciendo más fundamentado, pues si bien se menciona el tema del desamor de Gilbert, ahora oscila entre las causas sentimentales, pero también se comenta sobre “otros factores ‘sociales’”, “batallas burocráticas” sus estados de tristeza, la incomprensión y la desvalorización de su trabajo, todo se explica como un complemento; ya no sólo como un suicidio pasional. A propósito del libro *Veintiuno son los dolores* de Andrés Piña, las causas de su muerte se explican del siguiente modo: “El fracaso de

este amor -desliza como hipótesis el autor, ya que Favre se había casado con una joven boliviana- habría motivado, en alguna medida, el suicidio de Violeta Parra en febrero de 1967. Y aunque nunca se sabrá la verdad completa, otros factores *sociales* influyeron decisivamente en tal determinación” (Piña, 2009: 9)<sup>262</sup>.

A raíz de este último aspecto, cabe señalar las ideas que plantea Hume (1851/2003)<sup>263</sup> en su ensayo sobre la muerte suicida, es decir, el problema del suicidio y la responsabilidad del ser humano con la sociedad. Su perspectiva se ajusta al concepto de un pacto social establecido sobre la base de deberes y obligaciones que se pactan entre los individuos y la sociedad. Mientras la sociedad mantenga responsabilidades con el individuo, existe un lazo por el cual el individuo se siente vinculado a ella. En este caso, Violeta, se siente cada vez más aparte de la sociedad, cada vez menos vinculada al modo en que la sociedad impone sus normas. En este sentido, Rodolfo Arenas, periodista y profesor de periodismo, enfatiza en que la causa del suicidio de Violeta se relaciona con un aspecto social, cuando considera que: “fue la culminación de un dolor persistente, la respuesta final a una incomprensión que la acompañó fielmente durante toda su vida” (Arenas, 2000: 57).

Por su parte, la periodista Mariela Cabello, pone atención al hecho de que su suicidio no fue por temas sentimentales, sino producto de la: “soledad, ni siquiera por un amor que muchas veces se le ha impuesto, sino que por la comunidad, por su familia [...] fue una angustia constante y no pudo salir de ella” (Cabello, 2000: 26). La idea del suicidio de Violeta Parra por razones amorosas, comienza a ser cuestionado, principalmente por mujeres, como vemos en el relato

---

<sup>262</sup> La cita extensa: “El fracaso de este amor -desliza como hipótesis el autor, ya que Favre se había casado con una joven boliviana- habría motivado, en alguna medida, el suicidio de Violeta Parra en febrero de 1967. Y aunque nunca se sabrá la verdad completa, otros factores *sociales* influyeron decisivamente en tal determinación, según se deja ver aquí de manera contundente: el agobio de una mujer que sabe la importancia de su trabajo, pero cuyo reconocimiento nacional es escaso. Al final, las batallas burocráticas para lograr aportes estatales en ese tiempo casi inexistente, el semifracaso de su carpa de La Reina y la incomprensión hacia algo que ella consideraba intuitivamente esencial para el país, la condujeron a dispararse con el revólver que tenía para defenderse de los posibles asaltantes. Todo esto podría resumirse en una de sus declaraciones postreras: “Me falta algo, no sé qué es. Lo busco y no lo encuentro. Seguramente no lo hallaré jamás” (Piña, 2000: 9).

<sup>263</sup> Hume (1851/2003), claramente desarrolla una apología, no al suicidio, sino a la libertad del acto suicida. Aunque aparentemente pareciera que su juicio apunta a que el suicidio es conveniente, en realidad, utiliza un contra argumento al rechazo del suicidio por parte de la tradición cristiana. El autor señala que el acto del suicidio no transgrede las leyes divinas porque el ser humano es regido por las leyes de la naturaleza, que a su vez también son regidas por la Providencia; luego existe una libertad de acción para renunciar a la vida sin que se altere el orden de las leyes de la naturaleza según señala: “la vida humana depende de las leyes generales de la materia y el movimiento, y que no implica ninguna transgresión a los planes de la Providencia el modificar o alterar dichas leyes generales. Por consiguiente, ¿no podemos disponer todos libremente de nuestra vida? (Hume, 1851/2003: 154).

de Cabello, pero también en el de la periodista Pamela Jiles, coincide con la idea de estos autores en que: “no fue el desasosiego sentimental el único dolor que la impulsó a dispararse un tiro” [...] “estaba completamente sola cuando se quitó la vida” (Jiles, 2003: 21).

Jiles, propone tres razones de su suicidio: a. La incomprensión; b. La falta de reconocimiento artístico, y c. Los desgarros de amor a Chile, a la música y a su hombre. Estas causas señaladas permiten una apertura discursiva que significa la figura de Violeta como un ser un poco más complejo, con una serie de matices. El hecho de considerar que la razón sentimental no sería la única causa de su suicidio, contribuye a sacar a Violeta del estereotipo de la mujer que se suicida por amor, simplificando su imagen a partir de un concepto de amor un tanto básico y limitado.

Catalina Mena, periodista, en una entrevista a Ángel Parra, le pregunta sobre la relación entre el suicidio de Violeta y Gilbert Favre, Ángel es categórico en señalar: “No. Mi mamá jamás se mataría por amor” (Mena, 2006: 47)<sup>264</sup>, si bien su argumentación se basa en una cita de las *Décimas* de Violeta: “Nadie se ha muerto de amor”, su contenido puede contrastarse con los estados y momentos diferentes por los que pasaba Violeta.

Parra escribe en sus *Décimas*: “Nadie se ha muerto de amor / ni por cariño fingido, / ni por vivir sin marido, / ni por supuesta traición; el mundo es una estación / con trenes de sinsabores” (Parra, 2009: 208), sin embargo, una ruptura sentimental sumada a diferentes hechos relacionados con lo social, según se menciona en la mayoría de los textos, tales como: un permanente estado de incomprensión, falta de recursos, falta de reconocimiento, impugnaciones, desvalorizaciones de clase, podrían explicar de algún modo esta contradicción entre lo que la autora escribe en sus *Décimas* y lo que realmente ocurre.

Los problemas sociales que menciona su hijo, efectivamente son del interés de Violeta. Una preocupación que la hace condolerse con la gente, como escribe ella: “No lloro yo por llorar / sino por hallar sosiego, / mi llorar es como un ruego / que naide quier’ escuchar, / del ver y considerar / la triste calamidá / que vive l` humanidá / en toda su longitú; / l` escasez de la virtú / es lo que me hace llorar”.

---

<sup>264</sup> Ver cita completa: “Nadie se ha muerto de amor”. Además que ella nunca necesitó un hombre, era una mujer de otra categoría. Tuvo amores intensos, tres amores largos, de más de diez años cada uno. Pero lo que la movía era el tema de la justicia social y de la cultura popular. Eso le interesaba mucho más que los amores” (Mena, 2006: 47).

Pero, enfatizar de manera categórica solamente en el aspecto social de Violeta y el no reconocer que su ruptura con Gilbert Favre, y posteriormente con Alberto Zapicán, en parte tuvo que ver con el hecho de su muerte, genera un discurso simplificado acerca del hecho.

Danilo Maestre, periodista, cita las palabras de Isabel Parra, quien intenta al igual que su hermano Ángel, no centrarse en la muerte de Violeta como un hecho significativo, evitando así el evento de su suicidio. Isabel señala: “Hace años que en la Fundación estamos tratando de que la gente recuerde a la Violeta por su nacimiento y obra y no por su muerte [...] Isabel, constantemente consultada por el suicidio de su madre en el contexto de una prensa amarillista y morbosa, señala que no tiene mucho que decir a ese respecto, salvo que para ella y los suyos el 5 de febrero es un día doloroso” (Maestre, 2007). Idea que queda demostrada en el proyecto del Museo Violeta Parra, y la celebración de los cien años de nacimiento, con un claro énfasis en una Violeta viva, según vimos en el discurso sobre *Violeta Mitificada*.

Según Freddy Stock, periodista de espectáculo, las razones del suicidio de Violeta aún no se conocen: “Nadie, ni sus más cercanos, tienen claro el motivo que la empujó a su muerte”. Es razonable lo que expone Stock, ya que, sobre todo los familiares han intentado evitar profundizar en el tema, o bien han presentado razones únicas y categóricas sobre el hecho. Dentro de las que más se han difundido, Stock (2007) señala: “Se habla de depresión, de penas de amor, de incompreensión de las instituciones chilenas hacia su arte. Quién sabe”, y además propone una idea que se difundió desde muy temprano en la prensa acerca de lo paradójico que resultó su muerte. Esta idea es explicada a través de una lógica simple: Violeta tiene éxito y luego se suicida, o da “gracias a la vida” y muere. El periodista declara que: “Meses antes de su muerte estuvo de regreso, luego de ser vitoreada como nunca por su talento” (Stock, 2007: 30)

265 .

Es probable que el reconocimiento al que refiere Stock, se relacione con la exposición de sus trabajos de artes visuales en el Louvre, con los trabajos discográficos que había realizado, con

---

<sup>265</sup> Según Stock: “Nadie, ni sus más cercanos, tienen claro el motivo que la empujó a su muerte. Se habla de depresión, de penas de amor, de incompreensión de las instituciones chilenas hacia su arte. Quién sabe. Sin querer hacer una apología al suicidio, siempre he relacionado su decisión con un acto de ironía, un acto que sólo pueden llevar a cabo los que se sientan en el cuchicheo del resto (...) Meses antes de su muerte estuvo de regreso, luego de ser vitoreada como nunca por su talento. Y se instaló una carpa que, me contó una vez el tío Lalo, no visitaba nadie. Violeta, a diferencia de Gabriela, supo que jamás podría dejar Chile sin sentir amargura de la ausencia. Pero también se dio cuenta que existía algo en el país que la estrangulaba día a día. Hace exactos 40 años, estaba en un callejón sin salida” (Stock, 2007: 30).

que su figura fuera conocida como impulsora de la música tradicional chilena. Sin embargo, sería importante distinguir quiénes eran los que reconocían el trabajo de Violeta, ya que efectivamente los discursos de prensa demuestran que existía una desvalorización de su figura, como lo hemos expuesto en diferentes apartados de este trabajo.

De manera general, Stock comenta que Violeta: “se dio cuenta que existía algo en el país que la estrangulaba día a día. Hace exactos 40 años, estaba en un callejón sin salida”. Stock, establece una relación entre un cierto estado de Violeta provocado por Chile, es decir, una relación causal basada en construcciones contradictorias. Si bien el periodista no profundiza en aquello que “estrangulaba” a Violeta, podría referirse a la falta de reconocimiento que se la ha atribuido.

Entonces, por una parte, Violeta y su trabajo artístico es reconocido, pero por otra no. Como consecuencia de esto, se entiende que ama a Chile, pero al mismo tiempo, le resulta un espacio ingrato. La contradicción puede notarse en el texto de algunas de sus canciones cuando con nostalgia en “Violeta ausente” (1957) dice: “¡Por qué me vine de Chile / tan bien que yo estaba allá! / Ahora ando en tierras extrañas, ay, cantando pero apena’ [...] / Tengo en mi pecho una espina / que me clava sin cesar / en mi corazón que sufre, / ay, por su tierra chilena”. Mientras que algunos años más tarde, en la canción: “Mi pecho de halla de luto o Santiago penando estás” (1962/1963), siente una decepción de ciertas cosas del orden político/social que ocurren en Chile, y que le afectan profundamente. Aún cuando refiere a Santiago, la centralización en Chile es tan feroz que sus alusiones podrían perfectamente aplicarse a un ideario colectivo de Chile.

Violeta inicia su canción con un lamento sentimental, pero que desde esa ventana, es capaz de observar una realidad de un tipo de país distante, diferente del que ella imagina o añora: “Mi pecho se halla de luto / por la muerte del amor. / En los jardines cultivan las flores de la traición. / Oro cobra l’ hortelano / que va sembrando rencor, / por eso llorando estoy (...) ¿A dónde está la alegría / del Calicanto de ayer? / Se dice que un presidente / lo recorría a pie. / No había ningún abismo, / entre el pueblo y su merced; / el de hoy no sé quién es. 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. En definitiva, un Santiago, o un Chile que ha cambiado en su comportamiento social y político. La soledad y el

abandono también son expresados en la pieza “El gavilán”, cuando declara: “en el monte quedé abandonada” y “yo no tengo donde estar”.

La sensación de Violeta acerca de la soledad también apunta a un modo ideal de ver la realidad, basada en la necesidad de contar con un lugar, un espacio social que pudiera acogerla, lo que se complementa con la idea de una ciudad, un país que posea la misma visión que ella tiene sobre el mundo.

Cuando se es capaz de significar la muerte ya no como un hecho trágico, es posible plantearse lo que podría ser el fin de un período de duelo. Alejandro Lavquen, escritor y poeta, significa la muerte de Violeta: “no como una tragedia sino como un mensaje que valora su condición de ser humano”. Una manera de profundizar o significar su suicidio de otro modo, es aceptando que su muerte fue una opción personal y valiente, ya que “la muerte de Violeta está presente, pero no como una tragedia sino como un mensaje que valora su condición de ser humano. Ella tenía razones y modos para enfrentar el mundo. Su intención de vida era muy particular, y también lo fue la manera de enfrentar la muerte” (Lavquen, 2006: 18).

Mientras, Jiles, Cabello, Castelli y otros autores -como revisamos-, intentan explicar su suicidio basándose en razones que puedan sostenerse desde una lógica más argumentativa, tomando en cuenta las circunstancias que rodeaban a Violeta. En este sentido, Ángel, piensa que “es difícil encontrar razones, todos buscan las razones y explican que se suicidó por una u otra razón, pero yo creo que sólo ella lo sabe y que lo único que podemos hacer es escuchar sus canciones” (Parra, 2006: 6)

Por lo difícil que es para los más cercanos recuperarse de un suicidio, como vimos anteriormente, Isabel, intenta construir la imagen de una Violeta alejada del dolor, la tristeza y la depresión, contribuyendo con ello a proyectar la imagen de una Violeta viva, y en este hecho a participar en la construcción de un discurso desvinculado a su muerte, mientras que Ángel, considera que: “Frente a un momento de tanta libertad como es el suicidio la única actitud posible es tener respeto” (Parra, 2006: 6)<sup>266</sup>.

---

<sup>266</sup> Aquí la cita completa: “Yo creo que en ese momento ella se liberó, ya le había dado la vuelta a la vida y consideró que hasta ahí tenía que llegar. Frente a un momento de tanta libertad como es el suicidio la única actitud posible es tener respeto. Yo la había visto el viernes y ella había quedado de ir el domingo a almorzar con nosotros a Isla Negra. Los domingos, que eran nuestros días libres en la peña, íbamos a cantar a la carpa y jamás le pedimos un centavo, aunque ella le pagaba a sus artistas. Por eso es difícil encontrar razones, todos buscan las razones y explican que se suicidó por

Desde una visión religiosa, el suicidio de Violeta Parra también es analizado como un acto donde se problematiza sobre la libertad del hecho, que si bien es considerado como pecaminoso, no siempre se cuenta con la lucidez para elegir por la vida, por esta razón, según el sacerdote Joaquín Alliende (2017): “Si el suicidio es pecado intrínseco, el suicida muchas veces no es un autómatas frente al precepto. Es un alguien desgarrado con la conciencia triturada bajo la piedra de un molino [...] pero el que opta por eso malo puede estar con una libertad tan disminuida, tan equivocada y con una imaginación de tanta oscuridad mortuoria, tanto, tanta...que ya no es libre” (Alliende, 2017: 68). Así como Violeta fue convertida en ánima, y significada como santa, libre de toda culpa desde la religiosidad popular, desde la oficialidad religiosa, también es exculpada en su condición de suicida.

Independientemente del tiempo en que se hable sobre el suicidio de Violeta Parra, puede notarse una reiteración sobre la idea de que existe una responsabilidad colectiva en la muerte de Violeta Parra como lo señala el escritor Fernando Sáez (en una entrevista realizada por el periodista Marcelo Cabello): “Llegué a concluir que Chile no se merece a Violeta Parra... Este país no se merece casi nada” (Cabello, 1999: 26).

Así también, se había asumido un sentimiento de culpa colectiva apelando a una cuestión religiosa que sensibiliza su suicidio desde una condición pecaminosa, como lo señaló tempranamente, en 1974, el poeta Alfonso Alcalde: “Ahora tenemos que hurgar profundamente su existencia, darle varias vueltas, al derecho y al revés para terminar la expiación de nuestros pecados en relación con su vida y su obra” (Alcalde, 1974: 17).

40 años más tarde, persiste la culpa, como lo expone recientemente el guitarrista y compositor Juan Antonio “chicoria” Sánchez, en forma de pregunta: “¿Qué hicimos mal? ¿Cuán mal la tratamos? ¿Cuánto apoyo le negamos?”:

Quitarse la vida es un acto voluntario, el último, con el que ella dice algo de una forma terrible. ¿Es un acto cobarde? ¿Es un acto valiente? ¿Es una recriminación? ¿Es una denuncia? Nos deja llenos de dudas y de culpa: ¿Qué hicimos mal? ¿Cuán mal la tratamos? ¿Cuánto apoyo le negamos? El dolor de sus cercanos no tiene comparación, pero ella es nuestra artista, nos

---

una u otra razón, pero yo creo que sólo ella lo sabe y que lo único que podemos hacer es escuchar sus canciones (Parra, 2006: 6).

retrata, nos interpreta, nos representa; es nuestra. Ese último acto la graba a fuego en nuestra memoria, como las muertes trágicas: Víctor Jara, John Lennon (Sánchez, 2014).

A partir de los énfasis discursivos, podríamos decir que se ha ido produciendo un cierre del duelo por su muerte, sin embargo, aun se mantiene la idea de que es un hecho doloroso donde la sensación de una responsabilidad colectiva se encuentra muy marcada, como si hubiese sido un evento ocurrido recientemente, como una herida que aun se encuentra abierta.

La idea de una muerte por causas sociales, y la enunciación de esta responsabilidad colectiva, hasta aquí, había sido la perspectiva más notoria dentro del discurso sobre el suicidio de Violeta Parra, sin embargo, podríamos decir que esto contrasta con una idea diferente que nos presenta Herero, (2017) y Aravena (2017). Dos autores que recientemente han marcado un lineamiento discursivo donde se presenta el suicidio de Violeta Parra y los aspectos que lo rodean, como un hecho que se intenta desmitificar y con ello, también al personaje a partir de información que no había circulado de un modo tan explícito.

Mientras Herrero (2017), presenta pruebas concretas sobre el diagnóstico de bipolaridad que sufre Violeta Parra; Aravena (2017), sin presentar ninguna evidencia documental, hace un diagnóstico de múltiples patologías que él considera habría tenido Parra, como por ejemplo: “complejo de Electra” (p. 90) [que lo presenta como patología], “psicopatología neurótica” (p. 91), “psicosis paranoica” (p. 146), “bipolaridad” (p. 148, 160, 206), “paranoia” (p. 129 y 149), “obsesión compulsiva (p. 160), “manía” (p. 161), “neurosis” (p. 133), “neurosis obsesiva” (p. 208), “depresión” (p. 129 y 131), “esquizofrenia” (p. 133), y “narcisista” (p. 146).

La relación que se establece entonces ente el suicidio de Violeta y su estado mental es evidente. Ya sea la descripción de una mujer tan enferma en términos mentales, o que solamente tiene bipolaridad -y desde dos maneras metodológicas diferentes de enfrentar el hecho (testimonial en el caso de Aravena y biográfica, en el caso de Herrero)- ambas contribuyen igualmente a un discurso desmitificador sobre su suicidio, el que sin lugar a dudas marcará una re-significación colectiva sobre el hecho.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con el objetivo general de esta tesis en el que nos propusimos analizar la configuración de cinco discursos sobre la figura de Violeta Parra *Mitificada, Canonizada, Autora, Mujer y Suicida*, articularemos las conclusiones en base a cinco aspectos centrales:

- a). Aspectos conceptuales y metodológicos.
- b). Tensiones y relaciones entre los diferentes discursos.
- c). Producción de textos en relación a los discursos y sus autores.
- d). Análisis musicales y representaciones de Violeta Parra en músicos/as.
- e). Perspectivas y proyecciones.

Estos aspectos, darán cuenta conjuntamente tanto de nuestro objetivo general, como de nuestros objetivos específicos, que son:

1. Analizar críticamente el discurso mitificador de Violeta Parra, estableciendo una relación entre su figura y diferentes conceptos emergentes que forman un complejo tramado en su construcción discursiva.
2. Analizar críticamente el discurso canonizador de la figura de Violeta Parra, considerando el relato de múltiples actores de la escena musical chilena, con el fin de confrontar las posiciones oficiales sobre el tema.
3. Analizar críticamente el discurso sobre la autoría de Violeta Parra, y proponer categorías sobre su dimensión autoral, con la finalidad de que puedan ser un referente al hacer juicios estéticos y musicales.
4. Analizar aspectos musicales de la obra de Violeta, considerando su relevancia en la formación de los discursos, y realizar análisis musicales a partir de diferentes canciones de cantautores/as chilenos/as, logrando establecer un diálogo musical con Violeta Parra.

5. Analizar críticamente el discurso sobre la dimensión femenina de Violeta Parra, desde una perspectiva de género, discutiendo las posiciones que fundamentan tal dimensión del personaje.
6. Desarrollar una revisión teórica sobre el suicidio de Violeta Parra y profundizar en su significado a nivel colectivo, ampliando las perspectivas sobre sus causas, y cómo ha sido abordado en diferentes textos.

Como también de nuestra hipótesis de trabajo, fundamentada en que los discursos sobre Violeta Parra han tenido un carácter fragmentado. Es decir, no existiría una construcción sobre su figura con características más o menos homogéneas en sus diferentes dimensiones: personal, artística, social. Así también, debido a la complejidad que presenta el personaje, existen varios énfasis en el modo como ha sido tratada en diferentes textos que se han escrito sobre ella. Estos énfasis situarían al personaje en cuestión, en un ámbito investigativo que se nutre de una constelación de discursos variados y también contradictorios.

**a). Aspectos conceptuales y metodológicos de la tesis.**

La construcción de Violeta Parra como figura clave de la música en Chile, ha sido abordada como un problema en el marco de lo que se considera una *práctica social*, según Fairclough, (2003) convergente a su vez, con la historiografía como eje que muestra el modo en que se construyen unos discursos sobre el personaje a través del tiempo.

Esto se evidencia en una serie de *formaciones discursivas* (Foucault, 1969/2015) que van apareciendo en los textos analizados, mediante una repetición de tópicos sobre Violeta Parra.

La repetición de tópicos en el marco de estas *formaciones discursivas* se articula en base a dimensiones enunciativas o *locutivas*, *ilocutivas* y *perlocutivas* o *performativas* (Austin y Ursmon, 1955/1996), que en el plano discursivo configuran diferentes niveles de semiósis. Por una parte, los actos *locutivos* e *ilocutivos*, enuncian a través del lenguaje una serie de características, conceptos y abstracciones que luego se materializan en hechos concretos, tales como: que

Violeta Parra luego de su muerte se transforma en un personaje referente para la música chilena, cuyo enunciado efectivamente ocurre, tanto a través del diálogo musical que encontramos entre Violeta Parra y otros músicos chilenos, como también mediante las representaciones de su figura en la música, la imagen y el discurso en otras mujeres cantautoras chilenas.

El nivel discursivo de *Violeta Mitificada, Canonizada y Suicida*, trasciende el enunciado porque el personaje es objeto de un acto *realizativo* o *performativo* (Austin y Urmson, 1955/1996), colectivamente, y discursivamente. Los textos enfatizan en que a partir de Violeta Parra se produce un cambio y renovación de la música en Chile evidenciado los movimientos musicales posteriores a Violeta Parra, tales como: La Nueva Canción Chilena (1965-1970), y posteriormente la nueva escena musical de Cantautores y Cantautoras (2009-2017).

