



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

13 | 2019

Violeta Parra: autenticidad, primitivismo y procesos de exotización en los artistas latinoamericanos.

Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000

Stefano Gavagnin



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/3045>

DOI: 10.4000/artelogie.3045

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Stefano Gavagnin, « Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000 », *Artelogie* [En línea], 13 | 2019, Publicado el 07 enero 2019, consultado el 31 enero 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/3045> ; DOI : 10.4000/artelogie.3045

Este documento fue generado automáticamente el 31 enero 2019.

Association ESCAL

Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000

Stefano Gavagnin

Introducción

- 1 En las andanzas europeas de Violeta Parra, especialmente en su larga residencia franco-suiza entre 1961 y 1965, Italia aparece únicamente como un lugar de tránsito, donde la artista nunca se exhibió, nunca expuso sus obras ni publicó sus discos, y donde su recepción parece empezar tan solo en 1973, como una consecuencia más del extraordinario interés que los acontecimientos políticos chilenos llegaron a despertar entre la opinión pública y la sociedad civil de ese país.
- 2 Sin embargo, una mirada más detenida al fenómeno de la recepción italiana de Violeta Parra –desde una “prehistoria” que abarca la década 1964-1973, hasta los recientes homenajes con motivo del centenario de su nacimiento– nos permite divisar un panorama algo más articulado dentro del cual podemos, a mi parecer, reconocer distintas etapas, que reflejan de alguna manera las transformaciones socioculturales del contexto italiano y los consiguientes reajustes del enfoque en su mirada hacia América Latina.
- 3 En este artículo intento trazar a grandes rasgos la trayectoria italiana de Violeta Parra entre 1964 y 2000, analizando discursos y representaciones difundidos por la prensa y estrategias de circulación de su obra musical en la discografía local, tanto en su versión original, como de otros intérpretes. Además de ofrecer información acerca de estos aspectos, me interesa comprender de qué manera actúan en la recepción italiana de Violeta Parra –con los límites, contradicciones y afasias propios del contexto– dispositivos de representación de la artista como sujeto ‘singular’ o ‘voz colectiva’ y formas de aceptación o, al revés, de desplazamiento de su alteridad performativa¹.
- 4 Por otra parte, más allá de la dimensión colectiva de la recepción, no hay que olvidar que cada oyente resignifica individualmente la obra, otorgándole valores subjetivos por

medio de la asociación con sus vivencias personales (MENDÍVIL, 2013). Me ha parecido útil intercalar en el texto una muestra mínima de testimonios de esta índole, sin otra pretensión que la de recordar la existencia de innumerables formas individuales de apropiación de la obra de Violeta que se escapan de una representación social colectiva y sin embargo son parte de ella.

Construcción de la imagen: de la investigadora a la creadora (1964-1979)

- 5 En los años que precedieron a 1973, el nombre de Violeta Parra no alcanzó ni de lejos en Italia la relativa notoriedad que conocía en determinados medios franceses y suizos. De hecho, por lo que atañe a la música, sólo llegaron a publicarse a mediados de los 60 dos *cuecas* (procedentes de sus grabaciones del repertorio popular) en sendos discos de dos colecciones divulgativas por entregas: *Storia della musica* y *La musica moderna*ⁱⁱ. Valdrá la pena observar que, mientras *Aquí se acaba esta cueca* es rubricada en un marco de *Folklore musicale nelle Americhe*, la otra, *Miren cómo corre el agua*, comparte el vinilo con muestras de *folk* italiano, europeo y estadounidense, seleccionadas por el reconocido etnomusicólogo Roberto Leydiⁱⁱⁱ. En aquella época, Leydi es uno de los principales teóricos del *folk revival* y del canto social italiano. En ese mismo ambiente, de corte ideológico netamente marxista, entre 1964 y 1970 participa activamente el pintor y folclorista chileno Juan Capra^{iv}, presentado como alumno de «Violetta [*sic*] Parra, la gran cantante revolucionaria chilena que recopiló un cancionero de trabajo y de lucha muy extenso»^v. En la contraportada de uno de sus discos publicados en Italia, Capra escribe que

Fue Violeta Parra, de orígenes campesinos ella misma, intérprete e investigadora, quien tuvo el honor de sacar del anonimato al folclore chileno, demostrando su riqueza en primer lugar a los propios chilenos y luego al mundo entero. Se puede decir que Violeta Parra creó escuela, puesto que siguiendo su ejemplo empezaron a surgir nuevos investigadores e intérpretes, quienes gozan hoy de un buen éxito en la televisión y la radio, así como en el campo discográfico. (CAPRA, 1967)

- 6 Juan Capra, desde luego, no era Violeta Parra. Sin embargo, los revivalistas italianos apreciaron sin reservas su llamativa alteridad performativa: la misma que, salvando las distancias, podían reconocer en la voz de Violeta, pero no en los grupos musicales de la Nueva Canción Chilena (desde ahora NCCh) que llegarían como exiliados, poco tiempo después^{vi}. Aunque con baja intensidad todavía, el nombre de Violeta resonó ya desde un principio en un contexto donde el anhelo hacia una autenticidad popular se juntaba con el rechazo del exotismo comercial y con una postura política abiertamente militante.



