

HOMENAJE A VIOLETA PARRA

A cien años de su nacimiento y cincuenta de su muerte, la voz áspera y dolida de Violeta Parra, su visión del mundo y del arte, siguen siendo un absoluto enigma. Lejos de convertirse en un bien exótico de fácil consumo en América y Europa, la dimensión autoral de su legado poco tiene que ver con los covers que circulan y la presentan en el ámbito normalizador conocido como la World Music. Aquí ofrecemos un recorrido por la obra de la artista chilena: música, tapices, vida, canciones.

POR STEFANO GAVAGNIN

*—Violeta, usted es poeta, música, hace arpilleras, pinta.
Si yo le doy a elegir uno solo de estos medios de expresión,
¿cuál elegiría usted, si tuviera sólo ese único método de expresión?
—Yo elegiría quedarme con la gente.
—¿Y renunciaría a todo esto?
—Es la gente la que me motiva a hacer todas estas cosas.
(Entrevista de Madelaine Brumagne a Violeta Parra, Ginebra, 1964¹)*

Fin de cita... Así de sencilla y clara, la poética de Violeta Parra. En estas pocas frases, se condensa quizá el sentido más profundo y revelador de una artista “popular” como pocos, de la que se celebran este año, por un oxímoron temporal, tanto el primer centenario del nacimiento, como los cincuenta años de su muerte.

A raíz de tales efemérides, el año 2017 ha sido, especialmente en Chile, intensamente *violetaparresco*, con todo lo bueno que esto significa en cuanto a aportes de conocimiento y entendimiento de su figura y de su obra, pero también con los peligros que tanto homenaje masivo conlleva. No último, el riesgo de perpetrar el “homenajicidio” del reconocimiento póstumo, como escribe el musicólogo chileno Miguel Vera Cifras, aludiendo a prácticas de apropiación simbólica no exentas de cierta cosificación espectacular y de oportunismo intelectual². Sin embargo, es difícil sustraerse al imperativo de evocar —honestamente— a Violeta, y más en un presente histórico que necesita su sabiduría sin tiempo. Y por eso aquí estamos, pese a lo dicho, intentando, por lo menos, aportar un personal y minúsculo granito de arena a la cantera de la memoria.



No me extenderé en los datos bio-bibliográficos. En cambio, mencionaré su carácter híbrido y plural, un aspecto que explica la extrema actualidad de esta artista y, en segundo lugar, aportaré alguna consideración sobre la circulación de su obra poético-musical en mi país, Italia.

Creadora múltiple y errante

La mujer que sale en el registro audiovisual mencionado más arriba, rodado durante su segunda residencia europea (1961-1965), es una Violeta que tiene ya 47 años y está a punto de regresar a Chile para empezar la breve y atormentada última fase de su vida, que acabará con el suicidio (5 de febrero de 1967), al poco tiempo de grabar su disco de larga duración *Las últimas composiciones*³, comúnmente reputado el ápice de su arte poético-musical. En la entrevista se vislumbra un personaje en varios sentidos, plural, y marcado por los contras-

tes: la ternura casi infantil de su voz y del vestido cosido por su madre, al lado de la determinación de quien acaba de exponer sus obras en el Louvre. En cuanto a esta pluralidad, habrá que mencionar en primer lugar la naturaleza multigenérica de su obra, que incluye

*una autobiografía en versos chilenos; un libro de cantos folclóricos recopilados, transcritos, donde una semblanza narrativa presenta a cada informante; un epistolario de escritura brutal y enternecedora al mismo tiempo; la primera muestra latinoamericana de artes visuales expuesta en el Museo del Louvre, constituida por arpilleras, pinturas al óleo y tapices; un cancionero popular que revolucionó los parámetros del folclore y la tradición*⁴.

A todo esto habrá que agregar además las bandas sonoras compuestas para un par de películas documentales del cineasta chileno Sergio Bravo y, sobre todo,



las puestas en escena para sus espectáculos, que revelan una sensibilidad de *performer* muy contemporánea y experimental. En conjunto, una obra multifacética, representable —siguiendo otra vez a Verónica Stedile— como obra-archivo, o quizás como un “cuerpo repartido” (un tema presente en la poesía de Parra): “repartido” entre géneros distintos y entre diversos lugares, tanto de creación como de conservación.

