

MÁSTER EN MÚSICA COMO ARTE INTERDISCIPLINARIO



Violeta Parra, una aproximación a la creación
interdisciplinaria.

ALEJANDRO ESCOBAR MUNDACA

Trabajo final de investigación

Junio de 2012

Tutores

Dr. JOSEP MARTÍ PÉREZ

Dr. ANTONIO SALCEDO MILIANI

- Violeta, usted es poeta, es compositora y hace tapicería y pintura. Si tuviera que elegir un solo medio de expresión, ¿cuál escogería?

- *Yo elegiría quedarme con la gente*¹.

¹ Transcripción documental *Violeta Parra, bordadora chilena*. Ginebra: Radio y Televisión Suiza, 1965.

Índice

RESUMEN.....	6
AGRADECIMIENTOS.....	7
PRESENTACIÓN	8
OBJETIVOS.....	10
METODOLOGÍA.....	11
FORTALEZAS Y DEBILIDADES	12
CONSIDERACIONES PREVIAS.....	13
VIOLETA PARRA	14
COMPARACIÓN Y PARALELOS.....	21
CAPÍTULO I: MARCO INTERDISCIPLINARIO.....	23
INTRODUCCIÓN	24
ESTADO DEL ARTE.....	25
<i>Plástica</i>	27
<i>Poesía</i>	29
<i>Música</i>	30
JUSTIFICACIÓN	32
<i>Motivaciones</i>	33
FUNDAMENTACIÓN INTERDISCIPLINARIA.....	35
CAPÍTULO II: CREACIÓN MULTIFACÉTICA	40
LA MUERTE.....	41
<i>Plástica</i>	43
Pinturas que describen la muerte	53
<i>Poesía</i>	63
Décimas que hablan sobre la muerte	70
<i>Música</i>	75
Canciones que hablan sobre la muerte	88
CAPÍTULO III:.....	95
TRES APROXIMACIONES HACIA LA CREACIÓN INTERDISCIPLINARIA. 95	

APROXIMACIÓN I.....	96
Velorio de angelito.....	96
Antecedentes	97
Características plásticas	101
Versos por la Niña Muerta	103
LXXXII.....	105
Características poéticas	106
Características musicales	106
Interrelaciones.....	108
APROXIMACIÓN II	109
Características Plásticas	110
Antecedentes	111
Qué dirá el santo padre.....	113
Características poéticas	114
Características musicales	114
Interrelaciones.....	116
APROXIMACIÓN III.....	117
Características plásticas	118
Antecedentes	119
Casamiento de negros.....	120
Características poéticas	121
Características musicales	123
Interrelaciones.....	124
CONCLUSIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	134
FILMOGRAFÍA:	142
WEBGRAFÍA	143
ANEXOS.....	144
DISCOGRAFÍA Y CANCIONERO DE VIOLETA PARRA.....	144
OBRAS PLÁSTICAS	153
<i>Arpilleras</i>	153
<i>Óleos</i>	154
<i>Cerámica</i>	157
<i>Pinturas murales</i>	157
<i>Papel maché</i>	158
EXPOSICIONES.....	159

Índice de Pinturas

1. Sin título , 61 x 131 cm, óleo sobre tela, Colección Nicanor Parra	53
2. Entierro en el campo . 1964, 27 x 41 cm. Óleo sobre tela, Fundación Violeta Parra.....	54
3. Entierro en la calle . 1964. 49 x 66 cm. Óleo sobre madera prensada. Fundación Violeta Parra.	55
4. Las tres hijas del rey lloran a su padre . 1964. 31,3 x 45,2 cm. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.....	56
5. Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija , 1964. 31 x 47 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.....	57
6. Las tres Pascualas , 1964. 62 x 79 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.	58
7. La cena , 1964. 32 x 66 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.....	59
8. El gavilán . 105 x 83 cm. Óleo sobre tela, colección particular.	60
9. Esperando el ataúd I , 1964. 25 x 47 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.	61
10. Esperando el ataúd II , 1964. 51,5 x 62 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.	62

Índice de Décimas

III	67
La Muerte con anteojos	69
LIII	72
LXXXI	16
LXXXII	104
Puerto Montt está temblando	41
Versos por la Niña Muerta	102
XII	73
XLVI	70
XLVII	71
XLVIII	63

Resumen

Violeta Parra es considerada una de las figuras artísticas más importantes del acervo tradicional chileno, pues todo su trabajo y vida son prueba de aquellas manifestaciones; siendo sus canciones (y por tanto, su poética) la principal fuente de reconocimiento posterior a su muerte. Curiosamente, su figura representa hasta la actualidad variados intereses analíticos orientados hacia su rol social en Chile, los cuales, están alejados de su multifacética obra artística. En este contexto, considero que esta invaluable y polivalente obra posee los elementos necesarios para iniciar la presente aproximación interdisciplinaria que busca indagar y reconocer los procedimientos empleados por la autora en sus creaciones poéticas, plásticas y musicales, y cómo ellas presentan interacciones para configurar el discurso artístico por el cual trascendió.

Palabras clave: interdisciplinaria artística, interrelación creativa, arte tradicional.

Agradecimientos

Quiero dejar constancia de mis más profundos agradecimientos a todas aquellas personas e instituciones que han contribuido, de una manera u otra, a concretar el presente trabajo.

En primer lugar, le agradezco profundamente a mi madre Lucy Mundaca, por su apoyo, amor y ejemplo incondicionales. A Fresia Hernández por su invaluable aporte en mi formación profesional y personal.

A mis maestros, Luis Orlandini y Sergio Sauvalle, quienes siempre apoyaron e incentivaron mi carrera musical.

A mi tutor, Dr. Antonio Salcedo por su apoyo, preocupación e incentivo en este trabajo. Al Consejo de Ciencia y Tecnología (CONICYT) por aportarme los medios económicos a través de su programa BecasChile, formación de capital humano avanzado, para realizar el Máster en Música como Arte Interdisciplinario.

A mi familia; Hilse Neira, Armando Salvo (Q.E.P.D.), Hilse Salvo, Olga Salvo, Mireya Bravo, Enrique Cares (Q.E.P.D.), Enrique Cares B., Eduardo Cifuentes, Pablo Arismendi, Ernesto Irrázaval, María Muñoz, M. Cecilia Irrázaval, Carlos Irrázaval y Katherine Irrázaval.

Al profesor Andrés Rossón por su recomendación a Natalie Guerrero y su familia quienes me acogieron como un integrante más de ellos en Barcelona, muchas gracias. A los maestros Eulogio Dávalos y Wladimir Carrasco por confiar en mi trabajo artístico.

Y finalmente, a todos mis profesores del Máster y a mis amigos.

A todos ustedes muchas gracias.

Presentación

El presente trabajo se propone explorar la interdisciplinariedad creativa en la obra de una de las artistas más importantes que ha ofrecido Chile al mundo: Violeta Parra. Conociendo cómo estas distintas creaciones artísticas poseen elementos en común, lo que nos hace presumir la existencia de algo más que pura intuición creativa. Pues Violeta se presenta como una creadora autodidacta, una artista sin estudios específicos, alejada de la academia, razón por la cual, tal vez, no ha sido motivo de estudio atractivo en las mismas academias.

Como se sabe, un artista puede tener, o no, recursos reconocibles desde los cuales podamos evidenciar una coherencia unitaria de su creación. Pues bien, en el siguiente trabajo, se indagará la existencia de tales elementos que conforman su proceder creativo, de los cuales sabemos que provienen de la tradición folklórica chilena y de la tradición folklórica española.

Esta artista de raigambre campesina no sólo es poseedora de un canto local universalizado, sino que también encontramos en su quehacer las diversas manifestaciones vernáculas de su cultura; prácticas tan representativas como la plástica y la poesía, entre otras. Apreciamos en este quehacer expresiones tan diversas y polivalentes que hemos considerado importante su tratamiento investigativo en el marco de este estudio interdisciplinario. Observamos además, que no es sólo una manifestación pretenciosa de una creación, o la búsqueda urgente de otra faceta artística para conseguir reconocimiento fácil; se pueden observar similitudes entre obra musical, plástica y poética. Las cuales son el resultado de su propia cultura vernácula practicada desde su niñez. Por lo que es importante en este trabajo identificar esos elementos creativos con los cuales la autora logra la interdisciplinariedad.

A través de estas manifestaciones se establecen relaciones directas y coherentes entre ellas, que permiten distinguir consonancias. Pues, ella empleó recursos y procedimientos de un arte, llevándolos a otro muy distinto, otorgándole la unidad necesaria por tales transferencias. Dichos elementos tan diversos y funcionales nos abren múltiples y complejas metodologías de trabajo para conseguir y definir interrelaciones.

La historia nos ha enseñado que la mirada parcelada de un fenómeno es insuficiente. En el campo de la música esto es aún más necesario, el artista y sus obras son fruto de la suma de elementos únicos e irrepetibles, los cuales podemos identificar, y que no suelen integrarse a los análisis técnicos, claro está, por su complejidad.

Puede resultar ambicioso proponer una lectura transversal de su obra desde la música, pero en la actualidad están las herramientas y ejercicios similares para iniciar un estudio de carácter interdisciplinario. Tenemos a nuestra disposición análisis de su obra musical y poética para este ejercicio.

Se establecen los antecedentes y motivos por los cuales este corpus múltiple y su autora pueden ser estudiados de manera interdisciplinaria. Por medio de la descripción y orígenes de sus actividades se intenta acercar y unificar una manifestación artística.

Entendemos que este trabajo es una primera aproximación a la obra multidisciplinaria de Violeta Parra. Una investigación que espero continuar desarrollando en una futura tesis doctoral.

Junto a esta interdisciplinaria artística, Violeta desarrollará una triple actividad: la de creadora, intérprete e investigadora.

Objetivos

Lo que pretende esta aproximación es:

- Conocer y constatar la interdisciplinariedad artística de la creadora.
- Estudiar parte de los fundamentos interdisciplinarios del *corpus* artístico de Violeta Parra.
- Conocer los antecedentes creativos de las obras.
- Analizar las principales motivaciones y factores personales presentes en las obras.
- Comprobar y conocer el manejo de los recursos (o fuentes) de la tradición folklórica en estas obras.
- Establecer las concordancias de esta creación multifacética a través de las principales características individuales.

En conjunto, se pretende un estudio transversal, analizando los principales elementos utilizados en ellos. Elaborar una reflexión temática de esta creación, más allá del que tienen como entidades separadas y aparentemente opuestas.

Se busca interpretar además, la gran carga simbólica de esta temática interdisciplinaria compleja

Metodología

Este tratamiento interdisciplinario se basa, en primer lugar, en el carácter multifacético de su creación², es decir, se trabaja con las canciones (música/poesía) y pinturas de Violeta Parra.

En segundo lugar, para realizar nuestro análisis, seguimos un hilo conductor que nos permita profundizar sobre una temática concreta en ellas, para la cual hemos seleccionado

- La Muerte

En tercer lugar, se identifican estas obras plásticas, poéticas y musicales en las cuales Violeta aborda la temática interdisciplinaria propuesta, con sus principales características y motivaciones extraídas desde su biografía.

En cuarto lugar, se escogen pinturas y canciones (música y poesía) que permitan lograr las concordancias a través de tres aproximaciones. Analizando aquella información que permita generar un argumento de su creación. Pues nuestra autora presenta una obra tripartita –música, plástica y poesía- que tienen una tradición y elementos específicos a considerar, pero que Violeta Parra condensó obteniendo formas similares.

Y por último, se describen las principales características en base a los recursos de la tradición oral o folklórica y los recursos populares, describiendo la utilización de esta temática en las obras. Se contextualizan con la biografía de la autora y por último se reflexiona hacia la interrelación musical.

² El material utilizado ha sido seleccionado desde las publicaciones originales clasificadas en los Anexos.

Fortalezas y Debilidades

Nuestra propuesta presenta las siguientes fortalezas para lograr sus objetivos:

- Bibliografía, tanto de su autora como de su obra poética.
- Antecedentes socioculturales detallados de las obras a trabajar.
- Tutoría académica competente a las disciplinas analizadas.
- Competencia y conocimiento empírico de la obra musical de la autora por parte del investigador de este trabajo.
- Novedad de investigación, sin precedentes.

Debilidades:

- Bibliografía limitada tanto de su obra musical como plástica.
- Falta de acceso a las obras plásticas para su reconocimiento.
- Conocimientos de plástica y poética mínimas por parte del investigador de este trabajo.

Consideraciones Previas

Antes de desarrollar este trabajo cabe señalar algunas apreciaciones con respecto a conceptos y temas inherentes al mismo que surgirán en el transcurso de las siguientes páginas.

Muchos no serán considerados como necesarios de incluir en el cuerpo del texto, puesto que ya han sido objeto de análisis, como por ejemplo sus décimas y poesía; en su lugar, se describen las principales características respecto a los recursos de la tradición y lo popular como tema colectivo. Así como también la definición de su práctica o perfil de folklorista o músico popular, ya analizados en muchos estudios. O como los diferentes análisis de su figura como factor social en Chile.

Por otro lado, este trabajo tampoco tiene como objeto un análisis y juicio que determine una clasificación estilística de las obras. Ahondando, por el contrario, en las características composicionales que guíen la interrelación.

Por este motivo, y en pos de no redundar y encausar de manera más clara los objetivos, se resuelve mencionando (a pie de página, por ejemplo) los estudios que completan y amplían aquellos temas en el panorama respectivo.

Violeta Parra

Resulta particularmente difícil presentar una imagen o simplemente una definición de Violeta Parra a una persona que no le conoce. Su figura abarca tantas actividades, tantas circunstancias, tantos problemas, tantas personas y tantos lugares, que encontrar una sola frase para este cometido es estéril. Ante tal necesidad, tal vez, la definición más apropiada es de artista multifacética. Una creadora autodidacta que representó el ideacional de una voz ancestral olvidada, estremeció y cambió el paradigma artístico dominante en su país, e incluso en el extranjero respecto al folklore. En un país acostumbrado al sonido brillante y vibrante del estilo criollista, la Violeta sonaba extraña. Con su voz de contralto y su timbre algo oscuro nos llevaba de un golpe al dolor de la tierra. En ella no había alegorías ni paisajes bucólicos, sino una mezcla de desgarró y esperanza, y con tan poco hizo tanto!, sentencia su amiga Margot Loyola³. Su tenacidad e ímpetu definen su carácter ideológico para enfrentar su gran trabajo creativo. En este testimonio invaluable que representa su cultura y su vida se sumerge esta aproximación hacia la interrelación de sus creaciones.

Violeta del Carmen Parra Sandoval (San Carlos, el 4 de octubre de 1917 - Santiago de Chile, 5 de febrero de 1967) fue una cantautora, pintora, escultora, bordadora, ceramista y compositora, considerada por muchas personalidades la folclorista más importante de Chile y fundadora de la música popular chilena. Si tenemos en cuenta que el término folklore y folclorista es motivo de discusiones hasta la actualidad, hablaré de artista interdisciplinaria. Era miembro de la prolífica familia Parra. Su aporte al quehacer musical y artístico chileno se considera unánimemente de gran valor y trascendencia. Su trabajo sirvió de inspiración a muchos artistas posteriores, que continuaron con su ardua tarea de

³ Loyola, Margot. *La Tonada*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica 2006, pp. 75-79

rescate de la música del campo chileno y las manifestaciones constituyentes del folclore del país y de Latinoamérica.

Lo complejo también lo encontramos en la paradoja de su definición como artista folklórica, artista popular o compositora, presente hasta la actualidad. Lo concreto es que Violeta expresaba una entrega total, espontánea y múltiple al cultivo de aquello que surge sencilla, pero inevitablemente del fondo del alma popular, y que es un fenómeno social; lo que comprende a grandes rasgos el folclore, como nos cuenta Alfonso Letelier⁴.

Por el tema que versa este trabajo sólo haré hincapié en la ocupación y análisis que genera la múltiple y abundante acción creadora de Violeta Parra, pues esto sólo demuestra (y este trabajo también) la falta de simplicidad o técnica con la cual se ha soslayado su obra. Y en concordancia con esta última idea, aquí se pretende identificar los argumentos que aporten en cierta manera a responder esta problemática. Por el momento, el compositor Alfonso Letelier nos da su opinión, a sólo meses de la muerte de la folklorista:

“Sin enredar la terminología, que hoy por lo demás la investigación cuida celosamente, puede decirse que el arte de Violeta Parra, cubierto en general del ropaje folklórico, emerge de las raíces vernáculas para elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto, que artísticamente suele ser esa expresión en sí misma. [...] su significación trasciende más allá de un mero folklorismo [y] su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, queda a igual distancia de lo popular y lo culto. [...] si bien son numerosas las obras compuestas por Violeta Parra [...] de entre ellas hay dos que [...] poseen [los elementos] de un arte verdadero y original. Ellas son las *Anticuecas* y el *Gavilán*⁵”.

⁴ Letelier, Alfonso. “Violeta Parra In Memoriam”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 21, No. 100 (1967): Abril-Junio, p. 109

⁵ *Ibidem*, pp. 110-111

Al respecto, diferentes autores han analizado este problema o paradoja que genera el término folclore y popular en Violeta Parra⁶.

Sus obras musicales han sido elogiadas en el mundo entero. Sus canciones han sido versionadas por gran cantidad de artistas en Latinoamérica y el resto del mundo. En sólo 15 años de actividad artística dejó un patrimonio cultural invaluable y probablemente irrepetible, Violeta Parra le canta a la vida, a la muerte, al amor y el desamor, a la injusticia, a la pobreza, a su pueblo, y buscó retratar por medio de sus variadas expresiones artísticas a su cultura de la manera más coherente: desde las raíces de esas mismas culturas, es decir, la cultura mestiza, aquella resultante de las europeas y americanas, principalmente. En Ginebra le preguntaron:

-Usted es india?

-No, mi abuela era india, mi abuelo era español: así que yo tengo un poquito de india. Estoy enojada con mi madre porque no se casó con un indio. De todas maneras, ves tú como yo vivo... un poco como los indios⁷.

De esta manera podemos entender el núcleo desde el cual esta mujer se desarrolló y por el cual trascendió. Pero el escaso apoyo y retribución que encontró en Chile luego de su consolidación en el viejo continente, la sumió en un profundo conflicto existencial.

⁶ Ver bibliografía: Aravena, Jorge; González, Juan P.; Torres, Rodrigo; Arguedas, José M.; Epple, Juan; León, Mariana; Lindstrom, Naomi; Molina, Hector; Morales, Leonidas; Neves, Eugenia; Osorio, Javier.

⁷ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985 p. 38.

LXXXI⁸

*Cuando regreso al país,
el alto montón d'escombros
que cae sobre los hombros
d'esta cantora infeliz.
No encuentro ni la raíz
de un árbol que yo dejara;
el diablo lo transplantara
a un patio muy diferente.
Me dice toda la gente:
«Se lo llevó su cuñada».*

*Entro en mi vieja casucha,
siento un nudo en las entrañas;
los grillos y las arañas
me van presentando lucha.
Nadie m'esplica o escucha,
pregunto por cada cosa,
por mis botones de rosa,
por mi tejido a bolillo:
«Inútil» –respond' el grillo,
lo mismo la mariposa.*

*La menorcita anda ausente
en las alturas del cielo;
paloma emprendió su vuelo,
pa' mí nunca más presente.
Los mayores, penitentes,
me aguardan con su paciencia.
Dos años duró l'ausencia
mas hoy están con su mama,
con todos en una cama
disfruto de su presencia.*

*Total, con calma y salud
voy enfrentando la vida;
no debo estar afligida,
lejos veo mi ataúd.
Algo tendré de virtud
como no ardo en maldiciones;
de nuevo con mis canciones
voy a juntar centavitos,
y plantaré otro arbolito
que me dé sombra y amores.*

*Por último, les aviso
que Dios me quitó mi guagua
y echó a funcionar la fragua
que tiene en el paraíso.
Pasó por Valparaíso,
y en una linda corbeta
que brilla como un cometa,
me dice: «En este vapor
me llevé tu hija menor,
pero te tengo una nieta.*

⁸ PARRA, Violeta. *Décimas*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 183-184

Ya desde su lograda popularidad en Chile, antes de viajar por última vez a Europa, Violeta se vio enfrentada a un comercio musical manipulado, en donde los intereses y poderes de turno marginaban aquellas voces populares, de la cual ella era uno de sus incómodos representantes que hablaban desde el pueblo (desde lo religioso pasando por lo político, hasta lo social) para imponer los modelos artísticos extranjeros principalmente. Al respecto comenta el cantautor y escritor Patricio Manns:

“No puede acusarse a un creador de ser responsable de su propia marginación de los medios de comunicaciones; hay que acusar, en cambio, severamente, a los bastardos intereses que los marginan, [...] La historia de la cultura nos enseña que lo verdaderamente genial no puede permanecer eternamente inadvertido y la historia de Violeta Parra nos repite lo mismo. Muchos de los que hoy desgarran sus malas conciencias en su tiempo le dieron con la puerta en la guitarra”.

En la capital chilena levantó su proyecto “la Carpa de la Reina”, en el cual puso todas sus esperanzas, pues pretendía un acercamiento real con el público. Era una vieja carpa de circo, con suelo de tierra, que tenía capacidad para mil personas; tal vez queriendo volver, de alguna manera, al contacto humano que consiguió sus presentaciones en los circos cuando niña. Así lo reflejó en una entrevista con R. Largo Farías en 1966:

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

⁹ Manns, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar. 1977. 2ª ed. 1984, pp. 53-54

*la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mi, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma*¹⁰”.

Este gran espacio estaba ubicado en las afueras de Santiago, en la precordillera, lugar al cual costaba mucho trasladarse, pues estaba muy apartada de la ciudad, se necesitaba de un vehículo para llegar, razón por la cual el público nunca respondió como ella esperaba. También contribuyó el aspecto político: aunque Violeta no militaba en partido político alguno, ella y sus hijos “estaban muy ligados a los partidos de la clase trabajadora, en particular, al partido Comunista” como comenta Patricio Manns¹¹, pues colaboraban “constante y desinteresadamente con ellos, en especial, durante las campañas políticas”.

Y por añadidura, la desilusión amorosa que le provocó el alejamiento de su compañero Gilbert Favré¹², lo que le llevó a un intento de suicidio y a escribir *Gracias a la vida* antes de dispararse un tiro en la sien en su Carpa de la Reina. “Se

¹⁰ Subercaseaux Bernardo y Londoño, Jaime. *Gracias a la vida...* Buenos Aires: Galerna, 1976, p. 107

¹¹ Manns, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar. 1977. 2ª ed. 1984, p. 65

¹² Gilbert Favre (19 de noviembre de 1936 - 12 de diciembre de 1998) fue un antropólogo suizo. Amante del jazz, aficionado al clarinete y posteriormente a la quena. Durante su estadía en Chile y Bolivia, se dedicó a explorar la cultura y el folclore latinoamericano. Fue miembro fundador del popular grupo boliviano Los Jairas, donde tocó la quena. Favre fue conocido comúnmente como «El Gringo» por el público boliviano. Mientras vivía en Chile, como asistente del antropólogo suizo Jean-Christian Spahni, Favre conoció a la folclorista chilena Violeta Parra, ambos se enamoraron, lo que provocó la disolución del vínculo matrimonial de ésta. Algún tiempo después, Favre partió junto a Violeta Parra hacia Bolivia, donde comenzó a tocar y experimentar con la música andina junto al guitarrista Alfredo Domínguez y el charanguista Ernesto Cavour. A principios de la década de 1960, Gilbert regresó a Ginebra acompañado por Violeta Parra. Después de vivir unos años en Europa, regresaron a América del Sur. Sin embargo, debido a la repercusión que Favre, Domínguez y Cavour ganaron en los medios de comunicación bolivianos, el músico decidió no regresar a Chile, dejando, por consiguiente, a Violeta. A raíz de esto, ella escribiría "Run Run se fue pa'l norte", dedicada a Gilbert.

me perdió la alegría/ la vida me da recelo/ y me espanta su indiferencia/ la mano de la inclemencia/ me amarra con nudo ciego¹³", fue lo último que escribió.

Premios y Distinciones

- 1938 Mención honrosa en un concurso de poesía en Santiago de Chile.
- 1955 Premio Caupolicán, como la mejor folklorista del año, entregado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos, Santiago, Chile.
- 1955 Primer premio de baile y canto folklórico en Polonia.
- 1998 Medalla Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

¹³ Parra, Violeta. *Décimas*. Composiciones varias: "Con mi litigio de amor". Bs. As.: Sudamericana, 1988; p. 197.

Comparación y paralelos.

En primer término, no se encuentra en la acotada historia republicana chilena un artista multifacético con las dimensiones de esta artista, tanto por su creación como del invaluable legado; hasta la actualidad no existe. Es decir, investigadora y artista multifacética reconocida universalmente. Una sencilla definición que apenas le hace justicia, pero que permite denominarla a groso modo en su actividad, y al mismo tiempo, imaginarnos lo complejo que resulta el estudio de sus diversas creaciones.

En segundo término, veamos el panorama en Latinoamérica: en esta línea la figura de la folklorista se une a nombres como el argentino Atahualpa Yupanqui (seudónimo de Héctor Roberto Chavero Haram, Argentina, 31 de enero de 1908 – Francia, 23 de mayo de 1992) quien se desarrolló como cantautor, poeta, y escritor. Al charanguista Ernesto Cavour (Bolivia, 9 de abril de 1940) quien, además de ser el ícono mundial del instrumento, es cantautor, inventor de instrumentos musicales, poeta y escritor. Al brasileño Francisco Buarque de Hollanda (Río de Janeiro, 19 de junio de 1944), más conocido como Chico Buarque, es poeta, músico, compositor, dramaturgo y novelista.

Como podemos deducir, todos aquellos nombres consagrados, realizaron actividades diversas en un momento determinado de sus carreras y en un periodo temporal diferente. Pues, gracias a esa disposición temporal, desarrollaron esas otras expresiones dedicándose plenamente a ellas para su cabal conocimiento; ya sea para escribir, o para otra actividad asociada a la música. Sin embargo, Violeta Parra tuvo además una simultaneidad creativa, hecho que no es lo mismo a lo descrito anteriormente. Hubo un periodo creativo de Violeta en donde claramente notaremos esta particularidad: en su última estadía en Francia (1963-1965). Este es el punto álgido en cuanto a su multiplicidad creativa, pues desde que incorporó la plástica a sus actividades (1958) nunca más abandonó la musical y poética.

“El caso de Violeta Parra es uno de los más excepcionales e interesantes de cuantos se puedan presentar en el arte de Latinoamérica. [...] El arte que crean los negros, los indios, los mestizos, es considerado como un arte inferior. Por lo tanto, ese arte sirve para diferenciar a estos grupos, para segregarlos e incluso, para menospreciarlos ... Sin embargo, algunos artistas, grandes creadores, han logrado convertir estos elementos diferenciadores en elementos unificantes. Eso lo han realizado a través del milagro del arte. Tenemos casos en Estados Unidos y en Europa, bastante claros y universalmente conocidos, como Paul Robeson, y compositores como Bartok o Manuel de Falla. Creo que Violeta Parra está en ese nivel. Siempre consideramos como algo excesivamente audaz, como una herejía, alternar ejemplos latinoamericanos con ejemplos europeos. Esto forma parte del colonialismo mental de nuestros países, del que creemos que nos hemos liberado, pero que aún pesa muchísimo, incluso entre las personas que piensan con mayor audacia, en América Latina... Ella es lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo, es lo más universal que he conocido en Chile...porque en ella está contenida esta amalgama formidable que es Chile¹⁴.”

Me atrevo a aseverar pues, sin dejarme llevar por la nacionalidad y admiración, que es el único caso en Latinoamérica donde una artista multifacética llega a ser tan importante para su cultura y país. Existen muchos artistas que han obtenido un renombre internacional, cultivando más de una expresión artística, sin embargo, pocos han alcanzado la dimensión universal que obtuvo Violeta, y además enfrentarse simultáneamente de forma multidisciplinaria.

En este contexto americano se sitúa a la cantora inveterada, una mujer que además de haber recreado, recogido y divulgado las formas de expresión propias de las zonas que investigó, tradujo en esos medios los conflictos humanos y sociales tan numerosos presentes en el siglo XX, no sólo los de su pueblo, también los vividos en sus estancias en Europa, como veremos más adelante.

¹⁴ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p. 39

Capítulo I: Marco Interdisciplinario



En la Carpa de La Reina. Santiago de Chile, 1965¹⁵.

¹⁵ Foto: URL: <http://violetaparra.cl/> [consulta: mayo de 2012]

Introducción

En Chile existe una gran tradición y cultivo musical campesino o de tradición oral, provenientes de culturas tanto precolombinas como europeas principalmente. Manifestaciones musicales como la tonada, la paya o el guitarrón, son algunos ejemplos, al igual que en la plástica lo son la cerámica, el bordado, la tapicería en arpilleras y el papel maché, entre otros. En la poesía, contamos con aquella que es la más representativa de Iberoamérica, la décima.

Investigadores de diversos campos han dedicado gran esfuerzo al estudio y rescate de esta gran riqueza cultural que en el siglo XX se vio en seria amenaza de extinción. Nombres como el compositor Carlos Isamitt¹⁶ o la folklorista Margot Loyola¹⁷, han sido fundamentales en la supervivencia y conocimientos de muchas

¹⁶ Carlos Isamitt Alarcón (Rengo, Chile, 13 de marzo de 1885 – Santiago de Chile, 2 de julio de 1974). Compositor, Profesor, Musicólogo y Pintor chileno. Creó música directamente vernácula, sin sugerencias o etiquetas indígenas, lo que le valió el respeto de la comunidad académica, el estatuto de “indianista musical” y, finalmente, el galardón máspreciado de la música chilena, el Premio Nacional de Artes mención Música, en 1965.

¹⁷ Margot Loyola Palacios (Linares, Chile, 15 de septiembre de 1918) es una famosa intérprete de música chilena. Destacada folclorista (compositora, recopiladora, guitarrista y pianista) e investigadora del folclore de todas las regiones de Chile, y maestra de su arte, ella aplica un método de investigación en terreno del más puro estilo etnográfico y antropológico, culminando su investigación con la escenificación de una estética. Es considerada una de las tres investigadoras esenciales del folclore de Chile, junto a Violeta Parra y Gabriela Pizarro. es la única folclorista que ha ganado el Premio Nacional de Arte, reconocimiento que recibió en 1994.

expresiones tradicionales que conocemos hoy en día. Verdaderos antropólogos musicales de la época¹⁸.

Entre varios de estos investigadores y recopiladores está una mujer campesina dueña de casa y sin estudios superiores; Violeta Parra. Además de su trabajo etnomusicológico que realizó en diferentes zonas geográficas de Chile durante 15 años, recreó y reelaboró dichas expresiones características de la cultura local y también sudamericana, otorgándoles singularidad y matices personales y de su pueblo, apropiándose con total libertad y conocimiento de ese “libro abierto” que denominó a Chile, y que lo convirtió finalmente en universal, parafraseando a León Tolstoy.

Estado del Arte

En el actual panorama académico y artístico, la obra de Violeta Parra ha tenido tres intereses analíticos marcados: en lo poético, en lo social y en la “nueva canción chilena”. En menor medida está el análisis musical y el plástico, sin embargo éstos dos últimos presentan un interés creciente en cuanto a su reconocimiento.

Sea por su falta de estudios artísticos y su lejanía de la academia o por lo reciente de su desaparición, no contamos en la actualidad con una investigación o estudio formal referente a esta particularidad que fue su multiplicidad creativa. No existe un análisis sobre toda su música, por ejemplo.

¹⁸ Un estudio completo sobre el folklore y sus investigadores en Chile de Dannemann, Manuel. *Enciclopedia del Folklore de Chile*. edición a cargo de Eduardo Castro Le Fort. Santiago de Chile: Universitaria, 1998.

Un aspecto importante es determinar aquellos elementos o informaciones que contamos y con las que no. En el último caso, no contamos con la determinación rítmica o estilística de sus creaciones; es decir, si queremos saber qué canciones corresponden a tonadas, cuecas, sirillas, cachimbos o valeses, por ejemplo, no lo podemos saber con fundamentos. Por qué necesitamos saber esto? En primer lugar, para conocer el grado de elaboración que consiguió Violeta Parra y en consecuencia, develar su real importancia dentro de la cultura chilena más allá de lo social. En segundo lugar, para conocer esa tradición y valorarla según diversos parámetros y contextos. Y en tercer lugar, aprender cómo Violeta moldeó su creación y en base a qué tipo de elementos.

En la bibliografía que disponemos en la actualidad encontramos antologías, biografías, testimonios, ensayos, escritos en que se destaca su labor como investigadora del folklore chileno, su aporte a “la nueva canción”, estudios históricos, estudios socioculturales y su poesía, tal vez la más analizado; encontramos textos por ejemplo en donde se identifican y fundamentan las principales ideas poéticas utilizadas por la folklorista tanto en textos como en figuras simbólicas; se desarrollan interpretaciones en base a estas ideas abstractas.

En menor número, análisis sobre la plástica; y análisis sobre sus creaciones musicales tanto canciones y como instrumentales. Pero en pocos casos, por no decir ninguno, encontramos un planteamiento analítico de sus creaciones en donde se consideren o relacionen sus otras expresiones artísticas.

Basado en las numerosas fuentes que he consultado¹⁹; libros, revistas internacionales especializadas y tesis de postgrado, puedo afirmar que no existe actualmente un estudio interdisciplinario de la obra musical de Violeta Parra, en el cual se analice o fundamente la coherencia, unidad o discurso de manera transversal en su obra, es decir un planteamiento interdisciplinario.

A continuación se identifican los textos que contamos en la actualidad para estudiar la obra de Violeta Parra.

¹⁹ Ver Bibliografía.

Plástica

Lo mismo sucede con las obras plásticas; no contamos con un estudio al respecto. Una aproximación al análisis estético de sus pinturas, tapicerías, cerámicas y papel maché fue publicada en el libro *Violeta Parra, obra visual*, hecho en 2007. En dicha recopilación la doctora en historia del arte Isabel Cruz de Amenábar junto al investigador de historia del arte José Ricardo Morales nos hablan de temáticas y juicios estéticos en base al contexto.