Caricatura de Juan Capra, publicada en el diario torinés *La Stampa*, 15/06/67

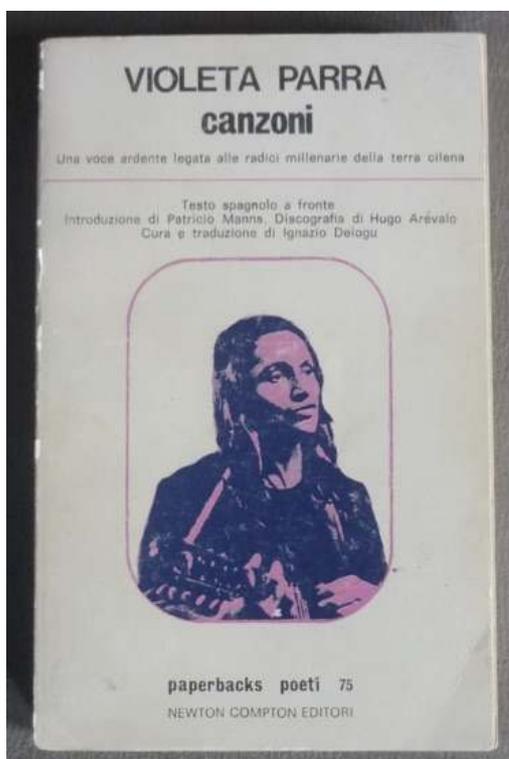
- 7 La explosión solidaria hacia Chile y la enorme popularidad alcanzada en Italia por los músicos exiliados de la NCCh generaron a partir de 1973 un cambio importante en las condiciones de escucha de la obra de Violeta. Con la circulación de la NCCh, el fenómeno rebasó los límites del público aficionado del folk revival, para alcanzar ahora una audiencia masiva; paralelamente se dio a conocer un repertorio de composiciones propias de la artista, tanto en su versión original como en interpretaciones de otros músicos chilenos. Estos a su vez la presentaban como una pionera y un referente de la poética de la NCCh y la incluían en un pantheon de personajes-símbolo al lado de Víctor Jara, Pablo Neruda y Salvador Allende.
- 8 De esta manera, su primera representación como investigadora e intérprete de la voz colectiva del pueblo chileno se amplía para incluir a la creadora. Frente a la audiencia italiana, Violeta Parra es ahora un «ejemplo de cantante, de autora, de investigadora y de mujer»^{vii}, o bien de «formidable investigadora y re-inventora» de la tradición anónima popular (BOLDINI, 1974).
- 9 Sin embargo, esta mayor articulación en la representación de Violeta, si bien toma en cuenta una perspectiva autoral individualizada, sigue desarrollándose dentro de un marco influido por un concepto netamente politizado del artista como expresión militante de las masas. En una reseña discográfica aparecida en *L'Unità*, periódico del partido comunista italiano, se define a la Parra como «'madre' del amplio renacimiento del canto político popular chileno, [que] hace su profesión de fe como militante proletaria, anteponiéndola a cualquier inspiración o sensibilidad poética, por más alta que fuera» (BORELLI, 1974). En *La Stampa*, diario de la burguesía ilustrada, se subraya en distintas ocasiones la vinculación entre la artista –quien «quería reencontrar las formas originales de expresión de las clases proletarias, para recuperar un patrimonio insustituible de actitudes, sensaciones, valores, crónicas orales de vida y de fantasía»

(CANDITO, 1975)- y el movimiento de la canción militante chilena y latinoamericana contemporánea, que desarrollaba la lección de Violeta, en busca del «encuentro de una tradición oral campesina con la nueva cultura proletaria» (CANDITO, 1974).

- 10 La insistencia sobre estos aspectos es, a mi manera de ver, un fiel reflejo del encandilado y desgarrador debate que en aquellos años atravesaba el canto social y militante italiano, acerca de la relación entre tradición e innovación en la creación contemporánea (BERMANI, 1997; FANELLI, 2017). Algunos, entre ellos Leydi, reconocerían en Violeta Parra un ejemplo extraordinario de aquella asimilación profunda de los lenguajes de la tradición que consideraban una premisa necesaria a la creación de una nueva canción auténticamente popular. Semejante visión aflora, por ejemplo, en las notas al disco *Santiago pensando estás*:

[de Violeta Parra] proceden casi todos los movimientos que, en América Latina, en estos años, se han servido del canto como instrumento de lucha política. Y en su enseñanza se ha fundado la mejor parte de este movimiento, es decir, aquella que ha reconocido en el vínculo con la tradición, crítica y emotivamente conocida, la esencia de cada “revival” y de cada intervención por medio de la música.^{viii}

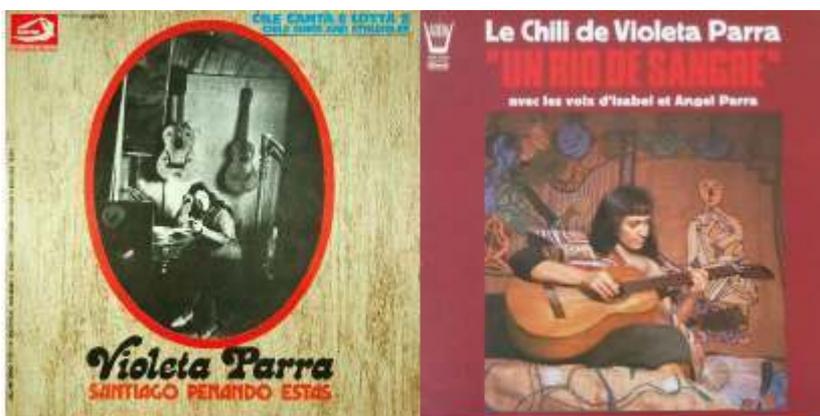
- 11 De vez en cuando, el retrato politizado de la cantora-creadora adquiere pinceladas de alteridad: el suicidio, la pobreza, el aliento profético de su poesía así como su figura de «madre dolorosa» de nuestros tiempos (BORELLI, 1974) o de «cantante india» (CANDITO, 1976). El cantautor Ivan Della Mea reconoce con acierto la importancia del estilo performativo de Violeta cuando, al compararla con la cantora italiana Giovanna Daffini, escribe que las dos mujeres comparten «la misma capacidad de expresar su propia elección de clase y su propia realidad de clase a través de sus propias canciones y el modo de cantarlas». En virtud de su equipaje humano y social, la voz de Violeta Parra «destruye a todos los folclóricos chilenos» (DELLA MEA [1975] 2016: 706). Della Mea no adopta aquí la imagen ecuménica de la ‘madre de la nueva canción’, sino que subraya una diferencia tanto humana como estética, ya que precisamente en esa peculiar *performance* de Violeta reside la verdad que la coloca, en la opinión del músico, por encima de todos los demás representantes del folk chileno.
- 12 El conocimiento de la obra de Violeta Parra se amplió también gracias a la publicación de sus canciones y poemas, primero en una antología dedicada a los trovadores comprometidos de América Latina (LAO, 1977) y después en un volumen monográfico (PARRA, 1979). En este último, un ensayo introductorio de Patricio Manns, escritor y representante puntero de la NCCh, ofrece una representación viva y en relieve del mundo humano y poético de la Parra^{ix}. Manns coloca a una Violeta excesiva y apocalíptica al centro de una narración real-maravillosa que evoca muy de cerca los escenarios de los narradores latinoamericanos ya familiares a los lectores italianos, y a la vez alumbrando aspectos del entorno chileno, tales como la tradición poética popular, las grandes fiestas rituales, el debate sobre folclore y, por último, pero no menos importante, la relación a veces algo complicada entre Violeta y la generación de la Nueva Canción.