Los grados de relación que se establecen entre estos movimientos y Violeta Parra, en algunos casos, podrían ser discutibles en términos musicales dado a la complejidad de elementos musicales que definen a estos movimientos, pero en otros, se pueden notar diálogos que dan cuenta de relaciones, más, o menos profundas según sea el caso.

La *semiósis* (Fairclough, 2003) como proceso sobre el cual se articulan las *prácticas sociales* (Fairclough, 2003) en tanto significado y producción de sentido del personaje en los discursos analizados, se advierte en varios aspectos.

El discurso mitificador sobre Violeta Parra, ha sido construido en virtud de una perspectiva idealizada del personaje, y es nutrida a través del tiempo, en tanto no se agota el recuerdo colectivo sobre su muerte. Por consiguiente, este discurso posee características homogéneas en cuanto al énfasis que recibe, ya que se construye principalmente desde la idealización.

Esta idealización de su figura, se fundamenta en la muerte como punto de partida, y guarda relación con problemáticas sobre el entorno cultural que traspasa la figura de Violeta Parra.

El significado de la figura de Violeta Parra, por lo tanto, es construido desde la *identidad social* (Fairclough, 2003) pues, es asociada al concepto de “identidad chilena”, principalmente desde un enfoque esencialista, pero también resulta evidente el tópico nacionalista, que, aunque menos predominante, pone énfasis en el concepto de “lo chileno” representado en la vida y

obra del personaje, no sólo como figura local, sino que también universal, de acuerdo con lo que Fairclough (2003) llamaría, *valor cultural*, en un contexto semiótico.

La fragmentación de Violeta Parra, se evidencia en los diferentes énfasis discursivos que se van construyendo sobre el personaje a través del tiempo. La diversidad de enfoques que opera al interior de los discursos, tensiona los modos de representación de Violeta Parra.

#### **b). Tensiones y relaciones entre los diferentes discursos.**

El discurso sobre *Violeta Canonizada*, se articula en relación al reconocimiento musical tras la mitificación de su figura como un acto canonizador desde diferentes instancias. Por una parte, su reconocimiento, en términos globales se va conformando a partir de los premios que recibe en vida, en su dimensión de folclorista, y un reconocimiento posterior a su muerte, mucho más tardío, que la posiciona como una figura importante en el desarrollo cultural chileno, donde el discurso académico musicológico logra una importancia clave para su legitimación.

Desde el punto de vista de la interdiscursividad o la *interacción discursiva* (Fairclough, 2003) señalamos el discurso sobre Violeta Parra en tanto personaje mitificado, se relaciona con todos los discursos.

El discurso sobre *Violeta Canonizada*, se relaciona con su mitificación mediante la integración de la obra de Violeta Parra al canon musical chileno, que se da a partir de su muerte, y se valoriza como un importante legado, tanto para la música folclórica y popular, como también la docta. Mientras el discurso mitificador sacraliza la figura de Violeta, enfatizando su dimensión de *héroe santa* y *ánima*; el discurso canonizador también sacraliza su figura, pero desde la música, no quedando exento de posiciones contradictorias, pues, la legitimación musical se produce desde planos que validan musicalmente el trabajo de Violeta Parra desde el paradigma estético de la música clásica.

Pero por otra parte, se rechaza esta perspectiva, y por lo tanto se discute sobre el tipo de valoración musical que debiese hacerse de su música, a diferencia del discurso mitificador, que como señalamos anteriormente, se configura de manera mucho más homogénea.

El discurso sobre *Violeta Autora*, se relaciona también con su muerte, en tanto comienza a configurarse cuando Violeta Parra muere, como un modo de significar y comprender su obra

musical. Es posible encontrar tempranas referencias sobre su configuración como autora, aunque no totalmente perfilada, pero sí, se intenta realizar una categorización que organice sus etapas creativas.

La mayor parte del discurso de *Violeta Autora* sobre estas categorizaciones, considera que sus etapas musicales se dividen en tres momentos (recopiladora, folclorista y creadora), cuyo trabajo se comprende de un modo lineal, progresivo y periodizado, principalmente por Danemann (1968), Soubllette (2011), Spencer (2000), Hormazábal (2012), Chávez (2001), entre otros, pero, esto es contrastado por un discurso menos representativo, iniciado por Miranda (2013), señalando que si bien estas etapas creativas se conforman por periodos, éstos se presentan de manera superpuesta y acumulativa, y no cronológicamente sucesiva.

En el discurso sobre la autoría de Parra, emerge el problema de la legitimidad de su creación musical, considerando que su propuesta artística recorre un tránsito difuso, rodeando las fronteras de músicas populares, pero no masivas, o de músicas que no son ni populares ni masivas, desde el punto de vista de su relación con el medio.

Así también desde el punto de vista estético, se producen conflictos respecto de su legitimación, sobre todo en los círculos académicos, cuando se generan incertidumbres acerca de los límites estéticos de su música.

Tanto las etapas creativas, como la música que hace Violeta Parra en su calidad de autora, ha permitido acotar los alcances de su creación musical, ubicándola dentro de una categoría autoral múltiple de *folclorista, cantora, cantautora y compositora*, lo que resulta oportuno al momento de determinar cuál de estas *autorías* se ven representadas en otros/as músicos o compositores/as chilenos, en los discursos sobre *Violeta Canonizada* y *Violeta Mujer*.

La *memoria discursiva*, que según Orlandi (2012), muestra u oculta diferentes aspectos sobre el contenido de los discursos, en este caso, se demuestra ya que desde la dimensión autoral moderna de Violeta Parra, se ha formado un discurso oficial que potencia la gestión de la industria musical como la responsable de su éxito a nivel mediático, mientras vive, demostrando supuestamente una “estrecha relación” entre Violeta y los medios. Pero nada se dice sobre los costos que tuvo asumir Parra para lograr ese “éxito”, cuyo énfasis permanece en la opacidad

dando cuenta de una relación bastante menos estrecha y más bien tensa entre Violeta y ciertos actores de la industria musical chilena.

El discurso sobre *Violeta Mujer*, se relaciona con la mitificación de Violeta, ya que luego de su muerte se transforma en un ícono de la mujer popular. Sin embargo, este discurso se contrapone con uno más crítico sobre la idealización de Violeta Parra en su condición de mujer popular, considerando una serie de estereotipos sobre todo de clase, que intentan lograr una desmitificación del personaje.

Podemos concluir que la fragmentación de Violeta, puede evidenciarse en los siguientes aspectos: en la valorización versus la desvalorización del personaje en el discurso sobre *Violeta Mujer*, pero en sentidos opuestos, pues, por un lado el énfasis desvalorizador se sitúa en la clase social de *Violeta Mujer Campesina*, como condición infravalorativa que de algún modo afecta también a su obra musical y literaria, y por otro lado, el énfasis valorizador de *Violeta Mujer Intelectual*, menos centrado en su clase, es el punto de partida para lograr una construcción discursiva sobre el personaje y su obra desde los aportes de su pensamiento.

El discurso sobre *Violeta Mujer*, se abre a discutir las características sobre su dimensión femenina, ya que se enfatiza en la liberación de los estereotipos de género respecto de su vida afectiva y sexual, pero no se trata de un modo tan específico, sino sólo cuando que se pone en tensión la imagen femenina que se había tenido de Violeta Parra, humilde y campesina, para evidenciar a una Violeta mucho más sexual y libre, rozando en el comportamiento promiscuo. Este discurso se enfrenta a varias críticas sobre el trato que recibe el personaje, considerando que se trata de una estrategia de mercado para vender una imagen sexualizada sobre su figura a niveles masivos.

Las representaciones de género forman parte del discurso sobre *Violeta Mujer*, puesto que Violeta Parra es significada como una referente musical y de género para las nuevas generaciones de cantautoras chilenas. A raíz de este mismo fenómeno musical, comienzan una producción de discursos sobre una supuesta relación entre Violeta y estas nuevas cantautoras. Pero, los análisis de este discurso demuestran que esta relación obedece a una cuestión de género, y bastante menos a ámbitos musicales.

El discurso basado en la representación autoral de cantautora de Violeta Parra, se ha abierto hacia la práctica musical y performativa de otras cantautoras chilenas, donde Parra se transforma en su principal referente. Esto permite comprender aspectos clave sobre el desarrollo de la creación de música popular femenina en Chile, sobre todo en lo que refiere a las nuevas generaciones y su relación con Parra.

La representación de Violeta Parra en estas cantautoras, no sigue una trayectoria continua a lo largo del tiempo en términos generacionales, sino que se encuentra parcelada, pues, se da con mayor énfasis en la generación del 2000, donde comienza a gestarse una escena de creación femenina, en cantautoras de una segunda<sup>267</sup> generación (Elizabeth Morris, Magdalena Matthey y Francesca Ancarola). Estas cantautoras toman como referente musical a Violeta Parra, marcando una distancia estilística, considerando la figura de Violeta Parra más bien como objeto de estudio.

Mientras que en el 2007, comienza una tercera generación de cantautoras (Pascuala Ilabaca, Natalia Contesse, Sabina Odone y Evelyn Cornejo), cuya relación con Violeta pretende ser mucho más cercana, sin embargo, tras analizar tanto su música, como la imagen y su discurso, notamos que Violeta aparece representada más bien desde el estereotipo de la foclorista y la figura campesina y mucho menos desde una cantautora socialmente comprometida.

El discurso mitificador de Violeta, también se relaciona con el discurso sobre *Violeta Suicida* - directamente por su muerte-, significada como un personaje complejo, trágico y heroico, donde Violeta, a través de una auto-mitificación contribuye a proyectar esta perspectiva en términos discursivos.

El discurso sobre la muerte de Violeta Parra, se ha fortalecido desde su mención en diferentes textos, cuyo énfasis se ha desarrollado desde presupuestos reiterativos, tales como que fue un suicidio pasional, pero también que sucedió por incompreensión y soledad, sin embargo, no se profundiza mayormente en el tema, pues se valora como un hecho difícil de asumir.

Así, el suicidio se configura aún más como algo oculto y complejo, sobre todo porque algunos de sus familiares más cercanos intentan proyectar más bien la idea de una Violeta viva y esconder

---

<sup>267</sup> La primera generación se compone de cantautoras nacidas entre los años 50 y 60, con figuras como Tita Parra, Tita Munita, Cristina González, Sol Domínguez; todas vigentes durante la época de los años '80, pero debido a que la relación con Violeta Parra no se da de un modo tan notorio, como sí se da en las siguientes generaciones, no las hemos analizado (Ver Capítulo VI: Discurso sobre *Violeta Mujer*).

en cierto modo, los aspectos relacionados con su muerte, como: los motivos, los intentos de suicidio y lo ocurrido durante su etapa final.

No obstante, su suicidio a nivel colectivo es un recuerdo permanente, significado como un hecho emotivo que permite valorizar a Violeta Parra como un personaje sufrido, víctima de sus propias condiciones sociales, que luchó en un permanente enfrentamiento con diversas instituciones que no lograron valorar su trabajo.

Inicialmente a la muerte de Violeta Parra (1967), el suicidio como evento, es considerado como un hecho sorpresivo, pero después de varias décadas (2007), esto comienza a cambiar, pues, es motivo de reflexión, y es significado como un problema social que debe ser asumido colectivamente.

Recientemente, Herrero (2017), a partir de la conmemoración de los cien años del nacimiento de Violeta Parra, se advierte un nuevo cambio en este tópico discursivo, surgiendo un enfoque mucho más desmitificador, que cuestiona la idea de artista ingenuo y campesino que Parra intentaría proyectar, como también intenta dar un nuevo matiz acerca de la falta de ayuda institucional para concretar sus proyectos, considerando que esto sería una percepción del personaje, que no siempre se dio de ese modo.

La poca profundización que encontramos en los textos sobre los aspectos relacionados con el suicidio de Violeta Parra, y la reiteración de tópicos discursivos no nos permitió visibilizar aspectos relevantes que contribuyeran en la formación de este discurso, como sí se pudo constatar en el resto de los discursos.

La sistematización sobre el suicidio de Violeta Parra desde las perspectivas teóricas de Durkheim (1897/2003), junto con los testimonios de cercanos y amigos en la última etapa de su vida, nos permite concluir que se trató de un *suicidio anómico*. Esta categorización se demuestra en las actitudes de Violeta Parra, sobre todo al final de su vida, el tipo de relación que mantiene con quienes la rodean, sus intentos de suicidio y la restricción social en la que vive los últimos años, donde intenta por última vez desarrollar su proyecto cultural en la Carpa de la Reina.

De igual modo, el vínculo establecido entre los hechos que rodean su muerte y cuatro categorías sobre el suicidio de Hendin: *la muerte como dominación omnipotente, la muerte*

*como fenómeno ya acontecido en su periodo emocional, la muerte como homicidio a la inversa y la muerte como autocastigo o compensación.*

Nos permite concluir que en la primera categoría, se advierte en un deseo de morir manejado por ella misma, según lo declara al menos en tres oportunidades a tres personas diferentes, según testimonios de cercanos.

La segunda categoría, se evidencia en el espíritu de las cartas que escribe, ya que, dos o tres años antes de su muerte declara, en varias oportunidades, no solamente tiene pensamientos relacionados con la muerte, sino que ya se siente muerta.

La tercera categoría, se manifiesta en un sentimiento de rabia, que finalmente vuelca hacia sí misma. Y por último, la cuarta categoría es propia de suicidas con un ritmo de trabajo autoimpuesto, basado en objetivos altos, difíciles de conseguir, que en el caso de Violeta finalmente la muerte significa un autocastigo por no haber alcanzado aquello que se había propuesto conseguir en su proyecto en la Carpa de la Reina.

### **c). Producción de textos en relación a los discursos y sus autores.**

Existen diferencias sobre cómo se van formando los discursos por los diversos autores, en relación con la posición en los medios donde se desenvuelven, según Fairclough (2003) y la *formación de modalidades enunciativas*, según Foucault (1969/2015), ya sea desde la academia, la institucionalidad, la crítica, el arte, la prensa, entre otros.

La mitificación de Violeta Parra, se realiza por parte por los poetas, quienes inicialmente construyen un discurso previo a su muerte, principalmente, Nicanor Parra, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas y Pablo Neruda, que se torna un referente validado para ser alimentado posteriormente por la prensa a partir de diferentes hechos relacionados con el personaje, como los libros que se publican sobre su vida y obra, la conmemoración de su muerte y nacimiento, los homenajes musicales o poéticos, que sirven como punto de partida para reseñar su figura de manera emblemática, heroica y arquetípica.

Mientras que la canonización musical de Violeta Parra, se produce por: músicos populares, músicos doctos y musicólogos que, de manera alternada, impulsan un relato que se nutre siempre desde su valorización musical, pero con matices discursivos. En este sentido, el tópic

más repetido y por consiguiente, más hegemónico en el círculo musical oficial, es el musicológico que en cierto modo, intenta homologar su estética con la música docta.

En el mundo popular, la valoración de Violeta es bastante más homogénea porque su figura representa un fuerte vínculo con la Nueva Canción Chilena, pero al mismo tiempo, esta referencia se logra en planos bastante globales, no siendo posible advertir una total y real relación musical con los exponentes de este importante movimiento, ni aún posteriores a él, sino que sólo en ciertos casos.

Los actores que intervienen en el discurso sobre *Violeta Autora*, son principalmente académicos, músicos e investigadores, ya que para ellos tiene sentido preguntarse estilísticamente qué tipo de música hace Violeta, cuáles son sus etapas creativas y cómo se desarrolla musicalmente su autoría.

Si bien, los autores que periodizan su trabajo de uno u otro modo, contribuyen a comprender más concretamente su trayecto creativo, pero desde otro enfoque discursivo más reciente, estas categorizaciones se comprenden como fragmentarias, ya que tenderían a separar su obra en múltiples categorías, pues habría un solo sustrato estético que se presenta en toda la obra musical de Violeta Parra, independiente de su estilo. Sobre esto, asumimos que ambas perspectivas son totalmente compatibles, ya que contribuyen a profundizar igualmente desde dos ámbitos diferentes la configuración de *Violeta Autora*. Una tiene un fin didáctico o ilustrativo, y la otra, un fin estético, desde el juicio crítico.

La autoría del discurso sobre *Violeta Mujer*, parte principalmente por mujeres, generalmente desde la academia, como: Agosin y Dölz Blackburn (1988 y 1992), Oviedo (1990), Münnich (2006), Echeverría (2010), Olea (1996), Pinochet (2007 y 2010), Vilches (2008), Oporto (2013) o Miranda (2013), con posiciones encontradas, como expusimos más arriba. Destacamos que estas académicas marcan una diferencia en relación a la voz de otros autores, ya que las referencias sobre esta dimensión de Violeta, en ellas son mucho más exhaustivas, aunque en menos casos se da desde una asunción teórica de género. Mientras que en libros de autores como Morales (2003), Montealegre (2011), Manns (1984), Sáez (2010). Si bien, aparecen algunas reflexiones sobre género, siempre son menos en número y profundidad, en comparación con las de las autoras mencionadas. Y en la prensa, aparece muy presente la

valorización de Violeta Parra como figura campesina, generalmente idealizada, y convertida en mito.

El discurso sobre *Violeta Suicida*, es mucho menos evidente, incluso desde un *acto locutivo* (Austin y Ursmon, 1955/1996), puesto que el hecho de mencionar el suicidio de Violeta Parra, aun genera algo de incomodidad para sus familiares más cercanos, especialmente para su hija, Isabel Parra. Pero esa opacidad discursiva, justamente dice algo, pues, no enunciar, es también decir algo, frente a un hecho difícil como ese tipo de muerte, según Orlandi (2012).

Los principales autores del discurso sobre el suicidio de Violeta Parra, son sus familiares: Ángel Parra, Carmen Luisa y Nicanor. Sus amigos: Héctor Pavez y Alberto Zapicán, aportan la información que nutre la mayoría de las publicaciones biográficas que abordan su muerte, sin embargo, no hay investigaciones en que se haya tratado de manera exhaustiva este tema. Por su parte, la prensa fomenta la construcción mítica del suicidio como un hecho trágico, a partir de lo ya dicho, donde el suicidio es el recordatorio obligado para valorizar a Violeta Parra y su obra.

Una perspectiva reciente que encontramos en Herrero (2017), ha contribuido a clarificar aspectos sobre el suicidio de Violeta, contribuyendo así a una suerte de desmitificación acerca de su figura. Esta nueva perspectiva demuestra que Parra, había sido diagnosticada con un trastorno de bipolaridad y que habría estado en un tratamiento psiquiátrico durante los últimos meses de su vida, y que la autopsia reveló que había ingerido una alta porción de alcohol cuando se suicidó. Escenario que proyecta un discurso ya no mítificador, sino diferente; el de una artista con los problemas de cualquier ser humano.

Los textos escritos sobre Violeta Parra, son claves en la construcción discursiva del personaje, puesto que sirven como soporte, conformando una *memoria discursiva*, (Orlandi, 2012) que nutre las *unidades de discursos* (Foucault, 1969/2015).

Los primeros textos sobre Violeta, en general, presentan una perspectiva basada en el relato biográfico que aporta una serie de información sobre su vida y su obra, de manera generalizada, y mayoritariamente desde la literatura. Estos primeros textos sirven como fundamento para la elaboración de nuevos libros de investigación y ensayos sobre el personaje, creándose un

soporte discursivo que valida lo ya dicho, principalmente sobre el dato, la fecha, la información biográfica del personaje, pero también sobre información a través del testimonio.

Posteriormente, va apareciendo una bibliografía más especializada, pero siempre desde la perspectiva de la literatura; menos de las artes visuales, quedando pendiente la investigación desde la música.

La prensa juega un papel importante en la construcción de los discursos sobre Violeta Parra, ya que los libros, junto con las entrevistas a los autores de éstos, se constituye en la fuente principal para la *formación discursiva* (Foucault, 1969/2015) en prensa, con una importante representatividad de medios regionales. Si bien, la tendencia política varía entre los documentos de prensa (Ver Gráfico N° 1), de un total de 41 diarios referenciados, 19 son de Derecha, 16 Independiente, 3 de Centro, 1 de Izquierda, 1 Sin sesgo político, 1 Pluralista-Humanista, y 1 sin información. A pesar de la gran cantidad de diarios consultados con tendencia política de derecha, podemos concluir que la valoración del personaje es notable desde el punto de vista de la importancia atribuida para generar noticia, independiente de la visión política. Pero, de todos modos, debido al fenómeno de mitificación de su figura, los medios aprovechan la importancia que ha ganado el personaje para posicionarse con noticias sobre ella. Luego, sobre el contenido de éstas existe una diversificación, pues, hay noticias sobre: el aniversario de su muerte, conmemoración de su nacimiento, homenajes, publicaciones de libros, ediciones de discos, exposiciones de sus obras visuales, inauguración de museos, estrenos de obras de teatro sobre Violeta Parra, nuevos discos o grabaciones inéditas, entre otros.

El análisis cuantitativo de las canciones que se repiten en los 305 textos de prensa y revistas de difusión revisados, aporta información sobre el grado de representatividad, y hasta cierto punto, de recepción que ha tenido la música de Violeta Parra en Chile, siendo “Gracias a la vida”, la canción más repetida en los artículos de prensa, representando un 35%. En segundo lugar, la canción “Volver a los 17”, con una representatividad de un 16%. Y en tercer lugar, la canción “Casamiento de negros” con un 10% de representatividad. Respecto de esta última canción, podemos concluir que, la autoría de *Violeta Folclorista*, es la que menos recepción tiene en la prensa consultada.

Por lo tanto, se concluye que de acuerdo con las fuentes revisadas, la autoría que destaca es la de *Violeta Cantautora*, ya que justamente las dos canciones con más alto grado de representatividad forman parte del disco *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), donde consolida su quehacer como cantautora, en cuyo gesto además se significa a una *Violeta Mitificada*, por tratarse del último trabajo musical antes de su muerte. Con ello, pasa a un segundo plano su discurso político / social -tanto en *Violeta Folclorista*, como en *Violeta Cantautora*- convirtiéndose en todo un símbolo para la música chilena, pero también una figura de exportación con matices *despolitizados*.

Por otra parte, a nivel escolar, la música de Violeta Parra que aparece en el currículum prescripto de enseñanza media, es pobre comparado con la cantidad y diversidad de músicas que compuso la autora, pues, los programas de 1º medio y 4º medio, no presentan ninguna sugerencia musical de Violeta Parra. Mientras que, si bien los programas de 2º medio y 3º medio sí presentan sugerencias musicales de Violeta Parra, en 2º medio, de un 70% que representa el total de repertorio sobre Violeta, sólo el 14% tiene contenido político, y de un 30%, el 14%, son canciones con contenido político, en el caso de 3º medio. Esto es coherente con los contenidos seleccionados, ya que de todos modos se advierte una ausencia de unidades de aprendizaje sobre música chilena, y por supuesto de Violeta Parra.

Tanto, la escasa representatividad musical de Violeta Parra en el currículum chileno, junto con el énfasis *despolitizado* del personaje, guardan relación con lo que ocurre en la prensa, quedando en un plano mucho menos desconocido su ámbito autoral de *Compositora*.

La multidimensión autoral de Violeta Parra, no permite considerar una representación homogénea, o una relación única con el personaje, por el contrario, se presenta de un modo heterogéneo, siendo varias las autorías que aparecen en el caso de los cantautores. Y en el caso de las cantautoras, aparecen varias *Violetas* representadas.