Sus creaciones plásticas no han tenido una suerte muy distinta dentro del quehacer artístico y académico en Chile²⁰. Una muestra de ello lo encontramos en *Violeta Parra o la Expresión Inefable*, en donde sus autoras exponen las reacciones que despierta la figura de Violeta en la directora del Museo de Bellas Artes de la época:

- ¡Mmmmm! No sé si tendría interés. Quizá como cosa curiosa.
- No le asigna valor artístico?
- Es autodidacta, no tiene técnica. Poseía una personalidad con muchos matices. Trató de incursionar en distintos campos con éxito en la música, poesía y arpilleras. Pero ahí nomás²¹.

Esta es una de las tantas apreciaciones que Inés Dölz y Marjorie Agosín analizan respecto a la acogida que tuvieron estas obras de Violeta, las cuales no cambiaron hasta hace poco tiempo.

²⁰ Bibliografía respecto a este tema:

DÖLZ-BLACKBURN, Inés. "Valorización y perfil de Violeta Parra a través de la prensa chilena, 1967-1990: una evaluación cronológica". *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLI, 3 (1991); pp. 436-467.

²¹ Dölz, Inés y Agosín, Marjorie. *Violeta Parra o la Expresión Inefable*. Santiago de Chile: Planeta, 1992, p. 116

Cabe señalar que existe una exposición permanente de parte de su obra plástica en el Centro Cultural Palacio La Moneda²² ubicado en el frontis del palacio presidencial en la capital chilena. En ella se establecen relaciones entre algunas arpilleras y canciones. La Fundación Violeta Parra ha cedido en comodato las obras plásticas para una muestra permanente. En su página web está disponible además una muestra interactiva bastante completa.

Se cuenta con un número limitado de estudios en la obra plástica de Violeta. La primera mención analítica que se establece fue en 1985, en donde Marjorie Agosín hace una retrospectiva de la tapicería chilena como protesta (“Agujas que hablan: las arpilleras chilenas”), y establece a Violeta Parra como la iniciadora de este tipo de expresiones; en un análisis netamente social. Luego en 1992, la misma autora junto a Inés Dölz hacen un análisis más cercano al valor estético de las pinturas de Violeta en *Violeta Parra o la expresión inefable*.

En 2003 Megan Hektner realiza su tesis doctoral siguiendo las aristas del primer análisis, es decir, las arpilleras (tapicería) chilenas como piezas artísticas de protesta, y alejado de sus valores estéticos o técnicos. En 2003 aparece una tesis grupal de licenciatura llamado “Museo Violeta Parra” hecha por Yurena Irazuzta, Andrea Rodríguez, José Miguel Vera. Y en 2004 Javiera Aranda también propone desarrollar un sistema de comunicación visual para el Museo Violeta Parra con propósitos de divulgación e identificación de su obra, para su proyecto de título en Diseño.

²² URL: <http://www.ccplm.cl/violeta-parra/index.html> [Consulta: abril de 2012]

Poesía

Son sin duda sus décimas y canciones las que han sido objeto del mayor número de estudios. A nuestra disposición se encuentran minuciosos análisis desde 1988 con autoras como Inés Dölz y Marjorie Agosín sobre el total de la obra poética de Violeta Parra. Luego en 1990, Javier Campos y Silvia Lafuente hacen sus análisis de la *Décimas*.

En 1992 Miguel Farías realiza su tesis doctoral en filosofía sobre la semiótica en Violeta Parra. Mucho después en 1999, Osvaldo Rodríguez hace un análisis poético musical. Un año más tarde Selena Millares analiza la poesía trovadoresca de Violeta. En 2001, Paula Miranda también realiza su tesis de magister en Literatura sobre la *Décimas*. Tres años más tarde Arlene Cubillos estudia el sujeto poético en las canciones *El gavián* y *Maldigo del alto cielo*.

En 2005 Reiner Canales realiza su tesis de Magister en Literatura analizando la poesía de las *Décimas* y los *Cantos Folklóricos*. Dos años más tarde, Marcela Campos investiga sobre la Poética en Violeta Parra, así como también Sergio Holas realiza un análisis poético social de la obra de Violeta Parra. Y Finalmente Iraida López también realiza un nuevo aporte analítico sobre las *Décimas*.

Música

Como he señalado, esta aproximación interdisciplinaria cuenta con el vacío analítico de su obra musical “popular”, sólo contamos con una definición rítmica de algunas canciones (por ejemplo: *Maldigo del alto cielo*: sirilla canción); si observamos la lista de creaciones del *Libro Mayor* de su hija Isabel publicado en 1985, sólo algunas canciones son definidas en su forma. También tenemos el cancionero de Axel Hesse editado en Alemania en 1977, en donde sólo menciona la forma o estilo de algunas obras. Mucho antes en 1965, Franchita González clasifica algunas canciones por su forma. Estas fueron entregadas por la misma Violeta, en la edición francesa de *Poesie Populaire des andes*. En esta publicación se clasifican el canto a lo poeta (el canto a lo divino y el canto a lo humano), tonadas, parabienes, esquinzos, cuecas, chapecaos, sirillas y “estilos nortinos”. Estos sumados al propio trabajo de Violeta en *cantos folklóricos*, sin embargo, Violeta se centra en la clasificación poética de los versos, es decir, coplas, décimas, etc. “In Memoriam Violeta Parra”, el compositor Alfonso Letelier expone brevemente el valor artístico de la obra de la folklorista, destacando la calidad musical de composiciones como las *anticuecas*, o el ballet *El gavián*, e invitando al estudio de sus obras.

En el plano creativo, se debe destacar la obra *Canto para una semilla* del compositor chileno Luis Advis, publicada en 1972. Es una elegía, basada en la autobiografía *Décimas* desarrollada en la forma musical de cantata (canción-relato-relato-canción). En 2005 Javier Osorio analiza esta obra en la *Revista Musical Chilena*.

Mención hecha de estos trabajos, no encontramos estudios musicales propiamente dichos. Una pregunta recurrente hace referencia a por qué las canciones no han sido estudiadas en tanto su construcción poeticomusical? Juan Andrés Piña analiza algunos temas predominantes en sus composiciones musicales en *21 son los dolores*, en 1977.

En 1993 un equipo conformado por Olivia Concha, Rodrigo Norambuena, Mauricio Valdebenito y Rodrigo Torres realiza la edición en partituras de todas las obras escritas para guitarra, sobre la base de 25 cintas magnetofónicas grabadas por Violeta. Luego en 1995, Olivia Concha se ocupa de analizar estas 17 obras para guitarra sola transcritas en una importante publicación en la *Revista Musical Chilena*. Esta autora hace un completísimo análisis musical de las composiciones para guitarra sola.

En 2001 Jorge Aravena publica en la *Revista Musical Chilena* un análisis muy completo del aporte musical de Violeta Parra, nos explica cómo su música tiene características modales (principalmente canciones) pero arraigados en la tradición y su empleo compositivo. Tres años después Aravena Recart vuelve a publicar en la misma revista un ensayo respecto al juicio estético de la obra musical de Violeta Parra, orientado principalmente a la problemática que genera la definición de su arte. En 2007 Javier Osorio publica un estudio en donde se ocupa sobre los discursos de identidad y autenticidad musical chilena y el importante aporte histórico de Violeta Parra en el actual panorama musical de Chile.

En 2008 Lucy Oporto hace el estudio musical más relevante en la obra de Violeta Parra que existe en la actualidad en su libro *El Diablo en la Música. La muerte del amor en El Gavilán de Violeta Parra*. En este minucioso análisis la autora centra su estudio en el ballet *El gavilán*, analizándolo, junto a otras referencias musicales de la misma Violeta, en el plano musical, histórico y filosófico.

Justificación

Ante tal panorama surgen preguntas como: esta gran producción musical – por la que es reconocida- que contiene al Chile profundo y su identidad, ¿representa una idea o creación aislada respecto a su obra plástica y poesía? Si este *corpus* musical es tan rico y diverso, ¿no está en sintonía creativa con la plástica y poesía? Si el total de su *corpus* múltiple fue creado, en nada menos, que quince años, ¿no estamos ante una identidad expresada de tres formas diferentes? ¿O su obra plástica y poesía expresan cosas totalmente diferentes que la obra musical? Si en la actualidad esta creación es reconocida por la comunidad académica ¿por qué no figura en parte de los mismos programas académicos chilenos de manera sistemática; en la interpretación musical que estudié, por ejemplo?

Esta investigación interdisciplinaria me permite hacer el mismo ejercicio que su autora, pero analizándolos, relacionándolos y otorgándoles nuevos significados como unidad, como parte de un colectivo; es decir, identificar, comparar y reflexionar sobre aquellas estructuras y elementos compositivos de la plástica, la poesía y la música. Y aprender cómo aparecen las raíces culturales de Chile a través de ella.

Violeta Parra resulta un fenómeno complejo en sí, por el hecho de que no sólo es una fuente artística latinoamericana, además, su figura está inmersa en un momento histórico complejo como lo fue el siglo XX; tanto en su país como en Europa, en donde desarrolló incluso muchas obras. Su *corpus* artístico es un verdadero testimonio social y biográfico; por este motivo su obra y figura ha sido más relevante en investigaciones en aquel aspecto. Los estudios que encontramos hasta la actualidad así lo confirman. Sin duda es una figura clave en el Chile del siglo XX; por sus convicciones, ideas, carácter y personalidad avasalladora, por este motivo resulta estéril abarcar su obra sin contemplar esos factores presentes en su actividad artística.

Motivaciones

Una de las razones principales que motiva esta investigación es generar un estudio que ayude a desvelar las claves, rasgos y esencia de la creación de esta genial autora.

Como compositor, intérprete e investigador de música tradicional folklórica chilena tengo la necesidad de encontrar esta información, así como del resto de creadores chilenos, para mi carrera profesional. Ante esta búsqueda de nuestras propias raíces artísticas sólo queda recopilar personalmente parte por parte y creación por creación para estudiar nuestra música tradicional.

En este caso, si queremos aprender sobre la obra de Violeta Parra tenemos que hacer ese mismo ejercicio: tratar de reunir un *puzzle* muy grande y complejo; se debe ubicar, organizar toda esta magnífica creación. Es precisamente esto lo que no encontramos en la actualidad, tal vez por la envergadura de su obra, o la complejidad que genera plantear una investigación interdisciplinaria en un programa académico.

En mi país y en el extranjero, no existe un postgrado oficial similar al que curso en la actualidad, que permita investigar de manera transversal la música de la chilena, contando sólo con doctorados en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en las universidades de ese país. Es por este motivo que también he devenido en este carácter investigativo –como Violeta-, para aportar con lo que no contamos.

Además, se debe recordar que, tanto Violeta como muchos otros artistas en el mundo, hicieron investigación –de manera formal o informal- con la cual respaldar y sustentar sus creaciones, por lo cual no es novedoso o extraño que un intérprete realice investigación formal. Con este análisis sustentaré mi desarrollo artístico y docente en Chile, además de posibilitar las bases para el estudio oficial de la obra de Violeta Parra en el futuro; y tal vez, incluso, algún día se concrete el deseo de la autora de instaurar una “Universidad del Folklore²³”.

²³ Este anhelo aparentemente pretencioso de Violeta no es, en absoluto, un capricho, pues existe el siguiente antecedente precolombino: “Antes de ser descubiertos por los españoles, los incas tenían evidentemente una cultura musical incluso más desarrollada que la de los aztecas. El monarca tenía músicos especialmente preparados para divertir en su corte. El inca Roca, hacia 1350 (Robert Stevenson, *The Music of Perú, aboriginal and viceroyal epochs*; Washington: pan american Union, 1959, p.39), estableció en el Cuzco, una escuela de música; y en el siglo XV el inca Pachacuti, dispuso la recopilación de canciones narrativas acerca de las hazañas de los anteriores gobernantes incas, que se estructuraron en ciclos de canciones.” Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid : Alianza, 1985, p.197

Fundamentación Interdisciplinaria

Para fundamentar fehacientemente cuáles son los hechos y motivaciones que suscitan y proponen esta aproximación a un análisis interdisciplinario de la música, comenzaremos con el primer antecedente, en base a una transcripción de un extracto de una entrevista a la artista:

-Violeta, quisiera saber sobre sus tapicerías, ¿cuáles son los grandes temas que trata en sus tapicerías tan diferentes de sus pinturas?
-yo me esfuerzo por mostrar en mis tapicerías las canciones chilenas, las leyendas, la vida popular misma, y decidí que era indispensable hacer y decir²⁴.

La idea subyacente de esta sencilla explicación nos habla en primer término de la interrelación y coherencia temática de estas creaciones materialmente distintas; sonidos y palabras con colores y figuraciones. También subyace la idea de que en esas creaciones plásticas hay presente elementos musicales. Pero esta idea no es fortuita ni mucho menos pretenciosa; en 1957 crea la obra *Los manteles de Nemesio*, un homenaje musical para voz y guitarra basado en el nombre de uno de los cuadros del pintor chileno Nemesio Antúnez²⁵, quien fue de los pocos académicos en Chile que valoró seriamente a Violeta. En este antecedente apreciamos la prueba tal vez más reveladora de la actividad creadora interrelacionada de la artista; como también lo es esta otra respuesta efectuada en Ginebra en una entrevista realizada antes de volver definitivamente a Chile en junio de 1965:

²⁴ Transcripción del documental *Violeta Parra, bordadora chilena*. Ginebra: Radio y Televisión Suiza, 1964.

²⁵ Parra, Isabel. *Libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p. 200

-¿De qué manera compone su música puesto que no sabe “escribirla” sobre un papel?

-A veces, mientras realizo una tapicería, una melodía me viene a la cabeza, entonces me detengo, tomo la guitarra, y me sale con una facilidad...como si estuviera preparando una sopa! [...] Luego. para que no se me olvide, por ejemplo, ensayo toda la mañana. Antaño cuando componía para guitarra sola, dibujaba con líneas y puntos para acordarme de las melodías y releer los dibujos que había imaginado²⁶.

Como podemos apreciar en aquella respuesta, Violeta elabora una forma interdisciplinaria para su proceso creativo, es decir, incorpora elementos de la plástica a su creación musical. Lo que devino en la incorporación de estas creaciones plásticas a sus recitales. Desde entonces el mundo sonoro –musical y literario- y el mundo plástico de esta mujer se movieron al unísono: cantaba y exponía en el mismo sitio, decía una canción y amasaba una figurilla de cerámica”, como nos cuenta su hija Isabel²⁷. Habla de “dibujos melódicos”.

Identificados estos hilos argumentales (en sus arpillera, literalmente), podemos preguntarnos ¿desarrolló la artista un sistema codificado similar de composición interdisciplinario? ¿De qué manera esta mujer interiorizó, creó y exploró un sistema interdisciplinario de creación? ¿Es posible que esta mujer campesina sin estudios artísticos haya develado toda una cultura sin métodos científicos ni técnicos para luego otorgarles coherencia y unidad a través de los sonidos, palabras y colores? ¿Puede una mujer campesina, sin estudios y económicamente pobre, haber elaborado un “idioma” o “lenguaje” interdisciplinario? Veamos en la siguiente columna de crítica, hecha luego de la exposición de sus obras plásticas, la opinión de Ivonne Brunhammer luego de la exposición en el Louvre:

²⁶ Joanneton, Hubert. *Je vois tout TV*. 17 de septiembre de 1970. Fundación Violeta Parra. URL: <http://www.violetaparra.cl> [Consulta: enero de 2012]

²⁷ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p. 16

“¿Por qué estos personajes de lana, estos animales, estas flores, estos racimos, estos bordados, estas novedades tiernas y violentas conmueven tan certeramente nuestra sensibilidad? Sin duda porque Violeta Parra no hace de ellos elementos decorativos nacidos de su pura imaginación, sino retratos de gente que ella ama o no. Restitución de recuerdos de Chile sobre tela para glorificarlos y exorcizarlos. Se asiste al nacimiento de una obra, de un mundo en que violencia sorda y ternura fecundante se corresponden. [...] Sin embargo sus obras sobrepasan los encantos fáciles y engañosos del exotismo o del folklore de pacotilla. Obras inocentes y primitivas, pero cargadas de experiencia, ricas en técnica y trascendencia vital²⁸”.

Al respecto la propia Violeta escribió lo siguientes:

“Un año y ocho meses que salí al mundo a servir mi tacita de té entre las familias que beben este té, por los ojos y los sentidos. No me entienden la palabra, pero sus rostros se ponen brillantes, y tartamudean de emoción, cuando quieren tender ese hilito misterioso, entre su sangre y la mía que se llama amor. Si vieras Adriana cómo brillan las arruguitas de los viejos y cómo se aclaran las nubes de sus ojos cuando les entrego mi alma en una cueca o en un cuadro²⁹”.

En esta misiva escrita en Génova, podemos observar que Violeta es poseedora (consciente) de un arte inefable; no le basta una creación posicionada en el Olimpo para llegar al público, tiene un mensaje codificado y desarrollado conscientemente el cual le permite expresar y construir “cercanía”, puentes emotivos que nacen en la ancestral sabiduría de la cual es practicante genuina, pura y devota. No le basta sólo una canción, ella sabe que existe un lenguaje universal, y por medio de estos tipos de lenguajes más universales.

²⁸ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*; “M.M. Brumagne; Tribune, 1965, p.116

²⁹ *Ibíd.*, p. 91

Otro antecedente de esta directa relación, no sólo de música y plástica, es el testimonio³⁰ hecho por la periodista Magdeleine Brumagne en donde habla sobre su encuentro en el taller de Violeta en Suiza cuando la periodista realizaba su documental *Violeta Parra, bordadora chilena*:

“...vi a Violeta de espaldas, no la conocía, pero debía ser ella, que aún bordaba con trozos de lana sobre la arpillera que estaba en la pared y yo le digo buenos días Violeta, qué hermosas son! (...) y ella me dice, entonces haré algo para ti, voy a cantar todas mis arpilleras. Ella tomó su guitarra y frente a cada tapiz ella comenzó a cantar todas las canciones relacionadas a las arpilleras, yo me puse a llorar, era de una belleza total...” [Mi transcripción]

En este fragmento podemos dar cuenta de la Interdisciplinarietà de la artista, que no sólo buscaba una representación concreta o abstracta de una situación a través de estos “sencillos” medios, sino que además buscaba la *experiencia* de sus obras en conjunto, claramente vemos la sinergia y el carácter interartístico. En este caso específico donde una persona de otra cultura se conmueve y llega a comprender el mensaje y/o los códigos, a través de ese fenómeno representacional (o interartístico) con arpilleras y música, la vida de una persona, las experiencias tanto individuales como colectivas, entender lo que es auténticamente otra cultura.

Otro antecedente lo encontramos en una de sus cartas hecha en Buenos Aires, en donde describe la manera en que organiza una puesta en escena de su presentación; apreciamos que apuesta por una experiencia sinérgica:

“Haré dos funciones en un teatro. Primera parte: diapositivas en colores con mis pinturas y música de fondo (Anti-cuecas). Segunda parte: recital de música chilena³¹”.

³⁰ Transcripción testimonio hecho en el documental *Viola chilensis*, de Luis Vera, 2005.

³¹ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1987, p. 57

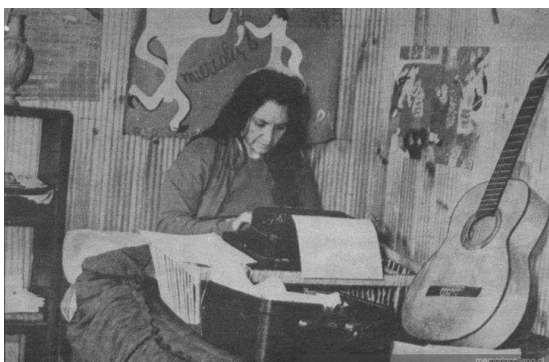
Y por último, Violeta crea un proyecto interdisciplinario: “La Carpa de La Reina”. Un centro artístico popular donde pretende difundir, enseñar y trabajar en base a las diferentes expresiones folklóricas chilenas; junto con ser un escenario para la audición del folklore, en ella Violeta vive, tiene un espacio para poder dar clases a los diferentes músicos y agrupaciones, puede realizar trabajos plásticos y además exponerlos.

Por si fuera poco también tomó parte en producciones cinematográficas³²; Violeta Parra compuso música para el documentalista Sergio Bravo, según nos cuenta su hija Isabel³³. De acuerdo a lo que recoge Marcia Orell en su libro de entrevistas *Las fuentes del cine latinoamericano* (Editorial PUCV, Valparaíso, 2006), Violeta Parra hizo una tonada para musicalizar la restauración que hiciera Bravo en 1959 de *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna. Aunque finalmente esa música no se ocupó, la colaboración con Bravo está viva desde su primera película, *Mimbre* (1957, que retrata bellamente las labores de un artesano popular llamado Manzanito) y continúa en *Trilla* (1962, filmada en Canquihue, cerca de Concepción) y *Casamiento de negros* en 1962, sobre las cerámicas de Quinchamalí, y en la que es la primera vez que Violeta sale en cámara. Según entrevista Jacqueline Mouesca a Bravo en su libro *Plano secuencia de la memoria de Chile (1960-1985)*, la colaboración entre la cantante y el director “utilizó la técnica del cine mudo”.

³² La primera referencia de esta relación con el cine la hace Patricio Manns en su libro *Violeta Parra: cronología*; “1960: realiza música para cine, entre la que destaca su obra compuesta para el film *La Trilla*, de Sergio Bravo”. p. 177, ediciones Júcar, Madrid, 1977; 2ª ed. 1984.

³³ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1987 p. 64.

Capítulo II: Creación Multifacética



Fotos: Violeta Parra escribiendo en su casa 1958 y grabando en Santiago de Chile en 1966.



Fotos: Violeta en la Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal, Santiago, 1960³⁴.

³⁴ Fotografías Fundación Violeta Parra, URL: <http://violetaparra.cl/> [consulta: mayo de 2012]

La Muerte

Este cementerio que es la vida, a cada rato me muestra sus nichos y sus cruces. Y como yo tengo mucho miedo, yo te llamo para que me tomes de la mano y me ayudes a pasar por este puente peligroso³⁵

Como veremos en la obra de Violeta, la muerte le acompañará mucho antes de su suicidio. Está presente en su autobiografía en décimas, en sus pinturas y en sus canciones. Esto debido a las experiencias que desde su juventud vivió; tenía 17 años cuando su padre muere hundido en el alcohol a causa de la persecución y hostigamiento que sufrió el dirigente del profesorado chileno³⁶. Ni la Viruela pudo con ella: *“fue horrendo, en Lautaro, porque por causa de mi peste se murieron como 25 personas en Lautaro, en ese tiempo no había remedio para este mal, sin embargo yo me salvé porque los diablos malos no se mueren nunca³⁷”*. Tampoco el terremoto más devastador de la historia, con un registro de 9.4°. *“Emerge desde los escombros guitarra en alto, sacudiéndose el polvo y dispuesta a recomenzar como sea”*, luego de que quedara atrapada en un hotel de Puerto Montt en 1960, donde hubo más de 10.000 muertos, como nos cuenta Carmen Oviedo³⁸.

“qué manera de caer hacia arriba y de ser sempiterna esta mujer! La acompaña Chillán en Movimiento” va a decir Pablo Neruda en su elegía para el prólogo de las

³⁵ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1987, p.125

³⁶ Nicanor Parra Parra fue sindicalista activo del profesorado chileno, por lo que, bajo el gobierno dictatorial del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), que a *“su juicio [los profesores] eran el sembrador de los vientos cuyas tempestades cosechaba”*, desde ese momento nunca pudo encontrar trabajo, lo que terminó con el profesor muerto por su refugio en el alcohol, como nos cuenta Patricio Manns en *Violeta Parra*. Madrid: Júcar. 1977. 2ª ed. 1984, p. 30

³⁷ Violeta Parra en la Radio de la Universidad de Concepción, 1960. Fundación Violeta Parra, URL: <http://violetparra.cl/> [Consulta: enero de 2012]

³⁸ Oviedo, Carmen. *Mentira todo lo cierto*. Santiago de Chile: Universitaria, 1990, p.82

Décimas. En su autobiografía hace referencia a este encuentro cercano con la muerte, que luego cantará acompañada de su guitarra:

Puerto Montt está temblando (extracto)

*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 mandó este castigo
Responde con elocuencia
Se me acabó la paciencia
Y hay que limpiar este trigo.*

.....

En 1955 muere su hija Rosita Clara mientras ella se encuentra en París. Y finalmente, antes de su muerte, intenta suicidarse cortándose las venas. Este constante sentido del momento mori que experimento Violeta fue también una constante pregunta metafórica en sus obras. Por estos motivos personales puede entenderse que la constancia de los temas mortuorios en sus creaciones corresponde más bien a su deseo de expresar esa verdad absoluta y concluyente. Al no encontrar en este mundo sin respuestas, la reciprocidad afectiva que siempre buscó en los otros. Y como observaremos en las siguientes páginas tanto los nombres de las obras como la técnica empleada serán completamente explícitas y directas. Nunca le tuvo temor a la muerte, supo convivir y entender a su manera que la existencia es como un hilo de sus bordados, al cual no pudo seguir tejiendo. Una artista única que dejó un legado no sólo al país donde nació, se convirtió en un ícono popular latinoamericano; como dice el escritor chileno Waldemar Verdugo “las mujeres que utilizan armas de fuego para suicidarse son una excepción³⁹”, eso era ella, más que una artista, un ser excepcional.

³⁹ Verdugo, Waldemar. “Pasión de Violeta Parra”, *Proyecto Patrimonio*, 2005. URL: <http://www.letras.s5.com/archivovioleta.htm> [Consulta: marzo de 2012]

Plástica

*Para mí, la pintura es el punto triste y oscuro de la vida. En ella trato de expresar lo más profundo del ser humano. Mientras que la tapicería es la parte alegre de la vida*⁴⁰

En base a esta respuesta de Violeta Parra respecto a la esencia de estas creaciones y los fundamentos entregados anteriormente, se describirán las obras pictóricas relacionadas con la temática de la muerte, centrándose en las principales características y antecedentes. Además, también se hace una pequeña síntesis y contexto de su plástica

Además del rescate musical y tradiciones del Chile profundo⁴¹, Violeta Parra sintió la necesidad de plasmar su cultura a través de otros elementos como arpilleras tejidas con lana –que es el equivalente al tapiz; una obra tradicionalmente tejida a mano en las que se producen figuras semejantes a las de un cuadro utilizando hilos de color-, que lo aprendió de su madre que era costurera. Y al contrario de los óleos que creó, las arpilleras provienen de una práctica que se remonta a tradiciones precolombinas como nos cuenta Isabel Cruz:

“La memoria ancestral del mundo andino se guarda en sus tejidos desde los maravillosos mantos bordados de la necrópolis de Paracas en la costa del Perú, setecientos años antes de Cristo, hasta Violeta Parra. Sorprendentemente, las raíces remotas de sus arpilleras están ahí, en los grandes paños bordados, que amortajaban uno a uno, hasta cuarenta, las momias de aquellos faraones del Pacífico sur. Al norte y al sur, desde

⁴⁰ Transcripción documental *Violeta Parra, bordadora chilena*. Ginebra: Radio y Televisión Suiza, 1965. .

⁴¹ Recorriéndolo durante 15 años, plasmados en 2 libros en vida y en más de 20 libros póstumos.

Lambayaque a Chonchi, otros pueblos han hecho del textil pieza clave, la cultura en América se lleva puesta, abriga⁴².”

También en óleos sobre madera, papel maché (papel moldeado con agua y pegamento), máscaras, cerámica y esculturas en alambre. Tradiciones milenarias y próximas se actualizan en ella. La zona de Chillán, donde nace, es particularmente rica: cerca están las cerámicas negras de Quinchamalí, la cestería de Hualqui con la técnica a la aduja, la más antigua conocida en Chile según Tomás Lago⁴³.

Ella no podía estar quieta sin hacer algo, y en este caso los materiales fueron los que tuvo a mano y que poco a poco fue desarrollando, sin miedos ni prejuicios, simplemente dejó que los sencillos pero nobles materiales que utilizó fueran cobrando vida en sus manos. Su actividad plástica la inicia en Santiago de Chile en 1958 creando cerámicas y pinturas; participa en ferias de artes plásticas al aire libre en el Museo de Arte Contemporáneo en el Parque Forestal, donde era frecuente verla cantar con guitarra acompañada de sus cuadros, según algunos relatos. En 1960 inicia sus trabajos de bordados en arpillera a raíz de una larga enfermedad que la mantiene en cama.

A pesar de que la trascendencia de Violeta Parra ha sido eminentemente musical, en la plástica es igualmente importante debido a la vasta producción, prueba de ello es la importante exposición del 11 de abril de 1964, en el museo de artes decorativas, en el pabellón Marsan del Palacio Louvre, Violeta Parra expone 22 Arpilleras, 26 Óleos y 13 esculturas de alambre; convirtiéndose en el primer hispanoamericano en exponer en dicho museo. El 11 de abril de 1997 la misma muestra se expuso por segunda vez.

Estamos ante el hecho de que esta madre, que tiene la difícil misión de alimentar a sus hijos sola, una mujer sin estudios académicos artísticos, de la noche a la mañana expone en tan importante museo; en donde los más importantes

⁴² Cruz de Amenábar, Isabel. *Violeta Parra Obra Visual*. Santiago de Chile: Ocholbros, 2ª ed. 2008, p, 28

⁴³ *Ibíd*em, p. 29

terminan, ella comenzó. Si esto parece increíble en la actualidad, en ese momento hasta la propia Violeta expresa su impresión: “¿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 mundo⁴⁴?” Pero esto no es más que su incredulidad ante el poder de su propio trabajo, el fruto de la cosecha de una siembra ardua.

El escritor Alejandro Jodorowsky⁴⁵, quien compartió con Violeta en el barrio latino de París de mitad de siglo, en su prólogo del libro *El Maestro y las Magas*, cita este importante hecho, y las palabras de Parra: “Te prometo que pronto verás ahí dentro una exposición de mis obras”, le comentó a Alejandro cuando llegó por segunda vez a París, en 1962. “A mí, que soy tan pequeña, ese enorme edificio no me asusta. El Louvre es un cementerio y nosotros estamos vivos. La vida es más poderosa que la muerte⁴⁶”. Esto no hace más que reafirmar el espíritu y temple de la persona detrás de la artista.

1964 es el año de la gran exposición *El Mundo de los Naif* dirigida por Jean Cassou en la Ciudad Luz. La figura de Henri Rousseau se había extendido a muchos aficionados a la pintura del momento, por lo que Violeta también habrá pasado por artista *naif* probablemente. Pero si se aplica sobre su creación una graciosa torpeza nacida de la ignorancia, de la candidez, en Violeta Parra podemos cuestionar dicho concepto. Tanto en ella como en “el aduanero” hay sinceridad pero no simplificación, hay espesor y no ligereza de contenidos, y en las obras de la artista chilena hay libertad creativa sin prejuicios, como nos cuenta José Ricardo Morales⁴⁷.

⁴⁴ Alegría, Fernando. *Creadores en el Mundo Hispánico*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1990, p. 163

⁴⁵ Alejandro Jodorowsky Prullansky (Tocopilla, Chile, 17 de febrero de 1929), es un artista polifacético chileno de origen judío-ucraniano, nacionalizado francés en 1980. Entre sus muchas facetas destacan las de escritor.

⁴⁶ Jodorowsky, Alejandro. *El maestro y las magas*. Madrid: Siruela, 2005, p. 5

⁴⁷ Cruz de Amenábar, Isabel. *Violeta Parra Obra Visual*. Santiago de Chile: Ochofros, 2ª ed. 2008, p. 28

Según relatos de su hija Isabel⁴⁸, Violeta no hablaba mucho sobre pintores o la historia de la pintura, pero sí de Marc Chagall⁴⁹, por lo que se puede desprender que sentía cierta admiración por ese autor, que por lo demás también era hijo de padres muy pobres y con nueve hermanos cada uno. Isabel también menciona su relación con el surrealista Roberto Matta⁵⁰ y el pintor chileno Nemesio Antúnez que en 1961 se desempeñó como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, y que fue de las pocas personalidades artísticas en Chile que valoró las obras de Violeta y le brindó todas las facilidades para exponer en las extensiones del museo. Y por último, Carmen Oviedo menciona su relación con la escultora María Teresa Pinto⁵¹, quien conoció en su primera estadía en París⁵² y con el pintor Julio Escámez⁵³, quien le retratará en un mural, en donde le retrató usando el color morado.

⁴⁸ Transcripción de entrevista dada al documental “Violeta Parra Pintora Chilena”. Director Ignacio Agüero, Santiago de Chile: OCHOLIBROS, 2007, 2ª ed, 2008.

⁴⁹ Marc Chagall, (Vitebsk, 7 de julio de 1887 - Saint-Paul de Vence, Francia, 28 de marzo de 1985) fue un pintor francés de origen bielorruso.

⁵⁰ Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, más conocido como Matta (Santiago de Chile, 11 de noviembre de 1911 – Civitavecchia, Italia, 23 de noviembre de 2002) fue un arquitecto, pintor, filósofo y poeta chileno. Considerado el último de los representantes del surrealismo.

⁵¹ María Teresa Pinto Díaz, escultora chilena. Nació en Chile en 1910 y murió en Francia el año 2000. Residió en Alemania, Inglaterra, Italia y Francia. Desde 1935 la artista ya es reconocida en Europa, da cuenta de ello su obra homenaje a Gabriela Mistral instalada en la Plaza República de Chile, frente a la Embajada chilena.

⁵² Oviedo, Carmen, *Mentira todo lo cierto*. Santiago de Chile, p. 58

⁵³ Pintor, grabador y escenógrafo chileno. Nació el 15 de noviembre de 1925 en Antihuala, en la provincia de Arauco, donde transcurrió su infancia. Escámez, agudo observador de la naturaleza y del comportamiento humano ha volcado su trabajo sobre muros, tela y papel.

Cabe destacar que las arpilleras y pinturas fueron creadas entre 1958 y 1965; en todo este periodo hizo variadas obras en las que no solo están las catalogadas y las que se conocen, además existen otras que están colecciones privadas y que no han sido editadas. Su hermano Nicanor es quien tiene la colección más numerosa, en las que se encuentran obras que nunca han sido publicadas.

Violeta además hizo pinturas murales en La Peña de los Parra⁵⁴, en donde aprovechó los espacios pequeños que había en las paredes del salón para pintar al óleo, de los cuales se conservan seis de diversas medidas en el mismo inmueble que en la actualidad es la Fundación Gladis Marín.