Portada del libro *Violeta Parra. Canzoni*, que incluye el ensayo de Patricio Manns (archivo personal del autor)

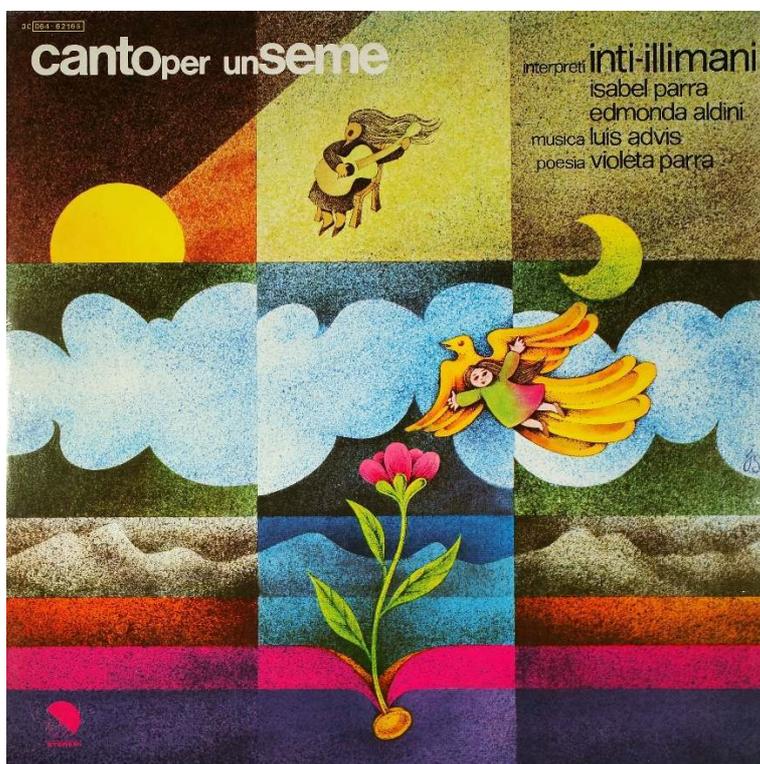
La escucha musical entre originales y mediaciones

- 13 El renombre de Violeta en la audiencia italiana se funda principalmente en la circulación de su obra musical, en su mayoría incluida en los repertorios de los intérpretes chilenos del exilio, y en menor medida en registros originales de la autora y en versiones de músicos locales. La composición de dichos repertorios y el tratamiento musical de las versiones influyen claramente en la definición del perfil estético de Violeta percibido por la audiencia local.



Portadas de los discos "gemelos" derivados de *Canciones reencontradas en París*: a la izquierda, la edición italiana del disco *Santiago penando estás* (gentileza de Livio Busato) y a la derecha, la edición francesa de *Un rio de sangre* (gentileza de Girolamo Garofalo), que Arion publicó también en Italia, con comentarios traducidos al italiano.

- 14 El primero, y de hecho el único, album monográfico de la autora chilena publicado en el mercado italiano de la época^x –*Santiago penando estás*– reúne dos condiciones: un marcado carácter de denuncia social, con canciones como *Arauco tiene una pena*, *Santiago, penando estás*, *Rodríguez y Recabarren*, *La carta*, etc., y una evidente alteridad musical que la distingue de los grupos chilenos, cuyas sonoridades, a la vez novedosas y pulidas, en aquel momento fascinaban a la audiencia italiana. En Violeta, la voz desnuda y áspera, la instrumentación esencial, el carácter inusual, modal y arcaizante de la música, marcan un disco de extraordinaria belleza y ajeno a soluciones estéticas de fácil recepción.
- 15 Bastante mayor es el corpus de canciones transmitido por otros artistas chilenos: Charo Cofré y Hugo Arévalo, Inés Carmona, los propios hijos de Violeta, Isabel y Ángel, y sobre todo los dos grupos punteros, Inti-Illimani y Quilapayún^{xi}. Estos últimos hacían hincapié en temas de fuerte impacto social –*La carta*, *Por qué los pobres no tienen*, entre otras– en eficaces versiones que les agregan un distinto carácter coral y épico. En cambio, los Inti-Illimani introdujeron también obras de temática existencial y amorosa (*Rin del angelito*, *Run Run se fue pa'l norte*, *Corazón maldito*, *Lo que más quiero*, *La exiliada del sur*^{xii}) y composiciones instrumentales. Este grupo, que permaneció en el exilio italiano durante quince largos años y alcanzó una enorme popularidad en el país que lo acogió, fue sin duda el principal diseminador del nombre de Violeta Parra en aquellos lares. La cifra musical de sus versiones es el fruto de la colaboración con el compositor académico Luis Advis, a principio de los 70^{xiii}, y refleja cabalmente el objetivo de ambos de consagrar a Violeta como un ‘clásico popular’ de la música chilena por medio de una refinada elaboración del objeto musical, revistiendo las melodías originales con el sonido latinoamericanista del grupo y sometiénolas a un sobrio tratamiento armónico y contrapuntístico de matriz clásico-barroca.
- 16 Las versiones de los grupos propalan la obra de Violeta a nivel masivo, mas por otra parte contribuyen a desplazar la voz original de la autora y con ella también un componente no secundario de su estética, lo que significa una pérdida importante para una audiencia que muy difícilmente tiene la oportunidad de comparar aquellas versiones con las originales. En cierto modo, aun siendo una la autora, se perciben de esta manera dos perfiles estéticos distintos. Otras interpretaciones más cercanas a la cifra de Violeta Parra, como las de su hija Isabel, no tuvieron el mismo nivel de difusión que las de los grupos.



Portada del disco *Canto per un seme* (1978), nueva edición italiana de *Canto para una semilla* (gentileza de Livio Busato).