Igual que su obra, Violeta autora es plural: incluso dentro de la misma actividad musical “cabe distinguir que la dimensión autoral de Violeta Parra es múltiple”, pudiendo discernir —según los géneros textuales y musicales tocados— entre la folclorista, la cantora popular, la cantautora y la compositora⁵, facetas que acaban integrándose en la sincronía de su perfil orgánico de creadora musical. La pluralidad afecta también al tiempo y al espacio: Violeta no puede ser la misma a lo largo de toda su carrera artística y en los escenarios de los dos distintos continentes donde actúa. Entre la joven y arreglada Violeta, integrante del dúo Las Hermanas Parra, y la cantautora madura de pelo lacio y de escueto atuendo negro de gusto existencialista, media una consciente elaboración performativa a lo largo de los años. Igualmente, varía su actuación y el manejo de una imagen de alteridad social y cultural (campesina, indígena, mujer) frente a públicos tan diversos como el santiaguino (donde actúa como mediadora entre lo campesino y lo urbano) y el parisino (donde ella misma es el objeto escenificado)⁶.

Violeta tiene cariz de mujer nómada, trashumante, en perenne movimiento: “chilena errante”, según se define ella misma en una décima autobiográfica⁷, incansable en su tarea de recopilar el folclore chileno y divulgarlo en su país y en el mundo, junto con sus propias creaciones, que —en la visión de la autora— participan de la misma expresión popular y colectiva, como bien subraya Marisol García⁸. Su inquietud tiene al mismo tiempo los caracteres de la búsqueda y de la lucha. El arte no representa para Violeta una forma de evasión, sino más bien lo contrario: un instrumento del compromiso concreto con la realidad; un hecho profundamente político, en el sentido más noble de proclamar la verdad, luchar contra la mentira, la hipocresía y la indiferencia ante la explotación capitalista del ser humano. “Yo canto la diferencia / que hay de lo cierto a lo falso. / De lo contrario no canto”⁹.

Ser plural y *vis* política la llevan conjuntamente a rechazar las convenciones burguesas y a cruzar constantemente y sin reparo toda frontera cultural, adquiriendo

una identidad híbrida en la que se conjugan recopilación y creación, tradición e innovación, lo popular y lo docto, lo individual y lo colectivo, lo religioso y lo profano, lo existencial y lo político, *chilenidad* y latinoamericanismo¹⁰. Hasta asumir la paradoja de ser la autora de *Gracias a la vida* y de su propio suicidio, conflicto que quizá encuentre su síntesis en la voluntad de imponer una “soberanía sobre la muerte”, según sugiere María Nieves Alonso:

*Pienso que una de esas bellas y complejas criaturas es Violeta Parra. En ella la relación vida-muerte es de tal espesura e intensidad que su escritura y existencia se convierten en una celebración de la vida y una apropiación de la muerte: encuentro radical: alianza y memoria que previene, requiere y crea una herencia irrevocable.*¹¹

Puede ser que durante unas décadas las características hasta aquí recordadas hayan frenado la atención de la academia a la obra de Violeta Parra. Sin embargo, en los últimos diez o quince años ha ido floreciendo un amplio abanico de estudios, desde diversos ángulos y enfoques disciplinarios: literatura, hermenéutica filosófica, musicología, sociología, estudios de género, arte, etc. Merece mención, por su actualidad y facilidad de acceso, un volumen de autoría colectiva y de libre descarga, realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, con motivo del centenario, que refleja algunas de las líneas de investigación más recientes¹².

Violeta en Italia

Si nos fijamos en la notoriedad relativamente amplia del nombre de Violeta Parra en Italia y la comparamos con su efectiva presencia en la industria cultural (libros y discos), el contraste es brutal. El interés editorial hacia Violeta Parra en este país ha sido en todo momento mínimo. La entera bibliografía publicada hasta el día de hoy se compendia en tres monografías: una antología de canciones, introducida por un valioso ensayo de Patricio Manns¹³, una traducción de la biografía escrita por su hijo Ángel¹⁴ (que sirvió de base para la película *Violeta se fue a los cielos*, de Andrés Wood), y la entrada más reciente: un libro infantil de la colección argentina de las “antiprincesas”¹⁵, que inserta a Violeta en un imaginario femenino moderno y anticonformista, al lado de Frida Kahlo y Juana Azurduy.