En cuanto a las motivaciones que la llevan a explorar la plástica, ella misma lo explica de manera honesta y transparente:

“...Sentí la necesidad de bordar cuando estuve enferma teniendo que quedarme en cama ocho meses. Y pensé que no podía quedarme sin hacer nada. Un día vi lana y un pedazo de tela y me puse a bordar cualquier cosa, pero la primera vez no salió nada (...) el punto que uso para bordar es el más sencillo. Yo no sé dibuja (...) Para mí, quince cuadros son como uno solo. Yo tengo treinta personajes que hacen cosas diferentes. Elijo un solo color viajo con este color por todos los cuadros. Para fijar lo que yo siento cuando quiero poner la expresión, en los ojos por ejemplo. No puede saltar de los ojos a los pies porque necesito pintar la expresión de los ojos. Los pies los dejo para después. Son cosas difíciles de explicar⁵⁵.”

Cuando se dice que un tapiz es como una canción pintada, el color se hace voz, mientras que el hilo de la voz cantante queda identificado con la línea de lana. De esta manera, no hay límites entre las artes ni existen barreras que las diferencien; son, tal vez aspectos de una sola cosa o, quizá, no hay una sin todas. Los textos poéticos semejan tejidos, las tapicerías devienen cantares, la escultura es

⁵⁴ En 1965 regresa a Chile donde vive un tiempo junto a sus hijos Ángel e Isabel quienes instalaron la Peña de los Parra, ubicada en calle Carmen 340 en la capital.

⁵⁵ Transcripción documental *Violeta Parra, bordadora chilena*. Ginebra: Radio y Televisión Suiza, 1965. .

de hilos; la línea es color. Sin embargo esta aparente similitud entre las artes se basa en una diferencia: la que supuso esta artista, respecto de los demás creadores, pues pudo relacionar las diferentes artes que practicó, sin aparente dificultad, enhebrándolas entre sí en un juego constante.

Como vemos, su “técnica” no es otra que aquella que está profundamente arraigada en el quehacer doméstico y tradicional, basado en acontecimientos familiares e históricos, costumbres y creencias populares. Pero esta técnica interrelacionada es más profunda. En varias de sus pinturas, Violeta utiliza las pinceladas asemejando un bordado, como en los rostros en *Las tres pascualas* por ejemplo.

Una particularidad en sus pinturas recopiladas en este apartado es la incorporación de animales dentro de las diversas escenas. En cinco de esta seis obras incluye a perros, aves principalmente. Para Jean Chevalier el símbolo de un animal representa la *psique* instintiva del hombre; “puede llegar a ser peligroso cuando no es reconocido e integrado en la vida del individuo. La aceptación del alma animal es la condición de la unificación del individuo y de la plenitud de su bizzarria⁵⁶”.

En *Entierro en la calle*, *Esperando el ataúd I* y *Esperando el ataúd II* advertimos de la presencia del perro. Este animal tan cotidiano tal vez no represente más que el fiel amigo del hombre y un símbolo de lealtad popularizado universalmente. Sin embargo este símbolo ha representado desde la antigüedad, según Jean Chevalier, otro significado: “la primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo”, esto quiere decir, que es el animal quien tiene el papel de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba, el cielo o el infierno. Agrega, “[el perro es] guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Su conocimiento tanto del más allá como del más acá de la vida humana hace que el perro sea presentado a menudo como un héroe civilizador”. Y concluye, “Simboliza el antepasado mítico, símbolo

⁵⁶ Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, p. 105.

de potencia sexual y por consiguiente de paternidad, seductor incontinente, desbordante de vitalidad como la naturaleza en primavera⁵⁷”.

Este antecedente permite constatar que el significado que tienen ciertos animales en culturas rurales o campesinas es muy diferente a la que existe en las urbes. Por este motivo, sólo podemos entender la imagen del perro en estas obras funestas como un recurso consciente del conocimiento y sabiduría tradicional y no como una imagen bucólica estereotipada, o simple folklorismo⁵⁸ barato. O pensar que esta vinculación gratuita al azar de temas o figuraciones tenga relación con el movimiento pictórico surrealista por ejemplo, aunque Violeta lo haya conocido. Este tipo de utilización de la tradición es “memoria ancestral”; es principalmente enculturación o dicho de otro modo, se aprende en la cotidianidad de manera oral de generación en generación.

Por otro lado, en el contexto pictórico mundial, Violeta humaniza sus animales como lo hace Marc Chagall⁵⁹ y como ocurre también en las leyendas de muchos pueblos y culturas del mundo donde los animales y los humanos comparten su vida y sus historias. En algunas obras, además de la relación con Chagall, encontramos también influencia de Picasso (los perros en las *Meninas*) con el mismo tratamiento de las figuras de los perros. Además de las vanguardias históricas en general y la afinidad que podemos observar con otros artistas latinoamericanos, como el cubano Manuel Mendive (*Río de amor*), en un panorama más general.

Retomando la creación que trata este apartado, mencionaremos la trilogía de La Leyenda del último Rey Inca. Violeta actualiza en los colores una conocida leyenda de la zona sur de Chile (Concepción), que trata sobre tres hermanas que ahogan a un amante incapaz de brindarles su amor. Además, estas tres mujeres se suicidaron en un lago y lo habitan como escenario de un amor infeliz y abortado.

⁵⁷ Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1999, p. 705

⁵⁸ “...podemos entender por “folklorismo”, dicho de una manera muy genérica y sencilla, el interés que siente nuestra actual sociedad por la llamada cultura popular o tradicional”. MARTÍ, Josep. *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996, p. 19

⁵⁹ *Imanería II*, Marc Chagall.

Violeta absorbe esta leyenda y la pinta en tres cuadros: *Las tres pascualas*, *Las tres hijas del rey lloran a su padre* y *Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre*. Las tres datan del año 1964; en las dos últimas predominan los tonos cálidos, principalmente el verde, azul y violeta. Emplea una visión onírica y perturbadora de la leyenda de estas tres mujeres. En cambio en el primero, los rostros en primer plano totalmente negros, contrastan increíblemente con el fondo cálido y nítido; vida y muerte.

Como en el transcurso del tiempo las personas se nos vuelven transparentes en nuestra cabeza, Violeta convirtió a los humanos en entidades fantasmales en sus pinturas, privándolos de su consistencia material, para representarlos como aparecidos, como en nuestros recuerdos. Con sus largos cortejos funerarios, su repertorio de personajes solos y enlutados, con sus cabezas vacías, impersonales, dispuesta en hileras, como decapitados que nos dieran su última mirada, esta pintura significó, por este motivo, “lo más profundo” que había en su autora. Esta pintura, de índole proyectiva, ocasiona desde perturbación a zozobra en quienes la contemplan.

Identificamos también dos obras que refieren a la misma temática: *La cena* y *El gavián*. En ambos, encontramos la figura del Cristo crucificado. En el primero, está sobre una gran mesa negra, rodeado de personas de distintos colores y un ave debajo de ellos. En el segundo aparece en posición vertical pero en color rojo muy contrastante con las dos figuras colgadas junto a él como envueltas en un gran saco. El fondo negro aparece tras la cruz púrpura desde donde cuelgan de sus manos también estos dos personajes; uno amarillo y el otro verde.

Otras dos obras muy similares son *Entierro en la calle* y *Entierro en el campo*. Mientras en el primero aparece un féretro de un niño llevado por una fila de personas, con diferentes colores, corona de flores y dos animales, caminando por la calle bajo un amplio y colorido cielo en tonos fríos. En el segundo muestra un féretro más grande llevado a hombros por cuatro personajes muy coloridos, con coronas de flores también. En este último apreciamos el punto de fuga, pues los personajes caminan en dirección descendente hacia la izquierda del cuadro. Ambos cuadros tienen el mismo fondo de colores fríos en azul y la cerca de madera en colores cálidos con café. Podemos deducir que es la misma localidad;

son quizá los recuerdos que Violeta pinta de lo que vivió en su niñez cuando vivía en San Javier.

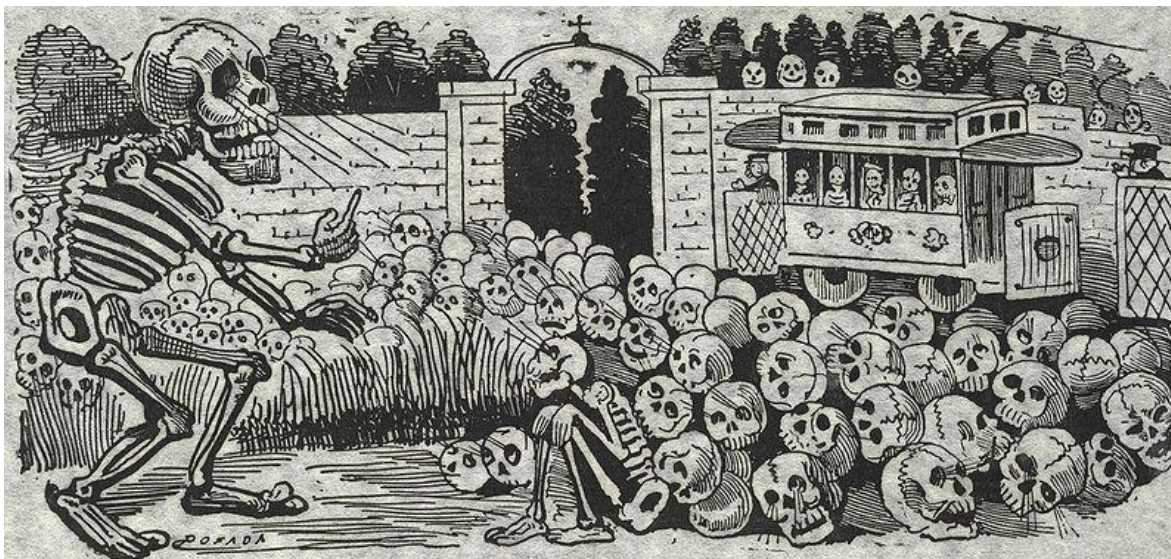
Y finalmente, *Esperando el ataúd I* y *Esperando el ataúd II*. Dos obras muy parecidas, pues tienen las mismas características. En el segundo cuadro se aprecia un desarrollo técnico de la pincelada, puesto que en el primero los colores están utilizados de manera más uniforme, mientras en el segundo los trazos de colores presentan mayor movimiento y combinaciones. Un elemento a destacar es la presencia de la figura parca en color Violeta a la derecha en ambos óleos, presenciando a este cuerpo de color blanco acostado sobre una mesa café. Por la fecha de ambas (1964) se deduce que es la propia Violeta presenciando la muerte de su gran amor Gilbert Favré quien se va a Bolivia.

La vida con la muerte se integran en estas pinturas. Tanto es así que una de los tres *Árbol de la vida* está pintada al reverso del cuadro titulado como *Entierro en la calle*. Quien no vive no padece la muerte; es el devenir natural, como son el día y la noche, situaciones opuestas pero inseparables que conforman el todo. Y ese todo es la existencia en el imaginario plástico de estos óleos de Violeta.

Resulta difícil rastrear la técnica y antecedentes en la obra pictórica de Violeta Parra, y la complejidad de su visión plástica, por ejemplo. A diferencia de otras pintoras latinoamericanas, como Frida Kahlo, también catalogada como *naif*, o surrealista, Violeta no se pintó a sí misma, más bien se pintó dentro de esa imagen mortuoria y a las personas que conoció en una posición de profunda contemplación.

En cuanto a América, podemos pensar en las famosas calaveras del gran José Guadalupe Posada en México, aunque remiten a una técnica totalmente diferente, también las figuras de la muerte están en contacto con la vida, puesto que figuran en cierta actividad, muy alejada del descanso que significa una muerte pasiva. El artista Thomas Miessgang realizó una exposición en Viena indagando sobre la tesis de la íntima relación de América Latina con la muerte. Incluso existe disponible un extenso estudio sobre esta temática en la publicación *Civilización y*

Cultura, 10th Editió, realizada por la Universidad de Colorado del Norte en Estados Unidos⁶⁰.



61

Las siguientes pinturas seleccionadas están descritas y numeradas en el Anexo de plásticas: "óleos" con sus detalles. En orden de la siguiente aparición: números 38, 24, 21, 19, 20, 17, 2, 42, 22 y 23.

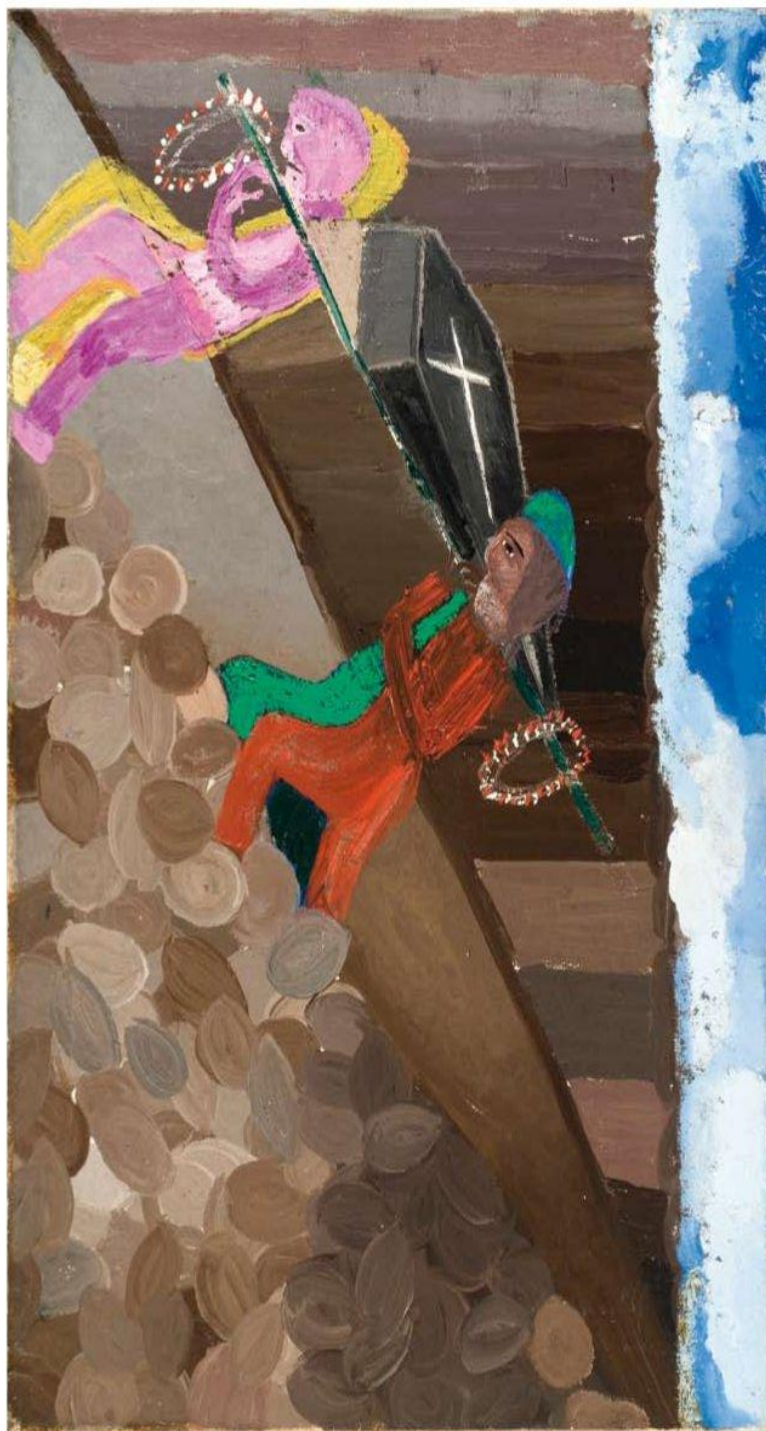
⁶⁰ Copeland, John; Kite, Ralph y Sandstedt, Lynn. *Civilizacion y cultura, 10th Edition* 6. Colorado: University of Northern Colorado, 2011. "Costumbres y Lecturas culturales: I. El horario y la vida social. II. Las actitudes hispánicas hacia la muerte. III. Las actitudes indígenas hacia la muerte. IV. Presencia de la muerte".

⁶¹ *Gran calavera eléctrica*, José Guadalupe Posada, 1900-1913.

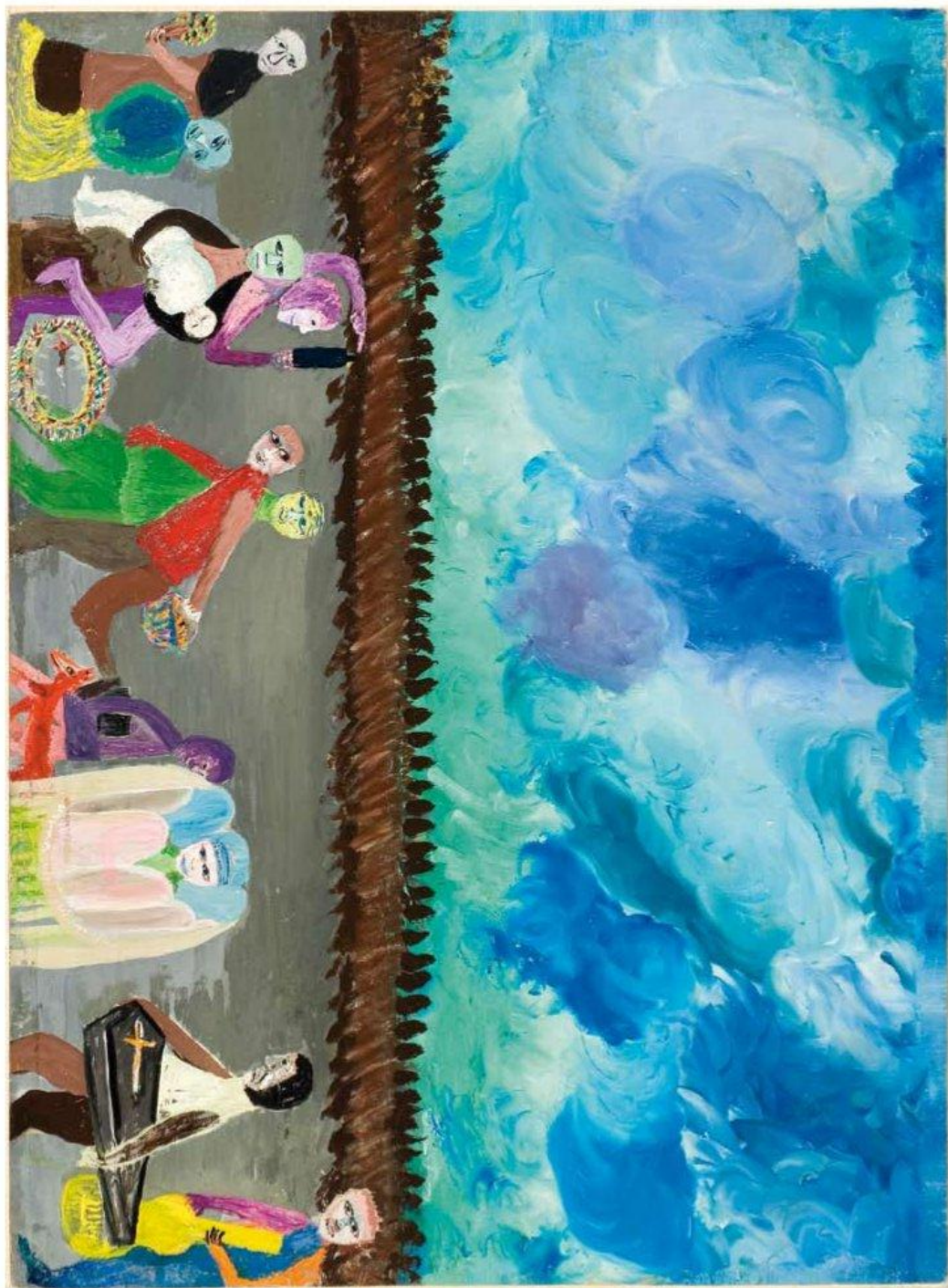
Pinturas que describen la muerte



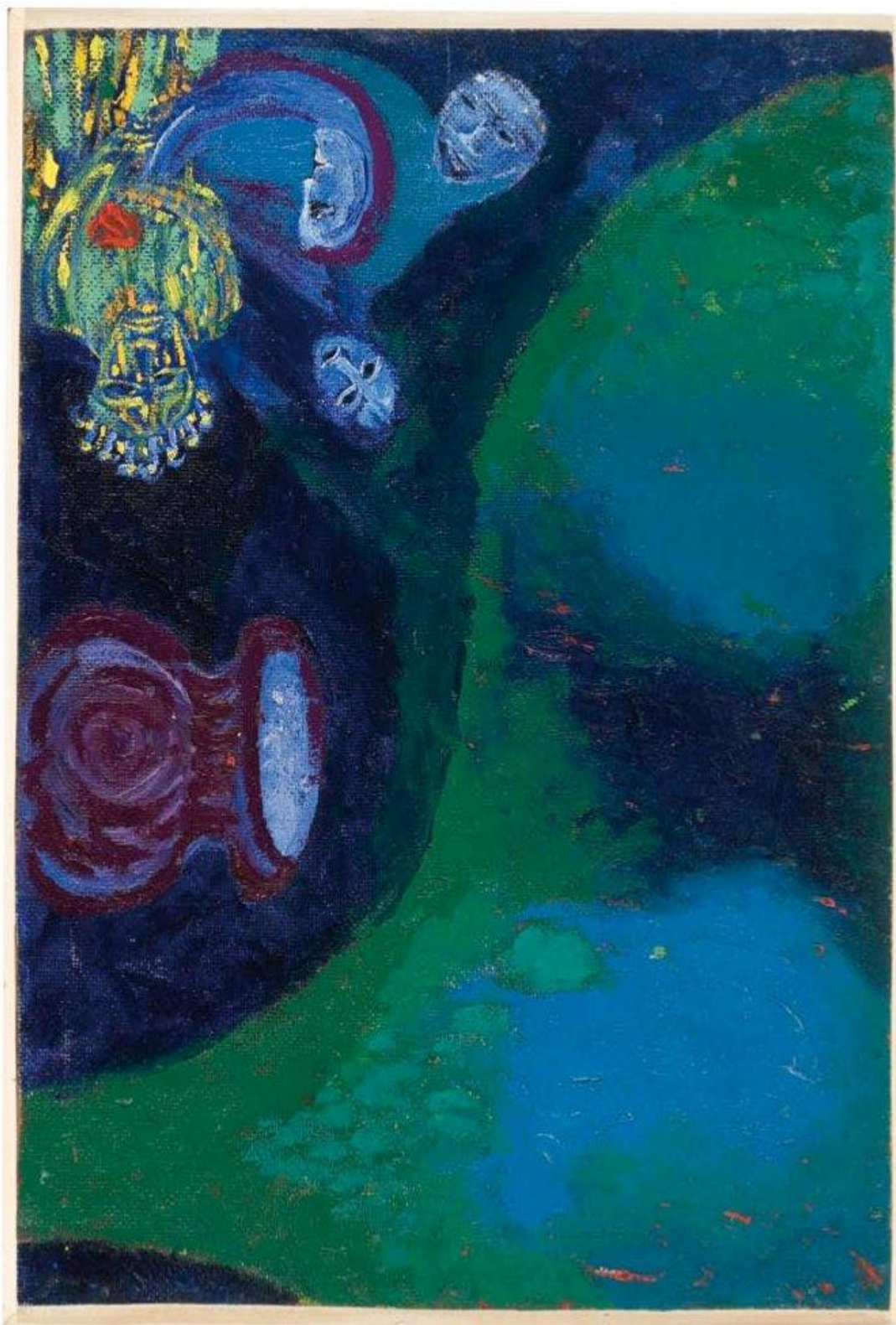
1. Sin título, 61 x 131 cm, óleo sobre tela, Colección Nicanor Parra



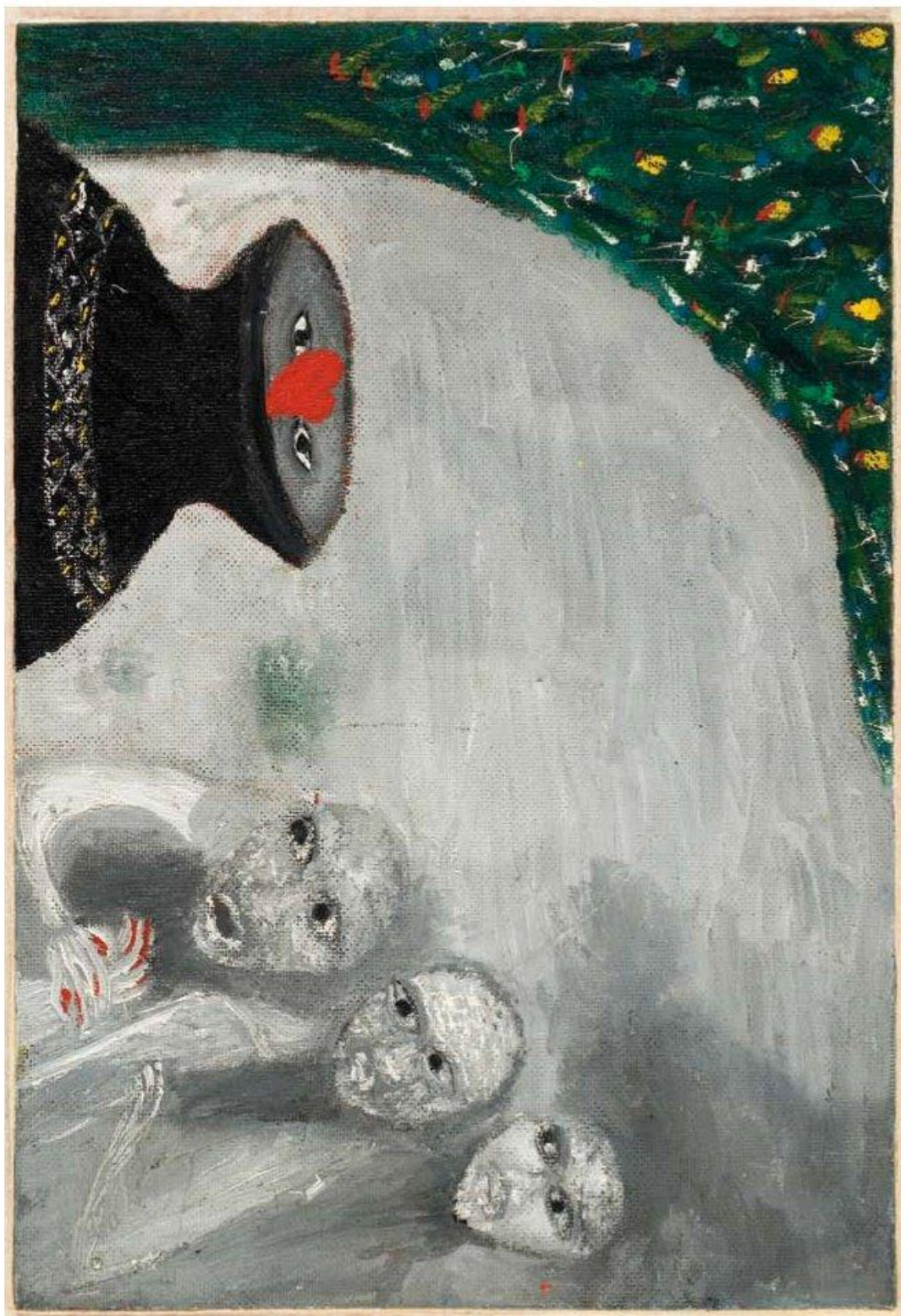
2. Entierro en el campo. 1964, 27 x 41 cm. Óleo sobre tela, Fundación Violeta Parra.



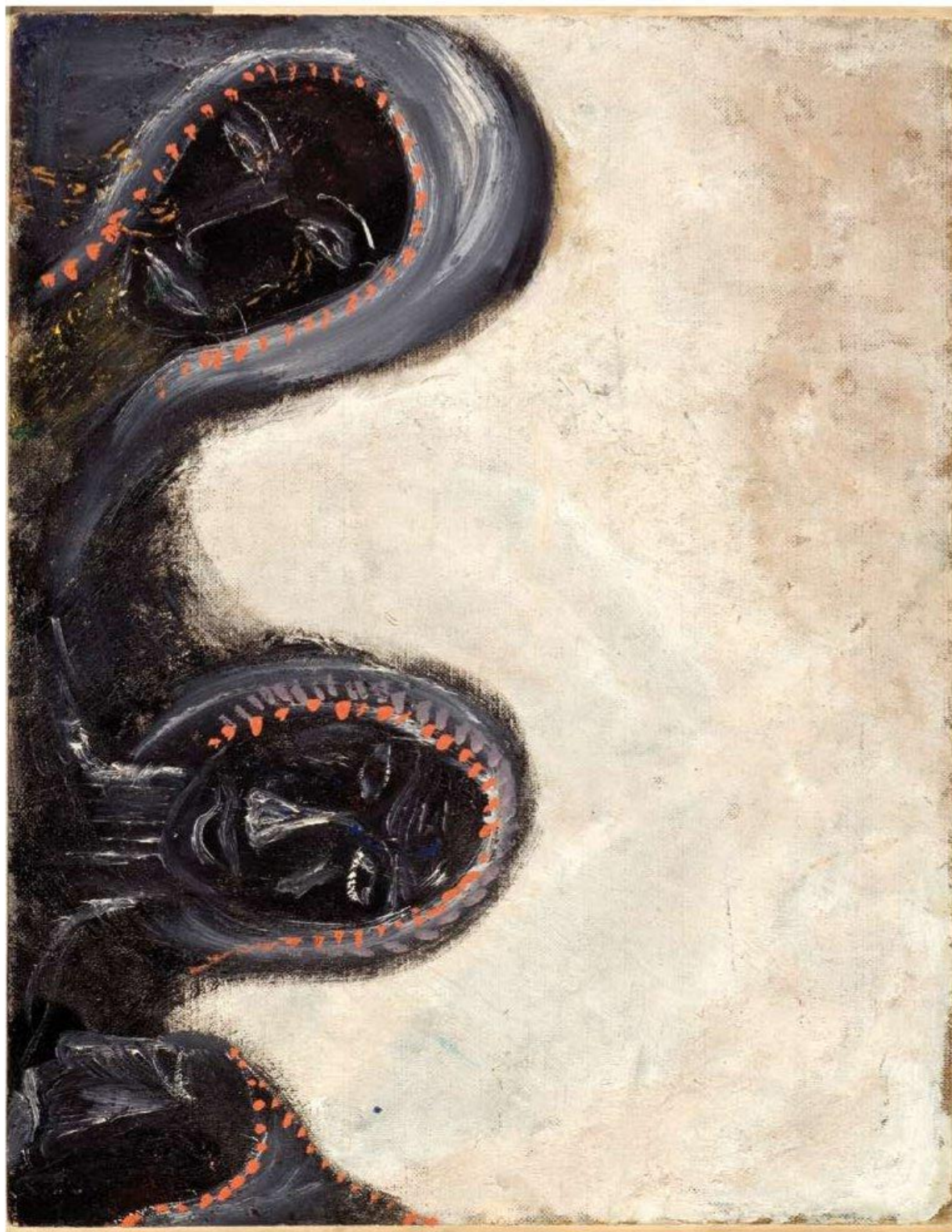
3. Entierro en la calle. 1964. 49 x 66 cm. Óleo sobre madera prensada. Fundación Violeta Parra.



4. Las tres hijas del rey lloran a su padre. 1964. 31,3 x 45,2 cm. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.



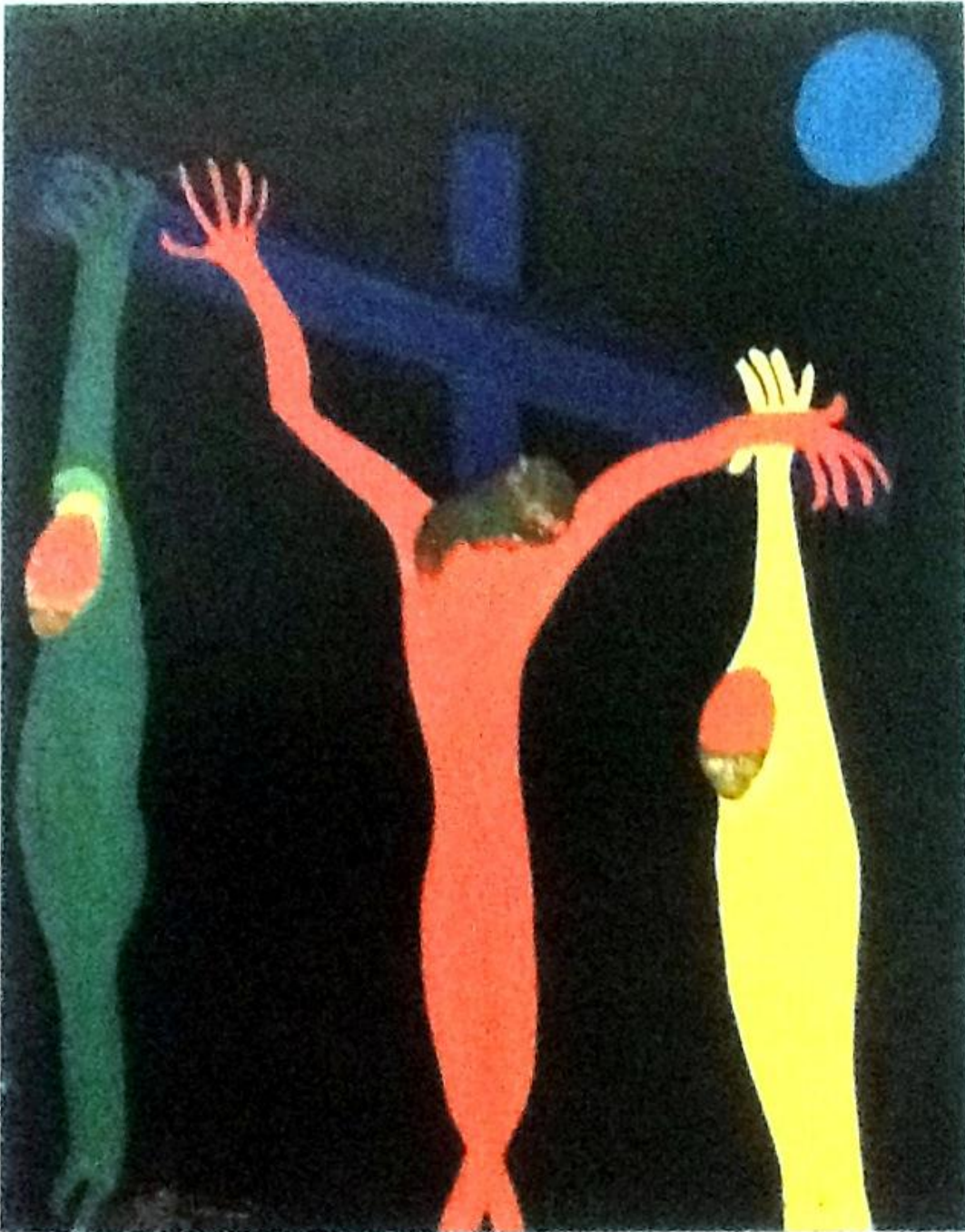
5. Las tres hijas del rey depositan el corazón y los ojos de su padre en una vasija, 1964. 31 x 47 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.