Gracias a la Negra (1980 – 2000)

- 17 En 1978 los Inti-Illimani e Isabel Parra volvieron a presentar^{xiv} *Canto para una semilla*, una obra de Luis Advis sobre textos de Violeta Parra extraídos de sus *Décimas autobiográficas*, en la que texto y música se conjuran felizmente en una reconstrucción de la personalidad poética de Violeta. A pesar de las críticas positivas al disco y al concierto^{xv} y de su retransmisión televisada en el principal canal nacional^{xvi}, este homenaje a la gran artista chilena no tuvo demasiada resonancia en la audiencia, por llegar en la fase descendiente de la parábola musical chilena en el ‘belpaese’.
- 18 En efecto, a finales de los 70 el clima político y social había cambiado con rapidez: en los llamados ‘años de plomo’, marcados por la amenaza del terrorismo y por una interrupción de las dinámicas de cambio social puestas en marcha en las décadas anteriores, la tensión del compromiso colectivo fue mermando y hubo un retorno a la esfera subjetiva (GINSBORG, 1998). Este cambio de rumbo afectó también a la esfera cultural, incluido el canto social latinoamericano, que quedará grabado en la memoria colectiva, pero de forma latente^{xvii}. No asombra, por lo tanto, que a partir de entonces el nombre de Violeta Parra ya no se evoque en la prensa por derecho propio, sino en ocasión de reportajes –cada vez menos frecuentes– sobre la situación chilena, o en reseñas de otros artistas, como parte de su repertorio. Es sintomático que unos años más tarde, en ocasión de un concierto italiano de la *folksinger* norteamericana Joan Baez, la autora de *Gracias a la vida* se convierta en «la cantante chilena matada en un estadio por los soldados» (A.T.,1989)^{xviii}.

- 19 En esta fase, la trayectoria descendente de la popularidad de Violeta se cruza con la ascendente de la cantante argentina Mercedes Sosa. La “Negra” Sosa, ya reconocida interprete del canto de raíz folclórica de su país, se convierte a lo largo de los 80 en un símbolo viviente de estatura internacional. Podemos leer en la prensa italiana, que la seguirá con fidelidad hasta su última gira en 2008, que ella «no es solamente una de las voces más emocionantes y fuertes de su tierra, sino que encarna el papel sufrido de la heroína indómita contra todas las dictaduras» (PELLICCIOTTI, 2000).
- 20 Aunque en el vasto repertorio de la cantora argentina figura un entero LP dedicado a canciones de Violeta Parra^{xix}, toda la atención parece apuntar al trinomio Sosa-Parra-Gracias a la vida, del que surge una estrecha identificación entre las dos mujeres. En las reseñas publicadas con ocasión de sus giras italianas, dicha identificación aparece con frecuencia: ambas mujeres supieron darle voz al sufrimiento de los de abajo, ambas son testigos de una verdad existencial, adquirida en la lucha y el dolor, ambas poseen la capacidad de simbolizar a un país entero. Como antes Violeta, también Mercedes adquiere tintes de personaje excesivo, una «Madre Coraje» india (PELLICCIOTTI, 1991):
- [...] un personaje bíblico, casi miguelangelesco. Como Carlos Gardel, como Atahualpa Yupanqui, como Violeta Parra, la Sosa expresa el sentimiento típico, pasión y nostalgia, del pueblo andino, con un incontenible anhelo de rescate. (PELLICCIOTTI, 1993)
- Raro ejemplo de artista que se identifica totalmente con su país, o al menos con su alma democrática y libertaria, la cantante acostumbra acabar sus conciertos con el himno nacional argentino. Sin embargo, nunca falta “Gracias a la vida”, escrita por la chilena Violeta Parra en 1966, un año antes de su muerte. Y desde entonces recogida por Mercedes, que hizo de ella una suerte de manifiesto personal, el momento más esperado de cada concierto suyo [...]. (TRICOMI, 2008)
- 21 En el relato de estas actuaciones, la canción se convierte en un ritual que hace revivir una memoria subyacente, no exenta de estereotipos exóticos. De este modo, el nombre de Violeta Parra sigue resultando familiar a la audiencia, pero una vez más se interpone un filtro entre la escucha y la voz de la autora, y se concentra la atención sobre una sola, aunque extraordinaria, composición.
- 22 El éxito planetario de la canción está ligado a factores que superan ampliamente la dimensión musical del tema:
- “Gracias a la vida” es mucho más que una canción, es un acto ritual de gratitud y sanación, es hoy una palabra-acción o un objeto artístico que permite, en distintas circunstancias vitales, expresar la gratitud. De ahí que sea una de las canciones predilectas a nivel mundial y en español, para los remakes, la traducciones y los tributos (MIRANDA HERRERA, 2013: 145).
- 23 En su letra, auténtico manifiesto de poética, la tensión entre lo universal y lo individual – el yo, el amado, el mundo, el cosmos– se apacigua en la dimensión colectiva y recíproca de un canto ‘de todos’. La canción interpela fuertemente el sistema de valores y experiencias del oyente e induce una identificación circular entre autora, intérprete y público. Es natural entonces que la imagen de Violeta Parra acabe por coincidir con la figura trágica y contradictoria de la autora suicida de un himno a la vida, y que tal oxímoron se convierta en una imagen mítica y cristalizada, cerrando las puertas a una lectura más profunda de ese texto. De esta manera, se enfatiza un factor de singularización de la artista restando importancia al mensaje humanístico e inclusivo del mismo poema.

Algunos covers italianos

- 24 A lo largo de la década de los 70, registramos una pequeña producción de covers de canciones de Violeta, traducidas al italiano e interpretadas por artistas locales. En un ámbito de género más bien *folk* y con matices sociales, Carmelita Gadaleta propone en 1975 *Evviva per gli studenti* (*Me gustan los estudiantes*) y *Una canzone coltello* (*Una copla me ha cantado*), mientras que Maria Monti graba *Mazúrquica modérnica*, traducida por Meri Lao^{xx}. La realización musical de estos intentos logra mantener cierta tensión expresiva, pese a la normalización de algunos rasgos estilísticos. Las traducciones en cambio son muy dispares: tan acertada la *Mazurchina*, como laboriosa e inverosímil *Una canzone coltello*, basada en un texto original español ya de por sí bastante enigmático^{xxi}. En conjunto, sin

embargo, estas apropiaciones testimonian un acercamiento autónomo a la obra de Violeta, más allá de la mediación de la NCCh.