Y si hablamos de discos, se nos presenta una situación aún más desoladora. Entre los años setenta y la mitad de los ochenta, en el momento de máximo auge de la canción latinoamericana en Italia, sobre un total de alrededor de cincuenta discos de vinilo relacionados con la Nueva Canción Chilena que se editaron en Italia, solo dos pertenecen a Violeta y, para más inri, se trata prácticamente casi de las mismas grabaciones¹⁶. Hasta el día de hoy —a pesar de las facilidades que ofrece Internet— no es nada sencillo conseguir su obra completa.

¿Por qué pasa esto? ¿Por qué sus canciones, cuando han circulado, lo han hecho preferiblemente en versiones de otros intérpretes y no en las de la misma Violeta? ¿Por qué, en otras palabras, Violeta Parra termina siendo

una suerte de icono vacío, nombre mítico desconectado del conocimiento concreto de su obra, de sus versos y de su música? Este vacío es un fenómeno curioso y posiblemente esté relacionado con los avatares de la fortuna de Violeta en este país.

En una prehistoria anterior al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 y al arribo de los exiliados chilenos, el nombre y el quehacer musical de Violeta Parra llegaron de rebote y apenas circularon entre los adictos al *folk revival*, sobre todo a través de un artista chileno, Juan Capra, que residió y pudo a publicar algún disco en Italia a mediados de los sesenta. Violeta, en ese momento, vivía y actuaba en París y Ginebra, pero al sur de los Alpes se conocía más a Atahualpa Yupanqui, según me dijo alguna vez Michele Straniero, uno de los “grandes viejos” del canto social italiano.

El golpe de Pinochet lo cambió todo. En los tiempos de la gran solidaridad internacional con Chile —especialmente viva entre los italianos— se empezó a conocer a Violeta como autora de algunas magníficas canciones, algunas de ellas de marcado corte social y militante, interpretadas por los conjuntos de la Nueva Canción chilena, banda sonora de aquel movimiento solidario. Sus canciones circularon masivamente en Italia en unas bellas versiones interpretadas por Quilapayún (*La carta, Qué dirá el Santo Padre, Los pueblos americanos, Porque los pobres no tienen*), por Isabel y Ángel Parra, y sobre todo por el conjunto Inti-Illimani: *Run Run se fue pa'l norte, Rin del angelito, Corazón maldito, Arriba quemando el sol, Lo que más quiero, La exiliada del Sur*¹⁷ y otras. Estas versiones han dejado una huella profunda en la memoria musical de los italianos, constituyéndose como “originales” de ulteriores versiones locales y ocultando las interpretaciones de la propia Violeta.

Mientras tanto, como una mónada desvinculada de la narración política chilena, empezó a circular la canción *Gracias a la vida*, en una larga teoría de versiones muy alejadas del discurso musical y del estilo folclórico sureño: Joan Báez, Gabriella Ferri, Herbert Pagani... Una canción que sigue apareciendo en los repertorios de muchos artistas italianos, ahora influidos también por la interpretación magistral de Mercedes Sosa. Es el caso de la emotiva y desgarradora última actuación *live* de Andrea Parodi¹⁸, ya devastado por el cáncer, en la que se pone de manifiesto el biografismo que sin duda explica parte del éxito de este “himno a la vida” entre tantos diversos públicos.

Pocas versiones italianas parecen vincularse con un “original” de Violeta Parra. Se me ocurren unas tem-

pranas traducciones de la *Mazúrquica moderna* y de *Una copla me ha cantado*, interpretadas respectivamente por Maria Monti¹⁹ y Carmelita Gadaleta²⁰, cantantes vinculadas con el movimiento del *folk revival* de los años sesenta y setenta; y, hoy en día, por lo menos el trabajo de Silvia Balducci, cuya libertad interpretativa —que se expresa a través de una constante contaminación con etnicidades distintas, desde la música balcánica al blues y a la tarantela— parece fundamentada en un conocimiento directo de la fuente primaria, con la que dialoga.