6. Las tres Pascualas, 1964. 62 x 79 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.



7. La cena, 1964. 32 x 66 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra



8. El gavián. 105 x 83 cm. Óleo sobre tela, colección particular.



9. Esperando el ataúd I, 1964. 25 x 47 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.



10. Esperando el ataúd II, 1964. 51,5 x 62 cm. Óleo sobre madera prensada, Fundación Violeta Parra.

Poesía

*Si escribo esta poesía
no es solo por darme gusto,
más bien por meterle un susto
al mal con alevosía⁶².*

Violeta Parra es la narradora, tal vez, más representativa de la cultura popular chilena (la Homero chilena?). ¿Cómo se convirtió en la trovadora, en el juglar del siglo XX? Uno de los motivos que fundamentan la última pregunta es porque no existe registro más grande en la historia de ese país, de amor y respeto por la propia tierra, de ser la voz de sus ancestros, aquella voz tradicional áspera y, por qué no, incómoda para los ortodoxos. Personifica la voz de aquella vida campesina y obrera esforzada que subsiste ante el desmedro de la modernidad, de la revolución industrial agraria que vomita al campesino hacia la miseria de la ciudad. Legó a su país un testimonio invaluable, en primera persona; recorrió difíciles zonas geográficas para encontrar aquellas últimas huellas de la tradición autóctona y, como en su memoria, que no tenían que olvidarse.

En el caso de la poesía, Violeta hizo suya una tradición centenaria; fue lo primero que utilizó para crear⁶³ en las formas estróficas clásicas provenientes de España. Nos referimos a la décima, aquella forma literaria que nos legara el músico, poeta y escritor español Vicente Espinel (1551- 1624) a toda Iberoamérica.

Curiosamente, esta poesía, las líneas de los versos –que al hilo del lino le deben al nombre- se organizan en muchas de sus obras según el modelo de las

⁶² PARRA, Violeta. *Décimas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, p. 157

⁶³ Entrevista revista *ECRAN*, Santiago de Chile, 1954. URL: <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/45> [consulta: mayo de 2012]

décimas, una invención atribuida al también, músico, poeta y novelista que fue Vicente Espinel, que al igual que Violeta, pasó a la posteridad por este carácter multifacético de su actividad artística.

Se llama décima a la estrofa compuesta por diez versos, tiene una organización de carácter octosilábico; pues éstos riman en consonante (rima perfecta: ABBAACDDC). Veamos uno de los pocos ejemplares de décima que se conocen del poeta español y cómo aparece esta misma organización en la décima *ubi sunt* de Violeta:

Décima espinela⁶⁴. (Extracto)

- A) *En los profundos abismos*
- B) *de tu desdicha corriente,*
- B) *¿quién te hizo ser prudente*
- A) *sino tus trabajos mismos?*
- A) *Cesaron los parosismos,*
- C) *haciendo los males cursos;*
- C) *mas tus trágicos discursos*
- D) *publicarán tus concetos*
- D) *en locutorios secretos*
- C) *y en generales concursos.*

XLVIII⁶⁵

- A) *Para el que deja la tierra,*
- B) *la muerte es el fin del mundo;*
- B) *con un dolor sin segundo*
- A) *le puso fin a esta guerra.*
- A) *Le ha dado esta vida perra,*
- C) *por un minuto de gusto,*
- C) *ciento veinte mil disgustos,*
- D) *y no es un exagerar:*
- D) *se viene al mundo a pasar*
- C) *las penas de San Jobundo.*

*Yo digo, dónde estará
la luz de la explicación,
de llegar uno al panteón
y otro a la maternidad.
Me falta capacidad
pa' hablar con inteligencia,
por qué con tanta paciencia
se va el cristiano del mundo.
Tal vez en aquel segundo*

⁶⁴ Preámbulo al libro de Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Poema trágico del español Gerardo* (Madrid, 1615)

⁶⁵ PARRA, Violeta. *Décimas*. Buenos Aires: Sudamericana, p.117

principia la deligencia.

*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.*

*El vivo llora doliente
la muerte de su difunto;
este no entiende el asunto.
Cómo se calla sonriente,*

*durmiendo tranquilamente
con cuatro velas flameantes,
diciéndonos, arrogante,
que hay gran placer en la jaula,
y que no entiende la maula
de no enjaularlo más antes.*

*En esta vida engañosa
el alma es la que molesta;
en una y otra protesta
se pasa la trágica.
Ya ven, distinta es la cosa
cuando se duerme el humano,
pero si agarra el cristiano
en sueño seguir viviendo,
la pesadilla al momento
lo apresa de pies y manos*

Una particularidad de la décima en Chile y Latinoamérica es que está muy ligada a la música; poesía y canto, ritmo octosilábico y melodía. En la zona meridional del Atlántico sur americano encontramos que esta décima es usualmente ejecutada para las milongas y payas por ejemplo por los rioplatenses. En Chile la reconocemos en la paya, también con sus vertientes: el canto a lo humano y el canto a lo divino.

La décima de Violeta es una versión renovada, vale decir, incorpora su propio modo para lograr un discurso estrófico, a través de una estructura y agrupación propia; sin cuarteta ni despedida, con cinco a seis estrofas muchas veces. En esta línea literaria biográfica-testimonial encontramos obras

consideradas modelos en el género latinoamericano como *Juan Pérez Jolote* del mexicano Ricardo Pozas y *Biografía de un cimarrón* del cubano Miguel Barnet⁶⁶.

Violeta rescata estas maneras y usos de la tradición campesina, las llega a dominar a tal nivel que luego crea sus propias formas, en donde hay una marcada inclinación a la reflexión filosófica (metafísica) de tinte medieval: la vida es vana, el tiempo es efímero, sólo se descansa con la muerte. Las imágenes prevalentes apuntan a las sombras, la noche y la tristeza, como nos cuentan Marjorie Agosín e Inés Dölz⁶⁷.

Lo particular de su modalidad en el verso es que incorpora a sus creaciones la *cuarteta* (cuatro versos octosílabos consonantes -ABBA o ABAB-), la *seguidilla* (estrofa de cuatro versos, dos heptasílabos -primero y tercero- y dos pentasílabos -segundo y cuarto-, que riman alternos: el 1º y el 3º son heptasílabos, y el 2º y 4º pentasílabos; la rima es consonante o asonante en los versos pares), la *redondilla* (cuatro versos octosílabos consonantes), la *copla* (estrofa de cuatro versos de arte menor -normalmente octosílabos-, con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares, y la *copla de arte mayor* (compuesta por ocho versos dodecasílabos, con rima consonante dispuesta de la siguiente manera: ABBAACCA).

Cabe destacar su gran influencia y mentor en esta arte: su hermano Nicanor. Además, de su conocida amistad con Pablo Neruda o Gonzalo Rojas, entre otros. Pero a diferencia de aquellos poetas contemporáneos que recurrieron a la forma cerrada de las décimas -Jorge Guillén⁶⁸, con el primer Cernuda-, Violeta Parra, en lugar de estimarlas como entidades conclusas, limitadas, cada una de las cuales se basta a sí misma, las dispuso en conjuntos integrados por cinco o seis de ellas,

⁶⁶ Subercaseaux/Lodroño. *Gracias a la Vida, Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires: Galerna, 1976, p.9

⁶⁷ Agosín, Marjorie y Dölz, Inés. *Violeta Parra o la expresión inefable*. Santiago de Chile: Planeta, 1992, p. 9

⁶⁸ Jorge Guillén Álvarez (Valladolid, 18 de enero de 1893 - Málaga, 6 de febrero de 1984) fue un poeta y crítico literario español, integrante de la Generación del 27.

enlazándolas bajo un mismo motivo, para convertirlas, de ese modo, en estrofas. A su vez, cada tema solió relacionarlo con el anterior o con el consiguiente – compuestos por la misma cantidad de estrofas o décimas-, brindándole a la totalidad del poema la regularidad de un tejido, como en sus arpilleras. Esta relación y manejo interdisciplinario fue, también, consciente e ilimitado, derivado del magnífico dominio que consiguió en el verso: “*he escrito doscientas cuarenta coplas sobre todo tipo de cosas. La copla tiene que ser ingeniosa, divertida, y sus versos se pueden decir o cantar*”⁶⁹.

Como advertimos, el arte poético tradicional que dominó la artista estuvo muy relacionado con el otro arte tradicional campesino chileno, el bordado. Por este motivo, las siguientes descripciones estarán orientadas a esta interdisciplinaria.

Con estos procedimientos, su práctica del telar pareció dar sus normas al verso, enlazándose ambas modalidades expresivas en un todo original, para ocasionar una especie de tapicería poética que surgió al hilo de las memorias y experiencias retenidas por su autora. Tanto es así que violeta reconoció la conexión posible entre estas artes, al referirse en sus *Décimas* a la necesidad de “tejer el relato” como nos cuenta José Ricardo Morales⁷⁰, pero mucho antes de declarar en Ginebra que sus arpilleras eran como canciones que se pintan.

⁶⁹ “Conozca a Violeta Parra, por Marina de Navasal, Revista Ecran, 1954”. Fundación Violeta Parra, URL: <http://violetaparra.cl/> [Consulta: mayo de 2012]

⁷⁰ Morales, José R. *Violeta Parra, Obra Visual*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2ª ed., 2008, pp. 37-38

III⁷¹ (extracto)

.....
*Primero, pido licencia
pa' «transportar» la guitarra;
después, digo que fue Parra
quien me donó l'existencia.
Si me falta l'elocuencia
para tejer el relato,
me pongo a pensar un rato
afirmando el «tuntuneo»,
a ver si así delecto
con claridez mi retrato.*

Pero por otra parte, el juego metafórico atribuible al arte de Violeta, se manifiesta claramente en ellas. Tanto es así que algunas de sus cartas adquieren la forma de un poema, a la par que se da cuenta en ellas de la transformación que experimentan, mostrándose, de esa manera, la índole de un arte que se desdobra en otro y da plena consciencia del desdoblamiento efectuado. Confirmándose la imbricación entre las artes que Violeta practicó de continuo, dispuso el referido texto epistolar como si fuese una canción, basándolo en cierto estribillo obsesivo, con el que anuncia, a la manera de un tema con variaciones, su partida de Francia, en compañía de sus hijos. “La familia Parra se va para Chile pronto”, empieza por decir. Un poco después añade: “la familia parra se va a Chile pronto”. Ante la inmediatez de la partida usa expresivamente un diminutivo –“La familia Parra se va a Chile prontito”-, con el que indica la inminencia del hecho y lo muy corto del trecho que aún le queda por cumplir. Al fin concluye, muy perentoria: “Se va la familia Parra” (octosilábico), como nos cuenta José Ricardo Morales⁷².

Este juego del ritornello hace que el hilo de la composición adopte un movimiento de ida y regreso, semejante a un vaivén de una lanzadera que forma la tela sobre la urdiembre fija. A esta característica de sus cartas sumamos, la

⁷¹ Parra, Violeta. *Décimas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988, p.28

⁷² Morales, José R. *Violeta Parra obra visual*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2ª ed., 2008, p 41

considerable imaginación formal de nuestra autora, que las altera o las relaciona con aquello que normalmente no son –un tejido-, un poema, un cantar-, apreciándose así que en ese laberinto de las artes Violeta Parra nunca perdió el hilo.

En la siguiente selección se reúnen las décimas en donde Violeta se refiere de diversas maneras a la muerte en su autobiografía *Décimas*. Las cuales, varias de ellas las musicalizó tiempo más tarde, como el caso de la primera agrupada. En esta poesía de Violeta se evidenció con la más cruda sinceridad, la carencia de respuesta, insistentemente denunciada en ellas. Son en su mayoría, monólogos desgarradores o plegarias que gimen contra el mundo evasivo, sordo y desleal, o arremeten contra quien lo represente; el sistema y el poder.

Décimas que hablan sobre la muerte

“La Muerte con anteojos⁷³”
(verso “mochito” con despedida)

*To'as las noches conmigo
se acuesta a dormir un muerto.
Aunque está vivo y despierto
—confuso es lo que les digo—,
es una mortaja, amigo,
que se alimenta de hinojos.
Después se lava los ojos
pa' reposar en la tumba
y a mi la'o se derrumba
este fina'o de anteojos.*

*Se arrancó del cementerio
con una corona puesta.
Una mujer deshonesto
le hizo perder el criterio.
Esto pa' naide es misterio,
lo digo con amargura.
Aunque yo tenga güenura
al muerto poco le importa,
y como esta vi'a es corta
anda con tanta locura.*

*¿De qué le sirve el consuelo
al esqueleto 'e la muerte?
¿De qué me sirve la suerte
si me da tanto desvelo?
Me está causando recelo,*

*el frío lo tiene mudo,
pero a su llama'o acudo
porque así será el destino.
Este fina'o ladino
quiso ser mido y no pudo.*

*Debo de ser muy fatal
pa' venir de San Clemente
a probar inútilmente
lo amargo de este panal.
Es poca to'a la sal
que hay en la Pampa de Chile
pa' curarle las cien mile'
angustias que le dejaron
coquetas que lo humillaron,
dejándolo sin abrile'.*

Despedida:

*Por fin, amables oyentes,
les pido con devoción:
recemos un' oración
por este muerto viviente.
Es fina'o inteligente,
por eso es que yo lo estimo.
A su muerte yo me arrimo
con esperanza y con fe,
pero qué hacer yo no sé,
y, si lo sé, no me alimo.
(1958)*

⁷³ Parra, Violeta. *Décimas*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 203-204.

XLVI⁷⁴

*Cuando murió mi taitita
fue un día de gran quebranto.
«Asómate, pues» –en llanto
dice mi pobre mamita.
Con emoción infinita
quedé clavada en la puerta
al ver sus pupilas muertas
y sus penosos ronquidos,
sin palabra y sin sentido
y con su boca entreabierta.*

*Fue tan crecida la pena,
tan grande la confusión,
que en todo mi corazón
se reventaron las venas.
Quiero besar la morena
mejilla d'él en reposo:
«Ya que se va doloroso,
déme permiso, mamita».
«Es imposible, m'hijita:
ha muerto tuberculoso».*

*Salí llorando del cuarto
con el recuerdo patente
de aquellos ojos murientes
que hasta hoy los diviso intactos.
De mala gana me aparto
de su estimada presencia.
Ya no tendrá sus dolencias,
porque se fue d'este mundo
sumergido en el profundo
misterio de las ausencias.*

*Llegaron varias vecinas
con el rosario en las manos.*

*De negro se arrodillaron
con sus palabras divinas.
Pusieron unas cortinas,
unos jarrones dorados,
en un cajón alargado
lo suben en dos columnas.
Las rezadoras le arrullan,
que Dios lo tenga a su lado.*

*Aunque cinco años hacía
que le quitaron su escuela,
vinieron largas hileras
de profesores y niñas.
El vecindario se apiña
camino del cementerio,
lo llevan al cautiverio
de la prisión terrenal,
lo van a depositar
en el jardín del silencio.*

*Tres pedestales brillantes
le alumbran su oscuridad,
vigilan su soledad
como dolientes guardianes.
Coronas de cardenales
a los pies y a la cabeza;
su vieja hermana le reza
con sentimiento sincero,
delante de un candelero
que relumbraba en la pieza.*

⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 113-114

XLVII⁷⁵

*La muerte es un animal
fatigoso y altanero,
bullicioso y pendenciero;
como este no hay otro igual.
Cuando se llega a asomar,
se siente un hielo que espanta,
le sale por la garganta
un gemido misterioso,
se siente un miedo poroso
que ningunito lo aguanta.*

*Llega com' un torbellino
sacando chispas del suelo;
no ha de escapar de su anhelo
ni el que se siente divino.
Sus dientes son un molino
pa' triturar al mortal,
el satanás canibal
que puebla los horizontes,
profundidades y montes:
la muerte es un animal.*

*No hay fuerza que la detenga
si en alguien puso los ojos;
pasó y dejó sus abrojos,
no hay viento que la detenga.
No vale grito ni arenga,
de na' sirven los dineros,
ni vale tampoco el pero.
Lo digo con tal rigor:
la muerte es un tiburón
tragedioso y altanero.*

*No hay cuenta de su despojo,
ni número competente*

*que diga lo referente
de cuántos tiene en su lecho.
Normales y contrahechos
gruñones y lisonjeros,
libertos y prisioneros,
pacíficos y hablantines,
cobardes y paladines,
dementes y pendencieros.*

*Con este animal furioso
no puede ni el más letra'ó;
no sirve lo que ha estudia'ó,
ni apelativo famoso,
ni titulares pomposos,
toititos van al fonduco.
Naide le iguala a este cuco
pa' acarrear por su compuerta,
y se hace la mosca muerta
el esqueleto macuco.*

*A mí no me den la muerte
ni envuelta en papel de seda,
del cementerio albaceda
da el arañazo muy fuerte.
Graciosa, no quiero verte
ni pa' la resurrección;
yo t'echo la maldición
que habrís de cortarte el pelo
con Lucifer en los cielos,
y en su feroz fundición.*

⁷⁵ *Ibíd.*, pp.115-116

LIII⁷⁶

*El Doce vendió al Maestro
gozando de su crueldad;
qué triste la realidad:
mataron al Padre nuestro.*

*No 'habido sobre la tierra
ni bajo la más fecunda,
siniestra más iracunda,
destruyendo con tanto duelo.
S'escurecieron los cielos
con todos sus elementos,
bramaron los cuatro vientos,
se alborotaron los mares,
once resuellan pesares:
el Doce vendió al Maestro.*

*Dolores y humillaciones,
espinas, hiel y vinagre,
se conmovieron los mares
juntando sus corazones.
Judíos como lairones
ungieron a Barrabás
con tan crecida maldad
que dieron vuelta a Pilatos;
¡malaya de los ingratos
que gozan de su crueldad!*

*Lo llevan por el Calvario
cargado con una cruz,
le niegan hasta la luz,
lo ciegan con su sudario.
Repican los campanarios
a fuego por la impiedad,
la Virgen con humildad
cierra sus ojos en llanto;*

*padece con su quebranto
del ver esta realidad.*

*Estando María al frente,
le ofenden con una lanza;
la sangre se le abalanza
por esa herida inocente.
Judíos más indecentes,
no se retiran tan presto,
se irrita el cielo por esto
y ordena la tempestad.
Pregona la inmensidad:
mataron al Padre nuestro.*

Despedida:

*Por fin, d'esta mala acción
llegamos al tercer día:
goza la Virgen María
del ver la resurrección.
El mundo con devoción
reza misterios gozosos;
el rey Asuero famoso,
feliz por el cuncunato,
iluminó su reinato
porque se siente dichoso.*

⁷⁶ *Ibíd*em pp. 127-128

XII⁷⁷

*Derrámase la noticia
con tanta velocidad,
que llega l' autoridad
por descubrir la malicia.
La Viola, con gran delicia,
poquito a poco mejora,
su mama rezando implora
a Dios y Santa María;
mas caen día por día
mortales varias señoras.*

*Nadie sospecha jamás
quién era la causadora
de tales malditas horas;
seguro no se sabrá.
Fue grande la mortandad
que ocasionó la inocente:
murieron seis escribientes,
cuatro docenas de pacos,
y pa' pior se lleva el «raco»
el mal para San Clemente.*

*Naiden se hallaba seguro,
se sabe en la capital.
L' imploran a un general
solicitando cloruro.
Hay mucha gente en apuro,
vacías quedan las camas,
llovían los telegramas,
y hast' el gorrión en su nido
gorjea muy condolido
con el microbio en la rama.*

*No se escapó ni el vacuno
de la terrible lanceta*

*que la pequeña Violeta
clavó sin querer ninguno.
Tres meses pasó en ayuno
con ese terrible grano
que le arrancó de las manos
y pies de raíz las uñas.
Su cuerpo es una pezuña,
sólo un costrón inhumano.*

*Afuera estaba que se arde
la muerte por un doquier.
Uno de buen proceder
dispuso esa mesma tarde:
los sanos que bien se guarden
de ventearse sin objeto,
y ojo con el lazareto
que el alcalde levantó
con la bendición de Dios,
que en estos caso' es correcto*

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 45-46

Música

“Gavilán, gavilán, que me muero, gavilán”

A la edad de nueve años Violeta Parra sentencia su destino. En 1926 crea en su primera canción de corte sentimental su cultura doméstica, signada por su padre, un cantor popular y profesor quien teóricamente tenía prohibido que sus hijos aprendieran música, y su madre, quien cantaba mientras zurcía y remendaba todo tipo de ropa para ganar dinero, siempre con la niña Violeta ayudándole. En esta primera etapa, a pesar de la prohibición paterna, Violeta junto a sus hermanos Hilda, Lalo y Roberto salen a cantar por las calles para comer durante su infancia y adolescencia; en su mayoría se tratan de tonadas, corridos mexicanos, valeses, aprendidos de sus padres y parientes.

Al trasladarse a Santiago, prosigue con estas prácticas pero en bares y boliches de barrios populares en donde también debe cantar con su guitarra lo más pedido: corridos, boleros, valeses y canciones españolas. Tras casarse, comienza a cantar con su hermana Hilda. En 1939 y establecen un dúo con el cual llegaría a grabar “sencillos” folklóricos; cuecas populares. Adopta la zarzuela y canciones españolas a su repertorio con el cual llega a ganar un concurso de este género en el Teatro Baquedano en 1944 lo que da popularidad y presentaciones en varias zonas del sur de Chile esta vez de manera solista o acompañada por sus hijos Ángel e Isabel.

“Cuándo me iba a imaginar yo que, al salir a recopilar mi primera canción un día del año 53 a la Comuna de Barrancas, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la

Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro⁷⁸”.

Pero no es hasta el año 1953 que Violeta hace un punto de inflexión en su repertorio que determinará, para bien o para mal, su vida. Motivada por su hermano Nicanor⁷⁹, empieza a recopilar y rescatar canciones campesinas, guitarra en mano, recorre gran parte de la zona central de Chile en la búsqueda de aquellos centenarios cantos rurales que no se escuchaban en los circuitos que ella frecuentaba⁸⁰. Al año siguiente conoce a Isaías Angulo un tocador de guitarrón el cual le enseña su afinación, entonaciones y le obsequia uno, hecho que representa uno de sus mayores aportes al rescate folklórico chileno, ya que esta práctica estaba cayendo en desuso por diversos motivos⁸¹. Esto la lleva posteriormente a realizar cursos de aquel folklore desconocido en las ciudades.

Tal como describe la propia Violeta, América del Sur fue el caldo de cultivo para la combinación de los elementos estilísticos de las poblaciones india y española, en toda la zona ocupada anteriormente por el imperio Inca –combinación que no resultó con los estilos ingleses e indios en Norteamérica- fue probablemente posible porque los indígenas andinos tienen un mayor refinamiento musical que los indios norteamericano.

⁷⁸ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p. 10

⁷⁹ “Musicalmente —nos explica—, yo sentía que mis hermanos no iban por el camino que yo quería seguir y consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. Yo tenía veinticinco canciones auténticas. El hizo la selección y comencé a tocar y cantar sola. Después me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones. “Tienes que lanzarte a la calle —me dijo—, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola.” VICUÑA, Magdalena. “Violeta Parra, hermana mayor de los Cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, XII/60 (julio-agosto, 1958), p. 73

⁸⁰ “Así las voces augurales de La Petorquinas de 1831 resonarán un siglo más tarde en [...] la trágica Violeta Parra”. Pablo Garrido, *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Nascimento, 1976, p. 95

⁸¹ Para mayor información sobre esta práctica consultar: Dannemann, M.; Barros, R. "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto". *Revista Musical Chilena*, Vol. 14, No. 74 (1960), pp. 7-45

Como nos cuenta Bruno Nettl, según Robert Stevenson, en su estudio de instrumentos utilizados por los Incas y sus predecesores, ha mostrado concluyentemente que los pueblos andinos tenían, en el tiempo de la conquista, la cultura más refinada de todo el continente americano. En la actualidad, en la zona de los Andes, no hay casi ninguna aldea o pueblo, (incluso en los de habla española) que no tenga un tipo de música tradicional con elementos de cultura musical india [autóctona]. La aculturación comenzó en el siglo XVI, fomentada deliberadamente por los misioneros católicos, que comprendieron que la sobrevivencia del cristianismo dependía en parte de que absorbiese elementos indígenas. Los elementos de las dos culturas se combinaron para formar unidades inseparables⁸².

Basándose en una quarteta popular compone y graba *casamiento de negros* (Parabienes, canto de saludo) y el vals tradicional folklórico *Qué pena siente el alma*, en 1953, perfilando definitivamente su carrera musical y artística obteniendo gran popularidad tanto en radios como en los escenarios lo que le lleva a tener un pequeño programa en Radio Chilena llamado *Canta Violeta Parra* en 1954 que dura un año. Durante ese año realiza intenso trabajo de investigación con muchos artistas populares de Chile, incluso en la Isla de Pascua (isla polinésica ubicada a más de 3.500 kilómetros de Chile continental), e inicia sus primeras composiciones folklóricas, obteniendo finalmente el Premio Caupolicán otorgado al mejor folclorista del año.

Como consecuencia de este premio en 1955 viaja invitada al “V Festival de la juventud y los estudiantes por la Paz” de Varsovia, Polonia, ganando el “Primer premio de baile y canto folklórico”. Luego de recorrer la Unión Soviética, graba en Leningrado *La jardinera* (tonada amorosa) y *Meriana* (popular pascuense). En París permanece dos años grabando para el sello discográfico “Le Chant du Monde” sus primeros discos LP con cantos folklóricos tradicionales y propios. De vuelta en Chile, graba en 1956 el primer LP de la serie “El folklore de Chile”, en donde incluye dos composiciones para guitarra sola: *Tres cuecas punteadas* y *Tres polcas*

⁸² Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de Latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid : Alianza, 1985, p.213

antiguas; graba además el disco *Composiciones para guitarra*, que contiene 6 piezas; entre las cuales acá encontramos las dos primeras *anticuecas*. Al año siguiente se traslada junto a sus hijos Isabel y Ángel a la ciudad de Concepción para trabajar en la universidad del mismo nombre, fundando el Museo de Arte Popular de Concepción⁸³, además de participar en programas radiales y grabar dos discos LP *La cueca* y *La tonada*.

En 1958 regresa a Santiago, sigue una intensa actividad musical en diferentes circuitos. Viaja al extremo norte de Chile a investigar la fiesta pagano-religiosa *La tirana* en la región de Tarapacá (desierto); musicaliza el poema *Los burgueses* del escritor chileno Gonzalo Rojas. Al año siguiente vuelve invitada por la Universidad⁸⁴ para realizar cursos de folklore. Viaja al extremo sur de Chile, a Chiloé donde aprovecha de investigar y recopilar folklore mientras realiza conciertos y cursos. Escribe el libro *Cantos folklóricos* que reúne toda su investigación llevada a cabo hasta ese momento, con las transcripciones en partituras del musicólogo Gastón Soublette.

Luego de esos años tiene una intensa actividad con presentaciones y grabaciones pero marcada también por sus actividades plásticas. En 1965 vuelve a Chile, luego de participar en “La Peña de los Parra” (un escenario dirigido por sus hijos Ángel e Isabel junto a Patricio Manns, Rolando Alarcón y Víctor Jara) crea y levanta “La carpa de la Reina”.

Otro aspecto en el cual Violeta fue una artista destacada es en la ejecución musical. A los instrumentos ya mencionados, Violeta domina tranquilamente el Arpa, las castañuelas, un poco el acordeón, el charango y el cuatro (venezolano).

⁸³ “Para el museo, Violeta recuperó más de cien cuecas de la zona, sin embargo su labor fue bastante más dilatada, ya que abarcó ámbitos muy diferentes, desde las fiestas campesinas y sus instrumentos hasta un estudio del vestuario popular. Por primera vez se realizaba un trabajo de esta índole por el cual recibía remuneración, y logró que la Universidad contratara también a Gastón [Soublette], que estaba, como de costumbre, a cargo de las transcripciones musicales”. Oviedo, Carmen. *Mentira todo lo cierto*. Santiago, p. 69

⁸⁴ En la cronología hecha por Isabel Parra del *Libro mayor de Violeta Parra* no aparece el nombre de la universidad.

Pero Violeta no sólo fue una gran autodidacta en este ámbito del folklore y la música popular, como ya se dijo, ganó un concurso de música española con el seudónimo “Violeta de Mayo”; debido a la motivación de su hermano Nicanor para que aprendiera el folklore español. Si nos preguntamos cómo una persona sin instrucción artística pudo crear y desarrollar obras coherentes y con valor, una de las respuestas es que ella tenía una buena formación autodidacta de “las otras músicas”, según su hija Isabel, la folklorista solía escuchar atentamente música de Federico Chopin, Ludwig van Beethoven, como también piezas populares de Carlos Gardel, y en especial españolas como las zambras, pasodobles, sevillanas y farrucas⁸⁵.

Diferente es el caso de sus obras llamadas “cultas”, en donde sabemos que las cinco *anticuecas*⁸⁶ son creaciones guitarrísticas desarrolladas a partir del ritmo folklórico de la cueca; así como también el ballet *El gavilán*⁸⁷ que además cuenta con un texto innovador y carga filosófica sorprendente, como lo detalla Lucy Oporto en su minucioso análisis.

La artista elabora su repertorio teniendo como fuente el amplio y variado horizonte musical de Chile. Al respecto Bruno Nettl explica esta situación de mestizaje musical:

“el mundo de la música folklórica latinoamericana, es muy complejo, por lo que nos limitaremos a presentar un panorama general. En aras de la claridad, aunque en cierto modo arbitrariamente, debemos distinguir entre los géneros de música folklórica de raíz hispánica, por otro lado, los géneros folklóricos mestizos (mestizo: término que indica grupos de latinoamericanos mezclados cultural y racialmente), subdivididos en indohispánicos y afrohispanicos. (...) En todo el continente (sudamericano) encontramos numerosos tipos de canciones derivadas del antiguo *romance*

⁸⁵ Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p. 33

⁸⁶ Completo estudio sobre las *anticuecas* hecho por Olivia Concha Molinari en la Revista Musical Chilena llamado “Violeta Parra, compositora”.

⁸⁷ Completo análisis musical y filosófico de Lucy Oporto Valencia en su Libro *El diablo en la música, la muerte del amor*”.

español, canción narrativa, que data de comienzos del Renacimiento, basada normalmente en versos de octosílabos y estrofas de cuatro versos. La *copla*, un tipo de balada derivado del *romance*, es común en toda Colombia, los países andinos y Argentina. Generalmente los *romances* y *las coplas*, describen de manera lírica y épica famosos acontecimientos históricos de una región, o episodios de la vida de cada día. A parte de su valor poético y musical, con frecuencia suministran datos sociológicos importantes⁸⁸.

Si observamos la obras en su discografía⁸⁹, (canciones incluso que no fueron registradas por la autora) podemos encontrar que, casi la mitad, corresponden a canciones tradicionales del folklore (*Cantos Folklóricos*), en relación a sus creaciones propias. En ambos casos, las formas musicales con las cuales trabaja provienen de esa tradición creada en lo que hoy se conoce como Chile, y de la cual Juan Pablo González declara que "Muchas de sus canciones tienen rasgos arcaicos, pues utilizan el sistema modal medieval y la poesía española folklorizada⁹⁰".

Así como, por ejemplo, la Tonada⁹¹(*La jardinera, Violeta ausente*) cuyo origen se refiere Nettl:

"Otras canciones folklóricas, como las *tonadas* y *tonos* de Argentina y Chile, han conservado viejas formas literarias españolas aparte del *romance*. La *glosa* y la *décima* son formas que constan de dos partes, la primera un cuarteto que establece el tema básico; la segunda, el desarrollo de éste en una estrofa de diez versos octosilábicos. Estas estructuras se encuentran en las *décimas* de Chile, Perú, Ecuador y Colombia, en los *estilos* y *cifras* de

⁸⁸ Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de Latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid: Alianza, 1985, pp. .204-205

⁸⁹ Ver Anexo, "discografía".

⁹⁰ González, Juan P. *Música popular chilena de raíz folclórica*. vol. II, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 13.

⁹¹ Margot Loyola hace un completísimo estudio en su libro *La Tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica, 2005.

Argentina, y en otros muchos géneros como la *guanina* de Colombia o los *romances* y *xácaras* de Brasil. En la mayoría de los tipos de canción folklórica que hemos mencionado prevalece el esquema de rima clásico de la *décima* española⁹².

Y las variantes de la tonada como Esquinazo (*Es aquí y no es aquí*), “así el tradicional *villancico* español ha dado origen a numerosos géneros de canción folklórica como el *esquinazo*⁹³”. El Parabién (*Casamiento de negros*) y el Villancico: (*El niño Jesús nació*); mestizaje musical propios de esa zona geográfica.

Por otro lado la Cueca⁹⁴ (*La cueca de los poetas*), que es la forma coreográfica y musical más representativa de la cultura chilena. Su origen es polémico, sin

⁹² Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de Latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid: Alianza, 1985, pp. .204-205

⁹³ IBIDEM p. 208

⁹⁴ La cueca es la danza nacional de Chile por decreto de la República de Chile hecho el 6 de noviembre de 1979. Es una danza cuyo origen es polémico hasta la actualidad, sin embargo, investigadores coinciden en su procedencia desde el Perú con el nombre de zamacueca o marinera.