Portadas del disco *Muraglie*, de Maria Monti (1977) de Carmelita Gadaleta (gentileza de Gianni Fresco y Andrea Caponeri)



Una canzone coltello (1975), de Carmelita Gadaleta (gentileza de Gianni Fresco y Andrea Caponeri)

- 25 En otro terreno, que podríamos situar en el límite entre lo *popular* y el *mainstream* televisivo, las lógicas parecen ser distintas. En este sector, los productores no apuntan a una apropiación cultural de la figura de Violeta Parra, sino de una sola canción exitosa, *Gracias a la vida*, cuyas características hacen que se perciba como más “universal” y desvinculada de narrativas políticas. Herbert Pagani –un versátil artista que hoy llamaríamos *multimedial*, y además multiétnico, por sus orígenes italo-libio-judías y su formación en Francia– la presentó en una velada televisiva, por ironía de la suerte, un 11 de septiembre de 1971^{xxii}. Pero será Gabriella Ferri, popularísima intérprete del cancionero dialectal romano, quien consiga convertirla en un éxito en 1974, con su intensa interpretación vocal. En lo musical, *Grazie della vita* de Gabriella Ferri se aleja del patrón folclórico original, añadiendo pinceladas de pintoresquismo latino, y adoptando un ritmo binario vivaz, que modifica profundamente los significados de la pieza (algo que sucede también en el célebre *cover* de Joan Baez, del mismo año)^{xxiii}. En el plano del texto también se da un alejamiento del original: pese a un nivel literario relativamente alto, parece inevitable que la traducción italiana acabe por comprometer la calculada estructura formal y argumental del poema original y por disolver, entre durezas prosódicas y semánticas, la viva materialidad del lenguaje de la Parra^{xxiv}. Se produce así la pérdida de un carácter estilístico fundamental de la poesía, que se suma al ya mencionado desplazamiento de la peculiar performatividad musical.
- 26 A pesar de cierta afinidad musical, los covers de Ferri y Baez difieren en cuanto a su contextualización: en el caso de la cantora estadounidense, la canción se inserta en un marco políticamente connotado^{xxv}, mientras que la italiana la asoció a un repertorio de clásicos populares latinoamericanos sin mayores matices sociales, aunque habría que preguntarse si en ese momento histórico la elección de una canción de Violeta Parra podía resultar realmente exenta de implicaciones políticas. Esta ambigüedad connotativa en el uso de *Gracias a la vida* se mantendrá en la fecunda veta de *covers* italianos de la canción, que abrazan una amplia variedad de géneros y estilos musicales, concentrándose sobre todo en una fase posterior al año 2000, más allá de los límites cronológicos de este estudio.
- 27 Un último caso –esta vez sin ninguna ambigüedad política– concierne al *contrafactum* *Guarda come ci parlano*, realizado a partir de la versión de Quilapayún de *¿Qué dirá el Santo Padre?*, a la que se adapta un texto contingente y sin pretensiones literarias, que del original toma únicamente el primer dístico («Guarda come ci parlano/di libertà»), para seguir luego invitando a la huelga en contra de la explotación patronal en las fábricas. Más allá de su carácter ocasional, esta operación es un documento de la penetración del repertorio chileno en el cancionero político italiano de los años 70^{xxvi}.
- 28 Este relativo fervor de los 70 parece terminar abruptamente con el giro de los 80. Si bien la discografía oficial^{xxvii} no refleja con fidelidad la escena performativa real, es bastante significativo que durante toda la década, y hasta mediados de los 90, no haya rastro de nuevas versiones italianas de las canciones de Violeta Parra. Por cierto, en la escena musical operan múltiples conjuntos locales especializados en el repertorio folk latinoamericano, a menudo en su vertiente comprometida, según el modelo de la Nueva Canción latinoamericana. En sus programas, no faltan las canciones de Parra, y hasta llegan a grabarse algunas de ellas en discos o cassettes autoproducidos y de difusión limitada^{xxviii}. Estos músicos se mueven por lo general dentro de módulos estilísticos afines a sus modelos latinoamericanos. Por lo tanto, si bien el fenómeno nos revela un enraizamiento de este género musical en determinados sectores de la escucha italiana –

más allá y en conflicto con el olvido por parte del *mainstream* cultural de la época-, sus versiones no representan un caso de reformulación en términos locales de la obra de Violeta Parra.

- 29 Lo es, en cambio, el trabajo del músico napolitano de jazz Daniele Sepe, en la segunda mitad de los años 90. Sus personales versiones, en clave interétnica, de *La carta* y de *Calambito temucano* poseen el sentido de un redescubrimiento, afectivo y político a la vez, y de una actualización de las figuras maestras de Violeta y de Víctor Jara, y son tal vez un adelanto de una nueva escucha, que llegará a expresarse de forma más evidente en el nuevo milenio.

Interludio

I.

Para todo el que fuera ya adulto el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de estado de Pinochet en contra del presidente Salvador Allende, las palabras de la cantante chilena Violeta Parra, cantadas por los Inti-Illimani, que por casualidad se hallaban en Italia y se quedaron allí en exilio durante años, se convirtieron de inmediato en una de las canciones de las tantas manifestaciones que hubo en contra de la dictadura militar. [...] No sabíamos entonces quién era Violeta Parra, ni que se había suicidado el 5 de febrero de 1967. Pensábamos que era una cantante que había apoyado al socialismo humano de Salvador Allende. Ha sido una gran y necesaria idea realizar una película acerca de Violeta Parra. [...] Y esa canción, *Gracias a la vida*, cantada por ella, Violeta, que no es cantada por la actriz y cantante de la película, que se escucha solo al final, sobre los créditos y que, a quienes se acuerdan de esa canción da escalofríos. No sabíamos, entonces, que era su testamento espiritual.

- 30 Michele Emmer^{xxix}

II.

Yo aprendí esta canción [La exiliada del sur] a la edad de once años, en 1974. Un año después del golpe, en la versión interpretada por Inti-Illimani con la estrofa final del “desembarcando en Riñihue”. No sabía nada de Violeta Parra, quizás fuera la primera vez que oía su nombre; ni tampoco hablaba o entendía el castellano. Los primeros contactos con un idioma pueden ser extraños, y no raramente a través de canciones. No sabía porque una señora llamada Violeta Parra había sido exiliada en el sur, los lugares y las ciudades que se mencionan en la canción tenían nombres desconocidos y no tenía nada para comprender mejor lo que se decía en la canción. [...] Pues aprendí todo, o casi todo; quién era la feliz Violeta, lo que escribía y componía, aprendí el castellano siempre inventándomelo como lo estoy inventando ahora, que eran las “Décimas”, porque Inti-Illimani añadieron la estrofa final y también cómo se escribe correctamente “Perquilauquén” y lo que es la Quiriquina. “In questa canzone Violeta Parra nomina le principali località del sud del Cile”, era la única cosa que se hallaba en la versión italiana del álbum DICAP; un álbum donde Run-Run se va p'al norte y la exiliada p'al sur.

- 31 Riccardo Venturi^{xxx}

III.