#### **d). Análisis musicales y representaciones de Violeta Parra en músicos/as.**

Respecto de la relación musical entre los cantautores analizados y Violeta Parra, en términos discursivos su figura es considerada como un importante referente, y en esta misma dinámica, la relación musical que se logra es siempre desde la admiración, el respeto y el homenaje, en

todos los casos analizados (Héctor Pavez, Eduardo Gatti y Manuel García). Héctor Pavez y Eduardo Gatti, como se analizó en el cuerpo del trabajo, no intentan parecerse a Violeta Parra musicalmente, sino que se relacionan con ella a través de los homenajes que le rinden. Mientras que Manuel García, a pesar de que no hace un homenaje directo a Violeta en su canción “Los colores” (2008), logra de todos modos una sonoridad acercada a su música.

Por lo tanto, concluimos que Pavez evoca la autoría de una *Violeta Cantora*, debido al uso de los recursos poéticos y musicales propios del canto a lo divino, como el *canto a capella*, no mensural, el uso de la décima, las inflexiones de la voz y la temática de los *versos por despedida*. Desde cuya autoría, al parecer, resulta más difícil el ejercicio compositivo del cantautor, siendo hasta hoy, una dimensión musical poco explorada en cantautores y cantautoras chilenas<sup>268</sup>.

Mientras que en el homenaje de Gatti, notamos que evoca a una *Violeta Folclorista*, en la búsqueda de un lenguaje musical que recrea la música tradicional chilena, más desde el folclore que desde la lira popular. Es así como la canción “Qué lindas son las mañanas” (1970), tiene ritmo de tonada, con una guitarra arpegiada, el uso de un recurso rítmico-melódico en el bajo, que consiste en marcar con el bajo de manera ascendente las últimas cuatro notas de la escala hasta llegar a la tónica. Recurso, usado en canciones folclóricas y populares, y usado también por Violeta Parra. Y por último, un texto con un contenido sobre la vida sencilla, cotidiana que evoca imágenes campestres.

Sobre el caso de Manuel García, en su canción “Los colores” (2008), evoca la autoría de *Violeta Cantautora de raíz folclórica*. Esto se advierte en el uso de la décima, el ritmo de tonada, las inflexiones de la voz, el uso de mínimos recursos de acompañamiento como el bombo y el cuatro venezolano, usado, al parecer por primera vez después de Violeta en una canción popular de autor, donde se alude a un ritmo tradicional chileno, ya que si bien este instrumento había sido usado anteriormente por grupos como Inti-Illimani, o Illapu, entre otros, generalmente había

---

<sup>268</sup> Como ejemplo de esto, y en atención al problema sobre la ambigüedad autoral que existe entre algunos cantautores en Chile, y los estilos musicales que cultivan (folclore, popular, tradicional), citamos la canción “Despedimento del angelito” (1967). Canción tradicional chilena, grabada y reinterpretada por Víctor Jara, pues, se nota el sello guitarrístico de Jara, cuyo sonido proviene de la tradición campesina, pero por el modo en que toca la guitarra, también parece una canción de autor. Mencionamos la canción “Versos”, del disco autoproducido: *Andar por las cuerdas*, [sin información sobre la fecha de grabación] del cantautor Pedro Barahona, que siendo una canción de autor, tanto el uso de la décima y el contenido de ésta, como la forma de tocar la guitarra, provienen del canto a lo divino. Otro ejemplo es la canción “Lágrimas de oro y plata” (2011), de Nano Stern, donde se nota también el uso de la décima, con un sonido mucho más popular que campesino o folclórico.

sido a modo de acompañamiento de ritmos de joropo y jarabe, pero no como acompañamiento principal del canto.

Con respecto a la representación de Violeta Parra en el caso de las cantautoras, y en atención al problema que preveía Manns sobre la generalización poco prolija de la relación entre los/las discípulos de Violeta, consideramos que existe una gran distancia de parentesco musical entre la cantautora primigenia y las nuevas.

La relación musical entre Violeta Parra y las cantautoras, al igual que en los cantautores, también es de admiración y respeto en general. En el caso de las cantautoras que hemos llamado de primera generación (Elizabeth Morris, Magdalena Matthey y Francesca Ancarola), éstas, guardan cierta distancia con Violeta, puesto que consideran su música como objeto de estudio, haciendo interpretaciones y homenajes a su figura. Solo en el caso de Morris, podemos concluir que ha tomado más elementos del lenguaje de Violeta, en comparación con el resto de las cantautoras de su generación. Esto se evidencia en el uso de la décima, uso de ritmos de tonada y el uso del cuatro venezolano, pero en el sonido que logra, no se escucha a Violeta Parra.

Respecto de las cantautoras de la segunda generación (Pascuala Ilabaca, Natalia Contesse, Sabina Odone y Evelyn Cornejo) y su relación musical con Violeta Parra, podemos concluir que estas cantautoras además de admirar a Violeta, se relacionan de una manera mucho más cercana con ella, sintiéndose *Violetas*. Por esta razón abordamos esta relación desde la representación, donde el estereotipo y el *chiché* musical folclórico se advierte sobre todo en el trabajo de Natalia Contesse.

En el caso de Ilabaca, vemos la representación de una *Violeta Cantautora Despolitizada*, no por el sonido, sino por la acción de despojar, de una u otra forma, todos aquellos elementos propios del discurso político / social abordados por Violeta Parra en su música. De acuerdo con lo analizado, en el caso de Sabida Odone, sonoramente evoca una mezcla entre música pop y folclore, siendo también lejana la relación con Violeta desde la música.

Y, en el caso de Evelyn Cornejo, concluimos que su música tampoco guarda relación con Violeta Parra, pero sí, es posible notar un diálogo desde el discurso político / social, al estar muy

presente en su música, por lo tanto la representación que se da en Cornejo, es la de una *Violeta Cantautora Politizada*.

Sobre las representaciones de género en las cantautoras, mencionado más arriba, podemos concluir que, Contesse, Odone e Ilabaca, en menor medida, pierden todo el espacio conquistado por Violeta Parra como figura femenina de la música chilena. Esto se demuestra tanto en el uso del recurso de la explotación del cuerpo a través de la imagen de “mujer sexy”, como en una música que coincide con los estándares que regula el mercado en su segmento “world music” o “folk”, que en nada coincide con el proyecto musical del Violeta Parra, como tampoco en su imagen como mujer músico, puesto que logra liberarse del estereotipo de la mujer sensual, y al mismo tiempo, crea y difunde la música que ella considera pertinente, y no música pensada para un público determinado.

Lo común en todas las cantautoras, tanto las de la segunda generación, como las de la tercera, es que toman como referente la figura de Violeta Parra, y también representa para ellas, un ideario de la creación musical femenina, logrando empoderarse de él con el objeto de validarse como cantautoras. Esto ocurre porque el rol de la mujer chilena, hasta antes de la aparición de Parra en el escenario de la música popular, había estado liderado por una representación de la mujer como musa inspiradora, o bien como intérprete.

Es así como Violeta Parra rompe, modifica y subvierte estos roles, porque logrando encarnar la creación, el intelecto y el genio musical desde lo femenino, irrumpiendo un espacio que hasta ese entonces había sido dominado por figuras masculinas.

#### **e). Proyecciones y perspectivas.**

Para ampliar los estudios sobre la figura de Violeta Parra, nos parece relevante considerar algunas proyecciones y desafíos que podrían surgir al desarrollar futuras investigaciones:

1. Realizar un estudio exhaustivo sobre la música de Violeta Parra, teniendo en cuenta los lenguajes estéticos que recorre a nivel creativo, desde su condición de autora múltiple.

2. Estudiar la intertextualidad musical que se da en las creaciones de Violeta Parra, con la finalidad de determinar qué grados de inter-relación musical se producen, y si existe un lenguaje común entre ellos.
3. Desarrollar una metodología de análisis musical basada en la propia estética de la autora, sin tomar como referente comparativo a actores masculinos, sobre todo de la tradición docta, con el objeto de validar su creación musical como figura femenina.
4. Profundizar en un análisis sobre el grado de representación y diálogo musical que existe entre Violeta Parra y otros creadores y/o creadoras.
5. Analizar, a partir de entrevistas realizadas a Violeta Parra, si es posible hablar de un pensamiento artístico y musical, y qué características tendría.
6. Analizar de manera crítica, y desde una perspectiva de género, la representación realizada por otros, versus la auto-representación de Violeta Parra como artista y como mujer.
7. Profundizar en la configuración de la categoría artista/artesano dentro del trabajo musical de Violeta Parra.

Finalmente, el análisis de los cinco discursos que se han ido formando sobre Violeta Parra como figura de la música en Chile: *Violeta Mitificada*, *Violeta Canonizada*, *Violeta Autora*, *Violeta Mujer* y *Violeta Suicida*, entre 1967 a 2017, nos permite concluir que la característica común entre ellos, es la visión fragmentada que opera en su interior. Esta característica, posibilita la distinción de una serie de tópicos visibilizados generalmente en opuestos, que dan cuenta de perspectivas discursivas contradictorias sobre Violeta Parra.

Las contradicciones emergen desde diferentes categorías discursivas situadas desde la esfera pública y privada de su figura. Es así como se dibuja una mitificación y una desmitificación como mujer y como artista, marcada a su vez, por una Violeta muy idealizada y muy humana. Una legitimidad y deslegitimidad musical para lograr una canonización musical. Una tensión entre el uso del lenguaje docto y popular para valorar su creación musical. Una indefinición autoral en su calidad de autora múltiple. Una oposición entre su condición de mujer campesina e intelectual. En este sentido, los discursos que se generan sobre la figura de Violeta, se proyectan a partir de su escisión tanto interna como externa, tanto artística como personal. Con ello, evidenciamos

que el *discurso crítico* como categoría de análisis y el *discurso* como concepto teórico, da cuenta de la complejidad que subyace en la construcción de los sujetos en la música, y cómo, desde una perspectiva historiográfica, éstos son resignificados a través del tiempo.

## Bibliografía General

### Bibliografía de Violeta Parra

- PARRA, Violeta (1965) *Poesiepopulaire des Andes* [Trad. FranchitaGonzalez-Battle], Paris: François Maspero.
- \_\_\_\_\_ (1970) *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile/Pomaire.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, Santiago de Chile: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Cantos folklóricos chilenos*, Santiago de Chile: Nacimiento.
- \_\_\_\_\_ (2013) *Cantos folklóricos chilenos*, Santiago de Chile: CEIBO.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Composiciones para guitarra*. [Transcripciones de Olivia Concha, Rodrigo Torres, Rodolfo Norambuena, y digitación, Mauricio Valdebenito], Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Fundación Violeta Parra.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Cancionero Violeta Parra virtud de los elementos*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_ (2012) *Obra visual. Violeta Parra*, Santiago de Chile: Editorial Ocho Libros Editores [Fundación Violeta Parra].
- \_\_\_\_\_ (2017) *Cancionero Popular Violeta Parra*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

### Bibliografía sobre Violeta Parra

- AGOSÍN, Marjorie y DÖLZ-BLACKBURN, Inés (1988) *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*, Santiago de Chile: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Violeta Parra o la expresión inefable*, Santiago de Chile: Planeta.
- ALARCÓN, María Eugenia (2001) “20 Pinturas y lanigrafías de Violeta Parra inspiran a compositores chilenos”, Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- ALCALDE, Alfonso (1974) *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- ÁLVAREZ, Nelson (2010) *Violeta...de los caminos*, [Gobierno Regional, Región del Bío-Bío], Concepción: Trama.
- ARAVENA D., Jorge (2001) “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, *Revista Musical Chilena*, 55 (196), pp. 33-58.
- \_\_\_\_\_ (2004) “Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra”, *Revista Musical Chilena*, 58 (202), pp. 9-25.
- ARAVENA LL., Jorge (2017) *Lo visible indecible en Violeta Parra. Un mito de iniciación obsesiva*, Santiago de Chile: LOM.

- ARIZ, Yenny (2013) *Gabriela Mistral, Violeta Parra, Cecilia Vicuña y Soledad Fariña: poéticas de las artes integradas*, Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Concepción. Disponible en: [http://dspace2.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/91344/ARIZ\\_YENNY\\_2661D.pdf?sequence=1](http://dspace2.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/91344/ARIZ_YENNY_2661D.pdf?sequence=1). Visitado el 15/08/2014.
- BELLO, Enrique y ARGUEDAS, José María, *et al* (1968) "Análisis de un genio popular: Violeta Parra, hacen artistas y escritores", *Revista de Educación*, (13), pp. 66-76.
- BELLO, Enrique (1965) [Texto reverso carátula]. En: *Violeta Parra. Recordando a Chile* [LP], Santiago de Chile, EMI Odeón.
- CAMPOS, Marcela (2008) "La poética de Violeta Parra: Atisbos en las rutas hacia el instante fecundo", *IXQUIC. Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, (9), pp. 37-46.
- CANALES, Reiner (2005) *De los Canto Folklóricos Chilenos a las Décimas. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*, Tesis para optar el grado de Magíster en literatura Mención Literatura Hispanoamericana y Chilena, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Disponible en: [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/vp/s/vpsobre0079.pdf](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0079.pdf). Visitado el 17/03/2012.
- CONCHA, Olivia (1995) "Violeta Parra Compositora", *Revista Musical Chilena*, 49 (183), pp. 71-106.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (2017) *Violeta Parra 100 años. Cuaderno Pedagógico*, Santiago de Chile: CNCA y Fundación Violeta Parra.
- CORTINEZ, Verónica (2003) "Retratos de mujeres, con Violeta: MIJITA de Sergio Castilla" pp. 123-137. En: Annette, Paatz y Pohl, Bukhard: *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin: Tranvia.
- DE ROKHA, Pablo (1970) "Violeta y su guitarra", En: *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile/Pomaire. pp. 21-22.
- ECHEVERRÍA, Mónica (2010) *Yo, Violeta*, Santiago de Chile: Plaza y Janés.
- EPPLE, Armando (2012) *Entre mar y cordillera, conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena*, Concepción: LAR.
- FUNDACIÓN VIOLETA PARRA (2012) *Violeta Parra obra visual*, Santiago de Chile: Ocho Libros.
- FUGELLIE, Daniela (2017) "Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Nuevas perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964", ponencia presentada en el Coloquio Internacional Violeta Parra, Santiago de Chile: Centro Cultural Gabriela Mistral, 30, 31 de agosto.
- GARCÍA, Marisol (Ed.) (2016) *Violeta en sus palabras. Entrevistas (1954-1967)*, Santiago de Chile: Catalonia, Periodismo UDP.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2006) "Migración amorosa y musical en *Run, Run se fue pa'l norte* de Violeta Parra", *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, (11), pp. 173-185.
- GROUÈS, Delphine (2008) "El hilo de la memoria: *Canto a la diferencia* y el arte de Violeta Parra", *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, (9), pp. 5-23.

- GUERRA, Cristián (2012) "La práctica de la versión como juego de la cultura: el caso de 'Gracias a la vida' de Violeta Parra", pp. 17-30. Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM: "Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas", Córdoba, Argentina, 1-22 de abril, 2012. Disponible en: [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118499/Guerra\\_La-practica-de-la-version-en-Gracias-a-la-vida\\_IASPM-2013.pdf?sequence=1](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118499/Guerra_La-practica-de-la-version-en-Gracias-a-la-vida_IASPM-2013.pdf?sequence=1) visitado el 11/08/2017.
- HERMOSILLA, Ricardo (2013) *Referencia no verbal en dos sonatas chilenas para guitarra*, Memoria para optar al grado de Magíster en Artes, mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- HERRERO, Víctor (2017) *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Lumen.
- HOLAS, Sergio (2008) "Intenso vivir. Contra el desarraigo vida y creatividad de Violeta Parra", *IXQUIC. Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, (9), pp. 24-36.
- HORMAZÁBAL, Viviana (2012) *La obra visual de Violeta Parra. Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría del Arte, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.captura.uchile.cl/handle/2250/119628>. Visitado el 05/03/2014.
- JIMÉNEZ, Francisco (2011) *La niña Violeta*, Santiago de Chile: Amanuta.
- LETELIER, Alfonso (1967) "Violeta Parra In Memoriam". *Revista Musical Chilena*, 21 (100), pp. 109-111.
- MANNS, Patricio (1984) *Violeta Parra*, Madrid: Júcar.
- MARTÍNEZ, R. Jaime (Ed.) (1976) *Violeta del pueblo*. Antología con prólogo, selección y notas de Javier Martínez, Madrid: Visor.
- MIRANDA, Paula (2013) *La poesía de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MIRANDA, Paula, et al., (2017). *Violeta Parra en el wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago de Chile: Pehuén.
- MONTEALEGRE, Jorge (2011) *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago de Chile: USACH.
- MORALES, Leonidas (2003) *Violeta Parra: la última canción*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MÜNNICH, Susana (2006) *Casa de hacienda/Carpa de circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra)*, Santiago de Chile: LOM.
- NERUDA, Pablo (1970) "Elegía para cantar". En: *Décimas, Autobiografía en versos chilenos*, Santiago de Chile: Universidad Católica/Pomaire, pp. 11-13
- OPORTO, Lucy (2008) *El diablo en la música: la muerte del amor en "El gavilán" de Violeta Parra*, Valparaíso: Altazor.
- \_\_\_\_\_ (2013b) "El ojo muerto de Violeta: *El gavilán en Violeta se fue a los cielos* (2011), de Andrés Wood", *Revista Neuma*, 5 (1), pp. 88-120.

- \_\_\_\_\_ (2013a) *El diablo en la música: la muerte del amor en "El gavilán" de Violeta Parra*, 2° edición, Santiago de Chile: Ediciones USACH.
- OSORIO, Javier (2005) "Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena". Actas VI Congreso IASPM-AL, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/javiosorio.pdf>. Visitado el 05/06/2013.
- \_\_\_\_\_ (2006) "Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena", *Revista Musical Chilena*, 60 (205), pp. 34-43.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Rastros de un desplazamiento musical. Violeta Parra y la música popular en la experiencia latinoamericana. 1930-1970*, Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- OVIEDO, Carmen (1990) *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- PARRA, Ángel (2006) *Violeta se fue a los cielos*, Santiago de Chile: Catalonia.
- PARRA, Eduardo (1998) *Mi hermana Violeta Parra. Su vida y su obra en décimas*, Santiago de Chile: LOM.
- PARRA, Isabel (1985) *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid: Michay.
- \_\_\_\_\_ (2011) *El libro mayor de Violeta Parra*, 2° edición, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- PARRA, Nicanor (1970) "Defensa de Violeta Parra". En: *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, Santiago de Chile: Universidad Católica/Pomaire, pp. 15-20
- PARRA, Roberto (2013) *Vida, pasión y muerte de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- PINOCHET, Carla (2007) *Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*, Memoria para optar al título de Antropóloga Social, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- \_\_\_\_\_ (2010) "Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX", *Revista Musical Chilena*, 64 (213), pp. 77-89.
- PIÑA, Juan (1978) *Violeta Parra. 21 son los dolores*, Santiago de Chile: Aconcagua.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Volver a los 17*, Santiago de Chile: Los Andes.
- QUIROGA, Juan Carlos (2008) "De cómo Violeta se trajo a Chile un charango de Bolivia y también un revólver", *Revista Mar con soroche*, [Revista de poesía y otros escritos del entre allá] (7), pp. 6-16.
- REVECO, Christian (2011) "Historiografía y crítica de arte: análisis histórico del binomio conceptual artista/artesano. El caso del trato discursivo de la faceta plástica de Violeta Parra", Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía, Facultad de Filosofía y Educación, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/haz-tu-tesis-en-cultura/80/>. Visitado el 05/03/2013.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo (1984) *Cantores que reflexionan*, Colección Memoria y Testimonio, Madrid: LAR (Literatura Americana Reunida).
- ROJO, Grínor (2014) "Paula Miranda y Violeta Parra", *A Contracorriente*. Una revista de historia social y de literatura de América Latina, 11, (3), pp. 316-320.

- RUÍZ, Agustín (2006) "Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena", *Cátedra de Artes* (3), pp. 41-58.
- SÁEZ, Fernando (1999) *La vida intranquila. Violeta Parra Biografía esencial*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (2010) *La vida intranquila Violeta. Parra Biografía esencial*, Santiago de Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- SÁNCHEZ, Juan Antonio (2014) "Violeta Parra", *El guillatún* (Revista [digital]) *Crónicas de música latinoamericana*, 9 de noviembre. Disponible en: <http://www.elguillatun.cl/columnas/cronicas-de-musica-latinoamericana/violeta-parra>. Visitado el 08/12/2015.
- SANTANA, Elvira (2006) "Entre la tradición y la antipoesía: *Defensa de Violeta Parra*", *Atenea*, (494), pp. 23-46.
- SPENCER, Christian (2000) "Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural", *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá. Disponible en: [www.hist.puc.cl](http://www.hist.puc.cl). Visitado el 12/05/2013.
- ŠTAMBUK, Patricia y BRAVO, Patricia (2011) *Violeta Parra el canto de todos*, 2° edición, Santiago de Chile: Pehuén.
- SUBERCASEAUX, Bernardo y LONDOÑO Jaime (1976) *Gracias a la vida Violeta Parra*, Testimonio, Buenos Aires: Galerna.
- TORRES, Rodrigo (2004) "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la Canción Chilena", *Revista Musical Chilena*, 58 (201), pp. 53-73.
- URIBE, Christian (2002) "Violeta Parra en la frontera del arte musical chileno", *Intramuros. Revista de la Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación*, 3 (9), pp. 8-14.
- VALDEBENITO, Mauricio (2016) "Diferencia e indiferencia en torno a las *Anticuecas* y *El Gavilán* de Violeta Parra: una aproximación desde la noción de *guitar scape*", [Trabajo no publicado]. Ponencia presentada en el II Congreso ARLAC/IMS, Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 12-16 enero.
- VENEGAS, Fernando (2017) *Violeta Parra en Concepción y la frontera del río Bío-Bío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*, [Investigación realizada con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes] Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- VERDUGO, Wladimir (2005) "Pasión de Violeta Parra", *Proyecto Patrimonio*. Sitio web [letras.s5.com](http://www.letras.s5.com). Disponible en: <http://www.letras.s5.com/vp150905.htm>. Visitado el 12/08/2014.
- VICUÑA, Magdalena (1967) "Violeta Parra", *Revista Musical Chilena*, 21 (99), pp. 112-113.
- VILCHES, Patricia (2008) "El cuerpo femenino: efectos estéticos de la política liberal y la violencia urbana en las *Décimas* de Violeta Parra", *IXQUIC. Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, (9), pp. 61-84.

- \_\_\_\_\_ (2017) (Ed.) "Violeta Parra: Her museum and his carpa as spaces of nostalgia". En Vilches, Patricia (Ed.) *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*, Palgrave McMillan, Cham, pp. 103-117.
- YANNUCCI, Bernardita (2011) "La construcción desdichada del sujeto a partir de los afectos en *Las Décimas* de Violeta Parra: entre lo poético y lo autobiográfico", Tesis para optar al grado de Licenciado en Educación Musical, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- ZURITA, Raúl (2014) "Paula Miranda y la poesía de Violeta Parra", *ANALES DE LITERATURA CHILENA*, 15, (22), pp. 155-158. Disponible en: <http://analesliteraturachilena.cl/images/N22/Nota-RalZurita.pdf>. Visitado el 14/03/2016.

### **Entrevistas a Violeta Parra**

- CÉSPEDES, Mario (2010) "Entrevista radial de Mario Céspedes a Violeta Parra". En: *Violeta Parra, en el aula de Concepción*, [CD], Santiago de Chile: Oveja Negra/7808745902602.
- NAVASAL, Marina (1954) "Conozca a Violeta Parra", [Entrevista a Violeta Parra], *Ecran. Revista de Cine Internacional*, (1220), 8 de junio, pp. 18-20.
- NAVASAL, Marina (1958) "Una semana en radio", [Entrevista a Violeta Parra], *Ecran. Revista de cine internacional*, (1416), 14 de marzo, p. 14.
- PARRA, Violeta (2014) *Violeta Parra en vivo en Ginebra* [Entrevista a Violeta Parra], [CD], Santiago de Chile: Chilevisión.
- VICUÑA, Magdalena (1958) "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", [Entrevista a Violeta Parra], *Revista Musical Chilena*, 12, (60), pp. 71-77.