Bibliografía:

BARROS, Raquel. "La danza folklórica chilena". *Revista Musical Chilena*, Vol. 16, No. 79 (1962): Enero - Marzo , p. 60-69

CLARO VALDÉS, Samuel; PEÑA, Carmen y QUEVEDO, María Isabel. *Chilena o Cueca Tradicional*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1994.

GARRIDO, Pablo. *Biografía de la Cueca*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1976.

LOYOLA, Margot. *La Cueca*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2010.

VEGA, Carlos. "La forma de la cueca chilena". *Revista Musical Chilena*, Vol. 3, No. 22-23 (1947): Julio -Agosto , p. 15-45

"La forma de la cueca chilena". (segunda parte) *Revista Musical Chilena*, Vol. 3, No. 20-21 (1947): Mayo - Junio , p. 7-21

"Música folklórica de Chile". *Revista Musical Chilena*. Vol. 13, No. 68 (1959): Noviembre - Diciembre , p. 3-32

embargo como nos dice Bruno Nettl "la cueca, en su letra, sigue la forma de la *seguidilla* española⁹⁵".

Por su parte el investigador argentino Carlos Vega sostiene que este género es hispano y que proviene de los antiguos fandangos andaluces, y de la zamacueca peruana⁹⁶. Exponiendo los antecedentes de este género, la cueca de Violeta Parra responde a la forma clásica de este género tanto en su forma estrófica (cuarteta o copla-seguidilla y remate) como en su forma métrica (6/8, 3/4, o la combinación de ambas). Pero además entrega un mensaje palpitante de lo más profundamente chileno que hay en nuestro pueblo a través de él. La fulgurante vitalidad andaluza o la ancha y apacible poesía castellana llegadas a este rincón de América se descoloran un tanto. La variedad rítmica peninsular disminuye, quedando reducida casi exclusivamente a las diferentes combinaciones del esquema del 6/8". "Es corriente en las anticuecas el empleo de diferentes "tempi" para el mismo diseño melódico-rítmico lo cual, fuera de ser otro factor de enriquecimiento, altera la implacable cuadratura estrófica de la música popular". Como nos cuenta Alfonso Letelier.⁹⁷

Podemos comprobar esta utilización formal de la cueca con uno de los tantos ejemplos que analiza la folklorista y amiga de Violeta, Margot Loyola en su investigación sobre este género en Chile.

⁹⁵ Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid : Alianza, 1985, p. 212

⁹⁶ En sus tres ensayos de la música chilena publicados en la *Revista Musical Chilena*.

⁹⁷ Letelier, Alfonso. "Violeta Parra In Memoriam". *Revista Musical Chilena*, Vol. 21, No. 100 (1967): Abril-Junio, p. 109

YO ME CASÉ CON USTED

Del repertorio de la sra. Blanca Hauser, Temuco

Tono real Mi M

		RIPIOS	TEXTO	RIPIOS
a)	1.	Mi vida,	Yo me casé con Usted	<i>Se va y se va</i>
	2.	Mi vida,	Por dormir en <i>güena</i> cama	<i>La pura verdad</i>
	3.	Mi vida,	Y ahora me dice usted	<i>Se va y se va</i>
	4.	Mi vida,	Que el colchón no tiene lana	<i>La pura verdad</i>
b)	5.		Miren que caballero	
	6.		Tan regalón	<i>Se va y se va</i>
	7.		Que quiere que le tenga	
	8.		Un buen colchón	<i>La pura verdad</i>
c)	9.		Un buen colchón, ay sí	
	10.		Joven decente	<i>Se va y se va</i>
	11.		Como antes <i>dormía'i</i>	
	12.		Debajo e'l puente	<i>La pura verdad</i>
	13.		Anda joven decente	
	14.		Debajo e'l puente	

La cueca de los poetas⁹⁹

Tonalidad La mayor

	Ripios	Texto	Ripios
a)	1	<i>La vida,</i>	
	2	<i>la vida,</i>	<i>huiifa, ay ay ay,</i>
	3	<i>la vida,</i>	
	4	<i>la vida,</i>	<i>huiifa, ay ay ay.</i>
b)	5	<i>Pablo de Rokha es güeno,</i>	
	6	<i>pero Vicente</i>	
	7	<i>vale el doble y el triple,</i>	
	8	<i>dice la gente,</i>	<i>huiifa, ay ay ay.</i>
	9	<i>Dice la gente, sí,</i>	
	10	<i>no cabe duda</i>	
	11	<i>que el más gallo se llama</i>	
	12	<i>Pablo Neruda,</i>	<i>huiifa, ay ay ay.</i>
c)	13	<i>¡Corre que ya te agarra</i>	
	14	<i>Nicanor Parra!</i>	

En esta cueca Violeta muestra la genialidad poética que puede tener en el dominio de la cueca. En este caso, un ejemplo de su manejo folklórico tradicional.

⁹⁹ Cueca grabada en "Las Últimas Composiciones", 1966.

El huayno (*Pupila de agila*), El huayno o trote es una danza de origen precolombino quechua-aymara presente en toda la zona altiplánica. Su métrica corresponde al binario de subdivisión binaria (2/4) con una patrón básico de galopa, y sus melodías son mayoritariamente en tonalidad menor junto al uso de la escala pentátona.

La pericona (*La pericona se ha muerto*), es baile popular chilote es una danza de dos parejas sueltas. En términos de estructura, la pericona está formada por una seguidilla de cuatro y siete versos. Entre sus principales características musicales se encuentra su métrica ternaria de subdivisión binaria (3/4) acentuando el tercer tiempo. Y además constantes cambios de tempo, más lento y más rápido en forma de ritornello.

La refalosa (*Cantores que reflexionan*), es una variante de la zamacueca (traída del Perú). En cuanto a la estructura, predomina la copla octosílaba con intercalación de estribillo después del 2º y 4º versos, con rima múltiple donde sobresale la consonante en los versos pares¹⁰⁰.

La sirilla¹⁰¹ (*Volver a los 17*), es una antigua danza de Chiloé, no existen pruebas concluyentes de su origen, sin embargo aparentemente desciende de la seguidilla española. En las distintas sirillas encontradas no existe patrón rítmico y métrico; variando desde el 6/8, ¾ al 4/4. Su ritmo obedece al ternario de subdivisión binario (3/4) y del saltillo como patrón rítmico.

¹⁰⁰ Información extraída de URL:

http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=bailesfolcloricoschilenos

¹⁰¹ "Distintos autores coinciden en señalar que sirilla corresponde a una alteración fonética de seguidilla, forma poética, coreográfica y musical muy popular en la España del siglo XVII (ver Garrido 1957 y Morales 1987). De origen arábigo medieval y relacionada con la jarcha del siglo XII, la seguidilla fue revivida en España a fines del siglo XVI como parte de la revitalización de géneros tradicionales y populares ocurrida durante el Siglo de Oro español (ver Etzion 1996: xli). En Chile, algo similar sucedería durante la década de 1960, cuando folcloristas, músicos, productores y audiencias la revitalizaran nuevamente". Juan Pablo González, "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Revista Transcultural de Música*, 3 (1997).

Del *rin* tenemos muy pocas referencias. Como baile tradicional, ha perdido vigencia social. En términos musicales, sin embargo, su ritmo ha perdurado gracias a clásicas composiciones de música chilena como las de Violeta Parra *El albertío* o *Run run se fue p'al norte*. Por estas escasas referencias se sabe que es una danza que se baila en la isla grande de Chiloé hacia donde llegó en el siglo XIX probablemente de manera directa desde Europa, ya que en Francia existe una danza similar conocida como la bourré parisina¹⁰².

Y por otro lado las formas musicales creadas fuera del territorio sudamericano como la polca (*El sacristán*), la mazurca (*La petaquita*) y el vals (*Son tus ojos*).

Considerando que los orígenes de esta actividad musical que desarrolló Violeta durante toda su carrera no es fortuita, si no más bien una creación basada en las formas tradicionales anteriormente descritas para la popularidad masiva y valoración de éstas, tomaremos la siguiente denominación para este repertorio:

“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). [...] En gran medida Violeta Parra representa la emergencia de una nueva versión del género "canción popular chilena de raíz folclórica"(28) en el circuito de la industria musical local¹⁰³”.

A continuación se muestran las obras musicales en donde Violeta Parra canta sobre la muerte utilizando las formas musicales de la tradición y otras formas derivadas de ellas. En ellas encontramos ritmos tales como el *rin* (*En el norte corrió vino*) interpretado en charango. La *cuecas*; *Hasta cuando* (acompañada de guitarra), *La muerte se fue a bañar* (tradicional chilena, acompañada de guitarra, y

¹⁰² Información obtenida en URL:

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=bailesfolcrin> [consulta: mayo de 2012]

¹⁰³ Advis, Luis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González (eds.) *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973. Raíz folclórica*. Santiago: SCD-Ediciones Universidad Católica de Chile, volumen II, 1998

percusión), el ballet creado con los ritmos de la cueca *El gavilán*, acompañada de guitarra y *Ven acá regalo mío*, registrada en el documental suizo con Violeta acompañando en la percusión en la guitarra a su hija Isabel (tal como lo hacía con su madre), mientras bailan Carmen Luisa y Tita. *La periconona se ha muerto*, en ritmo de periconona, variadamente acompañada de guitarra y percusión, con una introducción con clarinete. La tonada *Cuando te vais a casar*, canción que aprendió de su madre Clarisa Sandoval, incluida en su libro *Cantos folklóricos*, que no fue registrada discográficamente por Violeta.

Por otro lado encontramos obras que no responden a una forma tradicional determinada; más bien, son el resultado de combinaciones de ellas. *Arauco tiene una pena* y *Santiago penando estás* son dos creaciones que no responden a una forma musical determinada. La segunda es acompañada sólo con kultrún (instrumento de percusión pequeño mapuche). Y la primera tiene rasgos del cachimbo chileno (superposición métrica de seis octavos con el tres cuartos, de la melodía y el acompañamiento). *Un río de sangre corre*, responde en su métrica a la forma de la tonada, pues transcurre entre el seis octavo y el tres cuarto, y además su estructura poética es la décima.

Canciones que hablan sobre la muerte

El gavilán ¹⁰⁴

*Mi vida, yo te qui, yo te quise, veleidoso,
mi vida, creyendó, creyéndose, lisonjero.
mi vida, se me par, se me parte el corazón
mi vida del verte, del verte tan embustero.
Mi vida yo te qui yo te quise yo te quise
sí ay, ay ay sí ay ay ay.*

*Mi vida, mi vida, yo te quise
mi vida, mi vida, yo te quise
veleido, veleido, veleidoso,
veleido, veleido, veleidoso
mi vida yo te qui, yo te qui, yo te quise.*

*Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso
te la llevarís, te la llevarís, pretencioso
te la llevarís, te la llevarís, fastidioso
te la llevarís, te la llevarís, mentiroso
prenda del alma sí ay ay ay
prenda del altna sí ay. ay ay.*

*Tiqui tiqui ti mentiroso
tiqui tiqui ti mentiroso
mi vida creyéndose lisonjero
mi vida del verte tan embustero
sí ay ay ay
sí ay ay ay
mi vida mi vida yo te quise
veleido veleido veleidoso.*

*Dónde estás, prenda querida,
que no escuchas mi lamento,
tal vez te habrás olvidado
que hiciste un juramento,
juramento mento, juramento sí sí sí...*

*¿En qué quedó tu palabra,
ingrato mal avenido?
por qué habré puesto los ojos
en amor tan dividido dido dividido sí sí sí...*

*Tanto que me decía la gente
gavilán gavilán tiene garras
y yo sorda seguí monte arriba,
gavilán me sacó las entrañas,
en el monte quedé abandonada,
me confundan los siete elementos
ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.
De mi llanto se espantan las aves
mis gemidos confunden al viento
ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.*

*Gavi gavi gavi gavi lán ga
gavi gavi gavi gavi lán ga
gavi gavi gavi lán
gavi gavi gavi lán
gavilán gavilán gavilán gavi.*

*Viene viene viene viene el gavilán
truenos suenan ya
yo no tengo dónde estar
yo no tengo dónde estar
yo no tengo dónde estar*

*Gavilán gavilán que me muero gavilán
gavilán gavilán que me muero gavilán
gavilán gavilán que me muero gavilán ay ay
ay ay*

¹⁰⁴ Anexos, Discografía, 1975 "Cantos de Chile".

Tanto que me decía la gente
gavilán gavilán tiene garras
y yo sorda seguí monte arriba
gavilán me sacó la entrañas
en el monte quedé abandonada
me confunden los siete elementos
ay de mí ay de mí ay de mí.

Tiqui tiqui ti tiqui tiqui ti mentiroso
tiqui tiqui ti tiqui tiqui ti veleidoso
tiqui tiqui ti tiqui tiqui ti mentiroso.
Yo no tengo dónde estar.

En el norte corrió vino¹⁰⁵

En el norte corrió vino
como el de Jerusalén.
Para olvidar este vino
memoria no puede haber;
de haberla sería entonces
memoria de mala ley.

En el norte llora un ojo
como boca de volcán.
Todas las telas tejidas
y las que otros tejerán
no alcanza para el pañuelo,
pañuelo para llorar.

En el norte va una mano
apoyada en un astil,
en el astil un gatillo

—la mano va justo allí—;
un dedo y un alarido,
y un corazón sin latir.

En el norte el pan es duro,
pero más duro el pedir.
Los hijos de un mismo padre,
familia de Sinái,
nacida en la misma tierra,
se portan como Caín.

Cuesta caro el pan del norte,
tan caro como en el sur.
Contra el quinto mandamiento
se ha levantado Saúl;
para entregar estos panes
ordena corona y cruz.

Hasta cuándo ¹⁰⁶

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

En la mar hace falta,
como en la tierra,
un jurado que juzgue
la sanguijuela.
La sanguijuela, sí.
El tiburón
traga y traga la sangre

¹⁰⁵ Anexos, Discografía, 1984, "Violeta Parra vol. 6".

¹⁰⁶ Anexos, Discografía, 1974, "Canciones reencontradas en París".

del camarón.

*Mata como si nada
el pejespada.*

La Muerte se fue a bañar¹⁰⁷
(tradicional chilena)

*La Muerte se jue a bañar
en el puente 'e la amargura.
Le robaron las enaguas
por andar con sus locuras.*

*Al pasar por el puente
de San Francisco,
me topé con la Muerte,
me dio un pellizco.
Me dio un pellizco, sí.
¡Quién lo pensara,
que una muerte tan flaca,
me pellizcara!*

*¡Quién lo pensara,
me pellizcara!*

La periconona se ha muerto¹⁰⁸

*La periconona se ha muerto,
no pudo ver a la meica.
Le faltaban cuatro reales,
por eso se cayó muerta.*

*Asómate a la rinconá'
con la cruz y la corona
que ha muerto la periconona.
¡Ay ay ay! ¡Ay ay ay!*

*La periconona se ha muerto,
no pudo ver a la meica.
Le faltaba su milcao,
por eso se cayó muerta.*

*La periconona se ha muerto,
no pudo ver a la meica.
Le faltaban los tamangos,
por eso se cayó muerta.*

¹⁰⁷ Anexos, Discografía, 1959, "La cueca presentada por Violeta Parra".

¹⁰⁸ Anexos, Discografía, 1966, "Carpa de la Reina".

Arauco tiene una pena¹⁰⁹

*Arauco tiene una pena
que no la puedo callar:
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar.
Nadie le pone remedio
pudiéndolo remediar.
¡Levántate, Huenchullán!*

*Un día llegó de afuera
huescufo conquistador
buscando montañas de oro
que el indio nunca buscó.
Al indio le basta el oro
que le relumbra del sol.
¡Levántate, Curimón!*

*Entonces corre la sangre,
no sabe el indio qué hacer.
Le van a quitar su tierra,
la tiene que defender.
Arauco está desolado
y el ajuerino de pie.
¡Levántate, Manquilef!*

*¿Adónde se fue Lautaro
perdido en el cielo azul?
Y el alma de Galvarino,
¿se la llevó el viento sur?
Por eso pasan llorando
los cueros de su cultrún:
«¡Levántate, pues, Calful!»*

Del año mil cuatrocientos

*que el indio afligido está.
A la sombra de su ruca
lo pueden ver lloriquear.
Totora de cinco siglos
nunca se habrá de secar.
¡Levántate, Quilapán!*

*Ya rugen las elecciones,
se escuchan por no dejar,
pero el quejido del indio,
nunca se habrá de escuchar
por más que suene en la tumba
la voz de Caupolicán:
«¡Levántate, Curimón!»*

*Desde ese tiempo han pasado
las lunas en cantidad.
Ya no son los españoles
los que les hacen llorar:
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan.
¡Levántate, Pailahuán!*

*Ya no florece el mañío,
ya no da fruto el piñón,
se va a secar la araucaria,
ya no perfuma el cedrón,
porque al mapuche le clavan
el centro del corazón.
¡Levántate, Curimón!*

¹⁰⁹ Anexos, Discografía, 1962, "El folklore de Chile según Violeta Parra".

Santiago, penando estás¹¹⁰

*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.*

*Los pajarillos no cantan,
no tienen dónde anidar;
ya les cortaron las ramas
donde solían cantar.
Después cortarán el tronco
y pondrán en su lugar
una letrina y un bar.*

*El niño me causa espanto,
ya no es aquel querubí:
ayer jugaba a la ronda,
hoy juega con un fusil.
No hay ninguna diferencia *
entre niño y alguacil,
soldados y polvorín.*

*¿Adónde está la alegría
del Calicanto de ayer?
Se dice que un presidente
lo recorría de a pie.
No había ningún abismo
entre el pueblo y su merced;
el de hoy, no sé quién es.*

Santiago del ochocientos,

¹¹⁰ Anexos, Discografía, 1971, "Canciones reencontradas en París".

*para poderte mirar
tendré que ver los apuntes
del Archivo Nacional.
Te derrumbaron el cuerpo
y tu alma salió a rodar.
Santiago, penando estás.*

Un río de sangre corre ¹¹¹

*Señores y señoritas,
en esta gran circunstancia
voy a dejarles constancia
de una traición infinita
que consumó la maldita
canalla del carnaval
contra la fuerza leal
y el cuerpo de cinco emblemas
que vivían los problemas
de la razón popular.*

*Así el mundo quedó en duelo
y está llorando a porfía
por Federico García
con un doliente pañuelo;
no pueden hallar consuelo
las almas con tal hazaña.
¡Qué luto para la España,
qué vergüenza en el planeta
de haber matado a un poeta
nacido de sus entrañas!*

*Un río de sangre corre
por los contornos del mundo*

¹¹¹ IBIDEM.

*y un grito surge iracundo
de todas las altas torres.
No habrá temporal que borre
la mano de la injusticia
que con crecida malicia
profanó al negro Lumumba.
Su cuerpo se halla en la tumba
y su alma clama justicia.*

*Se oscurecieron los templos,
las lunas y las centellas
cuando apagaron la estrella
más clara del firmamento.
Callaron los instrumentos
por la muerte de Zapata,
sentencia la más ingrata
que en México se contempla.
Para lavar esta afrenta
no hay agua en ninguna patria.*

*Dejando voy, pelegrina,
mi llanto de rosa en rosa
por Vicente Peñaloza
de la nación Argentina.
Banderas de popelina
pa' recoger tanta sangre,
que ningún viento desgarran
porque han de seguir flameando,
pues Chile sigue llorando
a Rodríguez y Recabarren.*

*Cuando te vais a casar¹¹²
(tradicional chilena)*

*Cuando te vais a casar
avísamelo con tiempo,
para hacer dos fiestas juntas,
mi muerte y tu casamiento.*

*Cuando te vais a casar
avísamelo con ante,
para alumbrarte el camino
con rubides y llamantes.*

*Cuando vayas a la iglesia
te acompañará la gente
y a mí me acompañarán
en una capilla ardiente.*

*Cuando a ti te estén poniendo
el anillo de brillantes,
a mí me estarán poniendo
cuatro luces incesantes.*

*Cuando te vengan a ver
algunos de tus parientes
a mí me estarán diciendo
misa de cuerpo presente.*

*Cuando a ti te estén casando
el cura y su ministerio,
a mí me estarán rezando
misterio sobre misterio.*

*Cuando a ti te estén poniendo
el paletó de nansú,*

¹¹² Anexo, Discografía, 1964, "Demon-SD-061" Ángel Parra.

*a mí me estarán poniendo
mi cuerpo en un ataúd.*

*Cuando a ti te esté diciendo
bendición el señor cura,
a mí me estarán poniendo
mi cuerpo en la sepultura.*

Cogollo:

*Para todos los presentes
florecita de roseda.
Yo soy la rosa rosada
que murió abandoná'.*

*Ven acá regalito
La muerte, pá preguntarte
Que no llegaste, sí,
La muerte no me escribiste.
Dónde estabai anoche
Que te fuiste y no volviste.*

*Cierto que no viniste
Que te fuiste y no volviste.*

Ven acá regalo mío ¹¹³

*Ven acá, ve acá, regalo mío
La muerte, que te quiero
Que te quiero preguntar
Dónde estu, dónde estuviste anoche
La muerte, que me hai hecho
Que me hai hecho difariar.*

*La muerte, ven acá regalo mío,
Ven acá regalito
La muerte pá preguntarte
Dónde estabai anoche
La muerte, que no llegaste.*

¹¹³ Anexo, Discografía, 1964, "Demon SD-055" (single).

Capítulo III:

Tres aproximaciones hacia la creación interdisciplinaria.

En este capítulo se exponen las principales concordancias que pueden tener música, poesía y plástica y de qué manera estos tres tipos de creaciones pueden llegar a confluir en una temática propuesta. Inspirados por la sugerencia de Inés Dölz y Marjorie Agosin: “el texto escrito es como un bordado donde la escritura se convierte en un acto de conjuros y de signos, para luego transformarlo en música y pintura¹¹⁴”.

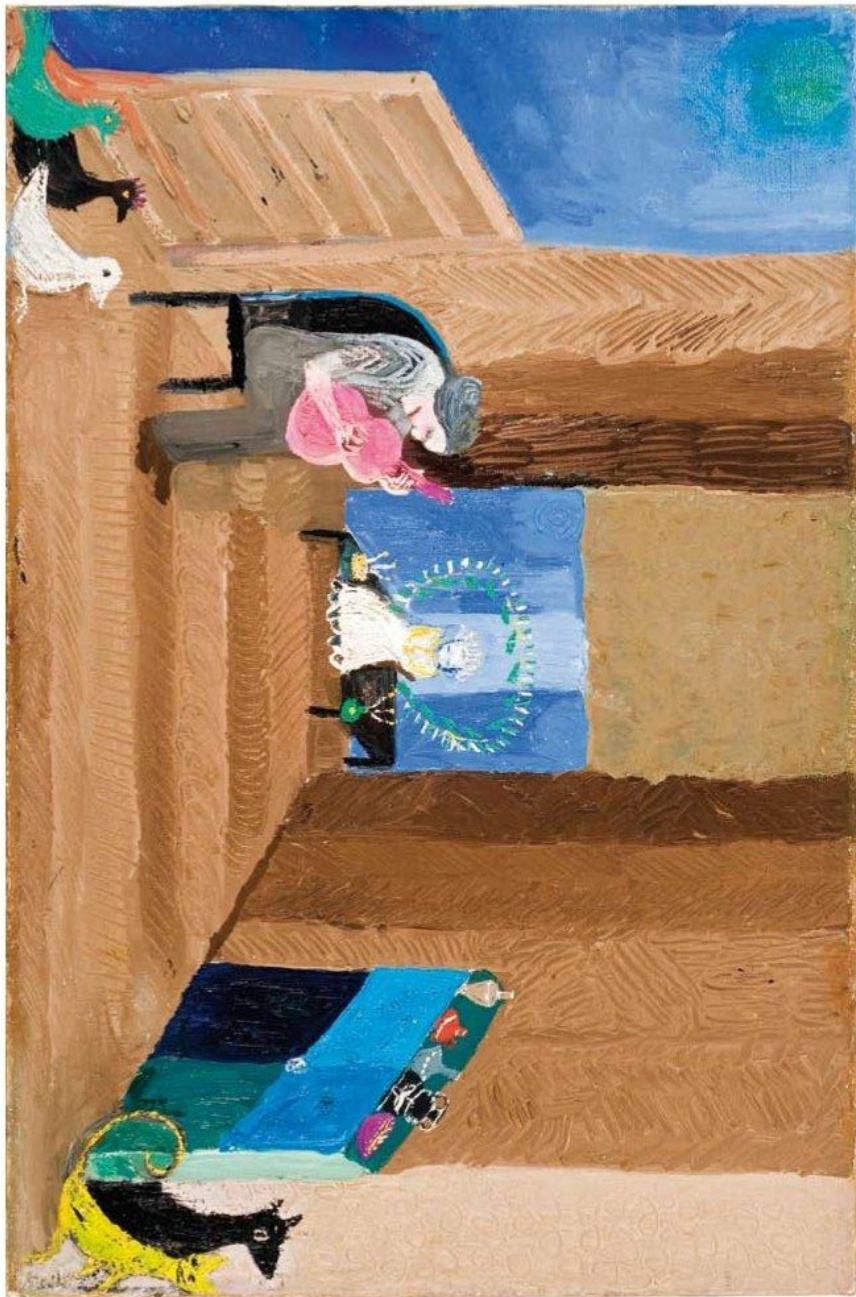
Intentaremos pues, aproximarnos a este fenómeno artístico multifacético, explorando los alcances de esta afirmación, proponemos el tema de la “muerte” para hilar esta aproximación musical interdisciplinaria.

Los siguientes ejemplos (*músico-visuales*¹¹⁵) seleccionados tienen como objetivo ilustrar y reflexionar cómo un mismo “mensaje” o “tema”, Violeta Parra los traduce usando técnicas diferentes como las antes mencionadas. Claro está, de manera autodidacta en la pintura en óleo, ya que nunca hizo estudios artísticos formales, pero no por ello, menos importantes; en el caso de su obra visual una de las características de su pintura es la fuerza del colorido y la audacia con la que organiza el universo cromático, por lo que si hubiera pasado por una academia de bellas artes (seguramente) lo habría perdido. Además porque no existen antecedentes de esta técnica en la tradición chilena.

¹¹⁴ DÖLZ, Inés y AGOSÍN, Marjorie. *Violeta Parra o la expresión inefable*. Santiago de Chile: Planeta, 1992, p. 117

¹¹⁵ Imágenes: <http://www.violetaparra.cl>.

Aproximación I



Velorio de angelito.

Antecedentes

El 3 de julio de 1955, Violeta viaja junto a la delegación chilena que va a representar al festival de la juventud de Varsovia a Polonia, dejando a sus cuatro hijos en Chile, la menor Rosita Clara tenía meses de vida, enterándose en pleno viaje de que ésta había enfermado gravemente de pulmonía lo que terminó con su corta vida. Luego se traslada a Paris donde permanece un año. Tras este brutal suceso personal nacen *Versos por la niña muerta*, una décima que luego musicalizara con guitarra. Posteriormente pinta *Velorio de Angelito* y la canción *Rin del angelito* que fueran creados en sus talleres de Paris y Ginebra entre 1964 y 1965.

Según la tradición campesina sudamericana el “angelito” es un niño muerto. Por su parte el “velorio de angelito” se considera un angelito, porque es un alma pura que va directamente al cielo, siempre y cuando este bautizado, se le viste con una túnica blanca en un altar por lo general en posición sentada.

La *cantora o poeta* entona con su guitarrón¹¹⁶, o en su defecto con una guitarra, el “canto a lo divino¹¹⁷” que son décimas a partir de un tema en forma de

¹¹⁶ El guitarrón chileno es un cordófono de 25 cuerdas, cuyo origen quizá se remonte a las postrimerías del siglo XVI. Se lo utiliza para acompañar el *canto a lo poeta* junto al cual se ha desarrollado. Es el instrumento musical preferido de payadores y cantores a lo divino, seguido de la guitarra traspuesta y el rabel. Aunque su nombre pueda sugerir que se trata de un instrumento derivado de la guitarra, su diseño, afinación y modo de ejecutar lo emparentan más con los cordófonos renacentistas y barrocos, sobre todo con la vihuela y algo menos con los archilaúdes. Para muchos éste es un instrumento genuinamente rural, aunque en los últimos años haya vivido una recuperación de su práctica y construcción en zonas urbanas. Es único no existe un símil en otra zona geográfica del mundo.

¹¹⁷ Los Cantores a lo Divino son los poetas populares que, desde tiempos de la Colonia, han puesto en décimas rimadas los misterios de nuestra fe (la fe católica), los momentos culminantes de la Historia de la Salvación, y los han transmitido de generación en generación, hasta el día de hoy. Ellos han conservado la fe en nuestros hogares campesinos y, sin advertirlo han realizado una obra poesía que une la sencillez de nuestro pueblo y el olor de nuestros campos, al mensaje sencillo y agreste también del Evangelio”

cuarteta, donde cada décima debe acabar con un verso del tema. Se le cantan diversas composiciones en el siguiente orden:

1. Verso por Saludo (saludo a los presentes)
2. Verso por padecimiento (tema del dolor cristiano)
3. Verso por sabiduría (temas bíblicos, sin relación especial)
4. Verso por despedida (despedida del angelito)

Como explica Bruno Nettl, el verso chileno, tipo tradicional de poesía cantada, ha demostrado la existencia de analogías estilísticas con géneros medievales y renacentistas españoles como las *cántigas* o *villancicos*. Estos elementos se encuentran también en Brasil como en algunos tipos de melodías folklóricas propias del *desafío*. En otras partes de Sudamérica se utilizan ampliamente géneros de canciones similares al desafío con diversas denominaciones, como *contrapunto* y *cifra* en Argentina, *payas* en Chile y *porfías* en Venezuela. Abundan en la música folklórica sudamericana las canciones líricas de tema amoroso. En los países de habla española se conocen genéricamente como *tonadas*, generalmente con estrofas de cuatro, cinco o diez versos y a veces con un estribillo. (...) la letra de la tonada está compuesta en cuarteta o *décimas*¹¹⁸. Como apuntamos anteriormente, décima y música o melodía está profundamente ligado, por lo que podemos hablar claramente de interrelación artística.

En Violeta la maternidad se vivencia con infinito amor y armonía, los niños le cuelgan por todos lados mientras hace sus labores domésticas y artísticas, procreación y creación se envuelven en el mismo proceso, bajo el mismo tesón y ansias. La experiencia de la maternidad en las décimas está fuertemente signada por la muerte: muere su hermano Polito y muere Rosita Clara, su hija. Esta mezcla entre muerte y maternidad producirá culpa, desesperación, locura y total desamparo como apreciamos tanto en la décima *Versos por la niña muerta* como en el óleo *La muerte del angelito*. Muerte y procreación, tradición, creación y ruptura,

¹¹⁸ Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de Latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid: Alianza, 1985, pp. 206-207.

historia y anti-historia, subtextos que habitan en relativa armonía al interior del discurso parriano.

El viaje a Francia implica pérdida, soledad, desamparo y malos tratos. Lo único rescatable es la solidaridad de unos amigos y el festival de la juventud en Varsovia, el que deja plasmado en una especie de estampa idílica y canto a lo americano, sin embargo ese tono se oscurece en todas las demás décimas dedicadas al tránsito de Chile a Europa. El salto es mortal, pues está signada por la muerte de su hija Rosita Clara, hecho trágico que desata en Violeta la desesperanza y el silencio.

Los “velorios” son una tradición trágica y sentimental, absolutamente seria y auténtica, que se mantiene como un ritual. Suele haber ruedas de seis y ocho cantores, que interpretan décimas “a lo divino”, sentados alrededor del “angelito” (el pequeño cadáver), vestido y con alas a la espalda, como si estuviera vivo. La madre no debe llorar, pues si lo hace su hijito muerto no irá al cielo...”¹¹⁹

¹¹⁹ Conozca a Violeta Parra, por Marina de Navasal, Revista Ecran, 1954. URL: <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/45> [consulta: mayo de 2012]



La muerte del angelito.

Características plásticas

Velorio de angelito es un óleo pintado sobre tela de 27 x 41 centímetros de dimensión, perteneciente a la colección de la Fundación Violeta Parra con fecha de creación en 1964. Por su parte *La muerte del angelito* no cuenta con fecha de creación, pero al igual que el anterior es un óleo pintado sobre tela de 164,5 x 136,5 centímetros de dimensión y pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Chile.

El tratamiento de las dos pinturas, de temática similar, son muy diferentes. El primero se aproxima al hecho real, aunque es una interpretación libre. El segundo, el mundo imaginario rural de Violeta toma un gran protagonismo. Fruto seguramente de su añoranza, de su soledad y de sus desencuentros.

En términos generales los óleos que pintó Violeta, aunque no fueron religiosos, significaron algo así como la unción sedante que requerían sus males y que atenuó sus quebrantos y su constante soledad. En sus poemas, el color aparece como una constante, como por ejemplo en la décima LXXXII, en donde se menciona el cielo con su clarísima gama de colores, a la vez que se lo asocia con la muerte y la oscuridad. Esta dualidad Luz-Opaco, o muerte y vida, tienen un diálogo muy similar en cuanto a colores y palabras.

La muerte del angelito es una pintura en la cual se presenta el estilo ingenuo de la autora, el cual la hizo transitar por el uso expresivo de la pincelada, la ausencia de perspectiva clásica y el uso emotivo del color. Lamentablemente no registra fecha de creación pero según la cronología de las obras, las décimas fueron creadas primero.

En el cuadro se muestra a través de colores fuertes contrastantes y figuras abstractas en un plano general oscuro, fúnebre obviamente, a una mujer sentada de trazos difusos en una silla de color violeta, es decir ella misma cantándole a su angelito, junto a ella hay flores, un pato amarillo y velas encendidas, detrás un arco o un fondo azul fuerte manchado con blancos. El fondo del cuadro es negro y se

ven distintas personas que se acercan a la mujer con caras de ojos grandes y blancos que viene con guitarras a cantarle. En la parte superior del cuadro dentro de este fondo negro se ven especies de remolinos de varios colores azul, verde, morado, rojo, rosado. Llama la atención las diferentes expresiones de los ojos (nuevamente) y de las bocas de cada rostro. El angelito se muestra sentado en una silla con brazos, vestido completamente de blanco, y encima de él otra figura (el mismo angelito por el rostro pero son cuerpo) con alas amarillas.