Tras el golpe de Chile, entre amigos pensamos organizar un espectáculo de música latinoamericana, que se llamó Basta ya! [...]. Preparamos también unas canciones de Violeta Parra, quien, a mis diecisiete años, fue una auténtica revelación. Todo me

gustaba en ella: su forma de cantar, de tocar la guitarra [...] y las palabras de sus canciones me gustaban muchísimo. [...] Entonces iba al liceo clásico y había quedado fascinado por la poesía de Saffo (si tuviera que hacer una clasificación de los poetas a los que más quiero, pondría sin dudar a Saffo en el primer lugar, y en seguida a Petrarca). Al escuchar esas canciones, me pareció ver a la Saffo de nuestros días, porque de Saffo tiene la misma vividez de imágenes, de palabras concretas. Al mismo tiempo, una aura vibrante alrededor... Te parece ver y oír la vida palpitar. Así en los poemas de Saffo, como en los textos de Violeta Parra. Además, ambas eran poetas y cantoras. [...] Desde entonces, esta idea nunca me abandonó, y por eso conservo una inclinación especial hacia Violeta Parra. Hasta su historia personal se parece un poco a la de Saffo: ambas suicidas... e igual que Saffo tenía a su grupo de chicas a las que instruía y cuidaba, Violeta tenía a su público, con su carpa [...] Ponle además que Violeta estuvo en París – y París es mi segunda patria... Por eso me apasioné por Violeta Parra y nunca la olvidé.

32 *Massimo Privitera*^{xxxii}

IV.

Esto le va a sorprender, pero yo aprendí mucho de Violeta Parra. ¿Sabe? Esa mujer chilena, fallecida ya hace algunos años, que desarrolló en Chile una forma especial de canto. Violeta cantaba sobre una guitarra templada de manera diferente, pero siempre con micro-intervalos. Escuché sus discos y tuve la impresión de algo muy inusual.

33 *Luigi Nono*^{xxxiii}

V.

Esta canción se titula Gracias a la vida [aplausos del público] y es de Violeta Parra. Ella, tras escribir esta bellísima canción, por desgracia se suicidó. Yo tengo otras cosas en que pensar... [se ríe, el público estalla en una ovación]

34 *Andrea Parodi*^{xxxiii}

Conclusiones

- 35 *A lo largo de la trayectoria de recepción que he intentado delinear, la imagen de Violeta Parra ha sufrido sin duda una evolución, desde el rango de oscura investigadora e intérprete del folclore musical chileno al de celebrada creadora de canciones de valor universal. Esta mayor amplitud de gama estética ha supuesto evidentemente un mayor conocimiento de su obra musical y en cierta medida de su obra poética, mientras que su vertiente visual ha permanecido por lo general bastante desconocida.*
- 36 *Por otra parte, también se registra una constante brecha entre la apropiación de la carga icónica de la artista y el real conocimiento de su obra: tal como se puede apreciar en el esquema adjunto más abajo, la circulación de su obra musical no solamente dejó al margen algunas áreas de su producción^{xxxiv}, sino que desplazó en buena medida la performance de la autora, creando una dialéctica de presencia-ausencia que dificultaría la comparación directa entre la versión y su fuente. Violeta fue, ciertamente, conocida, pero casi exclusivamente por medio de narraciones ajenas.*
- 37 *Paradójicamente, a medida que su figura iba adquiriendo rasgos míticos, la atención hacia su obra se reducía. El punto límite de este proceso se halla en la identificación de la autora, figura mitizada, con una sola canción, además cantada por otra intérprete. Sucesivamente, Violeta Parra ha sido la*

artista proletaria, la madre de la NCCh, la artista singularizada, trágica y pasional: una figura, finalmente, muy próxima a la representación europea del Nuevo Mundo, lugar utópico, premoderno y siempre excesivo.

- 38 Es de suponer que la caída de la atención hacia los temas latinoamericanos que se produjo en los años 80 dificultó que esas representaciones evolucionaran a la luz de investigaciones que en otros lugares empezaban, justo entonces, a proponer nuevos puntos de vista sobre la artista y su obra^{xxxv}. La permanencia de aquella Violeta estereotipada en el imaginario italiano hasta el nuevo milenio inhibió a su vez el desarrollo de estudios actualizados.
- 39 Queda por ver qué ha pasado en los años más recientes, con el despertar de una nueva atención hacia esta figura fundamental de la cultura latinoamericana: pensemos por ejemplo en la película *Violeta se fue a los cielos*, de Andrés Wood, o a las múltiples actividades que en 2017 han conculcado el centenario de su nacimiento. Supongo que un estudio de la recepción de Violeta Parra en el tercer milenio contará por lo menos con dos factores de novedad: el primero, una accesibilidad casi total a la obra original, no por medio de la industria cultural, sino por las redes digitales; el segundo, la simultaneidad de representaciones viejas y nuevas (por ejemplo, la del icono femenino en una perspectiva de género) como resultado de la sedimentación de múltiples acercamientos generacionales. Un tema abierto para una futura investigación.

Zafra (1977), *La colomba e il colonnello*, I dischi dell'ippopotamo, DIP 2 (LP)

BIBLIOGRAFÍA

AGOSÍN MARJORIE, Dözl-Blackburn Inés (1988), *Violeta Parra, santa de pura greda: un estudio de su obra poetica*, Editorial Planeta Chilena, Santiago.

A.T. (1989), "E Joan Baez scatena l'entusiasmo", *La Repubblica*, 08/06/1989, 13.

BERMANI Cesare (1997), *Una storia cantata, 1962-1997: Trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano-Istituto Ernesto De Martino*, Jaca Book - Istituto Ernesto De Martino, Milano - Sesto Fiorentino.

BOLDINI Sergio (1974), "Due secoli di canti di protesta popolare", *L'Unità*, 18/07/1974, 7.

BORELLI Sauro (1974), "Le voci del Cile che canta e lotta", *L'Unità*, 23/02/1974, 9.

C[ANDITO] M[immo] (1974), "Canzoni in esilio di gioia e dolore", *La Stampa*, 12/09/1974, 8.

CANDITO Mimmo (1975), "El pueblo unido, canta per migliaia di giovani", *La Stampa*, 25/05/1975, 8.

C[ANDITO] M[immo] (1976), "Musica popolare dal Cile all'India", *La stampa*, 26/02/76, 8.

C[ANDITO] M[immo] (1978), "L' 'altra' America di Violeta Parra", *La Stampa*, 23/06/1978, 7.

CAPRA Juan (1967), *Notas en la contraportada del disco Cile canta e lotta*, Cedi, TC 85003.