### **Bibliografía prensa, revistas de difusión y páginas en línea.**

- ABU-KALIL, Fernando (1987) "Campaña VIOLETA", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), miércoles 18 de febrero, p. 2.
- Alerce *La otra música* [Blog] (2015) "Nuestro gran Patricio Manns", 3 de febrero. Disponible en: <http://www.selloalerce.com/page/2/>. Visitado el 13/07/2015.
- ALVARADO, Rodrigo (2011) "Homenaje a Violeta Parra reúne a 20 mil personas en la Plaza de Armas", *La Tercera*, (Diario: Digital), 17 de noviembre. Disponible en: <http://diario.latercera.com/2011/11/17/01/contenido/cultura-entretencion/30-90781-9-homenaje-a-violeta-parra-reune-a-20-mil-personas-en-la-plaza-de-armas.shtml>. Visitado el 28/11/2015.
- ARBULÚ, Flor (2004) "Mujer en cuerpo y alma", *El Mercurio* (Diario: Valparaíso), 8 de febrero, p. 3.
- ARENAS, Rodolfo (2000) "Una Violeta, fría y distante", *La Tercera* (Diario: Santiago), domingo 2 de abril, p. 57.

- ARROYO, Gonzalo (2013) "Pascuala Ilabaca, la nueva voz de Valparaíso", [Portal Radio Mendoza, MDZ] 10 de diciembre. Disponible en: <http://www.mdzol.com/nota/505624-pascuala-ilabaca-la-nueva-voz-de-valparaiso/> . Visitado el 20/12/2015.
- ASTORGA, Luz (1982) "Retrato hablado", *Revista del Domingo*, (Revista: Santiago de Chile), (828), 31 de octubre, pp. 9-12.
- Atacama* (2002) "Cómo será el museo Violeta Parra que impulsa la fundación Carlos Cardoen", (Diario: Copiapó), 01 de diciembre, p. 22.
- BARONI, Heriberto (1991) "Nació un día como hoy: en la huella de Violeta", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), viernes 4 de octubre, p. 3.
- BARRAZA, Fernando (1983) "Viaje hacia Violeta Parra", *Ercilla* (Revista: Santiago, Chile) (2485), 16 de marzo, pp. 27-28.
- BOSTELMANN, Andrea (1996) "Absolutamente viva", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile, suplemento), 15 de octubre, pp. 10-11.
- BRESCIA, Maura (1987) "La Violeta del pueblo se volvió inmortal", *La Época* (Diario: Santiago de Chile), 21 de agosto, p. 2.
- CABALLERO, Tussel (1979) "Un cogollo para Violeta", *Atacama* (Diario: Copiapó, Chile), 10 de febrero, p. 3.
- CABELLO, Marcelo (1999) "Chile no se merece a Violeta Parra", *El Metropolitano* (Diario: Santiago de Chile), martes 21 de diciembre, p. 26.
- CABELLO, Mariela (2000) "Conmemoraron aniversario de Violeta Parra en Plaza Condell", *El Nortino* (Diario: Iquique), 8 de febrero, p. 26.
- CALDERÓN, Jaime (1983) "Violeta Parra su paso por Concepción no ha sido olvidado", *El Sur* (Diario: Concepción, Chile), 20 de noviembre, p. 2.
- CANALES, Reiner (2005) "Violeta Parra: 38 años echándola de menos", *La Prensa Austral* (Diario: Punta Arenas), 16 de febrero, p. 7.
- CANEPA, Mario (1981) "Violeta Parra y Compañía", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago, Chile), 28 de mayo, p. C7.
- CÁRDENAS, María Teresa (1993) "Violeta Parra vista por un alemán", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento), 7 de noviembre, p. 6.
- CARRIZO, Alberto (1994) "Aplausos para Viola Chilensis", *La Estrella* (Diario: Iquique) martes 29 de noviembre, p. 2.
- CASASÚS, Mario (2012) "Evelyn Cornejo. El descontento de la población se refleja en las canciones", *El Clarín* (Diario: Digital), 16 de mayo. Disponible en: <http://www.elclarin.cl/web/entrevistas/4690-evelyn-cornejo-el-descontento-de-la-poblacion-se-refleja-en-las-canciones.html>. Visitado el 16/12/2015.
- CASTELLI, Renato (1999) "Violeta, pasión sin límites", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 8 de octubre, pp. 7-9.
- CEREZA, Constanza (2006) "Animitas culturales", *Carajo* (Revista: Santiago de Chile), (7), marzo, p. 3.
- CONTARDO, Oscar (2007) "El argentino que le dio voz a la música chilena", *Puro Chile*, [Blog], 10 de septiembre. Disponible en: <http://purochilemusical.blogspot.cl/2007/09/patrimonio-vuelven-editar-historico.html>. Visitado el 08/07/2014.

- CORREA, Magdalena (1988) "Violeta Parra en crudo", *Paula* (Revista: Santiago de Chile), septiembre, pp. 31-35.
- CORREA, Matías (2007) "La gente es muy estúpida, se declara admirador de Violeta apenas conociendo un tema", *Afiche en la pared*, [Blog]. Disponible en: <http://afichenlapared.blogspot.com/2007/03/angel-parra-la-gente-es-muy-estupida-se.html>. Visitado el 20/07/2015.
- Chañarcillo (1997) "Condecoración póstuma a Violeta Parra", (Diario: Copiapó) 7 de octubre, p. 26.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Violeta Parra: la siempre viva", (Diario: Copiapó), 4 de octubre, p. 18.
- D`DARIO, Fernando (2002) "Violeta la mujer que cantaba al Chile profundo", *El Nortino de Iquique*, (Diario: Iquique), septiembre 15, p. 29.
- Diario U de Chile (2014) "Diputados impulsan proyecto de ley que exigirá bailar cueca para egresa de la Enseñanza Media", (Diario: Digital) sábado 13 de septiembre. Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2014/09/13/diputados-impulsan-proyecto-de-ley-que-exigira-saber-bailar-cueca-para-egresar-de-la-ensenanza-media>. Visitado el 25/09/2014.
- DÍAZ, Hernán (1993) "Violeta Parra 26 años de su muerte, 75 años de su nacimiento", *El Mercurio* (Diario: Valparaíso), 17 de febrero, p. 14.
- DRYSDALE, Sabine (2011) "Los días finales de Violeta parra", *Sábado* (Revista de *El Mercurio*), (673), agosto. Disponible en: <http://purochilemusical.blogspot.cl/2011/08/el-ultimo-quebranto-de-violeta.html>. Visitado el 12/07/2015.
- El Centro* (1999) "Violeta Parra, a treinta años de la tragedia", (Diario: Talca), 22 de diciembre, p. 19.
- El Comercio* (1990) "Violeta Parra", (Diario: San Carlos), 17 de octubre de 1990, p. 6.
- El Esfuerzo* (1994) "Homenaje a Violeta Parra", (Diario: San Carlos), 5 de octubre, p 2.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Breve historia de Violeta Parra", (Diario: San Carlos), miércoles 13 de enero, p. 3.
- El Mercurio* (1967) "Sepultados los restos de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), miércoles 8 de febrero, p. 22.
- \_\_\_\_\_ (1967) "Trágica muerte de folklorista Violeta Parra" (Diario: Santiago de Chile), miércoles 6 de octubre, p. 30.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Miryam Hernández tributó a Violeta Parra en Miami", (Diario: Digital), 8 de junio. Disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2008/06/08/307704/myriam-hernandez-tributo-a-violeta-parra-en-miami.html>. Visitado el 26/05/2013.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Sabina Odone. La ex integrante del grupo *Supernova*, promociona su nuevo disco *Sentencia de amor imposible*", (Diario: Digital), 7 de diciembre. Disponible en: [http://www.mercuriocalama.cl/prontus4\\_not/site/artic/20081207/pags/20081207000732.html](http://www.mercuriocalama.cl/prontus4_not/site/artic/20081207/pags/20081207000732.html). Visitado el 12/04/2015.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Vengo a renovar el ambiente del folclore", (Diario: Valparaíso), 12 de octubre. Disponible en:

- [http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4\\_noticias/site/artic/20081012/pags/20081012010407.html](http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20081012/pags/20081012010407.html). Visitado el 13/12/2015.
- \_\_\_\_\_ (2014) "Cancha, tiro y lado: Violeta la gran poeta", (Diario: online), 6 de abril. Disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={6bde7178-2a49-47d2-96fc-0423d56e564b}>. Visitado el 04/03/2016.
- El Mostrador (2017) "Amigos de la cantautora manifiestan indignación ante apoyo de directora del Museo de Violeta Parra a candidatura de Piñera". Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/05/24/violeta-le-habria-roto-la-guitarra-en-el-mate-amigos-de-la-cantautora-manifiestan-indignacion-ante-apoyo-de-directora-del-museo-violeta-parra-a-candidatura-de-pinera/> visitado el 07/07/2017.
- El Siglo* (1971) "Violeta", (Diario: Santiago de Chile), 29 de junio, p. 2.
- El Sur* (1980) "Interpretando *Gracias a la Vida*, terminó homenaje a Violeta Parra" (Diario: Concepción, Chile), 19 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1980) "Violeta Parra, símbolo de nuestra tierra", (Diario: Concepción), 19 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1986) "Lanzamiento del libro sobre Violeta Parra" (Diario: Concepción), 27 de marzo, p. 16.
- \_\_\_\_\_ (1987) "A veinte años de su muerte Violeta Parra sigue vigente", (Diario: Concepción), 5 de febrero, p. 16.
- \_\_\_\_\_ (1989) "Violeta, un asunto personal", (Diario: Concepción), 14 de febrero, p. 3.
- Ercilla* (1976) "Violeta Parra Poesía y Realidad" (Revista: Santiago, Chile), (2161), 29 de diciembre, p. 71.
- ERHMANN, Juan (1964) "La que cantó en París", *Ercilla*: (Revista: Santiago de Chile), (1527), 26 de agosto, pp. 30-31.
- ESCOBAR, Marcela (2001) "Hechicera de gran poder", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento: Revista *El Sábado*), 10 de marzo, pp. 18-21..
- ESCOBAR, Santiago (2015) "Los documentos secretos de la cancillería y el caso Cardoen", *El Mostrador*, (Diario Digital: Santiago de Chile), 10 de marzo. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/03/10/los-documentos-secretos-de-la-cancilleria-y-el-caso-cardoen/>. Visitado el 03/02/2016.
- ESPINOSA, Héctor (1994) "Violeta Canción interminable", *El Sur* (Diario: Concepción), 2 de febrero, p. 6.
- FAJARDO, Marco (2014) "Obra poética de Violeta Parra revela lo humano y lo divino de la identidad nacional", *El Mostrador*, (Diario Digital: Santiago de Chile), 27 de marzo. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/03/27/obra-poetica-de-violeta-parra-revela-lo-humano-y-lo-divino-de-la-identidad-nacional/>. Visitado el 14/03/2016.
- GAJARDO, Enrique (1982) "Violeta Parra: A 15 años de su muerte", *El Diario Austral*, (Diario: Temuco), 7 de febrero, p. 5.
- GALLO, Manuel (1998) "Y cantando se fue Violeta", *Chañarcillo* (Diario: Copiapó), 2 de octubre de 1998, p. 3.

- GALLO, Macarena (2010) "Mónica Echeverría barre con los tabúes: «Violeta Parra no podía vivir sin un hombre haciéndole el amor»", *The Clinic* (Periódico: Santiago de Chile), 26 de septiembre, pp. 17-19.
- GARCÉS, N. (1982) "Aunque siempre fue antifestival, Violeta Parra habría llorado", *El Mercurio* (Diario: Santiago) 3 de febrero, p. D 1.
- GARCÍA, Marisol (2007a) "«A 90 años de su nacimiento y 40 de su muerte VIOLETA». Habla Alberto Zapicán, *El Albertío...*". *The Clinic* (Periódico: Santiago de Chile), (217), (27 de septiembre de 2007), p. 19.
- \_\_\_\_\_ (2007b) "Violeta Parra su esquivada discografía", disponible en <https://solgarcia.wordpress.com/2007/09/24/348/> visitado el 26/04/2015.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Cartas Perentorias", *Dossier* (Revista: Santiago de Chile), (7), octubre, pp. 4-11.
- \_\_\_\_\_ (2011) "Evelyn Cornejo", *Emol* Música, disponible en: <http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=492814>, visitado el 22/03/2015.
- GARCÍA, Ricardo (1990) "Violeta", *Fortín Mapocho* (Diario: Santiago de Chile), 14 de febrero, p. 11.
- GÓMEZ, Andrés (1999) "La difícil vida de Violeta Parra en una biografía no oficial", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 5 de diciembre, p. 56.
- GUTIÉRREZ, Orlando (1990) "23 años de la muerte de Violeta Parra", *El Centro* (Diario: Rengo), 11 de febrero, p. 2.
- HERNÁNDEZ, Ency (1994) "Violeta Parra, poetisa en potencia", *El Trueno* (Diario: Talca), 25 de abril, p. 8.
- INOSTROZA, Carlos (2010) "Contribución de Violeta Parra en la Universidad", *Panorama UDEC* (Revista: Concepción), (669), 7 de septiembre, p. 3.
- IÑIGUEZ, Ignacio (1996) "Lo que va de lo cierto a lo falso", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), 19 de septiembre, p. 36.
- JOANNETON, Hubert (1970): "Une grande artiste chilienne: Violeta Parra", *Je voistout*, 17 de septiembre, 1970, pp. 18-24. Disponible online: <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/75> visitado el 20/08/2015. Visitado el 11/06/2013.
- La Discusión* (1982) "¡Gracias a la vida! que nos dió una Violeta", (Diario: Chillán), 4 de febrero, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1993) "Escritores de Ñuble Violeta Parra", (Diario: Chillán), 7 de febrero, p. 2.
- La Época* (1987) "'Mentira todo lo cierto', biografía de Violeta Parra" [Entrevista a Carmen Oviedo], (Diario: Santiago de Chile), jueves 14 de mayo, p. 25.
- La Estrella* (1989) "El suicidio del Violeta Parra", (Diario: Iquique), 25 de febrero, p. 6.
- La Nación* (1996) "Pocas flores para Violeta", (Diario: Santiago de Chile), 6 de noviembre, p. 43.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Homenaje a Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 12 de enero, p. 52.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Violeta renace en Washington", (Diario: Santiago de Chile), 1 de marzo, p. 43.

- \_\_\_\_\_ (2013) "Universidad de Chile creará la cátedra Pablo Neruda", (Diario: Digital), 3 de abril. Disponible en: <http://www.lanacion.cl/universidad-de-chile-creara-la-catedra-pablo-neruda/noticias/2013-04-03/184254.html>. Visitado el 08/07/2013.
- La Segunda* (1997) "Hace treinta años, Violeta se sintió como un niño frente a Dios", (Diario: Santiago de Chile), 5 de noviembre, p. 44.
- La Tercera* (1988) "Libro con biografía y la poesía de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 8 de agosto, p. 15.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Se inaugura en Centro Cultural La Moneda la tercera parte de la obra visual de Violeta Parra", (Diario Digital: Santiago de Chile), 15 de diciembre. Disponible en: [http://www.latercera.com/contenido/727\\_84408\\_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/727_84408_9.shtml). Visitado el 17/03/2016.
- \_\_\_\_\_ (2012) "Elizabeth Morris y Francisca Gavilán se unen en Show por Violeta Parra", (Diario: Digital), 5 de noviembre. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2012/05/1453-460199-9-elizabeth-morris-y-francisca-gavilan-se-unen-en-show-por-violeta-parra.shtml> visitado el 06/12/2015. Visitado el 25/12/2015.
- \_\_\_\_\_ (2014) "Diputados piden agilizar proyecto que exige dominio de la cueca para obtener licencia de Enseñanza Media", (Diario Digital) 13 de septiembre. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/politica/2014/09/674-595726-9-diputados-piden-agilizar-proyecto-que-exige-dominio-de-la-cueca-para-obtener.shtml>. Visitado el 24/09/2014.
- La Tribuna* (1987) "Violeta Parra viva tras, 20 años", (Diario: Los Ángeles), 6 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Conmemoraron 35 años de la muerte de Violeta Parra", (Diario: Los Ángeles), 7 de febrero, p. 23.
- Las Últimas Noticias* (1981) "Rinden homenaje a Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile) 3 de febrero de 1981, p. 46.
- \_\_\_\_\_ (1991) "Por primera vez se expone en Chile el patrimonio artístico de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 17 de marzo, p. 31.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Homenaje póstumo de Ministerio de Educación. *Violeta condecorada*", (Diario: Santiago de Chile), 11 de octubre, p. 33.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Reviven a Violeta Parra en sus 80 aniversario", (Diario: Santiago de Chile), 8 de septiembre, p. 41.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Violeta Chilensis", (Diario: Santiago de Chile), 10 de enero, p. 42.
- LAVQUEN, Alejandro (2006) "Violeta se fue a los cielos", *Punto Final* (Revista: Santiago de Chile), (619), 14 de julio, p. 18.
- LIPHTAY, Isabel (1978) "Bailando a Violeta", *Hoy* (Revista: Santiago de Chile), (36), 1 a 7 de febrero, pp. 38-39.
- MAESTRE, Danielo (2007) "Más vale tarde que nunca. A 90 años del nacimiento de Violeta, florecen reconocimientos", *El Ciudadano* (Periódico: Santiago de Chile), (51), noviembre.
- MÁRQUEZ, Adolfo (1990) "Violeta del pueblo", *La Discusión* (Diario: Chillán), 6 de febrero, p. 2.
- MARTÍNEZ, Sergio (1973) "Violeta Parra: un año más", *Última Hora* (Diario: Santiago,

- Chile), 7 de febrero, p. 7.
- Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile: “La cueca”, Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3510.html>. Visitado el 15/06/2014.
- MENA, Catalina (2006) “Mamá Violeta”, *Paula* (Revista: Santiago de Chile), (953), 17 de Junio 17, pp. 46-51.
- MEZA, Juan (2000) “Violeta Parra”, *La Estrella* (Diario: Valparaíso) 3 de febrero, p. 8.
- MONTES, Hugo (1983) “Gracias a la vida un libro de testimonios”, *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 30 de enero, p. 11.
- MUÑOZ, Leopoldo (2011) “Las deudas con el mito. Violeta se fue a los cielos”, *Mabuse Revista de Cine [online]*. Disponible en: <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=86522>. Visitado el 04/03/2016.
- MUÑOZ, Marino (2000) “Muerte de Violeta Parra”, *La Prensa Austral* (Diario: Punta Arenas), 3 de febrero, p. 7.
- NAZARALA, Andrés (2005) “Luis Vera aterriza en la televisión abierta”, *La Segunda* (Diario: Santiago de Chile), 20 de julio, p. 41.
- NÚÑEZ, Julia (1989) “Conversando de... Violeta Parra”, *El centro de Chile*, (Diario: Rengo), 23 de mayo, 1989.
- NURMI, Tilo. (2010). “Manuel García: Piedras que fueron mis juguetes”, *Absenta Musical*, (Revista: Digital), 7 (1). Disponible en: <http://www.absentamusical.com/ago-2010/entrevista-manuel-garcia.html>, visitado el 03/06/2015.
- \_\_\_\_\_ (2011) “Sabina Odone. Apelo a lo Popular”, *Absenta Musical*, (Revista: Digital), 6, (2) Disponible en: <http://www.absentamusical.com/2011/06/entrevista-sabina-odone.html>. Visitado el 13/12/2015.
- OLATE, Miryam (1990) “Las casi perdidas anticuecas de Violeta Parra se revelan en su calidad de músico”, *La Época* (Diario: Santiago de Chile), 12 de agosto, p. 9.
- OLEA, Raquel (1996) “Violeta Parra, Violeta del pueblo”, *El Canelo* (Revista: Santiago de Chile), (76), noviembre, p. 33.
- OSÉS, Darío (1993) “Las décimas del dolor”, *La Prensa* (Diario: Curicó, suplemento) 9 de mayo, p. 1.
- Página Abierta* (1992) “Homenaje por la Violeta y la Parra”, (Revista: Santiago de Chile), (63) 30 de marzo al 12 de abril.
- PARRA, Tita (2011) “Apreciaciones de Tita Parra acerca del film de Andrés Wood *Violeta se fue a los cielos*, septiembre. Disponible en: <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/234> visitado el 16/10/2014. Visitado el 03/010/2012.
- PENJEAN, Lorena (2010) “Pascuala Ilabaca NÓMADA”, *Paula* (Revista: Santiago de Chile), 25 de marzo. Disponible en: <http://www.paula.cl/entrevista/pascuala-ilabaca-nomada/>. Visitado el 21/12/2015.
- PEÑA, Cristóbal (2007) “Violeta Parra, básica y elemental”, *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile, suplemento *La tercera cultura*), 27 de octubre, p. 17.
- PIMENTEL, Xavier (2013) “Natalia Contesse. Chile es el único en algunas cosas terribles”, 4 de agosto. Disponible en: <http://www.cancioneros.com/co/5332/2/natalia->

- [contesse-chile-es-unico-en-algunas-cosas-terribles-por-xavier-pintanel visitado el 26/12/2015](#). Visitado el 08/12/2015.
- PIÑA, Andrés (2000) "El puzzle de la memoria", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento *Revista de Libros*), 8 de enero, p. 9.
- PIÑA, Rommel (1999) "Se completa el tesoro de Violeta", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 23 de octubre, p. 41.
- PONCE, David (2002) "Su sonidista devela los secretos de la última grabación de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 19 de marzo, p. C 18.
- PONCE, David (2008) "David Ponce escribe sobre el CD *El camino del medio de Tita Parra*". Disponible en: <http://titaparra.blogspot.cl>, visitado el 11/02/2016.
- PULGAR, Leopoldo (1988) "¿Qué tienen en común Violeta Parra, Hitler y Cobain?" *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile) de enero, p. 47.
- RAMÍREZ, Enrique (1993) "Nicanor Parra: ¿Dónde la viste?", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 21 de junio, p. 11.
- RÍOS, Hugo (1984) "Una escultura para Violeta y un diploma para la Bicicleta", *La Bicicleta* (Revista: Santiago de Chile), (45), abril, p. 48.
- RIQUELME, Ramón (2002) "Violeta Parra", *La Discusión* (Diario: Chillán), 2 de noviembre, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Violeta Parra", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles), 23 de abril, p. 3.
- RODRÍGUEZ, Ana (2014) "Los lamentos de Cecilia", *The Clinic*, (Periódico: Santiago de Chile), 11 de febrero. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2014/02/11/los-lamentos-de-cecilia-vicuna/>. Visitado el 12/08/2014.
- Safo Revista Literaria Femenina* (1999) "Partieron café-culturales de los viernes en San Ramón", (Revista: Rancagua), (58), mayo/junio, pp. 14, 15.
- SALAZAR, Demetrio (1979) "Gabriela y Violeta", *El Heraldo* (Diario: Linares), 11 de mayo, p. 3.
- SALINAS, Juan (2013) "Pascuala Ilabaca. La nueva estrella de la música chilena" *Ya* ([Revista] *El Mercurio*) 26 de marzo. Disponible en: <http://purochilemusical.blogspot.cl/2013/03/los-rumbos-de-pascuala.html>. Visitado el 20/12/2015
- SÁNCHEZ, Juan Antonio (2014) "Guitarra chilena. Parte 2", *Guillatún. Crónicas de Música Latinoamericana* (Revista: Electrónica), 20 de octubre, en: <http://www.elguillatun.cl/columnas/cronicas-de-musica-latinoamericana/guitarra-chilena-parte-2>. Visitado el 18/02/2016.
- \_\_\_\_\_ (2014) "Violeta Parra", *Guillatún, Crónicas de Música Latinoamericana* (Revista: Electrónica), 9 de noviembre. Disponible en: <http://www.elguillatun.cl/columnas/cronicas-de-musica-latinoamericana/violeta-parra>. Visitado el 18/02/2016.
- SÁNCHEZ, Luis (1989) "Y nació una mujer llamada Violeta", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles), 4 de octubre, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Nuestro Folclore chileno", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles), 31 de enero, p. 5.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Violeta chilensis y otros nacionalismos", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile, suplemento *La Semana*), domingo 6 de mayo, p. 14.