"Encontré esta música en el color del mar, un día que estaba cerca de Chile: un color grisáceo, turbio que tenía el mar mientras se movía en grande olas quietas, pero amenazantes; en el color del mar ese día y en la muerte de mi hija Rosa Clara; en el fondo de la tumba de Rosa Clara¹²⁰...".

En los velorios de angelito de la tradición campesina se intenta dejar de lado el sufrimiento, el dolor de la pérdida, para dar paso a la esperanza y buen destino del angelito; donde se considera que Dios se lleva a las personas buenas y las malas padecen el sufrimiento en la tierra. Esta última idea la podemos ver reflejada en la parte superior de *La muerte del angelito*, donde Violeta pinta un verdadero arcoíris en el cielo con el angelito, un verdadero paraíso, muy diferente del oscuro panorama terrenal que representa a los deudos con sus auras oscuras y penas.

Si consideramos este acto religioso desde la óptica católica de la cual es devota gran parte de la población campesina chilena, encontramos que en aquella tradición cristiana las alas significan el espíritu, conciernen a la divinidad, a los ángeles, al alma humana; "por el hecho de su espiritualización posee alas de paloma en el sentido dado por el Salmo (54,7): "quien me dará alas de paloma yo

¹²⁰ Oviedo, Carmen. *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago de Chile, ed. Universitaria, 1990, p. 63

volaré y descansaré”, poseer alas es pues dejar lo terrenal para acceder a lo celestial”, como nos dice Jean Chevalier¹²¹.

Versos por la Niña Muerta

¹²¹ Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, segunda edición, 1988; p. 70.

I V
Cuando yo salí de aquí
 I
Dejé mi guagua en la cuna,
 V
Creí que la mamita luna
 I
Me l'iba a cuidar a mí,
 V
Pero como no fue así
 I
Me lo dice en una carta
 V
Pa' que el alma se me parta
 I
Por no tenerla conmigo;

Llorando de noche y día
Se terminarán mis horas,
Perdóname, gran señora,
Digo a la virgen maría
No ha sido por culpa mía,

Ahora no tengo consuelo,
Vivo en pecado mortal,
Y amargas como la sal
Mis noches son un desvelo;
Es contar y no creerlo,

V
El mundo será testigo
IV
Que hei de pagar esta falta.

La bauticé en la capilla,
Pa' que no quedara mora;
Cuando llegaba la aurora
Le enjuagaba las mejillas
Con agua de candelillas
Que dicen que es milagrosa.
Más se deshojó la rosa;
Muy triste quedó la planta,
Así como la que canta
Su pena más dolorosa.

Yo me declaro inocente,
Lo sabe toda la gente
De que no soy mala maire,
Nunca pa' ella faltó el aire
Ni el agua de la virtiente.

Parece que la estoy viendo,
Y más cuando estoy durmiendo
Se me viene a la memoria;
Ha de quedar en la historia
Mi pena y mi sufrimiento.

LXXXII¹²²

*Rosita se fue a los cielos
igual que paloma blanca;
en una linda potranca
le apareció el ángel bueno.
Le dijo: «Dios en su seno,
niña, te v'a recibir.
Las llaves te traigo aquí,
entremos al paraíso
que afuera llueve granizo,
pequeña flor de jazmín».*

*Pequeña flor de jazmín,
del mundo vienes llegando;
aquí t'están esperando
la Madre y un querubín.
Glorioso ha sido tu fin,
cuéntaselo a tu mamita
cuando ella esté dormidita,
así le darás paciencia,
valor y condescendencia
y resignación infinita.*

*Resignación infinita,
por voluntad del Señor
le quiso dar bendición,
tú eres la causa bendita.
Apúrate, palomita,
que la Virgen del Carmelo
te ha de cuidar con desvelo,
lo mismo el ángel guardián.
Los ángeles cantarán
el canto del arroyuelo.*

*El canto del arroyuelo
lo habrás de oír de mañana;
el coro de tus hermanas
v'a derramarse en los cielos.
De aquí verás que en los suelos
marcha tu maire querida;
tú irás en su compañida
en forma de mariposa
para cuidar afanosa
cuando se sient' afligida.*

*En este jardín de flores
entremos por un momento;
te doy el despedimento,
niñita de mis amores.
Los pajaritos cantores
dividen esta mansión,
a la derecha el Señor
con todo el apostolado
y allí el vergel encantado
del angelario mayor».*

¹²² Parra, Violeta. *Décimas*. Buenos Aires: Suamericana, p. 185

Características poéticas

La estructura estrófica de ambas obras es evidentemente la décima; en el caso de la canción, Violeta utiliza el último verso para cadenciar musicalmente y seguir la siguiente décima.

Características musicales

En cuanto a la música podemos establecer que utiliza el ritmo de tonada¹²³ o Tonada esencial, como la llama Margot Loyola, quien agrega “es interpretado mayoritariamente por mujeres¹²⁴” para acompañar el texto; la décima. Esta forma musical es de la gran familia de la zamacueca, pero a diferencia de ésta, la tonada no se baila para dar énfasis al texto. Como hace referencia Bruno Nettl, las *tonadas* o *tonos* de Argentina y Chile, han conservado viejas formas literarias españolas aparte del *romance*. La *glosa* y la *décima* son formas que constan de dos partes, la primera un cuarteto que establece el tema básico; la segunda, el desarrollo de éste en una estrofa de diez versos octosilábicos. Estas estructuras se encuentran en las

¹²³ En España es el canto tradicional más representativo del Principado de Asturias, donde también recibe el nombre de asturianada o canción asturiana. También se interpreta en el norte de León y en la Comunidad Autónoma de Cantabria, donde también es conocida como Canción Montañesa. En Chile es una canción folclórica cuya alternancia y superposición métrica (hemiola, 6X8 y 3X4) le confieren una particular riqueza rítmica, muy similar a la de la cueca chilena. Su acompañamiento se hace, por lo general, con guitarras o arpa, y su forma estrófica puede ser de distintos tipos. Puede ser clasificada según la ocasión en que se cante: como serenata (esquinazo), como una alabanza o bendición para los novios (parabién), como romance o “corrido”, o, finalmente, como canción para los tiempos del Nacimiento de Cristo (villancico).

¹²⁴ Loyola, Margot. *La tonada*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica, 2005, p.45

décimas tanto en Chile, Perú, Ecuador y Colombia, en los *estilos y cifras* de Argentina, y en otros muchos géneros como la *guanina* de Colombia o los *romances* y *xácaras* de Brasil¹²⁵.

La métrica utilizada corresponde al binario de subdivisión ternario (6/8), tiene una introducción o entonación instrumental para el inicio de la estrofa y también cadencia instrumental para finalizar las cuatro estrofas. Sus enlaces armónicos son los más básicos: primero, cuarto y quinto. Esto, debido a la importancia que tiene el texto sobre la música. Pero no es un tradicional lamento cantado en tonalidad menor, como si encontramos en otras melodías de la autora; es más una entonación y con variaciones melódicas interesantes, muy poco funestas como podríamos suponer, se trata más bien de un canto de consolación, de melancolía, con un mínimo carácter dramático.

¹²⁵ Nettle, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*; música folklórica de latinoamérica, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid: Alianza, 1985, Pp.204-205

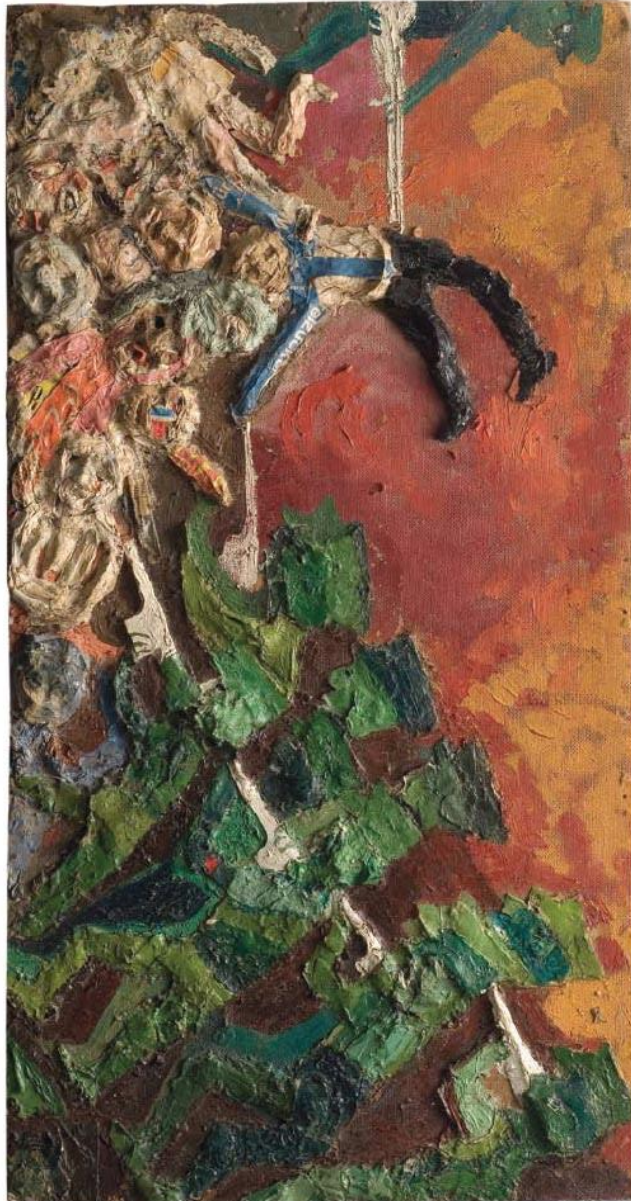
Interrelaciones

Encontramos en ambas obras la alegoría y el símbolo de la pena y el sufrimiento de quien se queda padeciendo en la tierra, el dolor expresado por violeta en los versos y reflejado en el panorama negro terrenal de la pintura que es en donde se queda ella. Existe una dialéctica, el contenido trágico en ambas formas, expresadas en texto y color terrenal versus la esperanza y el carácter de conformidad de la música y el destino del angelito; predominando el carácter oscuro y melancólico en el primer contacto con ambas expresiones.

Entre 1964 y 1965, Violeta vivió en París y también en Ginebra algún tiempo, llegó junto a sus tres hijos mayores a recorrer Europa, y también junto a Gilbert Favré quien logró ayudarla para sus exposiciones y presentaciones en televisión, juntos habían instalado talleres de creaciones en Francia y Suiza. Es quizás el momento de mayor felicidad profesional luego de su exposición en el Louvre. La editorial Maspero, (de París) publica en edición bilingüe su libro *Poesía Popular de los Andes* y filma el mítico documental para la televisión Suiza.

Aproximación II

*Yo no vengo a lucirme. Yo quiero cantar y enseñar una verdad, quiero cantar porque el mundo tiene pena y está más confuso que yo misma*¹²⁶.



Genocidio

¹²⁶ Parra, Isabel. *Libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p.78

Características Plásticas

Entre 1963 y 1965 crea *Genocidio*; un sobrerrelieve construido con papel maché sobre madera aglomerada y pintada con óleo de 47 x 89,5 centímetros. Forma parte de la colección de la Fundación Violeta Parra. Dos obras muy similares a esta son *Mitin 2 de abril* y *Prisionero inocente*. Además de ser óleos, los personajes presentan la misma distribución que en *Genocidio*.

Apreciamos tres focos diferentes; el fondo en tonalidades cálidas, en rojo, representando, obviamente, el infierno en el que se ha convertido la situación. En la parte derecha un foco en tonos fríos representando a los victimarios; son los “represores con armas” en color verde ¿porque disfrutaban castigar? o simplemente hace referencia al color de los carabineros¹²⁷ que también reprimieron a variados sectores sociales, incluyendo a su padre y esposo? Pueden ser ambos. Y en el foco inferior izquierdo las figuras de las víctimas sin pintar en su mayoría; se puede notar las letras correspondiente a diarios o revistas que Violeta recicló. Como decía, estas figuras con expresiones de sufrimiento, increíblemente logradas, aparecen rendidas en el suelo por las armas a su alrededor; y un par de ellas deja traslucir el color rojo natural del papel otorgando el significado de la sangre en sus cuerpos. Esta obra sin embargo, merece un análisis más profundo ya que existen obras relacionadas con esta temática, como por ejemplo *Los desastres de la guerra* y *3 de mayo* de Francisco de Goya, y con *Fusilamientos en Corea* de Pablo Picasso.

¹²⁷ Policías chilenos.

“En mi país hay muchos desordenes políticos. Eso no me gusta nada, entonces no puedo protestar, pero con mis cuadros puedo hacerlo¹²⁸”, responde Violeta a su entrevistadora Magdaleine Brumagne.

Antecedentes

En muchos textos sobre la artista se le menciona o encasilla como artista política, como panfletaria, por su relación con actores políticos ligados a la izquierda, como su amistad con Pablo Neruda¹²⁹. Pero como podemos apreciar en sus múltiples biografías, nunca militó en ningún partido político, a pesar de que participaba activamente en actos reivindicativos ligados a los trabajadores, sus canciones tenían ese mismo perfil denunciante y reivindicativo. Por el complejo contexto político de la época por el sólo hecho de decir lo que pasaba se encasillaba a los artistas. Al respecto ella misma nos aclara esta confusión:

“...En Chile algunos periódicos no son buenos conmigo, sobre todo los de derecha, de la burguesía. Para ellos la palabra folklore es algo racista. Yo soy una mujer de pueblo. (...) No veo diferencia alguna entre el artista y el pueblo.”¹³⁰

El solo hecho de denunciar la situación real de ciertos sectores de la sociedad ya era un acto subversivo, por lo que no es difícil caer en la tentación de teñirla con colores políticos. Es más, cuando vio injusticias las denunció poéticamente y siempre alejada de la efervescencia partidista de la época, nunca sintió temor; un artista simplemente es el reflejo de su entorno, su obra habla de su cultura de sus problemas y felicidades. Como ella tuvo la suerte o desgracia de

¹²⁸ Transcripción documental *Violeta Parra, bordadora chilena*. Ginebra: Radio y Televisión Suiza, 1964.

¹²⁹ En 1945, Pablo Neruda es elegido senador de la república de Chile y se unirá al partido comunista iniciando una prolífica carrera política

¹³⁰ Entrevista realizada por Hubert Joanneton en el artículo “Une grande artiste chilienne: Violeta Parra”, de la revista *Je vois tout*. 17 de septiembre, 1970. Fuente: <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/75> [consulta: mayo de 2012]

vivir en primera persona muchos actos injustos siempre tomo la bandera de la justicia. Cuando volvió por segunda vez a Francia fue inevitable guardar silencio.

En la canción *Qué dirá el santo padre* la artista hace referencia al dirigente comunista español Julián Grimau. Violeta se encuentra en París cuando él es fusilado por la dictadura de Francisco Franco en el año 1963; la prensa internacional volcó su atención sobre este caso y hubo manifestaciones multitudinarias en varias capitales europeas y latinoamericanas. Más de 800.000 telegramas llegaron a Madrid pidiendo la paralización de lo que consideraban un juicio-farsa. Violeta simpatizaba con la izquierda política y en Chile mantuvo estrechos vínculos con miembros de los partidos comunista y socialista, de hecho, su primer esposo Luis Cereceda (se casan en 1938 y se separan en 1948) fue un dirigente sindical ferroviario y comunista por lo cual fue perseguido cuando Gabriel González Videla se convirtió en presidente de Chile en 1946 debido a la llamada *Ley maldita*¹³¹. Además Violeta Apoyó los intentos de Salvador Allende para ser presidente mucho antes de que fuese elegido. Las reivindicaciones sociales eran cada vez mayor en la década de los cincuenta. Con esta experiencia vivida en Chile, Violeta sintió muy cercana la situación de Grimau.

No obstante, porqué nombra al dirigente? Una posible respuesta la encontramos en una fotografía¹³² captada en la rue Monsieur le Prince de Paris en 1963 cuando Violeta recibe al periodista y artista español Andrés Vázquez de Solá en su taller. El periodista y dibujante viaja en exilio a Paris donde, luego de dificultades económicas como las que tuvo Violeta, finalmente se consagró con el dibujo satírico y político en variados diarios parisinos. Esta época dura, en donde Violeta era una exiliada artística y Vázquez lo era también, fue quizás el germen del cual la artista se sintió comprometida a abanderar al dirigente español.

¹³¹ Al asumir el gobierno, González Videla contaba con el apoyo de los partidos radicales, liberales y comunistas. Sin embargo, una serie de conflictos con miembros del Partido Comunista, y la presión del gobierno estadounidense, llevaron al Presidente a dictar la Ley de Defensa de la Democracia, mediante la cual se prohibía la existencia del Partido Comunista. Esta ley sería conocida como la Ley Maldita. Al mismo tiempo, reprimió con violencia las protestas sociales (en particular, las de los mineros) y rompió relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y los demás países del llamado "bloque oriental".

¹³² Libro Violeta Parra, obra visual. Edición Ocholibros, Santiago, Chile, 2008, p.63.

Además existe otro antecedente; mientras había marchas por la paz y el desarme nuclear; Violeta participaba con su guitarra en una caminata que duraba tres días. En el documental *Viola Chilensis* el español Tito Guisado, uno de sus amigos en Ginebra, habla sobre este hecho en su primer encuentro con Violeta:

"Cuando conocí a Violeta, me decía, mijito tú tienes que venir, porque hay una manifestación contra el gobierno fascista de Franco, y salíamos a comprar botellas de Coca-Cola y yo le digo "Coca-Cola"! vas a comprar? No, me decía, vaciaba el líquido y lanzaba la botella con pintura contra la fachada del consulado español".

Qué dirá el santo padre

I m

Miren como nos hablan de libertad

cuando de ella nos privan en realidad

Miren como pregonan tranquilidad

cuando nos atormenta la autoridad

Que dirá el santo padre

que vive en roma

que le están degollando

ya sus palomas

Miren como nos hablan del paraíso

cuando nos llueven balas como granizo

Miren el entusiasmo con la sentencia

Sabiendo que mataban ya a la inocencia

VM

I m

VM

I m

IV M

I m

V M

I m

Que dirá el santo padre

que vive en roma

que le están degollando

ya sus palomas

El que oficia la muerte como un verdugo

tranquilo esta tomando su desayuno

(intro se da) el trigo por lo sembrao

regao con tu sangre Julian Grimau

Que dira el santo padre

que vive en roma

que le estan degollando

ya sus paloma

Entre más injusticia, señor Fiscal

Más fuerza tiene mi alma para cantar

Con esto se pusieron la soga al cuello

El sexto mandamiento no tiene sello

Que dira el santo padre

*que vive en roma
que le estan degollando*

ya sus paloma

Características poéticas

En su organización poética Violeta nos sorprende en el manejo y disposición de las estructuras clásicas. La forma estrófica de la octava real la divide y utiliza cuatro versos endecasílabos (acentuando la sexta y última sílaba) para continuar con la seguidilla¹³³ tradicional, esto lo repite tres veces luego de la exposición. Como lo menciona Juan Pablo González, no existe una forma poética y musical que defina a la sirilla originaria de Chiloé.

Características musicales

En cuanto a la música, concuerda con las características de la sirilla. La sirilla es una antigua danza de Chiloé, sus orígenes no están claros pues no existen pruebas concluyentes al respecto, sin embargo aparentemente desciende de la seguidilla española. En las distintas sirillas encontradas en aquella zona austral de Chile, no existe patrón rítmico y métrico común; variando desde el 6/8, 3/4, al 4/4.

¹³³ Como forma poética, la seguidilla corresponde a una estrofa de cuatro versos de 7 (o 6) y 5 sílabas de rima asonante en los versos pares. Aparece habitualmente como estribillo de romances y otras formas poéticas del siglo XVII, siendo ampliamente difundida en España a través de pliegos sueltos, romanceros, novelas, y géneros teatrales (ver Etzion 1996: xxxv y xli). Pereira Salas nos informa de su presencia en Chile en villancicos de Navidad y en representaciones teatrales del siglo XVIII. Juan Pablo González, "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Revista Transcultural de Música*, 3 (1997).

Distintos autores coinciden en señalar que sirilla corresponde a una alteración fonética de seguidilla, forma poética, coreográfica y musical muy popular en la España del siglo XVII. De origen árabe medieval y relacionada con la jarcha del siglo XII, la seguidilla fue revivida en España a fines del siglo XVI como parte de la revitalización de géneros tradicionales y populares ocurrida durante el Siglo de Oro español. En Chile, algo similar sucedería durante la década de 1960, cuando folcloristas, músicos, productores y audiencias la revitalizaran nuevamente. Como nos cuenta Juan Pablo González, esta mestización poeticomusical fue ampliamente utilizada a mediados del siglo XX en Chile y Violeta será una de sus mayores exponentes y salvadora.

En el caso de *Qué dirá el santo padre*, el ritmo obedece al binario de subdivisión ternario¹³⁴ (6/8) y de la utilización del saltillo como patrón rítmico. Violeta también graba una versión para guitarra sola en su disco *Composiciones para guitarra*, encontrándose diferencias melódicas sustanciales respecto a la canción, y que responden (aparentemente) a una adaptación instrumental. Pero en ambos casos se mantiene las características métricas. El inicio de la melodía es crúsico y el consecuente anacrúsico, esta asimetría inicial crea una disparidad en el fraseo que caracteriza a la obra, además por la utilización del tresillo y el saltillo.

Melódicamente las frases concuerdan con características modales, específicamente el dorio, donde no sólo presenta el cuarto grado mayor, además aparece el VII grado con su fundamental medio tono abajo, que da como resultado una tríada mayor (VIIb) que se alterna con el V# de la escala menor armónica, como nos detalla Jorge Aravena¹³⁵.

¹³⁴ Esta métrica aparece en las transcripciones hechas por Axel Hesse y Olivia Concha.

¹³⁵ Aravena, Jorge. "Opciones armónicas, estilo musical y construcción una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", *Revista Musical Chilena*, LV/196 (julio-diciembre, 2001), p. 45.

Interrelaciones

En este caso también encontramos la analogía, pero sin dialéctica, es decir, el genocidio está presente en el texto y el papel maché pintado, y de modo simbólico y abstracto en el carácter de la música con el ritmo hostigador de la caja, es decir en términos metafóricos.

La muerte está explícita en ambas, con los colores rojos de las víctimas y sus expresiones faciales y en la letra de la canción utilizando las palabras de muerte, degollando y sangre regada. La música es de rítmica marcial, dura y punzante tal como los victimarios en el papel maché. El sonido de aquella percusión es hecho por una caja, típico instrumento militar. La tonalidad menor y dramática de la música también corresponde con el panorama desolador y triste de los tonos cálidos del fondo; colores infernales y dramáticos en rojo y un poco con naranja. Y por último la alegoría de “degollando a sus palomas” del texto representado con las víctimas (palomas blancas) en color blanco del papel maché.

Aproximación III



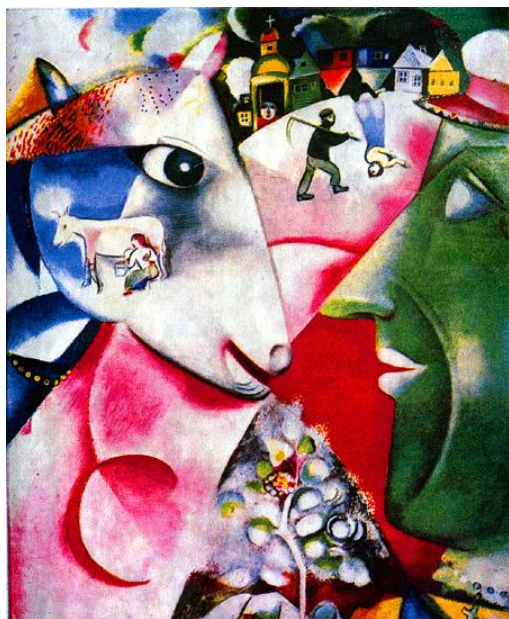
Características plásticas

Casamiento de negros, es una pintura que forma parte de la colección privada de su hermano Nicanor. Este óleo está pintado sobre una tela de 104,5 x 182 centímetros.

Como características principales, se encuentra la tonalidad fría de los cinco colores que sustentan las escenas en formas rectangulares. A su vez, hay figuras que están entre dos tonalidades o fondos de escenas, lo que genera un diálogo o discurso visual del contenido, y saca de la contemplación pasiva del cuadro. Por ejemplo la mesa rodeada de personas en la parte superior que está entre dos fondos; un verde terciario y un verde secundario. Las diferentes escenas que componen el cuadro hacen referencia a la canción (primera estrofa, o copla, tomada del folklore: el parabién, que es un canto de saludo), a una situación tradicional rescatada por Violeta.

En este caso tampoco existe registro del año de creación de la pintura, pero como sabemos la actividad plástica la comenzó no antes de 1958, mientras que la canción la crea y graba en 1953. En cuanto a la técnica pictórica de esta obra, no se encuentra referencia tradicional. Es decir, no sucede lo mismo que en su música y poesía, puesto que en la creación tradicional campesina el bordado es la práctica más común. Por tanto no es el resultado de la combinación de elementos formales de la tradición.

No obstante, sí encontramos una obra predecesora de similares características hecha, curiosamente, por Marc Chagall. Se trata de *Yo y la aldea*, un óleo sobre lienzo creado 1911, con el cual encontramos marcadas concordancias. En ella, el pintor ruso trata sobre la vida cotidiana de una comunidad usando círculos para mostrar diferentes niveles de realidad dentro de la misma unidad, a la vez que cada sector del cuadro está dominado por una modalidad cromática. Tal vez en su primera visita a París Violeta haya quedado maravillada y se haya sentido identificada con esta obra. Relación que merece un estudio mayor entre ambas creaciones.



Antecedentes

Este trabajo musical se considera el punto de partida de su gran legado de rescate y promoción de folklore, lo que le da cierto reconocimiento en los medios de comunicación y popularidad. De hecho, fue grabada en un disco de música llamado "exótica", muy de moda en los Estados Unidos de mediados de los cincuenta, por el compositor y director de música popular Les Baxter, quién la grabó para el sello Capital en 1956 con el título de "The Drive you crazy song" o "Melodía loca".

Incluso fue usada por el connotado director y compositor estadounidense Leonard Bernstein cuando en 1971 recibió el encargo de Jacqueline Kennedy para la pieza inaugural del Kennedy Center, de marcado acento pacifista y humanista, a la vez que religioso, a la que denominó *Misa: Pieza teatral para cantantes, actores y bailarines*. Posiblemente influido por los gustos musicales de su esposa chilena, o tal vez por haber escuchado el arreglo de Baxter, Bernstein emplea nuevamente la melodía de *Casamiento de negros* esta vez en la epístola "La palabra de Dios", estrenada en el Kennedy Center Opera House, el 8 de septiembre de 1971, cuatro

años después de la trágica muerte de Violeta Parra, según nos cuenta Ernesto Payá¹³⁶.

Casamiento de negros

I V
Se ha forma'o un casamiento
 V/IV IV
todo cubierto de negro:
 V7/V V
negros novios y pairinos,
 V7/V V
negros cuña'os y suegros.
 IV V/IV-IV
El cura que los casó
 *
era de los mismos negros.

Cuando empezaron la fiesta
pusieron un mantel negro.
Luego llegaron al postre,
se sirvieron higos secos.
Ya se jueron a acostar
debajo de un cielo negro.

Y allí están las dos cabezas
de la negra con el negro,
y amanecieron con frío,
tuvieron que prender juego.
Carbón trajo la negrita,
carbón que también es negro.

Algo le duele a la negra.
Vino el médico del pueblo.

¹³⁶ PAYÁ, Ernesto. "Leonard Bernstein y *Casamiento de negros*". *Revista Musical Chilena*, vol. 27, n° 1, febrero de 2010, p. 24

Recetó emplastos de barro,
pero del barro más negro,
que le dieran a la negra
zumo de maqui del cerro

Ya se murió la negrita,
qué pena pa'l pobre negro.
La puso a'entro de un cajón,
cajón pinta'o de negro.
No prendieron ni una vela:
¡ay, qué velorio más negro!

Características poéticas

En cuanto al texto, es uno de los mejores ejemplos en cuanto al uso y recreación desde la tradición que hizo Violeta, o dicho de otra manera, del mestizaje que encontramos en Chile. Violeta utiliza una copla popularizada en Sudamérica; de un romance titulado *Boda de negros* del español Francisco de Quevedo aparecido en *Obras*. Por su parte el investigador chileno Manuel Dannemann también hace referencia a la versión tradicional chilena de esta creación de origen hispánica en *Tipos humanos en la poesía folklórica chilena*. Ambas versiones tienen un carácter humorístico y lúdico, como nos dice Inés Dölz y Marjorie Agosín¹³⁷. Pero el romance de Quevedo hace referencia a un planteamiento de construcción de identidad blanca en la España de la época. Por su parte Violeta utiliza la metáfora de “negro” para trastocar el carácter lúdico a la

¹³⁷ Dölz, Inés y Agosín, Marjorie. *Violeta Parra, o la expresión inefable*.

identidad mestiza local convirtiéndola a una crítica social¹³⁸. Además, agrega dos versos octosilábicos a la copla original.

Versión de Quevedo

*A la mesa se sentaron
donde también le pusieron
negros manteles y platos
negra sopa y manjar negro*

.....

Versión de Dannemann

*Pusieron sus negras mesas
negros manteles pusieron
negros los que se sentaron
negro lo que sirvieron*

.....

Violeta Parra con "negros" muestra la visión que tiene de las diferencias económicas y sociales que existen en su sociedad. En la frase "...todo cubierto de negro, negros novios y padrinos negros cuñados y suegros..." se podría interpretar que la pobreza es hereditaria, si naces pobre mueres pobre; si tu familia es pobre, pobre serás; una crítica muy bien opacada si se quiere. También en la frase "...se sirvieron higos secos..." se puede ver que los pobres no tienen que comer o que la comida y los recursos que tienen son de mala calidad y les aporta malas condiciones de vida, como también se ve en la frase: "...algo le duele a la negra vino el médico del pueblo recetó emplasto de barro pero del barro más negro que le dieron a la negra zumo de maqui de cerro...". A la señora le alivian su dolor con productos de mala calidad, los más baratos; lo vulgar, y así finalmente muere por no tener una buena salud, porque no tuvo los recursos suficientes para sanarse. En la canción se expresa, además, que los pobres no tienen donde refugiarse; no tienen un techo ni una casa, un lugar donde quedarse. Esto se ve en la frase: "...y se fueron a acostar debajo de un cielo negro..."

Definiremos entonces que, esta creación poética de Violeta, es el resultado de la combinación de elementos de la tradición hispánica con elementos propios. Es decir el mestizaje del romance en Chile.

¹³⁸ Verónica Undurraga S. hace un interesante estudio sobre este romance de Quevedo y la población "oscura" mestiza chilena en URL:
<http://laboratoriodehistoriacolonial.files.wordpress.com/2009/06/v-undurraga-espac3b1oles-oscuras-y-mulatos-blancos.pdf>

Características musicales

La métrica obedece a la ternaria de subdivisión binaria (3/4), la cual corresponde a un Parabién, un subgénero variante de la tonada. Una característica rítmica en esta canción es la acentuación del tercer y primer tiempo que hace la melodía, mientras el acompañamiento (rasgueos de guitarra) acentúa en binario de subdivisión ternario, es decir las dos negras con puntos.

En cuanto a su función tradicional, era utilizado para bendecir a los novios en las zonas rurales de Chile; y como la tonada, tampoco se baila para dar énfasis al texto. Está en tonalidad mayor y ocupa enlaces armónicos poco frecuentes en la tradición musical; a veces un poco duros, pero enriquecedores, como fiel reflejo de su autora; un fa mayor después del re mayor. Luego agrega dos veces el enlace tonal de dominante séptima de re y re mayor. Y el último verso es acompañado por notas y no por acordes, dando mayor énfasis a la cadencia que descansa en la tónica (sol mayor) y así retomar la siguiente estrofa. *Casamiento de negros* tiene un carácter festivo y alegre, pero muy breve. Este es uno de los rescates de Violeta que resulta hoy en día muy atractivo; además incluyó en su repertorio *Parabienes a los novios* y *Parabienes al revés* que son tradicionales.

Se concluye que la forma musical *Casamiento de negros* es genéricamente Chilena, pues es una variante de la tonada que sólo se encuentra en esa zona geográfica de Sudamérica.

Interrelaciones

Este es el único caso donde obra plástica y musical llevan el mismo nombre. La relación entre ambas obras es evidente y sencilla; el cuadro es una analogía de la canción puesto que no ocupa metáforas para contar la historia nupcial, finalmente trágica. El cuadro está literalmente traspuesto. Y, aunque en la música no hay un real acercamiento el carácter que la relacione a la muerte, en el texto si lo hace de manera metafórica desde un principio.

Lo hace a través de una perturbadora metáfora: “se ha formado un casamiento, todo cubierto de negro”. Con ese comienzo, Violeta deja en claro que dicho casamiento no va a terminar como uno normal, esclareciendo la muerte en la última estrofa. Si hubiese agregado una música en tonalidad menor y con un tempo más lento (o como lo hecho en *Versos por la niña muerta*), el efecto provocado sería esclarecedor desde un principio. Sin embargo, el carácter de la música ayuda a sembrar la duda durante el desarrollo de la obra, lo que resulta mucho más atractivo y menos predecible. En este punto coincide en cierta medida con el carácter lúdico de las versiones de Quevedo y Dannemann descritas por Agosín y Dölz anteriormente.

Además, el hecho de comenzar la primera estrofa con esa contradicción, que esclarece en la última estrofa, coincide con el mismo color gris utilizado contradictoriamente en el fondo de la primera y última escena del cuadro (casamiento y muerte). Agregando a estas características, el hecho de que el parabién es un saludo de bendición para un matrimonio, por lo que no se espera que un parabién narre esta tragedia.

En el plano formal de ambas expresiones, tenemos la primera estrofa de la letra (Los novios, padrinos y el cura) que la vemos pintada a la izquierda del cuadro sobre el fondo gris. La segunda estrofa *cuando empezaron la fiesta...* está representada en la escena central del cuadro sobre los dos fondos verdes: junto a una vasija grande color verde están los músicos con los bailarines, están los personajes negros alrededor de una mesa con mantel negro).