- DELLA MEA Ivan (2016), “Una donna viva”, en *La musica folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Goffredo PLASTINO (Ed.), Il Saggiatore, Milano, 704-7 [Anteriormente publicado en S. Prati, *Giovanna Daffini cantastorie*, Libreria Rinascita, Reggio Emilia, 1975, 5-10].
- DI GIORGIO Alessandro (1979), “Sono vivi gli Inti Illimani?”, *La Stampa*, 15/03/1979, 25.
- EMMER Michele (2013), “Violeta se fue a los cielos”, *Alfabeta 2* [En línea], 01/09/2013, <https://www.alfabeta2.it/2013/09/01/violeta-se-fue-a-los-cielos/>.
- FANELLI Antonio (2017), *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- GAVAGNIN Stefano (2015), “‘Cercando la nostra musica’: Note sulla appropriazione della Nueva Canción Chilena nell’Italia degli anni ‘80», en *Protest Music in the Twentieth Century*, Roberto ILLIANO (Ed.), Brepols, Turnhout, 207-36.
- GINSBORG Paul (1998), *L’Italia del tempo presente: famiglia, società civile, Stato, 1980-1996*, Einaudi, Torino.
- LAO Meri (1977), *Trovatori dell’America Latina*, Borla, Ro.
- MENDÍVIL Julio (2013), “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”, en *El Oído Pensante* 1(2), [en línea] <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959>.
- MANNNS Patricio (1977), *Violeta Parra*, Júcar, Madrid.
- Miranda Herrera Paula (2013), *La poesía de Violeta Parra*, Cuarto Propio, Santiago.
- NONO Luigi (2001), *Scritti e colloqui*, Angela Ida DE BENEDICTIS y Veniero RIZZARDI (Eds), LIM-Ricordi, Lucca - Milano.
- PARODI Andrea, “Gracias a la vida, Andrea Parodi & Elena Ledda, Anfiteatro Romano di Cagliari, live 2006” [video en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=9AePRO8iYqo>.
- PARRA Isabel (1985), *El libro mayor de Violeta Parra*, Michay, Madrid.
- PARRA Violeta (1979), *Canzoni*, Ignazio DELOGU (Ed.), Newton Compton, Roma.
- PELLICCIOTTI Giacomo (1991), “Così Mercedes canta la poesia india”, *La Repubblica*, 09/10/1991, 40.
- PELLICCIOTTI Giacomo (1993), “Il mondo di Mercedes”, *La Repubblica*, 05/10/1993, 34.
- PELLICCIOTTI Giacomo (2000), “Tre artisti in questi giorni a Milano: la cantante argentina il rocker di Correggio e domani tocca alla Savignano”, *La Repubblica*, 16/07/2000, 6.
- PRING-MILL R. D. F. (1990), *Gracias a la vida: the power and poetry of song*, Department of Hispanic Studies, University of London.
- PRIVITERA Massimo, entrevista personal (Palermo, 17/04/2018).
- “Tra i pennelli e la chitarra”, *L’Unità*, 10/05/1967, 9.
- RIZZARDI Veniero (Ed.) (2017), “Sonic Commentary: Bonus Ghost Tracks”, en *Leonardo Music Journal* 27 (1), [En línea] <https://muse.jhu.edu/article/679720/file/supp01.pdf>.
- Rodríguez Aedo Javier (2018), “Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes, memorias y sonidos [En línea] <http://journals.openedition.org/nuevomundo/72183>.
- STRANIERO Michele (1976), “Il Cile cantato ‘prima’ dagli altri”, en Víctor JARA, *Canto Libre*, Hugo ARÉVALO, Charo COFRÉ (Eds.), Vallecchi, Firenze.

TRICOMI Antonio (2008), "Il 'grazie alla vita' della Sosa". *La Repubblica*, 22/07/2008, 12.

"Tutto il Cile nella poesia di una donna", *L'Unità*, 09/05/1978, 9.

VENTURI Riccardo, "**Carta a la María Cristina**", *Antiwar Songs* [Blog en línea] 30/11/2011, <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=en&id=39677>.

VERBA Ericka Kim (2013), "To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity", *The Americas*, 70 (2), 269-302. doi:10.1353/tam.2013.0091

ANEXOS

A. Canciones y versiones

Esquema de las canciones de Violeta Parra presentes en la discografía editada en Italia, entre 1964 y 2000, con distinción entre fuentes primarias (interpretación de la autora) y secundarias (intérpretes chilenos y versiones italianas documentadas). Para no recargar en exceso el esquema, no indico aquí las referencias discográficas de las versiones originales de cada entrada, que pueden ser fácilmente consultadas en línea en la página web Cancioneros.com (<http://www.cancioneros.com/cc/4/0/discografia-de-violeta-parra>).

Se mencionan entre corchetes [] los títulos modificados o traducidos, mientras se señalan con * las canciones con texto de Violeta Parra y música de otros. Las referencias discográficas, en la forma intérprete-año, remiten a la discografía del anexo B.

A.1. Canciones de Violeta Parra

Título	intérprete: V. Parra	Intérpretes chilenos/ latinoamericanos	Intérpretes italianos
<i>Aqui se acaba esta cueca</i>	en Varios art. (1964a)		
* <i>Al centro de la injusticia</i> (mus.: I.Parra)		I. Parra, en Varios art.(1974)	
<i>Arauco tiene una pena</i>	(1973) (1975)		
<i>Arriba quemando el sol</i>		Atacama (1972); Inti-Illimani (1975); Los Calchakis (1979)	
<i>Calambito temucano</i>		Inti-Illimani (1974)	Cantares (1987); Sepe 2000)
* <i>Canto para una semilla</i> (mus.: L. Advis)		Inti-Illimani (1978)	

Corazón maldito		Inti-Illimani (1974); Conjunto Vientos del Pueblo (1977)	Chakay manta (1999)
Cueca de los poetas			Tecun Uman (1975)
El Santo Padre	(1975)	Quilapayún [<i>Qué dirá el Santo Padre</i>] en Varios art. (1974)	Canzoniere Internazionale (1973); Canzoniere della Bolognina, en Varios art. (1975)
Es una barca de amores / En los jardines humanos	(1973) (1975)		
Gracias a la vida		I. Parra-P.Castillo (1974); I. Parra, en Varios art. (1974); Carmona (1974); Sosa (Varios art. 1995)	Pagani [<i>Ti ringrazio vita</i>]; Ferri [<i>Grazie della vita</i>] (1974); Zafra [<i>Grazie alla vita</i>] (1975, 1977); Leo (1993); Chakay manta (1999)
Hace falta un guerrillero		Capra (sin fecha)	
Hasta cuándo está	(1973) (1975)		
La Carta	(1973), (1975), en Varios art. (1974)	Quilapayún (1974)	Sepe (1996)
*La exilada del Sur (mus. P. Manns)		Inti-Illimani (1974)	Arcoiris (1989)
La jardinera		Carmona (1974)	
La pericona se ha muerto		I.Parra (1974)	Yerbamate (1987)
*Lo que mas quiero (mus. I. Parra)		Inti-Illimani (1974)	
Los pueblos americanos		I. Parra-P.Castillo (1974); Quilapayún (Varios art. 1974); Carmona (1974)	
Mañana me voy pa'l norte		Inti-Illimani (1976)	
Mazurquica modernica			Zafra [<i>Mazurchina modernica</i>] (1975); Monti [<i>La mazurchina</i>] (1977)