- SANDOVAL, Abel (1986) *La Tribuna*, "De arriba en la cordillera se descuelga la guitarra indócil" (Diario Los Ángeles), 5 de abril, p. 2
- SOLER, Claudio (1991) "Los amores de Violeta", *El Diario austral*, (Diario: Temuco, Suplemento), 6 de enero, p. 12-13.
- STOCK, Freddy (2007) "La ironía de Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), febrero 5, p. 30.
- TAPIA, Vicente (1980) "Sociología aplicada a Gracias a la vida ", *La Segunda* (Diario: Santiago, Chile), 4 de diciembre.
- Thisischile.cl. (2014) "Siguiendo los pasos Violeta: las nuevas voces femeninas del folclore chileno", disponible en <https://www.thisischile.cl/siguiendo-los-pasos-violeta-las-nuevas-vozes-femeninas-del-folclor-chileno/> visitado el 12/11/2014.
- TRUJILLO, Carlos (1987) "Gloria Barrera: interpretaré a Violeta Parra con mucho amor", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 7 martes de abril, p. C 14.
- \_\_\_\_\_ (1987) "Quiero mostrar a la Violeta Parra mujer", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), miércoles 4 de marzo, p. C 13.
- URRUTIA, Cristian (1987) "Sobre Violeta Parra", *El Esfuerzo*, (Diario: San Carlos), 4 de febrero, p. 6.
- VALDOVINOS, Mario (2007) "Lúcido retrato de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento, *Revista de Libros*), 11 de noviembre de 2007, p. E 23.
- VALENZUELA, Juan (1980) "*Gracias a la vida que me ha dado tanto...* cultivo de una Violeta", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago, Chile), 26 de octubre de 1980, p. 6.
- VARGAS, Luis (1990) "Hacia las cartas de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 2 de diciembre, p. 2.
- VÁSQUEZ, Ernesto (1981) "Violeta Parra, símbolo de nuestra tierra", *Cauce Cultural* (Revista: Chillán) (4), p. 40.
- VENEGAS, Arturo (1987) "Gracias a la vida", *La Tercera*, (Diario: Santiago de Chile), 7 de noviembre, p. 2.
- VERDUGO, Wladimir (2005) "Pasión de Violeta Parra", Proyecto Patrimonio, [Sitio web *letras.s5.com*]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/vp150905.htm>. Visitado el 02/12/2013.
- VIAL, Juan Manuel (2010) "Violeta afónica", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), septiembre 25, p. 87.
- VIAL, Sara (2000) "Dulce vecina de la selva verde", *La Segunda* (Diario: Santiago de Chile), miércoles 27 de septiembre, p. 9.
- VILLALOBOS, Daniel (2011) "Crítica de cine: Violeta se fue a los cielos", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), [Versión digital], 11 de agosto. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2011/08/1453-385671-9-critica-de-cine-violeta-se-fue-a-los-cielos.shtml> visitado el 04/03/2016. Visitado el 04/03/2016.
- Vistazos* (1997) "Quien nace flor y árbol al mismo tiempo, no muere nunca", (Revista: Santiago de Chile), (4), noviembre, p. 5.
- YACONI, Andrea (1988) "Apareció un nuevo libro sobre la obra de Violeta Parra", *La Época*, (Diario: Santiago) 19 de agosto, p. 29.

## **Bibliografía Secundaria**

- ALDUNATE, Marcelo, *et al.*, (2009) *Sintonía joven. Música comunicaciones y jóvenes*, Santiago de Chile: Centro de estudios UNIACC.
- ALLIENDE, Joaquín. (2017). "Violeta frente al abismo", *Revista Universitaria*, Nº 142, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 64-68.
- AMADO, Ana, (2009) "El testimonio y las voces de la memoria social". En *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, pp. 127-135
- ARTAUD, Antonin (1971) *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires: Argonauta.
- ARMIJO, Lorena (2007) "La centralidad del discurso del 'héroe' en la construcción del mito nacional: Una lectura de la historiografía conservadora desde el género", *Revista de Sociología* (21), pp. 237-256. Disponible en <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/sociologia/articulos/21/2111-Armijo.pdf> visitado el 05/03/2017.
- ARÓSTEGUI, José L. (2011) "Por un currículum contrahegemónico: de la educación musical a la música educativa", *Revista da ABEM*, Londrina, 19 (25), pp. 19-29.
- ASTORGA, Francisco (2000) "El canto a lo poeta", *Revista Musical Chilena*, 54, (194), pp. 56-64.
- AUSTIN, John. L., y URMSON, James. O (1955/1996) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*. Compilado por J. O. Urmson, [Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi] Buenos Aires: Paidós.
- BACHELARD, Gastón. (1942/2005). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, [Trad. Ida Vitale], México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELET, Michelle (2017). "Bienvenida" [nota de bienvenida por la celebración del nacimiento de los 100 años de Violeta Parra]. Disponible en: <http://www.violetaparra100.cl/bienvenida/> acceso el 10/03/2017.
- BARTHES, Roland (1987) *El susurro del lenguaje más allá de la escritura y la palabra*, Barcelona: Paidós.
- BARROS, Raquel y DANEMANN, Manuel (1960) "El guitarrón en el departamento de Puente Alto. Trabajo de Seminario de la Agrupación Folklórica Chilena", *Revista Musical Chilena*, 14 (74): 7-42.
- BAUZÁ, Hugo F (2007) *El mito del héroe morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BECERRA, Gustavo (1978) "Música chilena e identidad cultural", *Araucanía de Chile*, (2), pp. 97-107.
- BECKER, Guadalupe (2011) "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder", *TRANS. Revista transcultural de música*, Sociedad de Etnomusicología, (15), pp. 1-27.
- BENGOA, José (2009) *La comunidad fragmentada*, Santiago de Chile: Catalonia.
- BERMAN, Marshal (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

- BOURDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*, [Trad. Joaquín Jordá], Barcelona: Anagrama.
- BRICEÑO, Ximena y CASTILLO, Debra (2009) "Diáspora". En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Coord. Mónica Szurmuk y Robert Mckeelrwin; Colaboradores Susana Rabinovich [et al.] México: Instituto Mora, Siglo XXI, p. 87.
- BUTTLER, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, [Trad. María Antonia Muñoz], Barcelona: Paidós.
- BYRNE, David (2014) *Cómo funciona la música*, [Traducción Marc Viaplana], Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- CASSARETTO, Delia, R (2009) "Roberto Falabella: Un músico y ser humano excepcional" *Revista Musical Chilena*, 63, (211), pp. 36-53.
- CASTILLO, Gabriel (1998) "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *Revista Musical Chilena*, 52, (190), pp. 15-35.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*, Colección Aisthesis, 30 años, Instituto de Estética,(2), Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CASTORIADIS, Cornelius (1990) *El mundo fragmentado*, Buenos Aires: Altamira.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2013) *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Siruela.
- CITRON, Marcia (1993) *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CLARO, Samuel (1979) *Oyendo a Chile*, Santiago de Chile: Andrés Bello.
- CLARO, Samuel et al., (1994) *Chilena o cueca tradicional*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- COHEN, Diana (2007) *Por mano propia. Estudio sobre las prácticas suicidas*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CONTARDO, Oscar (2009) *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*, Santiago de Chile: Ediciones B.
- COOK, Nicholas (2006) *De Madona al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid: Alianza Editorial.
- CORRADO, Omar (2005) "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5 (6), pp. 17-44.
- CUEVAS, Alejandro (2011) *Sin razón. La herencia musical de Nino García*, Santiago de Chile: La Nueva Gráfica Chilena.
- CHAVARRÍA, Patricia (2009) *De los cogollos del viento. Los saberes de los antiguos*, DIBAM, Diario El Sur: Santiago de Chile.
- \_\_\_\_\_ (2015) *La guitarra es la que alegra*, Santiago de Chile: Cuarto Propio y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CHEPLEAU, Le Ann (2003) "La cultura chilena bajo Augusto Pinochet", *Chrestomathy, Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*, (2), pp. 45-83.
- DA SILVA, Tomaz T. (1999) *Documentos de identidad. Una introducción a las teorías del currículum*, Belo Horizonte: Auténtica Editorial.
- DAVIS, Angela (2005) *Mujeres, raza y clase*, [Traducción y Edición Ana Varela Mateos], Madrid: Akal.

- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François (Ed.) (2010) *Conceptos claves de museología*, [Trad. Armida Córdoba], Londres: ICOM. Disponible en: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Museologie\\_Espagnol\\_BD.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf) Visitado el 15/08/2016.
- DI NOLA, Alfonso (2007) *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo* [Trad. Santiago Jordán Sempere], Barcelona: BELACQVA.
- DÍAZ, Rafael y GONZÁLEZ, Juan Pablo (2011) *Cantus firmus, mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*, Santiago de Chile: Amapola.
- DICCIONARIO MAPUCHE (2006) Mapudungun. [español-mapudungun/mapudungun-español, fonética, sistema numeral toponimia], Santiago de Chile: Musigraf.
- DRAKE, Paul y JAKSIC, Iván (2002) *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*, Santiago de Chile: LOM.
- DRYSDALE, Sabine y ESCOBAR, Marcela (2014) *Nicanor Parra la vida de un poeta*, Santiago de Chile: Ediciones B.
- DURKHEIM, Émile (1898/2000) "Representaciones individuales y representaciones colectivas". En: *Sociología y filosofía*, Madrid: Miño y Dávila, pp. 27-58.
- \_\_\_\_\_ (1897/2003) *El suicidio. Estudio de sociología*, [Trad. Manuel Arranz], Buenos Aires: Losada.
- DURKHEIM, Émile y MAUSS, Marcel (1903/1996) "De ciertas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas", pp. 25-103. En: Durkheim, *Clasificaciones primitivas y otros ensayos sobre sociología positiva*, Barcelona: Barral.
- ESCOBAR, Santiago (2015) "Los documentos secretos de la cancillería y el caso Cardoen", El Mostrador (Diario Digital: Santiago de Chile) 10 de marzo. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/03/10/los-documentos-secretos-de-la-cancilleria-y-el-caso-cardoen/>. Visitado el 03/02/2016.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995) "General Introduction". En *Critical Discourse Analysis. The critical study of language*, [Trad. Federico Navarro], London and New York: Longman, pp. 1-20.
- \_\_\_\_\_ (2003) "El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales". En: WODAK, Ruth y MEYER Michael, (Comp.): *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa, pp. 179-203.
- FITZPATRICK, Peter (1998) *La mitología del derecho moderno*, México D. F.: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1970/1992) *El orden del discurso*, [Trad. Alberto González Troyano], Buenos Aires: Tusquest Editores.
- \_\_\_\_\_ (1999/2006) *Los anormales*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1969/2015) *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1915 [1917]/1986) "Duelo y melancolía". En: *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 235-255.
- FRITH, Simon et al (2006) *La otra historia del rock*, Barcelona: Robinbook.
- GABBARD, Glen (2009) *Psiquiatría psicodinámica en la práctica clínica*, Buenos Aires: Médica Panamericana.
- GARCÍA, Marisol (2013) *Canción valiente. 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*, Santiago de Chile: Ediciones B.

- GARCÍA, G. Néstor (1987) "Ni Folklórico ni Masivo ¿Qué es lo Popular?", *Revista Diálogos de la Comunicación*, (17), pp. 6-11.
- GAUNE, Rafael y LARA, Martín (Ed.) (2009) *Historias de racismo y discriminación en Chile*, Santiago de Chile: Uqbar.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (1986) "Hacia el estudio musicológico de la Música Popular Latinoamericana", *Revista Musical Chilena*, 40 (165), pp. 59-84.
- \_\_\_\_\_ (2005) "Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960", *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, (38), pp. 193-213.
- \_\_\_\_\_ (2010) "La mujer sube a la escena: estrellas de la canción en el Chile del sesquicentenario", *Neuma. Revista de Música y Docencia*, Año 3, (1), pp. 10-33.
- \_\_\_\_\_ (2013) *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo et al., (2009) *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio (2003) *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GRAMSCI, Antonio (1967) *La formación de los intelectuales*, [Versión al español por Ángel González Vega], México D.F.: Grijalbo.
- GRAS, B. Menene (1988) *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona: Montesinos.
- HALL, Stuart (1997) *El trabajo de la representación*, pp. 13-74. En: *Representation. Cultural representations and signifying practices*, London: Sage Publications, [Trad. Elías Sevilla Casas]. Disponible en: [http://metamentaldoc.com/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf). Visitado el 24/05/2015.
- HENDIN, Herbert (1965) *El suicidio en escandinavia. Estudio psicoanalítico de la cultura y el carácter*, [Trad. Juan Villalba], Barcelona: Ediciones Ariel.
- HÈRITIER, Françoise (2207) *Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- HOOPER, Giles (2006) *The discourse of musicology*, New York: Routledge.
- HUME, David (1851/2003) "Sobre el suicidio y otros ensayos", *El rescate de la memoria, VERTEX Revista Argentina de Psiquiatría*, 14, (52), pp. 152-156.
- JARA, Joan (1983) *Víctor Jara un canto truncado*, Barcelona: Argos Vergara.
- JIMÉNEZ, Luz (2014) *Poetisas suicidas: y otras muertes extrañas*, Madrid: Torremozas.
- JONES, Carys, W. (2008) *The rock canon: canonical values reception of rock albums*, Burlington, VR: Ashgate Publishing Company.
- JORDÁN, Laura (2009) "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino", *Revista Musical Chilena*, 63, (212), pp. 77-102.
- KARMY, Eileen y FARÍAS, Martín (Eds.) (2013) *Pamlimsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Santiago de Chile: Ceibo.
- KERMAN, Joseph (1983) "A Few Canonic Variations", *Critical Inquiry*, 10 (1), *Canons*, pp. 107-125.

- KIRKHOOD, Julieta (2010) *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, Santiago de Chile: LOM.
- KURZMAN, Charles y OWENS, Lynn (2002) "The sociology of intellectuals". *Annual Review of Sociology*, (28), pp. 63-90.
- LARRAÍN, Jorge (2001) *La identidad chilena*, Santiago de Chile: LOM.
- LÓPEZ, Guadalupe y PÉREZ, Carmen (2009) "Discurso", *Diccionario de estudios culturales y latinoamericanos*, (Szurmuk, Mónica y McKee, Robert, Coords.), México: Siglo XXI: Instituto Mora, pp. 89-92.
- LOZANO-REINEBLAS, Isabel (2003) *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media Hispánica*, Kassel: Edition Reichenberger.
- LYOTARD, Jean, F (1997) *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- MANSILLA, Fernando (2010) *Suicidio y prevención*, Palma de Mallorca: Intersalud. Disponible en: [http://www.psiquiatria.com/wp-content/uploads/2013/08/archivo\\_doc12101.pdf](http://www.psiquiatria.com/wp-content/uploads/2013/08/archivo_doc12101.pdf) visitado el 12/05/2017.
- McSHERRY, Patrice. (2017). *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*, Santiago de Chile: LOM.
- McCLARY, Susan (2002) *Feminine Endings: Music, Gender And Sexuality*, U. S. A.: University of Minnesota Press.
- MENDÍVIL, Julio (2016) *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- MERINO, Luis (2006) "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, 60 (205), pp. 26-33.
- MIGNOLO, Walter (2003) *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Tres Cantos Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2007) *La idea de América: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- MIGNOLO, Walter, et al., (2006) *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MITSCHERLICH, Margarete (1973) *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo* [Versión española de Andrés Sánchez Pascual], Madrid: Alianza.
- MOUESCA, Jacqueline (2005) *El documental chileno*, Santiago de Chile: LOM.
- OJEDA, Lautaro y TORRES, Miguel (2011) *Animitas. Deseos cristalizados de un duelo inacabado*, [Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART regional], Santiago de Chile: LOM.
- OLARTE, Matilde (2012) "La descripción musical del héroe. Realzando los temas populares desde la creación incidental", pp. 347-358. En: Fraile Teresa y Viñuela, Eduardo (Eds.) *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Arcibel Editores. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/grupos/public/docs/musica-y-lenguaje-audiovisual-fraile-y-vinuella.pdf> visitado el 31/01/2017.
- ORELLANA, Marcela (2005) *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.

- ORLANDI, Eni (2012) *Análisis del discurso. Principios y procedimientos*, [Trad. Elba Soto], Santiago de Chile: LOM.
- OPORTO, Lucy (2015) *Los perros andan sueltos. Imágenes del postfascismo*. Santiago de Chile: USACH.
- PALACIO, Andrés (2010) “La comprensión del suicidio. De Emile Durkheim a nuestros días”, *Revista Affectio Societatis*, 7, (12), pp. 1-12.
- PARRA, Isabel (2012) *Ni toda la tierra entera*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- PEÑA, Pilar (2014) “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”. En Karmy y Farías (Eds.): *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Santiago de Chile: CEIBO, pp. 117-137
- PÉREZ, S. Carlos (2012) *Una nueva antipsiquiatría. Crítica y conocimiento de las técnicas de control psiquiátrico*, Santiago de Chile: LOM.
- PÉREZ, J. Juan Carlos (2013) *La mirada del suicida. El enigma y el estigma*, Madrid: Plaza y Valdés.
- PLATH, Oreste. (2012). *L' animita. Hagiografía folclórica* [Edición corregida y anotada por Karen P. Müller Turina], Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- POVEDA, Juan Carlos y PEÑA, María (2010) *Alfonso Leng. Música modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura de la Música.
- RAMOS, Pilar (2003) *Feminismo y música. Edición crítica*, Madrid: Narcea de S.A. Ediciones.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *Diccionario de la lengua española* (22ª edición) Madrid. Disponible en: <http://www.es/rae.html>. Visitado el 12/06/2015.
- RIBES, Alberto (2010) “Durkheim contra Durkheim: los límites de la lógica secuencial totalidad-fragmentación”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 28 (4), pp. 1-25.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo (1988) *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de Las Américas.
- RODRÍGUEZ, P. Francisco *et al.* (1990) “El suicidio y sus interpretaciones teóricas”, *Psiquis* (11), pp. 374-380.
- ROJAS, Araucaria (2009) “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”, *Revista Musical Chilena*, 63 (212), pp. 51-76.
- ROJO, Grínor (2001) *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago de Chile: LOM.
- SAID, Edward (2007) *Representaciones del intelectual*, [Trad. Isidro Arias Pérez], Barcelona: DEBATE.
- SALAS, Fabio (2012) *Mira niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- SALAS, Rosario (2001) “Problemática de la música popular en Chile”, *Revista Musical Chilena*, 55 (195), pp. 65-66.
- SALINAS, Horacio (2013) *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-illimi*, Santiago de Chile: Catalonia.
- SALINAS, Maximiliano (2005) *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, Santiago de Chile: LOM.

- SALINAS, Maximiliano y NAVARRETE, Micaela (2012) *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz*, Santiago de Chile: DIBAM.
- SANS, Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén (Coord.) (2011) *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*, Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- SANTANDER, Pedro (2011) "Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso", *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 41, pp. 207-224.
- SAUSSURRE, Ferdinand (1945) *Curso de lingüística general*, [Trad., prólogo y notas, Amado Alonso], Buenos Aires: Losada.
- SEPÚLVEDA, Fidel (1996) "Gabriela Mistral: Aportes a una estética del folklore", *Taller de letras*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Vol. Especial, pp. 51-50.
- SHUKER, Roy (2009) "Autor, autoría". En: *Rock total. Todo lo que hay que saber*, Barcelona: Robinbook.
- SOUSA (de) Santos, Boaventura. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo: Trilce.
- SPIVAK, Gayatri (1998) "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius*, 3 (6), pp. 175-235. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/p.r.2732.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/p.r.2732.pdf). Visitado el 02/03/2015.
- SUBERCAEUX, Bernardo (1999) "Camino interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad nacional", *Estudios Públicos*, (73), pp. 149-164. Disponible en: [http://www.cepchile.cl/dms/archivo\\_1139\\_362/rev73\\_subercaeux.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1139_362/rev73_subercaeux.pdf). Visitado el 17/02/2015.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile (1930-2010)*, Vol. 3, Tomo 5, "Política y cultura en Chile", Santiago de Chile: Universitaria. Disponible en: <http://www.ideasyculturaenchile.cl/>. Visitado el 17/02/2016.
- TOLEDO, Cecilia (2009) *Mujeres el género nos une, la clase nos divide*, Santiago de Chile: Quimantú.
- TOMILSON, Gary (1993) "Musical Pasts and Postmodern Musicologists: A Response to Lawrence Kramer", *Current Musicology*, 53, 18-24; also, further response, 36-40.
- TORRES, Rodrigo *et al* (1980) "Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973", *CENECA. Serie de notas de investigación* (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística), pp. 1-73.
- URIBE, Juan (1962) *Cantos a lo divino y a lo humano en Acuelo. Folklore en la provincia de Santiago*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- VALDEBENITO, Lorena (2011) "Violeta se fue a los cielos y retornó a la memoria de Chile", [publicada inicialmente en la Revista *Pluma y Píncel*], disponible en: <http://elsismografo.cl/blog/2016/04/19/violeta-parra-se-fue-a-los-cielos/> visitado el 30/07/2017.
- \_\_\_\_\_ (2013) "El diablo en la música: la muerte del amor en el gavián del Violeta Parra" [Reseña], *Polis*, 12, (136), pp. 551-557. Disponible en:

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-65682013000300027](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682013000300027) visitado el 23/09/2014.

- \_\_\_\_\_ (2013) “*La poesía de Violeta Parra. Un retrato renovado*”, [Reseña], *Letras en línea*, Revista del Departamento de Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Disponible en: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=4848> visitado el 10/12/2015.
- VERA, Alejandro (2006) “Musicología, historia y nacionalismo. Escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial”, *Acta Musicológica*, [Trabajo que forma parte del proyecto Fondecyt 1050918, “La música en Chile bajo el reinado de los Asturias: nuevos sonidos para un nuevo reino (1541-1700)”, pp. 139-158.
- VICUÑA, Cecilia (2007) *Sabor a mí*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- WODAK, Ruth y MEYER, Michael (2003) *Métodos de análisis crítico del discurso*, [Trad., Tomás Fernández Aúz y Beatriz, Eguibar]: Barcelona.