En la tercera estrofa “*las dos cabezas de la negra con el negro, y amanecieron con frío, tuvieron que prender juego*”, está representado en la parte inferior del cuadro en

dos escenas, la de la izquierda donde está la pareja de negros tapados en la cama y a la derecha alrededor de una fogata. En la cuarta estrofa, “*Algo le duele a la negra. Vino el médico del pueblo*” está pintado en la parte superior derecha con el médico (aparentemente no negro) llegando a caballo a la casa, pero cuando vemos en la parte derecha de la escena está el médico con rostro negro poniéndole la mano a la negra viendo su estado.

En la última estrofa de la canción dice: “ya se murió la negrita, la pusieron dentro de un cajón pintao de negro” está representado a la derecha, bajo la escena anterior donde vemos a siete personajes alrededor del féretro negro. Vemos pues, un texto musical literalmente representado en óleo, sin alegorías.

Matrimonio



Se ha forma'o un casamiento

todo cubierto de negro:

negros novios y pairinos,

negros cuña'os y suegros.

El cura que los casó

era de los mismos negros.

Fiesta



*Cuando empezaron la fiesta
pusieron un mantel negro.*

*Luego llegaron al postre,
se sirvieron higos secos.*

*Ya se fueron a acostar
debajo de un cielo negro.*

Día siguiente matrimonio



*Y allí están las dos cabezas
de la negra con el negro,
y amanecieron con frío,
tuvieron que prender juego.
Carbón trajo la negrita,
carbón que también es negro.*

Enfermedad de la novia.



*Algo le duele a la negra.
Vino el médico del pueblo.
Recetó emplastos de barro,
pero del barro más negro,
que le dieran a la negra
zumo de maqui del cerro.*

Muerte de la novia



*Ya se murió la negrita,
qué pena pa'l pobre negro.
La puso a'entro de un cajón,
cajón pinta'o de negro.
No prendieron ni una vela:
¡ay, qué velorio más negro!*

Además de la misma cantidad de escenas y estrofas, existe la concordancia entre la cantidad de fondos de las escenas del óleo y las estrofas de la canción: de la primera escena es gris. De la segunda escena es verde terciario y verde secundario. De la tercera escena es azul terciario. De la cuarta escena es azul terciario. Y la última escena es gris. Cinco estrofas en la canción y cinco fondos de una misma tonalidad.

Aún más, a esta misma cantidad de escenas y estrofas, se suma la misma cantidad de acordes utilizados: Sol, Re, Fa, Do y La7. Y por último, la misma cantidad de notas para el acompañamiento homofónico de la guitarra con el último verso cantado: Do-Si-Re-La-Sol.

Plástica:	5 escenas	5 fondos	5 colores
Música:	5 notas cadenciales	5 frases melódicas	5 acordes
Poesía:	5 estrofas		

En un plano de interpretación más profundo en cuanto a la interrelación, se puede mencionar que la obra musical tiene otro paralelo con el cuadro. Los cinco acordes mayores que desarrollan la música actúan como fondo y nexo de las cinco estrofas que narran la historia. Esto es perfectamente análogo o similar en la manera que actúan los cinco fondos de las escenas en el cuadro, en donde los personajes y figuras narran la historia, pero también lo utilizan para comunicarse o relacionarse con la otra escena.

Por otro lado, los recursos formales y estilísticos que utiliza Violeta Parra en estas tres obras, sólo encontramos sus orígenes tradicionales en la música y poesía; la tradición hispánica. Por tanto, sólo en el óleo *casamiento de negros* podemos decir que es autodidacta, puesto que sólo observamos tradición en los bordados o tapicería.

Conclusiones

Tal como aseguran Agosín y Dölz¹³⁹, toda conclusión respecto a Violeta Parra y su obra resulta hasta cierto punto inválida, incluso desorientadora. Pues, por un lado, el encasillarla o situarla en clasificaciones es imposible. Su genio es como sus “árboles de la vida”; abiertos, inquietos y van más allá del marco en el cual están ubicados. Es más, en ellos están plasmados el proceder de su creación, vale decir, como creadora está ubicada en una zona geográfica en la cual siembra, riega y cosecha sus propios frutos para mostrarlos orgullosa. Y claro está, esos frutos poseen las características propias de la tierra del cual fueron cosechadas.

Por otro lado, esta creación multifacética recién comienza a descubrirse y a valorarse. En lo personal, supe que Violeta había hecho creaciones plásticas por mera curiosidad, pues nunca tuvieron el espacio público que hace un par de años tiene en la muestra permanente instaurada en Santiago de Chile. Sin embargo, esta muestra no es la totalidad de su obra plástica, como lo podemos comprobar en el libro *Violeta Parra Obra Visual*¹⁴⁰ en la cual se acopian 17 arpilleras, 45 óleos, dos cerámicas, 6 pequeñas pinturas murales y 13 cuadros en papel maché. Como se explicó, la obra plástica estuvo por mucho tiempo dispersa, otras perdidas y algunas, incluso, sin saber que existían. Los motivos son diversos, pero principalmente por la cantidad de lugares que Violeta visitó y en los cuales tuvo que dejarlos por no poder llevarlos consigo.

Sin embargo, a través de esta aproximación, se intenta contribuir y continuar este proceso de reivindicación sobre la obra artística de Violeta. Pues identificamos concordancias que nos permiten concluir que existe un procedimiento absolutamente coherente y ordenado en cada uno de estos frutos artísticos que son, al menos, interesantes de profundizar.

¹³⁹ Agosín, Marjorie y Dölz, Inés. *Violeta Parra o la expresión Inefable*. Santiago de Chile: Planeta, 1992, p. 147

¹⁴⁰ Ver Anexo, Obras Plásticas.

Es decir, la metodología aplicada en este trabajo, nos permite sustentar y elaborar una reflexión formal y estilística de la temática escogida, que provienen de la tradición chilena. Así como también valorar el grado mayor que ocupa la intuición en sus obras. Aunque me atrevo a decir que esa intuición proviene de la sabiduría ancestral en la cual creció y se desarrolló, o dicho de otro modo, del folklore.

En dichos recursos formales y estilísticos, comprobamos que Violeta Parra no hace otra cosa que seguir el normal curso de las tradiciones y mestizaje; término tan utilizado en Latinoamérica. Sigue la dinámica original de las prácticas tradicionales propias de una cultura y de las sociedades del ser humano, puesto que nada es estático y todo está en constante interacción¹⁴¹.

Si bien, una cueca posee una estructura determinada y reconocible, ésta se tradicionaliza en Chile, o dicho de otra forma, adquiere sus características formales de cueca porque en esa zona geográfica los cultores de la zamacueca (o marinera) traída desde el Perú, le otorgaron particularidades y diferencias que no tenía la zamacueca en el país vecino.

Este mismo fenómeno ocurre con las creaciones de Violeta Parra; pero también no es sólo un fenómeno natural y propio de las culturas ¹⁴²y las artes. Violeta Parra sabe perfectamente que la creación artística es dinámica; es plenamente consciente de ello, pues declara:

Escribe como quieras, usa los ritmos que te salgan, prueba instrumentos diversos, siéntate en el piano, destruye la métrica, grita en vez de cantar, sopla la

¹⁴¹ Como explica sobre el mestizaje musical en Latinoamérica Coriún Aharonián en su artículo "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje", en la *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2 (Autumn - Winter, 1994), p, 191

¹⁴² El fenómeno lingüístico es quizá el más evidente y similar en este caso: el idioma castellano se habla en Sudamérica y en España, posee las mismas estructuras y reglas, sin embargo, encontramos diferencias en términos fonéticos y semióticos del castellano en Sudamérica e incluso dentro del territorio español.

*guitarra y tañe la corneta. La creación es un pájaro sin plan de vuelo, que jamás volará en línea recta. Odia las matemáticas y ama los remolinos*¹⁴³.

Esto describe la manera en que Violeta da vida a sus creaciones basada en las tradiciones que conoció. Es decir, retoma lo conocido desde su niñez, luego aprende otras formas artísticas de su país para efectuar su actividad artística divulgándolas y utilizándolas como génesis de las estructuras nuevas que son sus propias obras. Esta síntesis creativa (con todos los riesgos que supone utilizar este término homogéneo) es el proceso (o metodología) que hay tras sus obras.

Juan Pablo González explica detalladamente un ejemplo de este proceso en un artículo, el cual se sintetizará para profundizar el proceso creativo con sus canciones más conocidas:

“(...) géneros como la sirilla eran más que nada recordados por los cultores campesinos cuando fueron recolectados por los folcloristas chilenos de los años cincuenta. ...) El cantante dejó de referirse a sí mismo o a su público en la canción y empezó a hablar del "otro" (...) Junto con la incorporación de un otro histórico y social a la conciencia del auditor urbano, la sirilla sirvió de marco formal en Chile para canciones que han logrado trascendencia universal, como "Gracias a la vida" y "Volver a los diecisiete", donde Violeta Parra nos canta desde un "otro encarnado que intenta existir al interior de la cultura urbana y moderna chilena. (...) Músicos populares urbanos más alejados del folclor, en cambio, modificaron voluntaria o involuntariamente el patrón métrico literario de la seguidilla (...) recurriendo, por ejemplo, a la cuarteta octosílaba (*Volver a los diecisiete*, en décima) y *Gracias a la vida* (dodecasílaba) (...) Esta reducida muestra deja ver una gran diversidad musical en la sirilla en Chile, lo que nos lleva a suponer la llegada al país de distintos tipos de seguidillas españolas, como la manchega, la murciana o la gitana. Tal diversidad también se manifiesta en la coexistencia de los términos sirilla, seguirilla, y segrilla en Chiloé hasta

¹⁴³ Piña, Juan A. "VIOLETA PARRA, la flor y el fruto". URL:

<http://www.letras.s5.com/violeta270102.htm>, [Consulta: junio de 2012]

mediados de este siglo (...) De este modo, Violeta Parra se manifiesta tanto como pueblo que como individuo; transmite, pero al mismo tiempo crea una tradición, transformándose así en el agua de la que bebe¹⁴⁴”.

Este proceso musical del que habla González, es el mismo que está presente en las obras tratadas anteriormente. Salvo en sus décimas, las cuales no modifica su estructura métrica original. Pero como fenómeno poético musical, Violeta comprende que esas tradiciones musicales y coreográficas han adquirido sus características en el territorio en el cual ella nació.

O como lo describe Josep Martí¹⁴⁵ centrando la existencia morfológica del producto folklórico en una incertidumbre de autenticidad, pues, no siempre es idéntico al “producto estrictamente tradicional”. Porque agrega “aunque presuponga [el producto folklórico] la presencia de un importante componente de raíz tradicional, también implica la adopción de elementos ajenos a esa tradición, que provienen precisamente del nuevo grupo receptor.” Concluyendo “El producto es de alguna manera homologado según criterios propios del conglomerado social a quien va dirigido para poder ser plenamente asimilado”. De esta manera también podemos entender el manejo creativo que utilizó Violeta en su interdisciplinaria como recurso de “sus productos”, pues, aquellas nuevas canciones que descubrió en sus investigaciones, les dio su propia vivencia y sentido local para ser mostradas al mundo.

Por este motivo, las obras creadas por violeta responden a los códigos de la tradición que habitaba Chile, y también no son los mismos códigos tradicionales de esa tradición palpitante. Porque aquella, es una tradición de origen múltiple y estaba en los albores de la creación de la república de Chile. La cueca que conocemos hoy en día no tenía más de cien años cuando la conoció Violeta (lo que probablemente no supo), por eso se sintió con autoridad de “tejer” y “cantar” las tradiciones de su tierra.

¹⁴⁴ González, Juan P. "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Revista Transcultural de Música*, 3 (1997).

¹⁴⁵ Martí, Josep. *Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996, p. 75

Como se dijo en las primeras páginas, este estudio no tiene como finalidad concluir un juicio de valor de las creaciones de Violeta. Quizás será un trabajo que harán las siguientes generaciones y objeto de otros especialistas (lo que Juan Pablo González determina como el origen de la Música Popular Chilena). Sin embargo, es necesario esclarecer el procedimiento adquirido por Violeta Parra en tanto a las fuentes y formas artísticas que utilizó.

Otro antecedente importante a agregar es que, sus pinturas al óleo no fueron creadas (técnicamente) en base a tradiciones, pues no advertimos los antecedentes de pinturas en la tradición campesina o rural. Es decir, no sufrieron el proceso descrito anteriormente. Porque en el caso de sus arpilleras y cerámicas, si existen antecedentes tradicionales como se estableció. En este caso de las pinturas, Violeta prescinde de la falta de tradición técnica compensándola con la temática. Es decir, estas pinturas no tienen un valor estilístico por el cual ocupar un estudio (como si lo haríamos en Picasso por ejemplo), si no que su valor radica en cómo Violeta traspasa las características musicales y poéticas por medio de su imaginario tradicional a la pintura. No obstante, en la crítica actual, el valor de la obra de arte no se hace teniendo en cuenta el canon occidental, sino el valor que tienen en su contexto y las interrelaciones que en él se establecen. O dicho en otros términos, los conceptos ideaciones que están plasmados en ellos son más importantes que la técnica o forma estilística. Porque crea su propio procedimiento técnico., porque no se trata sólo de pintar cuatro figuras que parezcan personas, es más bien reflejar en ese pequeño espacio toda su cultura.

En cuanto al conocimiento del procedimiento creativo que pretende esta aproximación, se desprende la conclusión de que este manejo creativo de las tradiciones artísticas chilenas es producto del conocimiento empírico e investigativo de su autora. Porque ¿basta con escuchar a sus padres cantar y recopilar canciones “viejas” (a penas recordadas) para hacer lo que hizo? ¿Basta el legítimo interés y voluntad de descubrir, perpetuar y divulgar las propias tradiciones para llegar a estas obras? Preguntas como estas se intentan dilucidar en esta aproximación, de las cuales sólo encontramos respuestas parciales. Por el momento concluimos que existe bastante evidencia que demuestra el manejo técnico de las estructuras tradicionales. Y más aún, abren un horizonte de análisis muy amplio del cual seguramente se seguirá tratando.

Bibliografía.

AGOSÍN, Marjorie y DÖLZ, Inés. *Violeta Parra, Santa de pura greda*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.

Violeta Parra o la expresión Inefable. Santiago de Chile: Planeta, 1992.

AGOSIN, Marjorie. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, no. 132-133 (jul.-dic., 1985), p. 523-529.

"Bibliografía de Violeta Parra". *Revista Interamericana de Bibliografía*. XXXII, 1982, pp. 179-190.

AHARONIÁN, Coriún. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2 (Autumn - Winter, 1994), pp. 189-225

ALCALDE, Alfonso. *Violeta Parra, antología*. Buenos Aires: La Flor, 1974.

"Violeta Parra", *Gente de carne y hueso*. Santiago de Chile: Universitaria, 1971; pp. 15-17.

ALEGRÍA, Fernando. "Violeta Parra", *Retratos Contemporáneos*, Nueva York: Harcourt; Brace and Jovanovich, 1979; pp. 165-168.

"Violeta Parra: veinte años de ausencia", *Araucaria de Chile*, 38 (1987), pp. 101-122.

ALONSO, María N. "La soberanía sobre la muerte: el caso Violeta Parra". *Atenea*, n° 504, 2º sem. 2011, pp. 11-39

ARANDA, Javiera. *Sistema de comunicación visual para el museo Violeta Parra*". Tesis inédita para el grado de Diseñador, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2004.

ARANGUIZ, Santiago. "Historia social de la música popular chilena, 1890-1950". *Revista Musical Chilena*, Año LX, Enero-Junio, 2006, N° 205, pp. 70-85

- ARAVENA DÉCART, Jorge. "Opciones armónicas, estilo musical y construcción una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", *Revista Musical Chilena*, LV/196 (julio-diciembre, 2001), pp. 33-58.
- "Música popular y discurso académico: A propósito de la legitimación culta de las *Anticuecas* de Violeta Parra", *Revista Musical Chilena*, LVIII/202 (julio-diciembre, 2004), pp. 9-25.
- ARGUEDAS, J.M.; J. R. MORALES; E. MARTINEZ B.; M. CARREÑO; M. DANNEMANN; T. VICUÑA; M. LOYOLA; J. M. PALACIOS; R. BARROS; E. BELLO. "Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores", *Revista de Educación*, Santiago de Chile, 1968. N° 13, pp. 66-76.
- CANALES, Reiner. *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas*. Tesis de Magister inédita, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2005
- CANEPA, Gina. "La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año IX, n° 16, 1983; Lima, pp. 147-170.
- "Violeta Parra y sus relaciones con la canción de lucha latinoamericana", tesis doctoral inédita, Berlín West, 1981.
- CAMPOS, Javier. "Lecturas de las Décimas de Violeta Parra". Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios, 5 de mayo de 1990, pp.44-55.
- CAMPOS, Marcela. "La poética de Violeta Parra: atisbos en la ruta hacia el instante fecundo". *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n° 9-diciembre de 2008
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 2ª edición, 1988.
- CONCHA MOLINARI, OLIVIA. "Violeta Parra, compositora", *Revista Musical Chilena*, XLIX/183 (enero-junio, 1995), pp. 71-106.
- CONTRERAS, María Fernanda. *Diseño sistema interactivo multimedial como herramienta estratégica de comunicación para el Museo Violeta Parra*.

Proyecto de título Diseño, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2004.

COSTA G., Tania. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 11-28

CUBILLOS, Arlene. *Violeta Parra: Crisis y heterogeneidad en las canciones "El Gavilán" y "Maldigo del alto Cielo"*. Informe final seminario Licenciatura inédita, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2004.

DÖLZ-BLACKBURN, Inés. "Valorización y perfil de Violeta Parra a través de la prensa chilena, 1967-1990: una evaluación cronológica". *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLI, 3 (1991); pp. 436-467.

ECHEVERRÍA, Mónica. *Yo, Violeta*. Santiago de Chile: Plaza Janes, 2010.

ENGELBERT, Manfred. *Lieder aus Chile*. Frankfurt: Vervuert, 1978

EPPLE, Juan A. "Violeta Parra y la Cultura Popular Chilena". *Literatura Exilio*, vol. 1,2 (1977); pp. 4-11

"Notas sobre la *Cueca larga* de Violeta Parra". *Cuadernos Americanos*, vol. CCXXIV, 3 (1979); PP.232-248.

"Entretien avec Angel Parra", *C.M.H.L.B. Caravelle*, 48 (1987); pp. 121-126.

FARIAS, Miguel. *Violeta Parra, a Semiotic Reading of a Popular Voice*. Washington D.C.: The Catholic University of America, inédita,1992.

FUENTES, Marcelo. *Nociones de folklore en Chile*. Edición de M. Fuentes. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008

Restauración y Modernización del Folklore. Edición de M. Fuentes. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010

GARRIDO, Pablo. *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1976

GONZALEZ, Bosco. "Violeta Parra, su "Visión de Mundo" y los pobres de la ciudad". *Investigación y Cambio Social*, Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2007.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Revista Transcultural de Música*, 3 (1997).

"Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?" *Revista Transcultural de Música*, 12 (2008)

Música popular chilena de raíz folclórica. vol. II, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.

GONZÁLEZ, Ruth. "Violeta Parra, testimonio de un patrimonio mayor". *Araucaria de Chile*, n° 32, 1985, pp. 193-199

GROUÉS, Delphine. "El hilo de una memoria: "Canto a la diferencia" y el arte de Violeta Parra". *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n° 9-diciembre de 2008

HEKTNER, Megan. "We Wanted to Sew Our History" The Arpillera Movement, Motherhood, and Political Mobilization in Chile. Nashville : Unpublished Honors thesis, Vanderbilt University, , 2003

HESSE, Axel. *Lieder aus Chile*. Singstunde und Gitarre. Berlin: Verlag Neue Music, 1977.

HOLAS, Sergio. "Intenso vivir. Contra el desarraigo: vida y creatividad en Violeta Parra". *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n° 9-diciembre de 2008

KERSCHEN, Karen. *Violeta Parra, by the whim of the wind*. Albuquerque: ABQ Press, 2010.

LAFUENTE, Silvia. "Folklore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los complementarios n°5, Madrid (1990); pp. 57-74.

LETELIER, Alfonso. "In Memoriam Violeta Parra", *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 109-111.

LEÓN V. Mariana e Ignacio RAMOS. "Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile". *Revista Musical Chilena*, Año LXV, Enero-Junio, 2011, N° 215, pp. 23-39

LINDSTROM, Naomi. "Construcción folklórica y desconstrucción individual en un texto de Violeta Parra". *Literatura Chilena*, vol. 9, nos. 33 y 34, 19, 195; pp. 56-60.

- LÓPEZ, Iraida. "Al filo de la modernidad: las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra como Literatura". *Anales de Literatura Chilena*, año 11, junio 2010, n° 13; pp. 131-150.
- LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. *La Cueca: danza de la vida y la muerte*. Valparaíso: Pontificia Universidad de Chile, 2010.
- La Tonada*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica, 2006
- LUQUE, Francisco. "El Disco Ausente". *Revista Musical Chilena*, 2011, vol.65, n.215, pp. 54-61.
- MALIZIA, Diana. *Violeta Parra, mujer de cuerpo entero*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.
- MANNS, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar, 1978; 2ª ed. 1984.
- MARTÍ, Josep. *Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996
- MILLARES, Selena. "Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra". *Anales de Literatura Chilena*, año 1, diciembre de 2000, n°1, pp. 167-179
- MIRANDA, Paula. *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Tesis de magister inédita, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2001.
- "Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo diferencias". Actas VI seminario interdisciplinario de estudios de género en las universidades chilenas. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile / Surada, 2000. pp. 259-284
- "Pienso cantar día domingo en el cielo: A 32 años del suicidio de Violeta Parra". *Baquiana*, Revista Cultural (Revista Electrónica. Poemas.net). Miami, Año I, 1999.
- Identidad Nacional y Poéticas Identitarias*. Tesis doctoral inédita; Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2005.
- MOLINA, Hector. "Violeta Chilensis: una estética de la resistencia". *Filosofía, Educación y Cultura*, n° 10, 2009.

- MONTEALEGRE, Jorge. *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago de Chile: Usach, 2012.
- MORALES, Leónidas. *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- MUNNICH, Susana. *Casa de hacienda/Carpa de circo*. Santiago de Chile: LOM, 2006.
- “El sentimiento de abandono en los textos de Violeta Parra y Gabriela Mistral”, *Atenea*, 475, Concepción (1997); pp. 125-136.
- NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales; música folklórica de latinoamérica*, por Gérard Béhague ; España es así, música y danza popular, por Manuel García Matos ; versión española de Miren Rahm. Madrid : Alianza, 1985
- NEVES, Eugenia. “La obra de Violeta Parra: una osadía personal y una odisea cultural”. *Revista Electrónica Cyber Humanitatis*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 3, invierno de 1997.
- OPORTO, Lucy. *El Diablo en la Música. La muerte del amor en El Gavilán de Violeta Parra*. Viña del Mar: Altazor, 2008.
- OSORIO, Javier. “Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena”, *Revista Musical Chilena*, LX/205 (enero-junio, 2005), pp. 34-43
- Rastros de un desplazamiento musical. Violeta Parra y la música popular en la experiencia de la modernidad latinoamericana. 1930-1970*. Tesis de magister inédita, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2007.
- OVIEDO, Carmen. *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago de Chile, ed. Universitaria, 1990.
- PARRA, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia, 2006
- PARRA, Eduardo. *Mi hermana Violeta Parra. Su vida y su obra en décimas*. Santiago de Chile: LOM, 1998.
- PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985.
- PARRA, Violeta. *Violeta Parra, Composiciones para guitarra*. Eds. CONCHA, Olivia; TORRES, Rodrigo; NORAMBUENA, Rodolfo y VALDEBENITO, Mauricio. Santiago de Chile: SCD, 1993.

Décimas. Introducida por Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha. Buenos Aires: Sudamericana, 1976.

Poesie populaire des Andes. Paris: Francois Maspero, 1965.

Cantos Folklóricos chilenos. Santiago de Chile: Nacimiento, 1979.

21 son los dolores. Antología amorosa, introducción, selección y notas de Juan Andrés Piña. Santiago de Chile: Aconcagua, 1976.

Violeta del pueblo. Prólogo, selección y notas de Javier Martínez Reverte, Madrid: Visor, 1983.

“Cuentos folklóricos”, *Atenea*, n° 423 (julio-septiembre, 1970), pp. 34-29. Universidad de Concepción.

Violeta Parra, obra visual. Eds.: Fundación Violeta Parra y Corporación Patrimonio Cultural de Chile. Santiago de Chile: Ocholibros, 2ª ed. 2008.

PINOCHET, Carla. *Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2007.

“Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX”, *Revista Musical Chilena*, LXIV/213 (enero-junio, 2010), pp. 77-89

PRING-MILL, Robert. *Gracias a la vida, The power of Poetry of song*. London: University of London, 1990.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. “Violeta Parra: dos poemas de amor destinados al canto”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, 28; pp. 1141-1150

SÁEZ, Fernando. *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*. Santiago de Chile: Radio Universidad de Chile, 1999

STAMBUK, Patricia y BRAVO, Patricia. *Violeta Parra, el canto de todos*. Santiago de Chile: Pehuén, 2011

SUBERCASEAUX, Bernardo y LONDOÑO, Jaime. *Gracias A La Vida. Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires: Galerna, 1976

TORRES, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, *Revista Musical Chilena*, LVIII/201 (enero-junio, 2004), pp. 53-73

“La urbanización de la canción folklórica”. *Literatura Chilena*, vol. 9, nos. 33 y 34, 19, 195; pp. 25-29.

VETTER, María Alicia. *Violeta Parra, canto a la diferencia: un estudio de la obra de Violeta Parra en el contexto de la lucha de clases en Chile*. Dept. of Foreign Languages and Literatures. Thesis (M.A.). Northern Illinois University, 2000.

VICUÑA LYON, Magdalena. “Violeta Parra, hermana mayor de los Cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, XII/60 (julio-agosto, 1958), pp. 71-77.

“Violeta Parra [Necrología]”, *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo, 1967), pp. 112-113.

Filmografía:

AGÜERO, Ignacio. *Violeta Parra, Obra Visual*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2007.

BRUMAGNE, Magdaleine. *Violeta Parra, bordadora chilena*. Ginebra: Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión, 1964.

CASAUS, Víctor. *Gracias a la vida*. La Habana: ICAIC, 1977.

GRANDES CHILENOS DE LA HISTORIA. *Violeta Parra*. Santiago de Chile: Televisión Nacional de Chile, 2008.

VERA, Luis. *Viola Chilensis*. Santiago de Chile: Koch Releasing, 2005

WOOD, Andrés. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Wood Producciones, 2010.

Webgrafía

- <http://www.letras.s5.com/archivovioleta.htm>
- <http://www.violetaparra.cl>
- <http://www.revistas.uchile.cl/>
- <http://www.memoriachilena.cl>
- <http://karenkerschen.com/>
- <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>
- <http://www.cancioneros.com>
- http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/html/cultart_vp.html

ANEXOS

Discografía y Cancionero de Violeta Parra

Esta recopilación pertenece al sitio web Cancioneros¹⁴⁶. Los discos que contienen las mismas canciones de anteriores discos sin ninguna edición, no están con las pistas de canciones en esta recopilación.

1952 RCA Victor 90-1219 (Hermanas Parra) [78 RPM (DISCOS DE PIEDRA)]
1.1.Se fue el año viejo (Violeta Parra), 1.2.En el norte (Violeta Parra),2.Ven (Popular chilena)

1953 RCA Victor 90-1351 (Hermanas Parra) [78 RPM (DISCOS DE PIEDRA)]
1.1.La misa del gallo (Violeta Parra), 1.2.Qué rica cena (Violeta Parra), 2.Judas (Violeta Parra)

RCA Victor 90-1??? (Hermanas Parra) [78 RPM (DISCOS DE PIEDRA)]
1.El buen consejo (Violeta Parra),2.Por la mañanita (Violeta Parra) *1.^a versión

1954 Odeón 89-952 (Hermanas Parra) [78 RPM (DISCOS DE PIEDRA)]
1.La jardinera (Violeta Parra) *1.^a versión, 2.Es imposible (Violeta Parra)

1955 Leningradsky Zavod 25501/25502 (Violeta Parra) [78 RPM (DISCOS DE PIEDRA)]: 1.La jardinera (Violeta Parra) *2.^a versión, 2.Meriana (Popular pascuense) *1.^a versión

Odeón DSOD/E-50040 (EP) (Violeta Parra) [SINGLES Y EP]: 1.Qué pena siente el alma (Popular chilena) *1.^a versión, 2.Verso por el Apocalipsis o [El primer día el Señor] (Popular chilena) *1.^a versión, 3.Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra) *1.^a versión, 4.Verso por padecimiento o [Entre aquel apostolado] (Popular chilena)

Odeón DSOD/E-50059 (EP) (Violeta Parra) [SINGLES Y EP]: 1.El palomo (Popular chilena) *1.^a versión, 2.Verso por ponderación o [Hay una ciudad muy lejos] (Popular chilena), 3.La Juana Rosa (Violeta Parra), 4.Parabienes a los novios o [Viva la luz de don Creador] (Popular chilena) *1.^a versión

¹⁴⁶ URL: <http://www.cancioneros.com/cc/4/1/discografia-de-violeta-parra> [Consulta: mayo de 2012]

1956 Chants et danses du Chili I (EP) (Violeta Parra) [SINGLES Y EP]: 1. Aquí se acaba esta cueca (Popular chilena), 2. Qué pena siente el alma (Popular chilena) *2ª versión, 3. La jardinera (Violeta Parra) *3ª versión, 4. Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra) *2ª versión, 5. Cantos a lo divino o [Tres cantos a lo divino] (Popular chilena), 6. Miren cómo corre el agua (Popular chilena), 7. La refalosa o [Arriba de aquel árbol] (Popular chilena) *1ª versión, 8. Paimiti o [Paemiti] (Popular tahitiana)

Chants et danses du Chili II (EP) (Violeta Parra) [SINGLES Y EP]: 1. Parabienes a los novios o [Viva la luz de don Creador] (Popular chilena) *2ª versión, 2. Ausencia (Tomás Gabino Ortiz) *1ª versión, 3. El palomo (Popular chilena) *2ª versión, 4. Dicen que el ají maduro o [El ají ma'uro] (Popular chilena) *1ª versión, 5. Viva Dios, viva la Virgen o [Parabienes a los novios] (Popular chilena) *1ª versión, 6. A lu lu o [En el portal de Belén] (Popular chilena), 7. Verso por el Apocalipsis o [El primer día el Señor] (Popular chilena) *2ª versión, 8. Meriana (Popular pascuense) *2ª versión

1957 Odeón 87-045 (Violeta Parra) [78 RPM (DISCOS DE PIEDRA)]: 1. Verso por despedida a Gabriela Mistral (Violeta Parra) *1ª versión, 2. Verso por el padecimiento de Gabriela o [Maire chilena y bendita] (Violeta Parra)

El folklore de Chile (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1. La inhumana (Popular chilena), 2. Es aquí o no es aquí (Popular chilena), 3. Son tus ojos (Popular chilena), 4. Parabienes al revés (Violeta Parra) *1ª versión, 5. Tres cuecas punteadas o [Cuecas punteadas] (Popular chilena) *2ª versión, 6. Verso por saludo o [Saludo primeramente] (Popular chilena) *1ª versión, 7. Ausencia (Tomás Gabino Ortiz) *2ª versión, 8. Las naranjas o [Tanta naranja madura] (Popular chilena), 9. El sacristán (Popular chilena) *1ª versión, 10. Versos por la Sagrada Escritura o [De Génesis principiaron] (Popular chilena), 11. Parabienes a los novios o [Viva la luz de don Creador] (Popular chilena) *3ª versión, 12. El bergantín (Popular chilena), 13. Verso por la niña muerta (Violeta Parra), 14. Tres polcas antiguas o [Tres polkas] (Popular chilena) *2ª versión, 15. Verso por despedida a Gabriela Mistral (Violeta Parra) *2ª versión, 16. No habiendo como la maire o [Cuando yo salí a rodar] (Popular chilena), 17. La paloma ingrata (Popular chilena)

Composiciones para guitarra (EP) (Violeta Parra) [SINGLES Y EP]: 1. El joven Sergio (Violeta Parra) *1ª versión (con flauta dulce), 2. Canto a lo divino o [Aires del canto a lo divino] (Violeta Parra) *1ª versión, 3. Anticueca N° 1 (Violeta Parra) *1ª versión, 4. Anticueca N° 2 (Violeta Parra) *1ª versión, 5. Tres palabras (Violeta Parra), 6. Travesuras (Violeta Parra) *1ª versión (con flauta dulce)

Odeón DSOD/E-50097 (EP) (Hermanas Parra - Los Campesinos) [SINGLES Y EP]: 1.1. La cueca del payaso (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra, 1.3. Ciento cincuenta pesos (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra, 2.2. La cueca del sastre o [Un sastre y un zapatero] (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra

1958 Odeón DSOD/E-50169 (EP) (Hermanas Parra - Hermanos Lagos) [SINGLES Y EP]: 1.1.El panadero o [Un panadero fue a misa] (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra, 1.2.A mi casa llega un gato (Violeta Parra) *Violeta e Hilda Parra, 1.3.El cuartel es una fonda (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra

El folkllore de Chile, volumen 2 (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1.Verso por el rey Asuero (Popular chilena) *1ª versión, 2.Adiós, corazón amante (Popular chilena), 3.Bella joven (Popular chilena), 4.Ya me voy a separar (Popular chilena), 5.Verso por las doce palabras o [La una es la principiante] (Popular chilena) *1ª versión, 6.Viva Dios, viva la Virgen o [Parabienes a los novios] (Popular chilena) *2ª versión, 7.La Muerte con anteojos (Violeta Parra), 8.Niña hechicera (Popular chilena), 9.Cueca larga de los Meneses (Nicanor Parra - Violeta Parra), 10.Amada prenda o [Amada prenda querida] (Popular chilena), 11.Verso por desengaño o [No tengo la culpa, ingrato] (Violeta Parra), 12.La petaquita (Popular chilena), 13.Tonada del medio o [Ya llegó tu medio amante] (Popular chilena), 14.Verso por padecimiento o [Cuando el Divino Señor] (Popular chilena), 15.Tonada por ponderación o [Una chacra que sembré] (Popular chilena) *2ª versión, 16.Yo también quiero casarme (Popular chilena)