¿Cómo explicar, entonces, tales dinámicas receptoras? A la espera de llevar a cabo un análisis pormenorizado del fenómeno y de su contexto, me parece que se puede afirmar lo siguiente: el nombre de Violeta entró en el Parnaso italiano de la canción de protesta, impulsado por un interés político contingente, dominante en los años setenta. El llamado “reflujo” que lo siguió representó un brutal descenso de la tensión civil en la sociedad y acabó con la posibilidad de profundizar y familiarizar más íntimamente con toda su obra. Posteriormente, igual que la mayor parte de la música *folk* mundial, la de Violeta fue incluida en el ámbito de la World Music, donde —para bien o para mal— existe una fisiológica tendencia a fusionar y normalizar las especificidades de las músicas locales en un panorama homologador, transformando las llamadas “músicas del mundo” en un bien exótico de fácil consumo.

Y finalmente, cabe añadir que la diversidad o alteridad estética de la Parra, que deriva de su elección del folclore (su escucha y recopilación) como “espacio de enunciación” para su obra²¹, se expresa en un estilo muchas veces áspero, al que no siempre resulta fácil acercarse. En el terreno de la performance musical, si comparamos las versiones de canciones como *Gracias a la vida* o el *Rin del angelito* interpretadas, por ejemplo, por Mercedes Sosa o los Inti-Illimani, con las de la propia Violeta, percibimos un abismo. Las primeras son de gran belleza formal, de vocalidad pulida y de arreglos contruidos con procedimientos “cultos”, como el uso del contrapunto clásico, de armonías enriquecidas, en una estrategia que busca la variación y el clímax. En Violeta: el estilo es esencial y hasta monótono, y la emisión vocal intensa pero áspera. Una voz que despertó el interés, entre otros, del compositor veneciano Luigi Nono²².

A modo de conclusión

Ese estilo, sin duda menos seductor y gratificante para una escucha fácil, es sin embargo un ingrediente irrenunciable de la alteridad estética de Violeta, de su visión del mundo y del arte, en cuanto expresión de un rechazo hacia cualquier forma de ficción y enmascaramiento de la realidad. Nos lo relata ella misma, en una entrevista radiofónica de 1958, en la que presenta su composición *El gavilán*, un ballet experimental, concebida como una pieza orgánica, inusual para ella, que incluía una multitud de instrumentos y hasta una orquesta sinfónica y coros:

*Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma. Porque el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía, que lleva cuarenta años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible.*²³

Ignorarlo equivale a perder un elemento primario de la estética de la autora, y olvidar el valor de su postura a contracorriente —con respecto a los parámetros estéticos imperantes en el folk chileno de aquella época— en la música, en la performance, en su “look” algo dejado. Es tal vez precisamente esta irreductible carga de oposición al conformismo y a la respetabilidad burguesa, en la vida como en el arte, en los contenidos como en las prácticas performativas, lo que hace que Violeta siga siendo un modelo vivo para los jóvenes creadores e intérpretes latinoamericanos de hoy, quienes, a pesar de practicar géneros y estilos tan lejanos del suyo (desde el rock al jazz y al pop), a través del diálogo con su ejemplo y su obra, descubren en ella un puente con la tradición y con sus raíces profundamente chilenas y latinoamericanas.

Entonces, bienvenida sea toda nueva interpretación y apropiación de su legado artístico, ya que demuestra la vigencia de su obra híbrida, sincrética y, finalmente, universal. Al mismo tiempo, sin embargo, para acercarnos cabalmente a una comprensión de su dimensión de autora, de su personalidad y de su mensaje, tendremos que experimentar la familiaridad con sus interpretaciones y con aquella “voz sufrida” que nos interpela desde sus ocho discos de larga duración, pero también desde sus versos chilenos y sus asombrosas arpilleras.



***Stefano Gavagnin**

nació en Venecia en 1962. Estudió Letras e Historia de la Música en la Universidad

Ca' Foscari y en la actualidad cursa el

Doctorado en Música y Espectáculo en

la Universidad de Roma—La Sapienza.

Su línea de investigación comprende las

músicas populares latinoamericanas y

especialmente la diseminación en Italia de

la Nueva Canción Chilena y de la música

andina. Se desempeña como docente en

la enseñanza secundaria y también ha sido

integrante de diversos grupos musicales.