### **Registros Audiovisuales**

- AGÜERO, Ignacio (2008) *El diario de Agustín*, [Documental], Instituto de Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo, Programa de Libertad de Expresión, Universidad de Chile, Co-producción Distribuidora, Amazonia Films, Consejo Nacional de Cultura y las Artes, Fondo de Fomento Audiovisual. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=6Hs60\\_oYv0](https://www.youtube.com/watch?v=6Hs60_oYv0) visitado el 04/08/2015.
- ARÉVALO, Hugo (1994/2017) *Violeta Parra, flor de Chile*, [Documental], [Director: Hugo Arévalo. Productora: Charo Cofré. Asistente de Dirección: Violeta Arévalo. Realizado durante el año 1994, pero exhibido públicamente por primera vez, en el Primer Festival del Cantar Popular, organizado por el Departamento de Música de la Universidad de Chile el 03/11/2017, Rodada en Santiago de Chile. Formato Color: 114 minutos], Santiago de Chile: Producción desconocida.
- BRAVO, Sergio (1957) *Mimbre*, [Documental], 16 mm., [Director: Sergio Bravo. Asistente de dirección: Sonia Salgado. Fotografía: Sergio Bravo. Música: Violeta Parra. Rodada en Santiago de Chile. Formato: Blanco & Negro, 35 minutos], Santiago de Chile: Casa Productora, Centro de Cine Experimental.
- \_\_\_\_\_ (1959) *Trilla*, [Documental], 16 mm., [Director: Sergio Bravo. Montaje: Sergio Bravo. Dirección de fotografía: Sergio Bravo y Daniel Urria. Música: Violeta Parra. Relato: Sergio Ampuero. Rodada en Calquingue. Formato: Blanco & Negro: 30 minutos], Santiago de Chile: Casa Productora, Cine Experimental de la Universidad de Chile y Centro de Cine Experimental.
- BRUMAGNE, Madeleine (2010) *Violeta Parra. Bordadora Chilena*. [Documental], entrevista a Violeta Parra en 1964, realizada por la Televisión Suiza, Fundación Violeta Parra, [DVD], Santiago de Chile: Oveja Negra.

- CASTILLA, Sergio (1970) *Mijita*. 16 mm. [Documental], [Director Sergio Castilla. Montaje Olindo Taverna. Formato: 18 minutos, Blanco & Negro], Santiago de Chile: Chile Films.
- Fundación Violeta Parra. (2010). *Violeta Parra. Pintora Chilena*. [DVD], Santiago de Chile: Oveja Negra.
- PARRA, Ángel y SANDOVAL, Daniel (2016) “Violeta más viva que nunca”, [Documental], [Formato: 32, min, HD], Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- PAZ, Carlos (1973) Víctor Jara [Recital y entrevista a Víctor Jara], Programa transmitido por Panamericana Televisión, Lima, conducido por Ernesto García Calderón, dirigido por César Cafferino Pita. Programa auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura, Perú. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc> visitado el 17/08/2014.
- Televisión Nacional de Chile (2010) *Grandes chilenos*, [Violeta Parra]. Programa de televisión, producido por Televisión Nacional de Chile, conducido por Taty Pena, Santiago de Chile. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CBBp-EHt1FE> visitado el 05/05/2015.
- TOMIO, Guido (2013) *Cantoras/Homenaje a Violeta Parra*. Documental, realizado por el canal Encuentro, Buenos Aires: Productora Error # 170// Producción Audiovisual. Disponible en: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=113570](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=113570) visitado el 07/12/2015.
- VERA, Luis (2003) *Viola Chilensis. Violeta Parra vida y obra*. Documental, [DVD], Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.semanariohispanico.com/2012/05/viola-chilensis-violeta-parra.html> visitado el 03/11/2013.
- WOOD, Andrés (2011) *Violeta se fue a los cielos*. [DVD], Santiago de Chile: Minera Escondida, Operada por BHP Biliton].

### **Discografía**

- ADVIS, Luis (1970), con Quilapayún y Héctor Duvauchelle, [LP], *Santa María de Iquique, Cantata Popular*, Santiago de Chile: Discoteca del Cantar Popular, DICAP. JIL-O8.
- ALARCÓN, Rolando, et al. (1965) *La peña de los Parra (Obra colectiva)*, [LP], Santiago de Chile: Demon, LPD-015.
- ANCAROLA, Francesca (1997) *Que el canto tiene sentido*, [CD], Valparaíso/Viña del Mar: Sello independiente.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Jardines humanos*, [CD], Santiago de Chile: Mapa Records.
- BARAHONA, Pedro (S/A) *Andar por las cuerdas* [CD], Santiago de Chile: Sello Independiente.
- CONCHA, Mario (2012) “El hombre que se hizo a sí mismo”. En: *Mu-danza. Música incidental para un cambio de casa*, [CD], Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- CONTESE, Natalia (2011) “Décimas al agua”; “Aysén y Arauco”; “Ay que sí, ay que no”; “Me escapé a la montaña”. En: *Puñado de tierra*, [CD], Santiago de Chile, Sello Azul.
- CORNEJO, Evelyn (2011) *Evelyn Cornejo*, [CD], Santiago de Chile: Sello Azul, 2011.
- CHAGUAL (1968) *Canta Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile, Arena. LPD-061-X.  
 \_\_\_\_\_ (1971) *Tu canto Violeta doliente, (Arreglos, Sergio Ortega)*, [LP], Santiago de Chile: RCA Víctor. L-2900-X.
- GARCÍA, Manuel (2005) *Pánico*, [CD], Santiago de Chile: Alerce. 7 80822 600 185.  
 \_\_\_\_\_ (2008) “Los colores”. En: *Témpera*, [CD], Santiago de Chile: Alerce. 7 80822 600 479.  
 \_\_\_\_\_ (2010) *S/T*, [CD], Santiago de Chile: Oveja Negra. 7 808745 902 404.
- GATTI, Eduardo (2006) *Eduardo Gatti Acústico*, [CD/DVD], Santiago de Chile: EMI. 0 094 63 7742 2228.
- ILABACA, Pascuala (2008) *Pascuala canta a Violeta*, [CD], Valparaíso: Sello Independiente.  
 \_\_\_\_\_ (2010) “Mal día”. En: *Diablo rojo, Diablo verde*, [CD], Valparaíso: Sello independiente.  
 \_\_\_\_\_ (2014) *Me saco el sombrero* [CD], Valparaíso: Sello independiente.
- ILABACA, Pascuala y Fauna (2012) *Busco paraíso* [CD], Valparaíso: Sello independiente.
- Inti-Illimani (2003) *Canto para una semilla*, [CD], Santiago de Chile: Warner MusicGroup. 384987.
- JARA, Víctor (1967) “Despedimento del angelito”. En: *El verso es una paloma*, [LP], Santiago de Chile: EMI-Odeon. LDC-36637.
- LOS BLOPS (1971) “Qué lindas son las mañanas”. En: *Del volar de las palomas*, [LP], Santiago de Chile: DICAP. LPP 101.
- LOS JAIVAS (1995) *obras de Violeta Parra*, [CD], Santiago de Chile: CBS Chile. CNIA 2-462037.
- LOS TRES, et al. (2007) *Cantores que reflexionan. Sintiendo a Violeta Parra*, [MP3], Santiago de Chile: sello Feria Music.
- MANNS, Patricio (1971) *Patricio Manns*, [LP], Santiago de Chile: Phillips. 6458020.
- MANNS, Patricio y URBINA, Silvia (1968) “La guitarra que toca”. En: *El folclore no ha muerto, mierda*, [LP], Santiago de Chile: Sello CBS Phillips. 113.001.
- MATTHEY, Magdalena (1997) *Latidos del alma*, [CD], Santiago de Chile: EMI Odeon.
- MORRIS, Elizabeth (2002) *Hacia otro mar*, [CD], Santiago de Chile: FONDART.  
 \_\_\_\_\_ (2008) *Nazca*, [CD], Santiago de Chile: Oveja Negra.
- ODONE, Sabina (2008) “Sentencia de amor imposible. En: *Sentencia de amor imposible*, [CD], Santiago de Chile: Feria Music.
- ODONE, Sabina (2011) *Virgenes Rotas*, [CD] Santiago de Chile: Plaza Independencia.
- PARRA, Ángel (2006) *Violeta se fue a los cielos*, [CD], Santiago de Chile: Catalonia. <sup>1110968</sup>.
- PARRA, Ángel y PARRA, Isabel (1971) *De Violeta Parra*, (Reedición), [LP], Santiago de Chile: DICAP. DCP-17.  
 \_\_\_\_\_ (1967) *De Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: Demon [o Arena]. LPD-039.  
 \_\_\_\_\_ (1970) *Los Parra de Chile, (Álbum en vivo)*, [LP], Montevideo: América Hoy. LOF12.

- \_\_\_\_\_ (1974) "Teneme en tu corazón". En: *Le chili de Violeta Parra, "Un río de sangre"*, [LP], Paris: ARION ARN 34222.
- PARRA, Hilda (1970) *Hilda canciones de los Parra*, [LP], Santiago de Chile: RCA.
- PARRA, Isabel (1968) *Poemas*, [LP] Santiago de Chile: Arena, 1968. LPD-058-X.
- \_\_\_\_\_ (1970) *Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: Alerce, 1970. DCP-07.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Violeta Parra paroles & musiques*, [CD], Paris: Sello BMG. 3020782.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Porque los pobres no tienen", En: *Isabel Parra. Antología*, [2 CD], Santiago de Chile: Warner Music Chile. 39842 9767 2.
- \_\_\_\_\_ (2011) "Corazón maldito". En: *Isabel Parra canta a Violeta*, Vol. II, [CD], Santiago de Chile: Sello Oveja Negra.
- PARRA, Violeta (1966) *La Carpa de La Reina* (obra colectiva), Vol. I, [LP], Santiago de Chile: EMI Odeón, 1969, [Reeditado en CD por EMI Odeón, 2007]. Único proyecto musical de la Carpa de La Reina.
- \_\_\_\_\_ (1956a) *Chants et danses du Chili I* [Medio LP], Paris: Le chant du monde.
- \_\_\_\_\_ (1956b) "El palomo". En: *Chants et danses du Chili II* [Medio LP], Paris: Le chant du monde.
- \_\_\_\_\_ (1957) "El sacristán"; "Versos por la sagrada escritura"; "La inhumana". En: *El folklore de Chile*. Vol. I, *Violeta Parra canto y guitarra*, [LP], Santiago de Chile: EMI Odeón. LDC-36019.
- \_\_\_\_\_ (1958) "Adiós corazón amante"; "Verso por las doce palabras"; "Verso por padecimiento", "Cueca larga de los Meneses"; "La muerte con anteojos"; "Yo también quiero casarme". En: *El folklore de Chile* Vol. II. (*Violeta Parra acompañándose de su guitarra*), [LP], Santiago de Chile: EMI Odeón. LDC-36025.
- \_\_\_\_\_ (1959a) "Cueca larga de los Meneses (2º pie)". En: *El folklore de Chile*, Vol. III, *La cueca presentada por Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: EMI Odeón. LDC-36038.
- \_\_\_\_\_ (1959b) "El joven para casarse"; "Atención mozos solteros"; "Yo tenía en mi jardín". En: *El folklore de Chile*, Vol. IV, *La tonada presentada por Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: EMI Odeón. LDC-36054.
- \_\_\_\_\_ (1961) "Puerto Montt está temblando"; "Yo canto la diferencia"; "Hace falta un guerrillero"; "Casamiento de negros". En: *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile*, Vol. VIII, [LP], Santiago de Chile: Odeón. LDC-36344-Serie Estelar.
- \_\_\_\_\_ (1962) *El folklore de Chile según Violeta*, [LP], Santiago de Chile: Odeón. LDI-503.
- \_\_\_\_\_ (1965) "Qué pena siente el alma"; "Une Chilienne à Paris"; "Ecoute moi petite"; "Qué he sacado con quererte"; En: *Violeta Parra. Recordando a Chile*, (Una chilena en Paris), [LP], Santiago de Chile: EMI-Odeón. LDC-36533-Serie Estelar.
- \_\_\_\_\_ (1966) "El guillatún"; "Gracias a la vida"; "Volver a los 17"; "De cuerpo entero"; "La cueca de los poetas"; "Cantores que reflexionan". En: *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, [LP], Santiago de Chile: RCA Víctor. CML-2456.
- \_\_\_\_\_ (1971) *Canciones reencontradas en Paris*, [LP], Santiago de Chile: Discoteca del Cantar Popular, DICAP/La Peña de Los Parra. DCP-22.

- \_\_\_\_\_ (1975) “La jardinera”; “El gavián”. En: *Violeta Parra... Presente... Ausente... Cantos de Chile*, [LP Doble], París: Le Chant du Monde. LDX 74572/73.
- \_\_\_\_\_ (1984) “Versos por despedida a Gabriela Mistral”, En: *Violeta Parra*, Vol. 6, [Cassette], Santiago de Chile: EMI Odeón.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Temas Inéditos. Homenaje documental*, (Canciones grabadas en Buenos Aires, 1962), [EP], Buenos Aires: Mandioca. MSD-016.
- \_\_\_\_\_ (1999) “El Gavián, gavián” (versión parís); “Cueca larga”; “Las anticuecas, Nº 1-5”. En: *Composiciones para guitarra*, [CD], Santiago de Chile: Warner Music. 857380701-2.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Violeta Parra en Ginebra*, [CD], Santiago de Chile: Warner Music. 857380702-2.
- \_\_\_\_\_ (2014) *Violeta Parra en vivo en Ginebra*, [CD], Santiago de Chile: Chilevisión Música. 7 804628440407.
- PARRA, Violeta y PARRA, Hilda (1952) *Hermanas Parra*, [Disco goma laca], min, 78 RPM / 5:57 min, Santiago de Chile: RCA Víctor. 90-1219.
- \_\_\_\_\_ (1953) “Judas” *Hermanas Parra*, [Disco goma laca], 78 RPM / 6:40 min, Santiago de Chile: RCA Víctor. 90-1351.
- \_\_\_\_\_ (1954). “La jardinera”. En: *Hermanas Parra*, [Disco goma laca], 78 RPM / 5:45 min, Santiago de Chile: Odeón. 89-952.
- PASCUALA, Ilabaca (2008) *Pascuala canta a Violeta*, [CD], Valparaíso: Sello independiente.
- \_\_\_\_\_ (2010) *Diablo rojo, Diablo verde*, [CD], Valparaíso: Sello independiente.
- PAVEZ, Héctor (1967) “Adiós querida Violeta”; “El lobo chilote”. En: *Canto y guitarra. El folklore de Chile*, Vol. XVI, [LP] Santiago de Chile: EMI Odeón.
- \_\_\_\_\_ (1970) “Corazón de escarcha”; “A la mar fui por naranjas”. En: *Canto popular. El folklore de Chile*, Vol. XX, [LP], Santiago de Chile: EMI Odeón. 4026.
- PÉREZ, Silvia y FERNANDEZ, Raúl M. (2014) “Puerto Montt está temblando”. En: *Granada*, [CD], Universal Music Spain.
- PETINELIS, et al. *Después de vivir un siglo. Tributo a Violeta Parra* (2001), (Disco colectivo), [CD], Santiago de Chile: sello Warner Music. 742458.
- QUINTEROS, Leo (2007) “La enredadera”. En: *Los accidentes del futuro*, [CD], Santiago de Chile: Sello alternativo Andes Empire Records.
- SÁNCHEZ, Juan A. (2011) “Tonada Violética”; “Chiloética”. En: *Local 47*, [CD], Santiago de Chile: Autoedición.
- STERN, Nano (2011) “Lágrimas de oro y plata”. En: *Las torres de plata*. [CD], Santiago de Chile: CHV.
- Teatro Ensayo UC (1960) *La pérgola de las flores*, [Música de Francisco Flores del Campo, y Texto de Isidora Aguirre], [LP] Santiago de Chile: Phillips. P 630 500 L.

### **Hemerografía consultada para elaborar gráficos**

- ABU-KALIL, Fernando (1987) “Campaña VIOLETA”, *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), miércoles 18 de febrero, p. 2.

- ACEVEDO, Nano (1991) "Violeta Parra", *Fortín Mapocho* (Diario: Santiago de Chile), martes 5 de febrero, p. 7.
- ÁLAMOS, Hugo (1991) "Violeta tiene importancia en todo el mundo", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), martes 17 diciembre, p. 3.
- ÁLVAREZ, Lorena (2007) "A 40 años del adiós a Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Valparaíso) 4 de febrero, p. 22.
- ARBULU, Flor (2004) "Mujer en cuerpo y alma", *El Mercurio* (Diario: Valparaíso) 8 de febrero, p. 3.
- ARENAS, Rodolfo (2000) "Una Violeta, fría y distante", *La Tercera* (Diario: Santiago), domingo 2 de abril, p. 57.
- ARÉVALO, Cristian (2001) "Violeta revive a 84 años de su nacimiento", *La Hora de la Tarde* (Diario: Santiago de Chile), 3 de octubre, p. 12.
- Atacama (1999) "Violeta nace de nuevo", (Diario: Copiapó), domingo 12 de septiembre, p. 26.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Cómo será el museo Violeta Parra que impulsa la fundación Carlos Cardoen", (Diario: Copiapó) 01 de diciembre, p. 22.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Los secretos de Violeta Parra", (Diario: Copiapó), 7 de octubre, p. 22.
- BADE, Gabriela (2002) "Los 85 años de Violeta sorprenden a los Parra en tres frentes distintos", *El Mercurio* (Diario: Santiago), 24 de septiembre, p. C 12.
- BALTRA, Lidia (1993) "Violeta en el teatro", *Cultura Chilena* (¿Revista?: Santiago de Chile), (4), p. 11.
- BARONI, Heriberto (1991) "Nació un día como hoy: en la huella de Violeta", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), viernes 4 de octubre, p. 3.
- BARRAZA, Fernando (1983) "Viaje hacia Violeta Parra", *Ercilla* (Revista: Santiago, Chile) (2485), 16 de marzo, pp. 27-28.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Violeta nuestra, que estás en los cielos", *El Siglo* (Diario: Santiago de Chile), 15 de febrero, pp. 28-29.
- BLACUD, Ricardo (1988) "La vida de Violeta Parra", *La Discusión* (Diario: Chillán), 22 de noviembre, p. 2.
- BOSTELMANN, Andrea (1996) "Absolutamente viva", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile, suplemento), 15 de octubre, pp. 10-11.
- BRAVO, Germán (2001) "Un brindis de tintolio por la Violeta Ausente. Emotivo recuerdo a 34 años de la muerte de autora de *Gracias a la vida*". *La Cuarta* (Diario: Santiago de Chile) 6 de febrero, p. 24.
- BRESCIA, Maura (1987) "La Violeta del pueblo se volvió inmortal", *La Época* (Diario: Santiago de Chile), 21 de agosto, p. 2.
- BUGUEÑO, Marco (2006) "Balada del mal de amor", *Carajo* (Revista: Santiago de Chile), (7), marzo, p. 2.
- CABALLERO, Tussel (1979) "Un cogollo para Violeta", *Atacama* (Diario: Copiapó, Chile), 10 de febrero, p. 3.
- CABELLO, Marcelo (1999) "Chile no se merece a Violeta Parra", *El Metropolitano* (Diario: Santiago de Chile), martes 21 de diciembre, p. 26.
- CABELLO, Mariela (2000) "Conmemoraron aniversario de Violeta Parra en Plaza Condell", *El Nortino* (Diario: Iquique), martes 8 de febrero, p. 26.

- CALDERÓN, Jaime (1983) "Violeta Parra su paso por Concepción no ha sido olvidado", *El Sur* (Diario: Concepción, Chile), 20 de noviembre, p. 2.
- CAMPOS, Cristian (2001) "Tributo a Violeta Parra reúne a músicos chilenos", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 28 de agosto, p. 42.
- CANALES, Reiner (2005) "Violeta Parra: 38 años echándola de menos", *La Prensa Austral* (Diario: Punta Arenas), 16 febrero, p. 7.
- CANEPA, Mario (1981) "Violeta Parra y Compañía", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago, Chile), 28 de mayo, p. C7.
- CÁRDENAS, María Teresa (1993) "Violeta Parra vista por un alemán", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento), 7 de noviembre, p. 6.
- CARRASCO, Lito (1988) "Violeta Parra se agranda en el tiempo", *El Siglo* (Diario: Santiago de Chile), 11 de octubre, p. 20.
- CARRIZO, Alberto (1994) "Aplausos para *Viola Chilensis*", *La Estrella* (Diario: Iquique) martes 29 de noviembre, p. 2.
- CASTELLI, Renato (1999) "Violeta, mandona y tincuda; Violeta tribal y arriesgada", *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile), 19 de diciembre, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Violeta, pasión sin límites", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 8 de octubre, pp. 7-9.
- CEREZA, Constanza (2006) "Animitas culturales", *Carajo* (Revista: Santiago de Chile), (7), marzo, p. 3.
- CORTÉS, Hernán (1992) "Chile canta a Violeta", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), miércoles 17 de junio, p. 3.
- Crónica* (2002) "Violeta Parra sigue en el corazón de Chile", (Diario: Concepción), 6 de febrero, p. 16.
- Chañarillo* (1997) "Condecoración póstuma a Violeta Parra", (Diario: Copiapó), 7 de octubre, p. 26.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Violeta Parra: la siempre viva", (Diario: Copiapó), 4 de octubre, p. 18.
- CHÁVEZ, Pamela (2001) "Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra", *Mapocho*, (Revista: Santiago de Chile), (49), pp. 235-248.
- D`DARIO, Fernando (2002) "Violeta la mujer que cantaba al Chile profundo", *El Nortino de Iquique*, (Diario: Iquique), septiembre 15, p. 29.
- DÍAZ, Daniel (2007) "Violeta Parra a 40 años de su muerte", *El Salitre* (Revista), 15-21 de febrero, p. 27.
- DÍAZ, Hernán (1993) "Violeta Parra 26 años de su muerte, 75 años de su nacimiento" *El Mercurio* (Diario: Valparaíso), 17 de febrero, p. 14.
- DOMÍNGUEZ, Delia (1987) "Nostalgias por Violeta", *La Tribuna*, (Diario: Los Ángeles), 6 de febrero, p. 6.
- El Cabildo* (2002) "Cantantes homenajearon a Violeta Parra", (Periódico: Curacaví), (2), 15 de febrero, p. 10.
- El Centro* (1999) "Violeta Parra, a treinta años de la tragedia", (Diario: Talca), 22 de diciembre, p. 19.
- El Comercio* (1990) "Violeta Parra", (Diario: San Carlos), 17 de octubre, p. 6.
- El Día* (2003) "Violeta Parra tendrá su propio museo", (Diario: La Serena), 5 de marzo, p. 23.

- El Diario Austral* (1983) "Poetas chillanejos: destacan la creación y aporte de Violeta Parra", (Diario: Osorno), 27 de marzo, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Cuando Violeta se olvidó de vivir", (Diario: Temuco), domingo 12 de febrero, p. B-19.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Lanzan libro sobre Violeta Parra", (Diario: Osorno), 4 de octubre, p. B 5.
- El Divisadero* (2002) "Escuela Pedro Quintana Mansilla recordó a *La Violeta de Chile*", (Diario: Aysén), 5 de octubre, p. 6.
- El Esfuerzo* (1991) "San Carlos recordó a Violeta", (Diario: San Carlos), 8 de octubre de 1991, p. 3
- \_\_\_\_\_ (1992) "Siguen defendiendo nacimiento de Violeta Parra", (Diario: San Carlos), 11 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1994) "Homenaje a Violeta Parra", (Diario: San Carlos) 5 de octubre, p 2.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Violeta Parra", (Diario: San Carlos) 5 de octubre, p.2.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Los artistas de la tierra de Violeta Parra", (Diario: San Carlos), martes 6 de octubre, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Breve historia de Violeta Parra", (Diario: San Carlos), miércoles 13 de enero, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (2003) "Preparan homenaje a Violeta Parra", (Diario: San Carlos), 1 de octubre de 2003, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (2004) "Delegación en Argentina en homenaje a Violeta", (Diario: Linares), 8 de octubre, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (2004) "Excelente homenaje a Violeta Parra", (Diario: Linares), 8 de octubre, p. 5.
- El Magallanes* (2001) "Homenajean a Violeta Parra en Estados Unidos", (Diario: Punta Arenas), 25 de febrero, p. 21.
- \_\_\_\_\_ (2002) "No olvidan a Violeta Parra a 35 años de su muerte", (Punta Arenas), 10 de febrero, p. 21.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Violeta Ausente", (Diario: Punta Arenas), 6 de octubre, p. 24.
- El Mercurio* (1967) "Sepultados los restos de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), miércoles 8 de febrero, p. 22.
- \_\_\_\_\_ (1967) "Trágica muerte de folklorista Violeta Parra" (Diario: Santiago de Chile), miércoles 6 de octubre, p. 30.
- \_\_\_\_\_ (1983) "Editan cuadernillo sobre Violeta Parra", (Diario: Valparaíso), 30 de Junio, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Editorial Universitaria publicó biografía de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 4 de diciembre, p. A 5.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Plazoletas para Carlos Prats y Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 22 de noviembre de 1998, p. D 20.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Violeta recorre Santiago", (Diario: Santiago de Chile), 8 de agosto, p. C 9.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Experimental es la Violeta Parra Desconocida", (Diario: Santiago de Chile), 9 de septiembre, p. C 10.