Odeón DSOD/E-50137 (EP) (Hermanas Parra - Los Campesinos) [SINGLES Y EP]: 1.1.La viudita (Popular chilena) *Violeta e Isabel Parra, 1.3.Ojos negros y pardos o [Ojos negros matadores] (Popular chilena) *2.ª versión, por Violeta e Isabel Parra, 2.2.La monona (Popular chilena) *Violeta e Isabel Parra

Fiesta chilena, vol. 1 (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 5.El sacristán (Popular chilena) *versión de «El folkllore de Chile», 9.Qué pena siente el alma (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50040

Fiesta chilena, vol. 2 (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 2.Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra) *versión del EP Odeón DSOD/E-50040

1959 La cueca presentada por Violeta Parra (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1.Presentación y comentario inicial (Violeta Parra) *recitado, 2.La cueca del balance (Popular chilena) *a dúo con Isabel Parra, 3.Adiós, que se va Segundo (Popular chilena), 4.Floreció el copihue rojo (Popular chilena), 5.Un viejo me pidió un beso (Popular chilena) *1ª versión, 6.Cueca del organillo (Popular chilena), 7.Cuando estaba chiquillona (Popular chilena), 8.Una chiquilla en Arauco o [La niña de Arauco] (Popular chilena), 9.Quisiera ser palomita (Popular chilena), 10.En el cuarto de la Carmela (Popular chilena) *1ª versión, 11.La Muerte se fue a bañar (Popular chilena), 12.De las piernas de un zancudo (Popular chilena), 13.Dame de tu pelo rubio (Popular chilena), 14.Comentario (Violeta Parra) *recitado, 15.Yo vide llorar a un hombre (Popular chilena), 16.Tengo de hacer un retrato (Popular chilena), 17.Pañuelo blanco me diste (Popular chilena), 18.Cueca del payaso (Popular chilena), 19.La mariposa o [Soy como la mariposa] (Popular chilena), 20.Para qué me casaría o [Yo soy la recién casada] (Popular chilena) *1ª versión, 21.Cueca valseada (Popular chilena), 22.La niña que

está bailando (Popular chilena), 23.Cueca de armónica (Popular chilena), 24.Dicen que el ají maduro o [El ají ma'uro] (Popular chilena) *2ª versión, 25.En la cumbre de los Andes (Popular chilena) *a dúo con Isabel Parra, 26.Cueca larga de los Meneses (2.º pie) (Nicanor Parra - Violeta Parra), 27.Palabras finales (Violeta Parra) *recitado

Fiesta chilena, vol. 4 (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 2.Vente, niña (Popular chilena), 6.1.El panadero o [Un panadero fue a misa] (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50169, 6.2.A mi casa llega un gato (Violeta Parra) *versión del EP Odeón DSOD/E-50169, 6.3.El cuartel es una fonda (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50169

La tonada presentada por Violeta Parra (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1.Adónde vas, jilguerillo (Popular chilena), 2.Atención, mozos solteros (Popular chilena), 3.Cuando salí de mi casa (Popular chilena), 4.Si lo que amo tiene dueño (Popular chilena), 5.Cuándo habrá como casarse (Popular chilena), 6.Un reo siendo variable (Popular chilena), 7.Si te hallas arrepentido o [Me voy, me voy] (Popular chilena) *2ª versión (segunda voz por la propia Violeta), 8.Las tres pollas negras (Popular chilena), 9.Una naranja me dieron (Popular chilena), 10.Huyendo voy de tus rabias (Popular chilena) *1ª versión, 11.El joven para casarse (Popular chilena), 12.Tan demudado te he visto (Popular chilena), 13.Yo tenía en mi jardín (Popular chilena), 14.Imposible que la Luna (Popular chilena), 15.Blanca Flor y Filumena (Popular chilena)

Fiesta chilena, vol. 3 (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 4.La petaquita (Popular chilena) *versión de «El folklore de Chile, vol. 2»

1960 ¡A bailar cueca! (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 1.1.La cueca del payaso (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50097, 1.3.Ciento cincuenta pesos (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50097, 4.1.La viudita (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50137, 4.3.Ojos negros y pardos o [Ojos negros matadores] (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50137, 8.2.La monona (Popular chilena) *versión del EP Odeón DSOD/E-50137

La cueca larga (EP) (Roberto Parada) [COLABORACIONES]: 1.Coplas del vino (Nicanor Parra) *fondo musical: fragmento del canto a lo divino «El primer hombre fue Dios», 2.El Chuico y la Damajuana (Nicanor Parra) *fondo musical: fragmento de la cueca larga «El Chuico y la Damajuana», 3.Brindis a lo divino y a lo humano (Nicanor Parra) *fondo musical: fragmento del canto a lo divino «Verso por saludo», 4.La cueca larga (Nicanor Parra) *fondo musical: fragmentos punteados recordando a las cuecas «Palmero, sube a la palma» y «Tres cuecas punteadas»

1961 Toda Violeta Parra (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1.Hace falta un guerrillero (Violeta Parra) *1ª versión, 2.Veintiuno son los dolores (Violeta Parra), 3.Por la mañanita (Violeta Parra) *2ª versión, 4.El día de tu cumpleaños (Violeta Parra), 5.El Chuico y la Damajuana

(Nicanor Parra - Violeta Parra), 6. Yo canto la diferencia (Violeta Parra) *1ª versión, 7. El hijo arrepentido (Nicanor Parra - Violeta Parra), 8. Amigos tengo por ciento (Violeta Parra), 9. Por pasármelo toman... o [Por pasármelo tomando] (Violeta Parra), 10. Qué te trae por aquí (Violeta Parra), 11. Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra) *4ª versión, 12. El pueblo o [Paseaba el pueblo sus banderas rojas] (Pablo Neruda - Violeta Parra) *1ª versión, 13. La jardinera (Violeta Parra) *5ª versión, 14. Puerto Montt está temblando (Violeta Parra)

Fiesta chilena, vol. 5, ¡Vamos pa' Santiago! (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 2. El bergantín (Popular chilena) *versión de «El folklore de Chile»

1962 El folklore de Chile según Violeta Parra (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1. Qué pena siente el alma (Popular chilena) *4ª versión, 2. La periconona dice o [La periconona] (Violeta Parra - Popular chilena), 3. Salga el sol, salga la luna (Popular chilena), 4. La mazamorrita de cuatro pies (Popular chilena), 5. A cantarle a los porte... (Violeta Parra), 6. Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] (Violeta Parra) *2ª versión, 7. Cantaron los pajaritos (Popular chilena), 8. Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] (Violeta Parra) *3ª versión (con guitarra y bombo), 9. Parabienes al revés (Violeta Parra) *2ª versión, 10. Cristo cuando vino a nuestro o [Los santos borrachos] (Popular chilena), 11. Vengo toda avergonzada o [Señores y señoritas] (Popular chilena) *1ª versión, 12. Según el favor del viento (Violeta Parra) *2ª versión, 13. Una flor voy a nombrar o [El romero no lo quiero] (Popular chilena) *segunda voz por la propia Violeta, 14. A la una nació yo o [A la una] (Popular chilena) *1ª versión

1963 Au Chili avec los Parra de Chillan (Isabel y Ángel Parra) [COLABORACIONES]: 1. El gallo de mi vecina (Popular chilena), 3.1. Para qué me casaría o [Yo soy la recién casada] (Popular chilena) *2ª versión, 3.2. Un viejo me pidió un beso (Popular chilena) *2ª versión, 11.1. Las gatas con permanente o [Ya se fue el mes de agosto] (Roberto Parra), 11.2. El veinticinco de enero (Roberto Parra) *no aparece en los créditos

1964 Demon SD-055 (single) (Violeta Parra - Isabel Parra) [SINGLES Y EP]: 1. Ven acá, regalo mío (Violeta Parra) *1ª versión, Isabel y Violeta Parra, 2. En los altos de Colombia (Popular chilena) *Isabel y Violeta Parra

Chants et danses du Chili (Violeta Parra) [REEDICIONES EN VIDA]: 1. Aquí, se acaba esta cueca (Popular chilena), 2. Ausencia (Tomás Gabino Ortiz), 3. Miren cómo corre el agua (Popular chilena), 4. Verso por el Apocalipsis o [El primer día el Señor] (Popular chilena), 5. Parabienes a los novios o [Viva la luz de don Creador] (Popular chilena), 6. Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra), 7. Dicen que el ají maduro o [El ají ma'uro] (Popular chilena), 8. La refalosa o [Arriba de aquel árbol] (Popular chilena), 9. Paimiti o [Paemiti] (Popular tahitiana), 10. El palomo (Popular chilena), 11. Viva Dios, viva la Virgen o [Parabienes a los novios] (Popular chilena), 12. Cantos a lo divino o [Tres cantos a lo divino] (Popular chilena), 13. Meriana (Popular pascuense)

1965 Toute l'Amérique Latine (Obra colectiva) [COLECTIVOS]: 7.Cachimbo (Violeta Parra)

Recordando a Chile (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1.Defensa de Violeta Parra (Nicanor Parra) *recita Nicanor Parra, Violeta en el fondo toca y canturrea «Tema libre N° 2», 2.Mañana me voy pa'l norte (Violeta Parra), 3.Qué he sacado con quererte (Violeta Parra) *2ª versión (con dos trompas, guitarra, cuatro venezolano, timbal y pandero), 4.El diablo en el paraíso (Violeta Parra) *a dúo con Isabel Parra,5.A la una nació yo o [A la una] (Popular chilena) *2ª versión (con guitarras, tamborileo en la guitarra, bombo y pandero), 6.Une chilienne à Paris (Violeta Parra),7.Paloma ausente (Violeta Parra), 8.Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] (Violeta Parra) *5ª versión (con quena, redoblante, bombo, pandero, güiro y matraca), 9.Julián Grimau o [Qué dirá el Santo Padre] (Violeta Parra) *2ª versión (con dos guitarras, caja y bombo), 10.Pedro Urdemales (Popular chilena), 11.Écoute moi, petit (Violeta Parra)

Süd- und mittelamerikanische Volksmusik (Obra colectiva) [COLECTIVOS]: 7.Del norte vengo, Maruca (Ángel Parra) *cantan todos, 8.Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra) *5ª versión, cantan todos, 9.Las gatas con permanente o [Ya se fue el mes de agosto] (Roberto Parra) *cantan todos, 10.Miren cómo sonrén (Violeta Parra) *2ª versión, canta Violeta Parra, 11.Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] (Violeta Parra) *4ª versión (con quena y bombo), canta Violeta Parra

1966 EMI-Odeón MSOD/E-51029 (EP) (Violeta Parra – Gilbert Favre) [SINGLES Y EP]: 1.El moscardón o [Cueca para flauta y tambor] (Violeta Parra), 2.Galambo temucano o [Galambito temucano] (Violeta Parra), 3.Tocata y fuga o [Los mapuches] (Violeta Parra), 4.Camanchaca (Violeta Parra)

Carpa de La Reina (Obra colectiva) [COLECTIVOS]: 1.La periconas se ha muerto (Violeta Parra), 8.Se juntan dos palomitas (Violeta Parra), 12.1.Los pueblos americanos (Violeta Parra), 12.2.Palmero, sube a la palma (Violeta Parra)

Las últimas composiciones de Violeta Parra (Violeta Parra) [EN SOLITARIO]: 1.Gracias a la vida (Violeta Parra), 2.El «albertío» (Violeta Parra), 3.Cantores que reflexionan (Violeta Parra), 4.Pupila de águila (Violeta Parra) *a dúo con Alberto Zapicán, 5.Run-Run se fue pa'l norte (Violeta Parra), 6.Maldigo del alto cielo (Violeta Parra) *2ª versión, a dúo con Alberto Zapicán, 7.La cueca de los poetas (Nicanor Parra - Violeta Parra) *a dúo con Alberto Zapicán, 8.Mazúrquica moderna (Violeta Parra), 9.Volver a los diecisiete (Violeta Parra), 10.Rin del angelito (Violeta Parra), 11.Una copla me ha cantado (Violeta Parra) *a dúo con Alberto Zapicán, 12.El guillatún (Violeta Parra), 13.Pastelero, a tus pasteles (Violeta Parra), 14.De cuerpo entero (Violeta Parra)

- Cantos de rebeldía (Obra colectiva) [REEDICIONES EN VIDA]: 3.Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] (Violeta Parra) *versión de «Recordando a Chile», 5.Hace falta un guerrillero (Violeta Parra) *versión de «Toda Violeta Parra»
- Demon SD-0164 (single) (Tita Parra) [COLABORACIONES]: 1.El manuelito chileno (Ángel Parra), 2.Qué tanto será (Violeta Parra)
- 1971 Canciones reencontradas en París (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]: 1.Mi pecho se halla de luto o [Santiago, penando estás] (Violeta Parra), 2.Según el favor del viento (Violeta Parra) *3ª versión, 3.Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] (Violeta Parra) *3ª versión, 4.Hasta cuándo o [Hasta cuándo está] (Violeta Parra) *versión completa, 5.Los hambrientos piden pan o [La carta] (Violeta Parra), 6.Ayúdame, Valentina o [Qué vamos a hacer] (Violeta Parra), 7.En los jardines humanos o [Es una barca de amores] (Violeta Parra), 8.Un río de sangre corre o [Rodríguez y Recabarren] (Violeta Parra) *versión completa
- 1974 Un río de sangre (Violeta Parra – Isabel y Ángel Parra) [COLECTIVOS]: 1.Mi pecho se halla de luto o [Santiago, penando estás] (Violeta Parra), 2.Según el favor del viento (Violeta Parra), 3.Julián Grimau o [Qué dirá el Santo Padre] (Violeta Parra) *1ª versión, versión censurada, 4.Hasta cuándo o [Hasta cuándo está] (Violeta Parra) *versión completa, 5.Cantos a lo divino (Popular chilena) *versión de «Au Chili avec los Parra de Chillan», 6.Los hambrientos piden pan o [La carta] (Violeta Parra), 7.En los jardines humanos o [Es una barca de amores] (Violeta Parra), 8.Un río de sangre corre o [Rodríguez y Recabarren] (Violeta Parra) *versión censurada, 9.Ayúdame, Valentina o [Qué vamos a hacer] (Violeta Parra), 10.Teneme en tu corazón (Popular chilena) *versión de «Au Chili avec los Parra de Chillan», 11.Levántate, Huenchullán o [Arauco tiene una pena] (Violeta Parra)
- 1975 Cantos de Chile (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]: 1.Verso por el Apocalipsis o [El primer día el Señor] (Popular chilena) *versión de «Chants et danses du Chili II», 2.Cantos a lo divino o [Tres cantos a lo divino] (Popular chilena), 3.Verso por ponderación o [Hay una ciudad muy lejos] (Popular chilena), 4.A lu lu o [En el portal de Belén] (Popular chilena), 5.Tres cuecas punteadas o [Cuecas punteadas] (Popular chilena) *1ª versión, 6.Tres polcas antiguas o [Tres polkas] (Popular chilena) *1ª versión, 7.Parabienes a los novios o [Viva la luz de don Creador] (Popular chilena) *versión de «Chants et danses du Chili II», 8.Lágrimas de Carabaña o [Los paires saben sentir] (Popular chilena), 9.Viva Dios, viva la Virgen o [Parabienes a los novios] (Popular chilena) *versión de «Chants et danses du Chili II», 10.Casamiento de negros (Popular chilena - Anónimo - Violeta Parra) *versión de «Chants et danses du Chili I», 11.La refalosa o [Arriba de aquel árbol] (Popular chilena) *versión de «Chants et danses du Chili I», 12.Qué pena siente el alma (Popular chilena) *versión de «Chants et danses du Chili I», 13.Ausencia (Tomás Gabino Ortiz) *versión de «Chants et danses du Chili II», 14.El palomo (Popular chilena) *versión de «Chants et danses du Chili II», 15.Violeta ausente (Violeta Parra), 16.Si te hallas arrepentido o [Me voy, me voy] (Popular chilena) *1ª versión (a una voz), 17.Miren cómo corre el agua (Popular chilena), 18.La jardinera (Violeta Parra) *versión de «Chants et danses du Chili I», 19.Dicen que el ají maduro o [El ají ma'uro] (Popular chilena) *1ª versión, 20.Dónde estás, prenda

- querida (Popular chilena), 21.Ojos negros y pardos o [Ojos negros matadores] (Popular chilena) *1ª versión, 22.Aquí se acaba esta cueca (Popular chilena), 23.El gavilán (Violeta Parra) *3ª versión, 24.Meriana (Popular pascuense), 25.Paimiti o [Paemiti] (Popular tahitiana)
- 1976 Décimas (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]: 1.Décimas (1): Pa' cantar de un improviso o [Talento pa' cantar] (Violeta Parra) *fondo musical: «Saludo primeramente», 2.Décimas (2): Muda, triste y pensativa (Violeta Parra) *fondo musical: «Entre aquel apostolado», 3.Décimas (3): Pero, pensándolo bien (Violeta Parra) *fondo musical: «Dios se entregó a padecer», 4.Décimas (4): Aquí presento a mi abuelo (Violeta Parra) *fondo musical: «El primer hombre fue Dios», 5.Décimas (6): La cena ya se sirvió (Violeta Parra) *fondo musical: en el comienzo, acordes imitando al guitarrón, al final un ritmo de cueca, 6.Décimas (7): Mas van pasando los años (Violeta Parra) *fondo musical: «Verso por el rey Asuero», 7.Décimas (5): Mi abuelo por parte 'e maire (Violeta Parra) *fondo musical: «Una chacra que sembré», 8.Décimas (8): De tal palo, tal astilla (Violeta Parra) *fondo musical: figuras valseadas recordando a «La petaquita» o «Amada prenda», 9.Décimas (9): La suerte mía fatal (Violeta Parra) *fondo musical: «Qué pena siente el alma», 10.Décimas (10): Pasamos por Longaví o [La alegre nos duró poco] (Violeta Parra) *fondo musical: figuras del canto a lo humano
- 1977 Violeta Parra, vol. 3 (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]: 1.La petaquita (Popular chilena), 2.Viva Dios, viva la Virgen o [Parabienes a los novios] (Popular chilena) *versión de «El folklore de Chile, vol. 2», 3.Las tres pollas negras (Popular chilena), 4.Niña hechicera (Popular chilena), 5.El día de tu cumpleaños (Violeta Parra), 6.La cueca del balance (Popular chilena), 7.El Chuico y la Damajuana (Nicanor Parra - Violeta Parra), 8.La Muerte se fue a bañar (Popular chilena), 9.Pañuelo blanco me diste (Popular chilena), 10.Los mandamientos o [Escucha, vidita mía] (Popular chilena) *1ª versión, 11.El huaso Perquenco (Popular chilena), 12.Atención, mozos solteros (Popular chilena)
- 1984 Violeta Parra, vol. 6 (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]: 1.La inhumana (Popular chilena), 2.Entre San Juan y San Peiro (Popular chilena), 3.Es aquí o no es aquí (Popular chilena), 4.En el norte corrió vino (Violeta Parra), 5.El moscardón o [Cueca para flauta y tambor] (Violeta Parra) *versión del EP MSOD/E-51029, 6.Verso por despedida a Gabriela Mistral (Violeta Parra) *versión de «El folklore de Chile», 7.Une chilienne à Paris (Violeta Parra), 8.Vuela, palomita o [Dieciséis de julio] (Popular chilena - Violeta Parra) *1ª versión, 9.Verso por el rey Asuero (Popular chilena) *versión de «El folklore de Chile, vol. 2», 10.Si te hallas arrepentido o [Me voy, me voy] (Popular chilena) *3ª versión (segunda voz por la propia Violeta), 11.No habiendo como la maire o [Cuando yo salí a rodar] (Popular chilena), 12.Viva el chapecao (Popular chilena)
- 1987 Temas inéditos – Homenaje documental (EP) (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]: 1.Arriba quemando el sol o [Y arriba quemando el sol] (Violeta Parra) *2ª versión (con guitarra), 2.Según el favor del viento (Violeta Parra) *1ª versión, 3.Hace falta un guerrillero (Violeta Parra) *2ª versión, 4.Miren cómo sonríen (Violeta Parra) *1ª versión

- 1991 La magia de Violeta Parra (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
- 1992 El hombre con su razón (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
- 1993 Décimas y centésimas (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
- 1994 El folklore y la pasión (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
- 1999 Canciones reencontradas en París (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
Composiciones para guitarra (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]:, 1.El gavilán (Violeta Parra) *versión de «Canciones reencontradas en París» (1999), 2.Travesuras (Violeta Parra) *2ª versión, 3.Anticueca N° 5 (Violeta Parra), 4.Anticueca N° 1 (Violeta Parra) *3ª versión, 5.Anticueca N° 2 (Violeta Parra) *2ª versión, 6.Anticueca N° 3 (Violeta Parra), 7.Anticueca N° 4 (Violeta Parra), 8.Tema libre N° 1 (Violeta Parra), 9.Tema libre N° 2 (Violeta Parra), 10.El pingüino (Violeta Parra), 11.El joven Sergio (Violeta Parra) *2ª versión, 12.La víspera de San Juan (Violeta Parra) *versión de «Canciones reencontradas en París» (1999), 13.Cueca larga (Nicanor Parra - Violeta Parra) *con su hija Carmen Luisa Arce, 14.El gavilán (Violeta Parra) *versión de «Cantos de Chile», 15.Julián Grimau o [Qué dirá el Santo Padre] (Violeta Parra) *versión instrumental de «Canciones reencontradas en París» (1999), 16.Canto a lo divino o [Aires del canto a lo divino] (Violeta Parra) *2ª versión
- Violeta Parra en Ginebra (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
- 2001 Universo latino 9: Violeta Parra (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
- 2009 Su majestad la cueca, vol. 3 (Obra colectiva) [COLECTIVOS]: 4.A mi casa llega un gato (Violeta Parra) *Violeta e Hilda Parra, 5.Estaba la lagartija (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra, 6.Hojita quisiera ser (Popular chilena) *Violeta e Hilda Parra, 7.La monona (Popular chilena) *Violeta e Isabel Parra, 8.Presentación y comentario inicial (Violeta Parra), 9.La cueca larga (Popular chilena) *la misma Violeta Parra hace la segunda voz, 10.Yo vide llorar a un hombre (Popular chilena), 11.Cueca larga de los Meneses (Nicanor Parra - Violeta Parra), 12.Por pasármelo toman... o [Por pasármelo tomando] (Violeta Parra), 13.A la una nací yo o [A la una] (Popular chilena) *versión de «Recordando a Chile», 14.Pedro Urdemales (Popular chilena), 19.1.El arrepentido (Roberto Parra), 19.2.En capilla (Roberto Parra), 20.2.El chute Alberto (Roberto Parra), 20.3.Las gatas con permanente o [Ya se fue el mes de agosto] (Roberto Parra)
- 2010 Cantos chilenos (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
Décimas autobiográficas (Violeta Parra) [OTROS]
Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción (Violeta Parra) [EDICIONES DE ARCHIVO]
En vivo en Ginebra (Violeta Parra) [OTROS]

Obras Plásticas¹⁴⁷

Arpilleras

1. *Fresia y Caupolicán*, 1964-1965. 142 x 196 cms. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
2. *Combate naval I*, 1964. 134.5 x 179 cms. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
3. *Combate naval II*, 1964. 132 x 220 cms., sin montaje. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
4. *Cristo en bikini*, 1964. 161.5 x 125 cms. Algodón teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
5. *Árbol de la vida*, 1963. 135 x 97.5 cms. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
6. *La cueca*, 1962. 119.5 x 94.5 cms. Lino y bordados en lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
7. *El circo*, 1961. 122 x 211 cms. Tela artificial y bordados en lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
8. *La cantante calva*, 1960. 138 x 173 cms. Yute bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
9. *Hombre con guitarra*, 1960. 134 x 89 cms. Yute bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
10. *Thiago de Mello*, 1960. 165 x 130 cms. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
11. *El hombre*, 1962. 127 x 85 cms. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
12. *Los conquistadores*, 1964. 142 x 196 cms. Yute bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
13. *Afiche*, 1964. 98 x 66.5 cms. Yute teñido y bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
14. *Tita*, sin fecha. Sin información. Colección Fundación Violeta Parra.

¹⁴⁷ Fundación Violeta Parra. *Violeta Parra obra Visual*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2ª ed., 2008

15. *Contra la guerra*, sin información. Yute bordado con lanigrafía. Colección Fundación Violeta Parra.
16. *Árbol de la vida*, sin fecha. 148 x 108 cms. Tela bordada con lanigrafía. Colección familia Cereceda Orrego.
17. *Sin título*, sin fecha. 54 x 64 cms. Yute bordado con lanigrafía. Colección particular.

Óleos

1. *Cuadro regalo de Ginebra*, 1964-1965. 123.5 x 140 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.
2. *La cena*, 1964. 32 x 66 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
3. *Juicio final*, 1964-1965. 60 x 88.5 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
4. *Alameda*, 1964-1965. 50 x 118 cms. Óleo sobre madera aglomerada. Colección Fundación Violeta Parra.
5. *Sala de espera*, 1964-1965. 26 x 50.5 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
6. *Leyendo al Peneca* (anverso), *sin título* (reverso), 1964-1965. 73.5 x 51 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
7. *Árboles coloridos*, 1964. 32 x 46 cms. Óleo sobre madera aglomerada. Colección Fundación Violeta Parra.
8. *El borracho*, 1964-1965. 88 x 62 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
9. *Prisionero inocente* (anverso), *sin título* (reverso), 1964. 31.7 x 45.5 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
10. *Carmen Luisa* (anverso), *Sin título* (reverso), 1964. 46 x 30.3 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.

11. *El solitario*, 1964. 27 x 41 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.
12. *Los albañiles* (anverso), *Sin título* (reverso), 1964. 46 x 32 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
13. *Los Parra*, 1964-1965. 50 x 80 cms. Óleo sobre madera aglomerada. Colección Fundación Violeta Parra.
14. *Machitún* (anverso), *Sin título* (reverso), 1964-1965. 31.5 x 46 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
15. *Fiesta en casa de Violeta*, 1964. 54 x 98.5 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
16. *Mítin 2 de abril*, 1964. 24 x 35 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.
17. *Las tres Pascualas*, 1964. 62 x 79 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
18. *La hija curiosa*, 1964. 50 x 70 cms. Óleo sobre madera aglomerada. Forma parte de la serie *Leyenda del último Rey Inca*. Colección Fundación Violeta Parra.
19. *Las tres hijas del rey lloran a su padre*, 1964. 31.3 x 45.2 cms. Óleo sobre madera prensada. Forma parte de la serie *Leyenda del último Rey Inca*. Colección Fundación Violeta Parra.
20. *Las tres hijas del rey depositan los ojos y el corazón de su padre en una vasija*, 1964. 31 x 47 cms. Óleo sobre madera prensada. Forma parte de la serie *Leyenda del último Rey Inca*. Colección Fundación Violeta Parra.
21. *Entierro en la calle* (anverso), *Sin título* (reverso), 1964. 49 x 66 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
22. *Esperando el ataúd I*, 1964. 25 x 47 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
23. *Esperando el ataúd II*, 1964. 51.5 x 62 cms. Óleo sobre madera prensada. Colección Fundación Violeta Parra.
24. *Entierro en el campo*, 1964. 27 x 41 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.
25. *Velorio de angelito*, 1964. 27 x 41 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.
26. *El pájaro y la grabadora*, sin fecha. 122 x 148 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.

27. *La muerte del angelito*, sin fecha. 164.5 x 136.5 cms. Óleo sobre tela. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Chile.
28. *Sin título*, sin fecha. 87 x 87.5 cms. Óleo sobre madera. Colección Nicanor Parra.
29. *Retrato de Leopoldo Castedo*, sin fecha. Óleo sobre tela. Colección Carmen Orrego.
30. *Sin título*, sin fecha. 97 x 117 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
31. *Aburrimiento público*, sin fecha. 31.5 x 35 cms. Óleo sobre madera. Colección Fundación Violeta Parra.
32. *Vuela paloma y dile que viva Chile*, sin fecha. 123.5 x 85 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
33. *Sin título*, sin fecha. 70 x 95.5 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
34. *Sin título*, sin fecha. 88 x 107 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
35. *Sin título*, sin fecha. 41.5 x 78 cms. Óleo sobre madera. Colección Nicanor Parra.
36. *Sin título*, sin fecha. 77 x 42 cms. Óleo sobre madera. Colección Nicanor Parra.
37. *Sin título*, sin fecha. 132 x 104 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
38. *Sin título*, sin fecha. 61 x 131 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
39. *Sin título*, sin fecha. 120 x 170 cms. Óleo sobre cartón. Colección Fundación Violeta Parra. En custodia de Horacio Salinas.
40. *Casamiento de negros*, sin fecha. 104.5 x 182 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
41. *Sin título*, sin fecha. 170.5 x 152.5 cms. Óleo sobre madera. Colección Nicanor Parra.
42. *El gavilán*, sin fecha. 105 x 83 cms. Óleo sobre tela. Colección particular.
43. *El acordeonista*, sin fecha. 120 x 83.5 cms. Óleo sobre tela. Colección Nicanor Parra.
44. *Fiesta en casa de los Parra*, sin fecha. 87.5 x 124 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.
45. *La guitarrera*, 1963. 67 x 58 cms. Óleo sobre tela. Colección Fundación Violeta Parra.

Cerámica

1. *Sin título*, sin fecha. 19 x 15 x 16 cms. Máscara en arcilla moldeada. Colección Nicanor Parra.
2. *Sin título*, sin fecha. 23 x 21 x 18 cms. Máscara en arcilla modelada. Colección Nicanor Parra.

Pinturas murales

1. Seis pinturas murales. Medidas variables. Óleo sobre muro estucado. Fundación Gladis Marín.

Papel maché

1. *Niños en fiesta*, 1963-1965. 58.5 x 99 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada. Fundación Violeta Parra.
2. *El niño en el columpio*, 1963-1965. 81 x 38 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada. Fundación Violeta Parra.
3. *La niña y el arpa*, 1963-1965. 45 x 80 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera prensada. Fundación Violeta Parra.
4. *La cueca*, 1963-1965. 100 x 66 cms. Sobrerrelieve de papel maché en cartón. Fundación Violeta Parra.
5. *Violinista*, 1963-1965. 80 x 60 cms. Sobrerrelieve de papel maché en cartón. Fundación Violeta Parra.
6. *La máquina volante*, 1963-1965. 72 x 66 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada. Fundación Violeta Parra.
7. *Hombre de negocio*, 1963-1965. 60 x 66 cms. Sobrerrelieve de papel maché en cartón. Fundación Violeta Parra.
8. *Ascensión*, 1963-1965. 62.5 x 91 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada. Fundación Violeta Parra.
9. *Genocidio*, 1963-1965. 47 x 89.5 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada. Fundación Violeta Parra.
10. *Hombre con reloj*, sin fecha. 44 x 98.5 cms. Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada. Fundación Violeta Parra.
11. *Sin título*, sin fecha. 42 x 69.5 cms. Óleo y papel maché sobre madera. Colección Nicanor Parra.
12. *Máscara*, sin fecha. Papel maché sobre tela. Archivo Fundación Violeta Parra.
13. *Fiesta callejera*, sin fecha. 50 x 135 cms. Óleo y papel maché sobre madera. Colección Fundación Violeta Parra.

Exposiciones¹⁴⁸

Individuales

- 1961 Exposición de Pinturas, Buenos Aires, Argentina.
- 1962 Exposiciones, Ginebra, Suiza.
- 1964 Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre, París, Francia.
- 1968 A Violeta Parra, Casa Central de la Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
- 1970 Recordando a Violeta Parra, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, Chile.
- 1971 Arpilleras, Peña de Los Parra, Santiago, Chile.
- 1971 Los Tapices de Violeta, Casa de La Américas, La Habana, Cuba.
- 1977 Exposición en el Festival Internacional de Teatro Nancy, Francia.
- 1992 Violeta llega a la Estación, Exposición Retrospectiva, Estación Mapocho, Santiago, Chile.
- 1992 Arpilleras: Violeta Parra, Concepción.
- 1992 Arpilleras (desde el Louvre), Casa Cultural Universidad Sta. María, Valparaíso, Chile.
- 1994 Violeta Parra llega a Lisboa, 4° encuentro Iberoamericano de Cultura, Lisboa, Portugal.
- 1994 Tapices, óleos y décimas de Violeta Parra, Sala Cervantes, Biblioteca Nacional de Chile, Santiago, Chile.
- 1995 Historias Recuperadas, Poliforum Cultural Siqueiros, Ciudad de México, México.
- 1995 Historias Recuperadas, Comité de Cultura de Managua, Nicaragua.
- 1997 Museo de Artes Decorativas, Pavillon de Marsan, Museo del Louvre, París, Francia.
- 1997 Montaña Artificial, Parque El Retiro, Madrid, España.
- 1997 Instituto Suor Orsola Benincasa, Nápoles, Italia.

¹⁴⁸ Fuente: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>

- 1998 Folkets Hust, Estocolmo, Suecia.
- 1998 Galería Pulchri, La Haya, Países Bajos.
- 1999 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
- 1999 Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina.
- 2000 Violeta Parra, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2000 Galería de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington DC, Estados Unidos.
- 2000 Exposiciones en el marco de la Semana de la Cultura en ciudades del sur de Chile (Valdivia, Puerto Montt y Ancud).
- 2002 Exposición en el Centro de Extensión PUC, Santiago, Chile.
- 2003 Óleos de Violeta Parra, Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago, Santiago, Chile.
- 2004 Violeta Parra, Óleos y Arpilleras, Pueblito de Los Domínicos, Santiago, Chile.
- 2003 Museo de Vichuquén, Chile.
- 2004 Museo de Santa Cruz, Chile.
- 2004 Festival de Arte Sudamericano, Brasil.
- 2004 Museo de Arte Contemporáneo, Campo Grande, Brasil.
- 2004 Violeta Parra, óleos y arpilleras, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago, Chile.
- 2007 Violeta Parra, La que Viene Escondida, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile.
- 2011 Lo Espiritual: Mística, Religión, Vida y Muerte, Espacio Violeta Parra, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1959 Feria de Artes Plásticas al aire libre, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1960 Feria de Artes Plásticas al aire libre, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1963 Exposición de Pintura Instintiva, Sala de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1991 Mujeres en el Arte, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2007 Colección MAC, Proceso de Restauración, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