1 La entrevista, original en francés, es parte del documental *Violeta Parra, brodeuse chilienne*, de Jean Claude Diserens, realizado en 1964 por la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión. El fragmento citado arriba es disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=PRpCDnXyHpE>.

2 Vera Cifras, Miguel. "Homenajicidio, a propósito de los cien años de Violeta Parra" en: *Cultura y Tendencias* (blog), [Consulta en línea: <http://www.culturaytendencias.cl/2017/08/15/homenajicidio-a-proposito-de-los-cien-anos-de-violeta-parra/>]

3 Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. RCA-Víctor, CML-2456, Chile, 1966.

4 Stedile Luna, Verónica. "El cuerpo y el archivo. Apuntes para una noción de obra en Violeta Parra" en: A. Cristófalo et al. (ed.). *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 2716.

5 Valdebenito, Verónica. "Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías" en: J. P. González (ed.). *Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género: Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical*. Santiago, agosto 2017, p. 117.

6 Verba, Ericka Kim. "To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity" en: *The Americas*. 70, N° 2, 2013, pp. 269–302.

7 Parra, Violeta. *Décimas*. La Habana, Casa de las Américas, 1971, p. 249.

8 García, Marisol. "El coro de la tradición" en: C. Guzmán Mattos (ed.). *Violeta Parra: después de vivir un siglo*. Edición especial Observatorio cultural. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017, pp. 79-94.

9 De la canción "Yo canto la diferencia" en: *Toda Violeta Parra – El folklore de Chile*. Vol. VIII. Odeón LDC-36344, Chile, 1961.

10 Por ejemplo, juntando ritmos chilenos con instrumentos nativos de otras tierras: cuatro venezolano, charango boliviano, etc.

11 Alonso, María Nieves. "La soberanía sobre la muerte: el caso Violeta Parra" en: *Atenea*, N° 504, 2011, p. 12.

12 Guzmán Mattos, Claudia (ed.). *Violeta Parra: después de vivir un siglo*. Edición especial Observatorio cultural. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017.

13 Delogu, Ignazio (ed.). *Violeta Parra*. Canzoni. Roma, Newton Compton, 1979.

14 Parra, Ángel. *Violeta Parra è andata in cielo*, trad. Federica Marano. Roma, Casini, 2013.

15 Fink, Nadia. *Violeta Parra*. Trad. M. E. Vaiasuso. Roma, Rapsodia, 2016.

16 Parra, Violeta. *Cile canta e lotta, 2. Santiago penando estás. Albatros*. VPA 8183, 1973 y Parra, Violeta. *Un río de sangre*, Arion, FARN91011, 1975.

17 Estas dos últimas canciones con música, respectivamente, de Isabel Parra y de Patricio Manns. Hay que recordar también la cantata-elegía *Canto para una semilla*, del compositor académico Luis Advis, basada en las *Décimas autobiográficas* de Violeta, interpretada por Isabel Parra y los Inti-Ilumani.



18 Consulta en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=9AcPRO8iYqo>

19 "La mazurchina" en: Monti, Maria. Muraglie, ZPLT 34002, 1977 (trad. de Meri Lao).

20 "Una canzone coltello" en: *Gadaleta, Carmelita. Una canzone coltello*, ZSLT 70027, 1975.

21 Stedile Luna, Verónica. "He encontrado una nueva forma de ser humano: La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra". Tesis, Universidad Nacional de La Plata, 2014. [Consulta en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte987>]

22 En un coloquio de Luigi Nono con Klaus Kropfinger, en: De Assis, Paulo (ed.). *Luigi Nono, Escritos e entrevistas*, vol. 3. Porto, Casa da Música - CESEM, 2015, p. 344.

23 He utilizado una transcripción de la entrevista consultada en: <http://www.cancioneros.com/nc/12856/0/entrevista-de-mario-cespedes-a-violeta-parra-4-parte-presentacion-de-el-gavilan-mario-cespedes-violeta-parra>. Ahora también publicada en García, Marisol (ed.). *Violeta Parra en sus palabras: entrevistas* (1954-1967). Providencia - Santiago de Chile, Catalonia, 2016.