- \_\_\_\_\_ (1999) "La Violeta ausente", (Diario: Valparaíso de Chile), 5 de octubre, p. C 8.
- \_\_\_\_\_ (2000) "En disco tecno francés suena Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 16 de octubre, p. C 14.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Hay una deuda pendiente con Violeta Parra", (Diario: Valparaíso Chile), 8 de septiembre de 2001, p. C 13.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Tributo a Violeta Parra", (Diario: Antofagasta, suplemento), 2 de septiembre, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2001) "*Violeta de Chile*. Reseña a la vida de la creadora", (Diario: Calama), miércoles 11 de abril, p. 19.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Gracias a la vida por Violeta Parra", (Diario: Antofagasta), 6 de octubre, p. A 23.
- \_\_\_\_\_ (2005) "Para no perderse el talento de Violeta Parra", (Diario: Antofagasta), 19 de julio, p. A 22.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Miryam Hernández tributó a Violeta Parra en Miami", (Diario: Digital), domingo 8 de junio. Disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2008/06/08/307704/myriam-hernandez-tributo-a-violeta-parra-en-miami.html>, visitado el 26/05/2013.
- \_\_\_\_\_ (2014) "Cancha, tiro y lado: Violeta la gran poeta", (Diario: Digital), 6 de abril. Disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={6bde7178-2a49-47d2-96fc-0423d56e564b}>, visitado el 04/03/2016.
- El Metropolitano* (2002) "Homenaje a Violeta Parra", (Periódico: Santiago de Chile), 22 de marzo, p. 35.
- El Nortino* (2000) "Rinden tributo a Violeta Parra", (Diario: Iquique), 6 de febrero, p. 29.
- El Observador* (2006) "*Violeta se fue a los cielos*. El recuerdo íntimo de Violeta Parra", (Diario: Viña del Mar), 2 de junio, p. 28.
- El Rancagüino* (2005) "TVN estrena documentales de Violeta Parra y Vicente Huidobro", (Curicó: Diario), 20 de julio, p. 21.
- \_\_\_\_\_ (2005) "Violeta Parra", (Diario: Rancagua), 20 de marzo, p. 11.
- El Siglo* (1971) "Violeta", (Diario: Santiago de Chile), 29 de junio de 1971, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1971) "Cantar y contar: notas sobre Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 27 de octubre, p. 11.
- \_\_\_\_\_ (1971) "UC rescata autobiografía de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 28 de junio, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (1988) "Nancy Torrealba, cultora de Violeta", (Diario: Santiago de Chile), 24 de julio, p. 15.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Esta es la casa de Violeta Parra", (Diario: Santiago, Chile), 14 de abril de 1995, p. 19.
- \_\_\_\_\_ (2007) "Violeta se fue a los diez y siete", (Diario: Santiago de Chile) 9 de noviembre, p. 28.
- El Sur* (1980) "Violeta Parra, símbolo de nuestra tierra", (Diario: Concepción) 19 de febrero de 1980, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1986) "Lanzamiento del libro sobre Violeta Parra", (Diario: Concepción) 27 de marzo, p. 16.

- \_\_\_\_\_ (1987) Diario: "A veinte años de su muerte Violeta Parra sigue vigente", (Diario: Concepción), 5 de febrero, p. 16.
- \_\_\_\_\_ (1989) "Violeta, un asunto personal", (Diario: Concepción), 14 de febrero, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Por primera vez darán premio Violeta Parra", (Diario: Concepción), 14 de agosto, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Presentan libro sobre Violeta Parra", (Diario: Concepción), 30 de septiembre, p. 12.
- \_\_\_\_\_ (2003) "Harán museo para Violeta Parra", (Diario: Concepción), 3 de septiembre, p. 19.
- Ercilla (1976) "Violeta Parra. Poesía y realidad", (Revista: Santiago, Chile), (2161), 29 de diciembre, p. 71.
- ESCOBAR, Marcela (2001) "Hechicera de gran poder", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento: Revista *El Sábado*), 10 de marzo, pp. 18-21.
- ESCOBAR, Soledad (2003) "Luis Vera desmitificará a Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), 3 de febrero, p. 30.
- ESPINOSA, Héctor (1990) "Recordando a Violeta Parra", *El Sur*, (Diario: Concepción), 8 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1994) "Violeta Canción interminable" *El Sur* (Diario: Concepción), 2 de febrero, p. 6.
- ESPINOZA, Denisse (2008) "Ballet Antumapu estrena obra basada en la vida de Violeta Parra", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 19 de mayo, p. 45.
- FAJARDO, Marco (2014) "Obra poética de Violeta Parra revela lo humano y lo divino de la identidad nacional", *El Mostrador* (Diario Digital: Santiago de Chile), 27 de marzo. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/03/27/obra-poetica-de-violeta-parra-revela-lo-humano-y-lo-divino-de-la-identidad-nacional/>, visitado el 12/02/2016.
- FARANDATO, Katty (1994) "Homenaje a Violeta Parra" *El Mercurio* (Diario: Antofagasta-Calama), 3 de marzo, p. 3.
- FIGUEROA, Fernando (1989) "El Albertío rompe el silencio: habla el inspirador de Violeta Parra", *Revista de Arte*, Universidad de Chile, (Revista: Santiago de Chile), 12 (3), pp. 9-11.
- FONTECILLA, María Eugenia (1990) "Violeta y Carla, pétalo a pétalo" *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 28 de octubre, C 17.
- GAI, José (1990) "De Violeta Parra TODO LO CIERTO", *Las Últimas Noticias*, (Diario: Santiago de Chile, Suplemento), 2 de diciembre, p. 6.
- GAJARDO, Enrique (1982) "Violeta Parra: A 15 años de su muerte", *El Diario Austral* (Diario: Temuco), 7 de febrero, p. 5.
- \_\_\_\_\_ (1998) "La visión de un sancarlino sobre una sancarlina", *Cauce Cultural* (Revista: San Carlos), (72), p. 16.
- GALLO, Macarena (2010) "Mónica Echeverría barre con los tabúes: 'Violeta Parra no podía vivir sin un hombre haciéndole el amor'", *The Clinic* (Periódico: Santiago de Chile), 26 de septiembre, pp. 17-19.

- GALLO, Manuel (1998) "Y cantando se fue Violeta", *Chañarcillo* (Diario: Copiapó), 2 de octubre de 1998, p. 3.
- GARCÉS, N. (1982) "Aunque siempre fue antifestival, Violeta Parra habría llorado", *El Mercurio* (Diario: Santiago) 3 de febrero, p. D 1.
- GARCÍA, Macarena (2006) "Todo sobre mi madre Violeta", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 21 de mayo, p. E 6.
- GARCÍA, Marisol (2006) "¿Quiénes son los amigos de Violeta?", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), 3 de junio, p. 57.
- \_\_\_\_\_ (2007) *The Clinic* (Periódico: Santiago de Chile), (217), 27 de septiembre, p. 19.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Cartas Perentorias", *Dossier* (Revista: Santiago de Chile), (7), octubre, pp. 4-11.
- GARCÍA, Ricardo (1990) "Violeta", *Fortín Mapocho* (Diario: Santiago de Chile), 14 de febrero, p. 11.
- GARRIDO, Álvaro (1998) "Violeta en la tierra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 12 de enero, p. C 11.
- GÓMEZ, Andrés (1994) "Palabra viva de Violeta", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 21 de octubre, p. 21.
- \_\_\_\_\_ (1999) "La difícil vida de Violeta Parra en una biografía no oficial", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 5 de diciembre, p. 56.
- GONZÁLEZ, Lorenzo (1982) "Violeta Entera", *La Región* (Diario: San Fernando, Chile), 6 de noviembre, p. 3.
- GUTIÉRREZ, Orlando (1990) "23 años de la muerte de Violeta Parra", *El Centro* (Diario: Rengo), 11 de febrero, p. 2.
- HASSEN, Marta (1990) "La primera película sobre Violeta Parra", *La Época*, (Diario: Santiago de Chile), 9 de noviembre, p. 24.
- HERNÁNDEZ, Ency (1994) "Violeta Parra, poetisa en potencia", *El Trueno* (Diario: Talca), 25 de abril, p. 8.
- INOSTROZA, Carlos (2010) "Contribución de Violeta Parra en la Universidad", *Panorama UDEC* (Revista: Concepción), (669), 7 de septiembre, p. 3.
- IÑIGUEZ, Ignacio (1996) "Lo que va de lo cierto a lo falso", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), jueves 19 de septiembre, p. 36.
- ITURRA, Carlos (1991) "Violeta ausente", *El País* (Diario: Santiago de Chile), 21-27 de marzo, p. 11.
- JILES, Pamela (2003) "Veintiún dolores una Violeta", *Punto Final* (Revista: Santiago de Chile), (538), 28 de febrero, p. 21.
- JIMÉNEZ, Carolina (1999) "Un brindis en la tumba de Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile) 6 de enero, p. 38.
- JIVAGO, Juri (1992) "Mi Violeta Parra", *El Diario de Aysén* (Diario: Coyhaique), 3 de septiembre, p. 9.
- JÖSCH, Melanie (2000) "Violeta Parra humana y mítica", *Rocinante* (Revista: Santiago de Chile), febrero, pp. 34-36.
- KEMP, Alicia (1999) "Violeta Parra", *Arcilla* (Revista), (5), pp. 3-4.

- La Cuarta* (1997) "Violeta Parra revivió para recibir la Orden al Mérito", (Diario: Santiago de Chile), 10 de octubre, p. 9.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Amor de pueblo mantiene vivo el recuerdo de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), martes 25 de agosto, p. 6.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Violeta Parra tendría hoy 81 años", (Diario: Santiago de Chile), domingo 4 de octubre, p. 24.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Libraco sobre Violeta Parra será presentado el día de su aniversario", (Diario: Santiago de Chile), 29 de septiembre, p. 25.
- La Discusión* (1982) "¡Gracias a la vida! que nos dio una *Violeta*", (Diario: Chillán), 4 de febrero, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1992) "Casa de Violeta Parra: monumento histórico", (Diario: Chillán), domingo 20 de septiembre, p. 6.
- \_\_\_\_\_ (1993) "Escritores de Ñuble Violeta Parra", (Diario: Chillán) 7 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Presencia de Violeta Parra", (Diario: Chillán), viernes 4 de febrero, p. 14.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Violeta Parra Mito y Arte", (Diario: Chillán), 6 de febrero, p. 12.
- \_\_\_\_\_ (2003) "San Carlos pide ayuda para comprar casa de Violeta Parra", (Chillán) 22 de noviembre, p. 6.
- La Época* (1987) "'Mentira todo lo cierto', biografía de Violeta Parra" [Entrevista a Carmen Oviedo] (Diario: Santiago de Chile), jueves 14 de mayo, p. 25.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Apareció una biografía de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 8 de diciembre, p. 34.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Fue recordada en el Cementerio General a 28 años de su trágica muerte. Cantos y Payas para Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), lunes 6 de febrero, p. 33.
- \_\_\_\_\_ (1996) "Celebran natalicio de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 6 de domingo de octubre, p. 36.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Inaugurada muestra de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 12 de octubre, p. 40.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Nadie se interesa por el monumento", (Diario: Santiago de Chile), jueves 30 de octubre, p. 30.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Violeta Parra ya tiene medalla Gabriela Mistral", (Diario: Santiago de Chile), viernes 10 de octubre, p. 32.
- \_\_\_\_\_ (1998) "La campesina que afirma ser Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 15 de mayo, p. 27.
- La Estrella* (1989) "El suicidio del Violeta Parra", (Diario: Iquique), 25 de febrero, p. 6.
- La Nación* (1982) "Nydia Caro rindió homenaje en N. York", (Diario: Santiago de Chile), 20 de mayo, p. B 12.
- \_\_\_\_\_ (1996) "Pocas flores para Violeta", (Diario: Santiago de Chile), 6 de noviembre, p. 43.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Gobierno condecorará a V. Parra", (Diario: Santiago de Chile), 4 de octubre, p. 37.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Rinden tributo a Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 5 de febrero, p. 38.

- \_\_\_\_\_ (2001) "Homenaje a Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile) 12 de enero de, p. 52.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Llevan al cine la vida de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 27 de agosto, p. 29.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Teatro Municipal se tiñe de Violeta", (Diario: Santiago de Chile), martes 25 de septiembre, p. 41.
- \_\_\_\_\_ (2001) "Violeta renace en Washington", (Diario: Santiago de Chile), 1 de marzo, p. 43.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Gracias a la vida, gracias a Violeta", (Diario: Santiago, suplemento *Revista Ahora*), (6), mayo, pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_ (2010) "El regreso de Violeta Parra por Mónica Echeverría", (Diario: Santiago de Chile), 8 de septiembre, p. 21.
- La Prensa* (2001) "Cumpleaños de Violeta Parra", (Diario: Curicó), 4 de octubre, p. 20.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Violeta Parra al museo. Hijos Isabel y Ángel confiaron a la Fundación Cardoen el patrimonio de su madre para desarrollar valiosa muestra", (Diario: Curicó, suplemento) 01 de diciembre, p. 5.
- La Prensa Austral* (1989) "Investigación de periodista regional sobre Violeta Parra se editó en Japón", (Diario: Punta Arenas), 11 de agosto. p. 12.
- La Segunda* (1997) "Gobierno impondrá condecoración Gabriela Mistral en forma póstuma a Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), viernes 3 de octubre, p. 68.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Hace treinta años, Violeta se sintió como un niño frente a Dios", (Diario: Santiago de Chile), 5 de noviembre, p. 44.
- La Tercera* (1888) "Libro con biografía y la poesía de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile) 8 de agosto, p. 15.
- \_\_\_\_\_ (1983) "Museo *Violeta Parra*", (Diario: Santiago de Chile), 24 de abril, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (2003) "Avanzan trabajos sobre Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 31 de enero, p. 43.
- \_\_\_\_\_ (2006) "Revelador documental sobre Violeta Parra se lanza en DVD", (Diario: Santiago de Chile), 21 de mayo, p. 41.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Se inaugura en Centro Cultural La Moneda la tercera parte de la obra visual de Violeta Parra", (Diario Digital: Santiago de Chile), 15 de diciembre. Disponible en: [http://www.latercera.com/contenido/727\\_84408\\_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/727_84408_9.shtml) visitado el 06/06/2014.
- La Tribuna* (1987) "Violeta Parra viva tras, 20 años", (Diario: Los Ángeles), 6 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Conmemoraron 35 años de la muerte de Violeta Parra", (Diario: Los Ángeles), 7 de febrero, p. 23.
- \_\_\_\_\_ (2007) "Homenajearán a Violeta Parra al cumplirse 40 años de su muerte", (Diario: Los Ángeles), 3 de febrero, p. 22.
- LARRAÍN, Ana María (1995) "A ras del alma", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), miércoles 4 de octubre, p. C 15.
- Las Últimas Noticias* (1979) "El adiós de dos grandes. Joaquín Edwards Bello y Violeta Parra también se fueron en verano. Con un año de diferencia, los hermanó el suicidio", (Diario: Santiago de Chile), domingo 14 de enero.

- \_\_\_\_\_ (1981) "Rinden homenaje a Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile) 3 de febrero de 1981, p. 46.
- \_\_\_\_\_ (1991) "Por primera vez se expone en Chile el patrimonio artístico de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 17 de marzo, p. 31.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Homenaje póstumo de Ministerio de Educación. *Violeta condecorada*", (Diario: Santiago de Chile), 11 de octubre, p. 33.
- \_\_\_\_\_ (1998) "Reviven a Violeta Parra en sus 80 aniversario", (Diario: Santiago de Chile), 8 de septiembre, p. 41.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Violeta Parra (1917-1967) una artista universal", (Diario: Santiago de Chile), 2 de noviembre, p. 5.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), sábado 18 de diciembre, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Violeta Chilensis", (Diario: Santiago de Chile), 10 de enero de 2000, p. 42.
- \_\_\_\_\_ (2009) "Libro Mayor de Violeta Parra vuelve corregido y aumentado", (Diario: Santiago de Chile), 29 de septiembre, p. 34.
- LAVQUEN, Alejandro (2006) "Violeta se fue a los cielos", *Punto Final* (Revista: Santiago de Chile), (619), 14 de julio, p.18.
- LETÉLIER, Felipe (1995) "Homenaje a Violeta en el Congreso", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), viernes 6 de octubre, p. 3.
- LIPHTAY, Isabel (1978) "Bailando a Violeta", *Hoy* (Revista: Santiago de Chile), (36), 1°-7 de febrero, pp. 38-39.
- LJUVETIC, Iván (2002) "Violeta Parra -I-II-III", *El Espectador* (Diario: Valparaíso) 19 de abril, p. 3.
- MACELLARI, Marcelo (2005) "El esperado tributo a Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Valparaíso), 18 de noviembre, p. 28.
- MANRÍQUEZ, Víctor (2002) "Breve historia de Violeta Parra", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), 20 de marzo, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Violeta Parra insigne mujer de nuestra tierra", *El Sancarlino* (Diario: San Carlos), 5 de febrero, p. 3.
- MÁRQUEZ, Adolfo (1990) "Violeta del pueblo", *La Discusión* (Diario: Chillán), 6 de febrero, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (1993) "Violeta Parra: la fuerza del talento", *Cauce* (Revista: Santiago de Chile), (65), pp. 25-26.
- MARTÍNEZ, Carlos (1999) "Gracias a Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), martes 31 de agosto, p. 6.
- MARTÍNEZ, Claudio (1997) "Violeta hoy está en Madrid", *La Época* (Diario: Santiago de Chile), 2 de agosto, p. 10.
- MARTÍNEZ, Sergio (1973) "Violeta Parra: un año más", *Última Hora* (Diario: Santiago, Chile) 7 de febrero, p. 7.
- MATURANA, Hernán (2000) "En mi patria una Violeta", *El Expreso* (Periódico: Viña del Mar), 23 de octubre, p. 7.
- MEDINA, Ernesto (2001) "Pobre homenaje a Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), 6 de febrero.

- MEDINA, Sergio (2005) "Violeta y Gabriela", *La Estrella* (Diario: Arica), 5 de diciembre, p. A 6.
- MENA, Catalina (2006) "Mamá Violeta", *Paula* (Revista: Santiago de Chile), (953), 17 de Junio, pp. 46-51.
- MENARES, Lucía (2003) "Gracias a la vida", *El Líder* (Diario: San Antonio), 5 de febrero, p. 5.
- Mensaje* (2003) "Oda a la cultura popular", (Revista: Santiago de Chile), (3), mayo-junio, p. 15.
- MESÍAS, Iván (1999) "La eternidad de Violeta Parra", *La Discusión* (Diario: Chillán), viernes 5 de febrero, p. 2.
- MESTRE, Danielo (2007) "Más vale tarde que nunca. A 90 años del nacimiento de Violeta, florecen reconocimientos", *El Ciudadano* (Periódico: Santiago de Chile), (51), noviembre.
- MEZA, Juan (2000) "Violeta Parra", *La Estrella* (Diario: Valparaíso) 3 de febrero, p. 8.  
 \_\_\_\_\_ (2006) "5 de febrero...muerte de Violeta Parra", *La Prensa* (Diario: Curicó), 5 de febrero, p. 19.
- MEZA, María Eugenia (1994) "Mi corazón ya no avanza", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), 21 de agosto, pp. 26-27.
- MIRANDA, Paula (1999) "Décimas autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias", *Revista Mapocho*, (46), pp.49-63.
- MIRANDA, Rodrigo (2009) "Lanzan en Chile libro de Violeta Parra que incluye sus últimas cartas de amor", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 29 de septiembre, p. 48.
- MONTES, Hugo (1978) "Una poetisa: Violeta Parra", *La Tercera de la Hora* (Diario: Santiago de Chile, domingo 4 de junio de 1978, p. 14.  
 \_\_\_\_\_ (1983) "Gracias a la vida un libro de testimonios", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 30 de enero, p. 11.
- MORAGA, Marcos (2007) "Cuatro décadas de Violeta ausente", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), 2 de febrero, p. 26.  
 \_\_\_\_\_ (2007) "Y va brotando. Los 90 años de Violeta Parra se cierran con festival, DVD y disco tributo". *La Cultura del Domingo* (Revista: Santiago de Chile), 18 al 24 de noviembre, pp. 58-59.
- MUÑOZ, Leopoldo (2011) "Las deudas con el mito. Violeta se fue a los cielos", *Mabuse Revista de Cine [online]*. Disponible en: <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=86522>, visitado el 04/03/2016.
- MUÑOZ, Marín (2000) "Muerte de Violeta Parra", *La Prensa Austral* (Diario: Punta Arenas), 3 de febrero, p. 7.
- MUÑOZ, Marino (1997) "Glosando a Violeta Parra", *La Prensa Austral* (Diario), jueves 30 de enero, p. 2.  
 \_\_\_\_\_ (1999) "Violeta Parra sigue cantando", *La Prensa Austral* (Diario: Punta Arenas), 4 de febrero, p. 7.  
 \_\_\_\_\_ (2006) "Yo canto a la chillaneja", *La Prensa Austral* (Diario: Punta Arenas), 2 de febrero, p. 7.
- NAVARRETE, Daniel (2009) "Desnudaron los secretos de la obra de Violeta Parra", *El Diario Austral* (Diario: Valdivia), 20 de septiembre, p. 14.

- NAZARALA, Andrés (2005) "Luis Vera aterriza en la televisión abierta", *La Segunda* (Diario: Santiago de Chile), 20 de julio, p. 41.
- NÚÑEZ, Julia (1989) "Conversando de..." "Violeta Parra", *El Centro de Chile*, (Diario: Rengo) 23 de mayo, p. 2.
- OLATE, Miryam (1990) "Las casi perdidas *anticuecas* de Violeta Parra se revelan en su calidad de músico", *La Época* (Diario: Santiago de Chile), 12 de agosto, p. 9.
- OLEA, Raquel (1996) "Violeta Parra, Violeta del pueblo", *El Canelo* (Revista: Santiago de Chile), (76), noviembre, p. 33.
- ORELLANA, Carlos (1997) "Violeta en el Louvre", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 8 de abril, p. A 2.
- OSÉS, Darío (1993) "Las décimas del dolor", *La Prensa* (Diario: Curicó, Suplemento) 9 de mayo, p. 1.
- OVIEDO, Carmen (1990) "Mentira todo lo cierto tras la huella de Violeta Parra", *El Diario*, (Diario: Santiago de Chile), 4 de diciembre, p. 22.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Violeta Parra, obra publicada" *Occidente* (Revista), (355), Julio-agosto-septiembre, pp. 36-37.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Violeta Parra, obra publicada", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles), 22 de septiembre, p. 3.
- Página Abierta* (1992) "Homenaje por la Violeta y la Parra", (Revista: Santiago de Chile), (63), 30 de marzo -12 de abril.
- PASSALACUA, Ítalo (2007) "Mistral, Parra y Neruda vuelven con imagen y voz", *Ercilla* (Revista: Santiago de Chile), (3310), 1 de enero, p. 56.
- PEÑA, Cristóbal (2001) "Bajo el influjo de Violeta", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), domingo 21 de octubre, p. 50.
- \_\_\_\_\_ (2003) "Documental de Violeta Parra recoge testimonios inéditos", *La Tercera de la Hora* (Diario: Santiago de Chile), 27 de noviembre, p. 9.
- \_\_\_\_\_ (2007) "Violeta Parra, básica y elemental", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile, suplemento *La tercera cultura*), 27 de octubre, p. 17.
- PEÑA, Manuel (1991) "Retrato de una cantante popular chilena", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 14 de julio, p. 6.
- PÉREZ, Floridor (2006) "Contar y cantar a la madre", *Ercilla* (Revista: Santiago de Chile), (3296), 19 de junio, p. 78.
- PÉREZ, Gonzalo (2001) "El dios oscurecido puede volver a amar", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento *El Sábado*), 7 de abril, p. 18.
- PINTO, Rodrigo (2006) "Violeta se fue a los cielos", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento Revista *El Sábado*), 24 de junio, p. 8.
- PIÑA, Andrés (2000) "El puzle de la memoria", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento, Revista de Libros), 8 de enero, p. 9.
- PIÑA, Rommel (1999) "Se completa el tesoro de Violeta", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 23 de octubre, p. 41.
- \_\_\_\_\_ (1999) "Violeta tenía un tesoro", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), jueves 17 de junio, p. 38.
- Pluma y Pincel* (1991) "CARMEN OVIEDO, Mentira todo lo cierto tras la huella de Violeta Parra", (Revista: Santiago de Chile), (136), 7-3 de enero, p. 78.

- PONCE, David (2002) "Su sonidista devela los secretos de la última grabación de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 19 de marzo, p. C 18.
- \_\_\_\_\_ (2007) "A 90 años de su natalicio el lado pop de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento *Wikén*), 28 septiembre, pp. 16 -17.
- POZO, Amparo (1994) "¡Gracias a la vida!", *El Trueno* (Diario: Talca) 27 de febrero, p. 4.
- \_\_\_\_\_ (1998) "¡Gracias a la vida!", *Acanthus* (Revista: Talca) 3, (20), febrero, p. 1.
- \_\_\_\_\_ (1998) "¡Gracias a la vida!", *La Prensa* (Diario: Curicó, suplemento), 22 de marzo de 1998, p. 1.
- PROMIS, José (2006) "Violeta Elusiva", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 2 de junio, p. 4.
- Publimetro* (2001) "Violeta Parra inspirará una película", (Diario: Santiago de Chile), 28 de agosto, p. 15.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Libro aborda creaciones plásticas de Violeta Parra", (Diario: Santiago de Chile), 30 de septiembre de 2002, p. 22.
- PULGAR, Leopoldo (1998) "¿Qué tienen en común Violeta Parra, Hitler y Cobain?" *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), enero, p. 47.
- QUILODRÁN, Fernando (2000) "Violeta Perenne", *El Siglo* (Diario: Santiago de Chile), 4 de febrero, p. 24.
- RAMÍREZ, Enrique (1993) "Nicanor Parra: ¿Dónde la viste?", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile), 21 de junio, p. 11.
- \_\_\_\_\_ (1994) "Las tristezas de Violeta", *El Nortino* (Diario: Iquique) 20 de agosto, p. 14.
- RÍOS, Hugo (1984) "Una escultura para Violeta y un diploma para la Bicicleta", *La Bicicleta* (Revista: Santiago de Chile), (45), abril, p. 48.
- RIQUELME, Ramón (2002) "Violeta Parra", *La Discusión* (Diario: Chillán), 2 de noviembre, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Violeta Parra", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles), 23 de abril, p. 3.
- RODRÍGUEZ, José (1997) "Recordando a Violeta", *La Época* (Diario: Santiago de Chile), viernes 24 de octubre, p. 9.
- ROJAS, Wellington (1983) "Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio", *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile), 27 de septiembre, pp. 3-4.
- RUBÍ, Antonienta (1992) "Violeta Parra: Gracias a la vida", *Traveling Chile*, (Revista: Santiago de Chile), octubre, pp. 6-7.
- RUBILAR, Rigoberto (1992) "Violeta Parra autodidacta", *La Discusión* (Diario: Chillán) 28 de abril, p. 2.
- RUÍZ, Martín (1992) "Los tapices de Violeta", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile) 7 de febrero, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (1994) "Violeta terrestre", *El Nortino* (Diario: Iquique) 20 de agosto, p. 14.
- SÁEZ, Fernando (1999) "Violeta Esencial", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile) 15 de diciembre, p. C 11.
- \_\_\_\_\_ (2000) "Personajes", *Paula* (Revista: Santiago de Chile), (816), abril, p. 162.
- SÁEZ, Katherine (2002) "Del olvido a la memoria colectiva", *EL Volantín* (Revista: Santiago de Chile), septiembre, p. 6.

- Safo Revista Literaria Femenina* (1999) "Partieron *café-culturales* de los viernes en San Ramón", (Revista: Rancagua), (58), mayo/junio, pp. 14-15.
- SALAZAR, Demetrio (1979) "Gabriela y Violeta", *El Heraldo* (Diario: Linares), 11 de mayo, p. 3.
- SALVADOR, Fernando (2002) "Vigencia de Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile) 13 de noviembre, p. 6.
- SALVO, Jaime (2003) "Impecable homenaje a Violeta Parra", *El Esfuerzo* (Diario: San Carlos), 7 de octubre, p. 8.
- SAN MARTÍN, Mario (2003) "Baena comprará casa de Violeta Parra", *La Discusión* (Diario: Chillán), 7 de diciembre, p. 7.
- SÁNCHEZ, Luis (1989) "Y nació una mujer llamada Violeta", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles), 4 de octubre, p. 3.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Nuestro Folclore chileno", *La Tribuna*, (Diario: Los Ángeles), 31 de enero, p. 5.
- \_\_\_\_\_ (1990) "Violeta chilensis y otros nacionalismos", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago de Chile, suplemento, *La Semana*), domingo 6 de mayo, p. 14.
- SANDOVAL, Abel (1986) "De arriba en la cordillera se descuelga la guitarra indócil", *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles) 5 de abril, p. 2.
- SANDOVAL, Victoriano (1995) "Dos nobeles y una cantora universal", *La Estrella de Iquique* (Diario: Iquique), 7 de abril, p. 13.
- SEPÚLVEDA, José Miguel (1999) "Las canciones de Violeta esculpidas", *El Siglo* (Diario: Santiago de Chile), 12 de marzo, p. 14.
- Sociedad de Empleados de Comercio* (2004) "El otro don de Violeta Parra", (Revista: Chillán), noviembre, p. 21.
- SOLER, Claudio: "Los amores de Violeta", *El Diario austral*, (Diario: Temuco, Suplemento), 6 de enero de 1991, pp. 12-13.
- STOCK, Freddy (2007) "La ironía de Violeta Parra", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile), febrero 5, p. 30.
- TAPIA, Vicente: "Sociología aplicada a Gracias a la vida ", *La Segunda* (Diario: Santiago, Chile), 4 de diciembre de 1980.
- TRUJILLO, Carlos (1987) "Gloria Barrera: interpretaré a Violeta Parra con mucho amor", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 7 martes de abril, p. C 14.
- \_\_\_\_\_ (1987) "Quiero mostrar a la Violeta Parra mujer", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), miércoles 4 de marzo, p. C 13.
- Última Hora* (1971) "Libro de Violeta Parra editó la UC", (Diario: Santiago de Chile), 26 de junio, p. 7.
- \_\_\_\_\_ (2006) "La aristocracia de la tierra", (Diario: Santiago de Chile), 6 de febrero, p. 20.
- URRUTIA, Cristian (1987) "Sobre Violeta Parra", *El Esfuerzo*, (Diario: San Carlos), 4 de febrero, p. 6.
- VALDOVINOS, Mario (2007) "Lúcido retrato de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile, suplemento, *Revista de Libros*), 11 de noviembre de 2007, p. E 23.
- VALENTE, Ignacio (1993) "Veintinuno son los dolores", *Atenea*, (Revista: Concepción), (468), 2° semestre, p. 239.

- VALENZUELA, Rubén (1980) "Gracias a la vida que me ha dado tanto:...cultivo de una Violeta", *Las Últimas Noticias* (Diario: Santiago, Chile, suplemento *Revista del Domingo*), 26 de octubre, p. 6.
- VALLE, Rafael (2001) "El cine chileno encuentra en las biografías una nueva veta", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 25 de agosto, p. 52.
- VARGAS, Luis (1990) "Hacia las cartas de Violeta Parra", *El Mercurio* (Diario: Santiago de Chile), 2 de diciembre, p. 2.
- VÁSQUEZ, Ernesto (1981) "Violeta Parra, símbolo de nuestra tierra", *Cauce Cultural* (Revista: Chillán) (4), p. 40.
- VENEGAS, Arturo: "Gracias a la vida", *La Tercera*, (Diario: Santiago de Chile), 7 de noviembre de 1987, p. 2.
- VERGARA, Claudio (2010) "Llega la reedición discográfica más completa de Violeta Parra", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 16 de septiembre, p. 62.
- VERGARA, Ina (2000) "El pueblo no olvida a Violeta", *La Nación* (Diario: Santiago de Chile) Domingo, 6 de febrero, p. 38.
- VIAL, Juan Manuel (2010) "Violeta afónica", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), 25 de septiembre, p. 87.
- VIAL, Sara (2000) "Dulce vecina de la selva verde", *La Segunda* (Diario: Santiago de Chile), miércoles 27 de septiembre, p. 9.
- VILLALOBOS, Daniel (2011) "Crítica de cine: Violeta se fue a los cielos", *La Tercera* (Diario: Santiago de Chile), [Versión digital], 11 de agosto. Disponible online: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2011/08/1453-385671-9-critica-de-cine-violeta-se-fue-a-los-cielos.shtml> visitado el 07/10/2012.
- VILLANUEVA, Ximena (2002) "Los Parra se toman Washington", *El Metropolitano* (Diario: Santiago de Chile), 23 de noviembre, p. 31.
- VILLAROEL, Mónica (1993) "Tras la huella de Violeta Parra" *Los Tiempos* (Revista: Santiago de Chile), (12), 1 de marzo, pp. 48-49.
- VILLEGAS, Óscar (1998) "Análisis grafológico del último manuscrito de Violeta Parra", *Araña Gris*, Boletín Literario (Revista: Santiago de Chile), (34), pp. 82-83.
- Vistazos* (1997) "Quien nace flor y árbol al mismo tiempo, no muere nunca", (Revista: Santiago de Chile), (4), noviembre, p. 5.
- WITKER, Alejandro (2005) "Violeta Parra y San Carlos", *El Sur* (Diario: Concepción), 10 febrero, p. 2.
- YACONI, Andrea (1988) "Apareció un nuevo libro sobre la obra de Violeta Parra", *La Época*, (Diario: Santiago) 19 de agosto, p. 29.

## Anexos

### Anexo Nº 1: Listado de prensa y revistas consultadas.

Prensa	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
<i>El Mercurio</i>	Metropolitana – V-II	Derecha
<i>Las Últimas Noticias</i>	Metropolitana	Derecha
<i>Fortín Mapocho</i>	Metropolitana	Centro
<i>El Siglo</i>	Metropolitana	Izquierda
<i>La Cuarta</i>	Metropolitana	Derecha
<i>La Época</i>	Metropolitana	Centro
<i>La Tercera [de la Hora]</i>	Metropolitana	Derecha
<i>Publimetro</i>	Metropolitana	Se supone sin sesgo político.
<i>El Metropolitano</i>	Metropolitana	Derecha
<i>La Hora</i>	Metropolitana	Derecha
<i>La Hora de la Tarde</i>	Metropolitana	Derecha
<i>La Nación</i>	Metropolitana	Derecha
<i>El País</i>	Metropolitana	Sin información
<i>La Segunda</i>	Metropolitana, VI Región O`Higgins	Derecha
<i>La Estrella de Iquique</i>	I Región Tarapacá	Derecha

<i>El Nortino de Iquique</i>	I Región de Tarapacá	Pluralista/Humanista
<i>Chañarcillo</i>	III Región Atacama	Centro
<i>Atacama</i>	III Región Atacama	Derecha
<i>El Día La Serena</i>	IV Región de Coquimbo	Independiente
<i>El Espectador</i>	V Región Valparaíso	Independiente
<i>El Observador</i>	V Región Viña del Mar	Independiente
<i>El Expreso</i>	V Región Viña del Mar	Independiente
<i>El Líder</i>	V Región Valparaíso	Derecha
<i>La Región</i>	VI Región O' Higgins	Independiente
<i>El Rancagüino</i>	VI Región O' Higgins	Independiente
<i>Última Hora</i>	VI Región O' Higgins	Independiente
<i>El Trueno</i>	VII Región del Maule	Independiente
<i>El Centro de Chile</i>	VII Región del Maule	Independiente
<i>El Heraldo</i>	VII Región del Maule	Independiente
<i>La Tribuna</i>	VIII Región Bío-Bío	Independiente
<i>Crónica de Chillán</i>	VIII Región Bío-Bío	Derecha
<i>La Discusión</i>	VIII Región Bío-Bío	Derecha

<i>El Comercio</i>	VIII Región Bío-Bío	Independiente
<i>El Sancarlıno</i>	VIII Región Bío-Bío	Independiente
<i>Crónica de Concepción</i>	VIII Región Bío-Bío	Derecha
<i>El Sur</i>	VIII Región Bío-Bío	Derecha
<i>El Heraldo</i>	VII Región del Maule	Independiente
<i>El Diario Austral Temuco</i>	X Región Araucanía	Derecha
<i>El Divisadero</i>	XI Región Aysén	Independiente
<i>La Prensa Austral</i>	XII Región Magallanes y Antártica Chilena	Derecha
<i>El Magallanes</i>	XII Región de Magallanes	Derecha
Revistas de actualidad noticiosa	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
<i>Ercilla</i>	Metropolitana	Progresista/Derecha (en épocas distintas).
<i>Vea</i>	Metropolitana	Inicia como crónica policial/cambia a revista de espectáculo.
<i>Vistazo</i>	Metropolitana	Análisis noticias/Izquierda.
<i>Punto Final</i>	Metropolitana	Noticias/Izquierda
<i>Hoy</i>	Metropolitana	Centro/Demócrata Cristiano
<i>Cauce</i>	Metropolitana	Democracia Cristiana

<i>The Clinic</i>	Metropolitana	Sátira política en todas las direcciones.
<i>El Ciudadano</i>	Metropolitana- X Región	Izquierda
<i>Página Abierta</i>	Metropolitana	Sin información
Revistas de actualidad cultural	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
<i>Revista de Arte</i>	Metropolitana	Cultural/Facultad de Artes Universidad de Chile.
<i>Occidente</i>	Metropolitana	Cultural/La Gran Logia de Chile
<i>Traveling</i>	Metropolitana	Cultural
<i>En viaje</i>	Metropolitana	Cultural
<i>Pluma y pincel</i>	Metropolitana	Izquierda, crítica, literatura
<i>Carajo</i>	Metropolitana	Crítica, literatura
<i>El Canelo</i>	Metropolitana	Anarquista/Contracultural
<i>Dossier</i>	Metropolitana	Cultural, Universidad Diego Portales
<i>Mapocho</i>	Metropolitana	Humanidades/Ciencias Sociales
<i>Acanthus</i>	VII Región	Cultural
<i>Cauce Cultural</i>	VIII Región	Cultural
<i>Revista Sociedad Empleados de Comercio Chillán</i>	VIII Región	Cultural
<i>Atenea</i>	VIII Región	Cultural, Universidad de Concepción

<i>Panorama UDEC</i>	VIII Región	Noticias/Universidad Concepción
<i>Arcilla</i>	Sin información	Sin información
<i>El Volantín</i>	Sin información	Sin información
<i>La cultura del domingo</i>	Sin información	Sin información
<i>Safo Revista Literaria Femenina</i>	VI Región	Cultural/Femenina
Revistas juveniles	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
<i>La Bicicleta</i>	Metropolitana	Izquierda/Contracultural
Revistas para la mujer	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
<i>Revista Paula</i>	Metropolitana	Feminista/No feminista/Conservadora
Revistas de espectáculo	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
ECRAN	Metropolitana	Cultural
Revistas religiosas	Región	Tendencia ideológica/descripción de contenido.
<i>Revista Mensaje</i>	Metropolitana	Humanista/religiosa

**Anexo N° 2: Cuadro comparativo de canciones de Violeta Parra en Programas de Enseñanza Media**

Canciones de Violeta Parra	Programa 1º Medio	Programa 2º Medio	Programa 3º Medio	Programa 4º Medio
Al centro de la injusticia (Texto Violeta Parra/Música Isabel Parra)		x	x	
Arriba quemando el sol		x	x	
Cantores que reflexionan			x	
Casamiento de negros		x	x	
De cuerpo entero			x	
Gracias a la vida		x	x	
La jardinera		x	x	
La periconas se ha muerto			x	
Lo que más quiero (Texto Violeta Parra/Música Isabel Parra)		x	x	
Parabienes al revés			x	
Qué he sacado con quererte			x	
Run, run se fue pa'l norte"			x	
Volver a los 17			x	
Rin del angelito			x	
	No se advierten referencias expresas de canciones de			Aparece mencionada la figura de Violeta Parra como

	Violeta Parra			compositora de música folklórica, pero no hay referencia de canciones
Total Canciones	0	6	13	0
Contenido social o político	0	2	2	0
Otro contenido	0	4	11	0

**Anexo Nº 3: Cuadro de canciones de Violeta Parra que presentan temáticas de crítica social y/o compromiso político<sup>269</sup>**

Ediciones en Vida	Disco	Año	Sello	País
Nombre canciones				
1. Hace falta un guerrillero 6. Yo canto la diferencia 12. El pueblo o [Paseaba el pueblo sus banderas rojas]	Toda Violeta Parra. El folklore de Chile, vol. VIII	1961	EMI Odeón	Chile
6. Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] 8. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol]	El folklore de Chile según Violeta Parra	1962	Odeón	Argentina
2. Mañana me voy pa'l norte 4. El diablo en el paraíso 8. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] 9. Julián Grimau o [¿Qué dirá el Santo Padre?]	Recordando a Chile	1965	EMI Odeón	Chile
10. Miren cómo sonrían versión, aparece como "Schaut, wie die Präsidenten lachen" 11. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] versión (con bombo y quena), aparece como "Brennend heiß steigt die Sonne" 12. Porque los pobres no tienen aparece como "Warum die Armen nichts haben"	Süd- und mittelamerikanische Volksmusik	1965	Eterna	República Democrática de Alemania

<sup>269</sup> Información extraída de la sistematización discográfica realizada por Germán Mollo, disponible en [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/vp/d/vpde0011.pdf](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0011.pdf), y la realizada por Luis Advis y Germán Mollo, disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa\\_de\\_Violeta\\_Parra](http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Violeta_Parra)

8. Mazúrquica moderna	<i>Las Últimas Composiciones de Violeta Parra.</i>	1966	RCA Víctor	Chile
<b>Ediciones póstumas</b>	<b>Disco</b>	<b>Año</b>	<b>Sello</b>	<b>País</b>
Nombre de canciones				
3. Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] 5. Los hambrientos piden pan o [La carta] 8. Rodríguez y Recabarren o [Un río de sangre]	Canciones recontradas en París	1971	Discoteca del Cantar Popular (DICAP) La peña de Los Parra	Chile
23. El gavilán o [El gavilán, gavilán]	Cantos de Chile	1975	Le Chant du monde	París
1. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] 3. Hace falta un guerrillero 4. Miren cómo sonrén	Temas Inéditos	1987	Mandioca	Argentina
6. Yo canto la diferencia 7. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol]	La magia de Violeta Parra	1991	EMI	Chile
2. Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] 5. Los hambrientos piden pan o [La carta] 8. Rodríguez y Recabarren o [Un río de sangre] 9. El pueblo o [Paseaba el pueblo sus banderas rojas] 10. Miren cómo sonrén 11. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol]	El hombre con su razón	1992	Alerce	Chile
1. Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] 19. Yo canto la diferencia	El folklore y la pasión	1994	EMI	Chile
2. Levántate, Huenchullán o [Arauco	Canciones reencontradas en	1999	Alerce	Chile

<p>tiene una pena]  5. Los hambrientos piden pan o [La carta]  8. Rodríguez y Recabarren o [Un río de sangre]  9. El pueblo o [Paseaba el pueblo sus banderas rojas]  10. Miren cómo sonrían  11. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol]  12. Julián Grimau o [¿Qué dirá el Santo Padre?] versión  13. Julián Grimau o [¿Qué dirá el Santo Padre?] versión instrumental  15. El gavilán o [El gavilán, gavilán] versión, grabada por Miguel Letelier en 1960</p>	<p>París (edición 1999)</p>			
<p>El gavilán o [El gavilán, gavilán] versión de “Canciones reencontradas en París” (1999)  14. El gavilán o [El gavilán, gavilán] versión de “Cantos de Chile”  15. Julián Grimau o [¿Qué dirá el Santo Padre?] versión instrumental, de “Canciones reencontradas en París” (1999)</p>	<p>Composiciones para guitarra</p>	<p>1999</p>	<p>Warner Music</p>	<p>Chile</p>
<p>2. Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] versión de “El folklore y la pasión”  3. Julián Grimau o [¿Qué dirá el Santo Padre?] versión de “Recordando a Chile”  12. Yo canto la diferencia versión de “El folklore y la pasión”</p>	<p>Universo Latino 9: Violeta Parra</p>	<p>2001</p>	<p>Eurotropical Music (Licencia EMI)</p>	<p>Chile</p>

**Anexo N° 4: Nombre y número de canciones citadas en artículos de prensa y revistas de difusión para construir gráfico (Figura N° 20).**

<b>Canciones</b>	<b>Cantidad de veces mencionadas</b>
Gracias a la vida	67
Volver a los 17	32
Casamiento de negros	16
Run, run se fue pal norte	15
La jardinera	11
Rin del angelito	7
La carta	6
Qué pensa siente el alma	5
El Albertío	5
Qué diré el Santo Padre	5
Qué he sacado con quererte	4
Me gustan los estudiantes	4
Arriba quemando el sol	4
Arauco tiene una pena	4
Por qué los pobres no tienen	4
El gavián	4
Anticuecas	3
Santiago penando estás	3
Los pueblos americanos	3
Mazúrquica moderna	3
Violeta ausente	3
La lavandera	2
Yo canto la diferencia	2
Corazón maldito	2
Ayúdame Valentina	2
El palomo	1
El diablo en el paraíso	1
Según el favor de viento	1
Al centro de la injusticia	1
El guillatún	1
Lo que más quiero	1
Travsuras	1
El joven Sergio	1
La cueca larga	1
En el norte corrió vino	1
Viva Dios, viva la virgen	1
Del norte vengo Maruca	1
Los amores del sacristán	1
La periconas se ha muerto	1
Dónde estás prenda querida	1
Miren como corre el agua	1
Veintiuno son los dolores	1
Amigos tengo por cientos	1
Cantores que reflexionan	1

Miren como sonríen los presidentes	1
Un domingo en el cielo	1
Total de canciones mencionadas	178
Total de fuentes revisadas	305