Me gustan los estudiantes			Gadaleta [Evviva per gli studenti] (1975)
Miren como corre el agua	en Varios art. (1969)		
No te quiero sino porque te quiero		Cofré-Arevalo (1974)	
No tengo la culpa ingrato		Cofré-Arevalo (1974)	
Por que los pobres no tienen		Quilapayún (1974)	
Qué vamos a hacer? (Ayúdame Valentina)	(1973) (1975)		
Rin del angelito		Atacama (1972); Inti-Illimani (1973), (Varios art. 1974)	Zafra [Canzone dell'angioletto] (1977)
Rodriguez Y Recabarren/ Un rio de sangre	(1973) (1975)		
Run Run se fue pa'l norte		Inti-Illimani (1974)	
Santiago, penando estás	(1973) (1975)		
Según el favor del viento	(1973) (1975)	Capra [Sirilla] (1973)	Yerbamate (1987)
*Solitario solo (letra VP y A. Zapicán - mus. I.Parra)		I.Parra (1974)	
Tocata y fuga		Inti-Illimani (1974)	Cantares [Los mapuches] (1987)
Una copla me ha cantado			Gadaleta [Una canzone coltello] (1975)
Ven acá regalo mio		Las cuatro brujas (Los Cuatro Cuartos; Las Cuatro Brujas, 1977)	
Volver a los 17		I.Parra (1974)	

Yo canto la diferencia		Carmona (1974)	
------------------------	--	----------------	--

A.2. Canciones populares chilenas pertenecientes al repertorio de Violeta Parra

Interprete / disco	Título
V. Parra (1975)	<i>Cantos a lo divino; Teneme en tu corazón</i>
Carmona (1974)	<i>El sacristán</i>
Cofre - Arévalo (1976a)	<i>La niña que está bailando</i>
Cofre - Arévalo (1976b)	<i>Bella joven; La ciudad de Cofralande; La mariposa; Si lo que amo tiene dueño; Si te hayas arrepentido; Viva Dios, viva la Virgen</i>
Atacama (1972)	<i>Adónde vas, jilguerillo [Adónde vai jilguerito]</i>

B. Discografía

Arcoiris (1989), *Arcoiris*, Arco 1-1989, (Cass.)

Atacama (1972), *The sun burns up above*, Charisma CAS 5301060L (LP)

Baez, Joan (1974), *Gracias a la vida. Here's to Life*, A&M, SLAM 63614 (LP)

Cantares, *Cantares. Musica dell'America Latina*, T15002C (Cass.)

Canzoniere Internazionale, Il (1973), *Compagno presidente*, Music Parade Cetra, LEL 197 (LP)

Capra, Juan (1973), *Cile canta e lotta, 1. Canti popolari cileni di ieri e di oggi*, Albatros, VPA 8180 (LP) [primera edición: (1967), *Cile canta e lotta*, Cedi, TC 85003]

Capra, Juan (sin fecha), *Canti popolari e rivoluzionari del Cile*, Cedi, CEP80031 (LP)

Carmona, Inés (1974), *Libera ieri ed oggi prigioniera*, Fonit Cetra, LPP 262 (LP)

Chakay Manta (1999), *La viajera*, Folkest Dischi, DF 12 (CD)

Cofré, Charo; Arévalo, Hugo (1975), *Solo digo compañeros*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8241 (LP)

Cofré, Charo; Arévalo, Hugo (1976a), *Cantos campesinos de Chile, 1*, Fonit Cetra, LPP 328 (LP)

Cofré, Charo; Arévalo, Hugo (1976b), *Cantos campesinos de Chile, 2*, Fonit Cetra, LPP 329 (LP)

Conjunto Vientos del Pueblo (1977), *Chile. Venceremos*, UP, LPUP 5104 (LP)

Ferri, Gabriella (1974), *Remedios*, RCA Italiana, TPL1 1046 (LP)

Gadaleta, Carmelita (1975), *Una Canzone Coltello*, ZSLT 70027 (LP)

Inti-Illimani (1971), *Autores chilenos*, Dicap, JLL13 (LP)

Inti-Illimani (1972), *Canto para una semilla*, Dicap, JLL16 (LP)

Inti-Illimani (1973), *Viva Chile*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8175 (LP)

- Inti-Illimani (1974), *La nueva canción chilena*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8207 (LP)
- Inti-Illimani (1975), *Inti-Illimani, 4. Hacia la libertad*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8265 (LP)
- Inti-Illimani (1976), *Inti-Illimani, 5. Canto de pueblos andinos, vol.II*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8305 (LP)
- Inti-Illimani (1978), *Canto per un seme (Elegia)*, I Dischi dello Zodiaco, MLP 5554 (LP)
- Leo, Sergio (1993), *No soy de aquí, no soy de allá*, SL 101 (Cass.)
- Los Calchakis (1979), *Poeti dell'America Latina*, Arion, FARN1093 (LP)
- Los Cuatro Cuartos; Las Cuatro Brujas (1977), *Los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas*, Durium Start, LP.S 40.014 (LP)
- Monti, Maria (1977), *Muraglie*, ZPLT 34002 (LP)
- Parra, Isabel (1974), *El encuentro*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8213 (LP)
- Parra, Isabel; Castillo, Patricio (1974), *Vientos del pueblo*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8216 (LP)
- Parra, Violeta (1971), *Canciones reencontradas en París*, Dicap DCP22 (LP)
- Parra, Violeta (1973), *Cile canta e lotta, 2. Santiago penando estás*, Albatros, VPA 8183 (LP)
- Parra, Violeta (1975), *Un rio de sangre*, Arion, FARN 91011 (LP)
- Quilapayún (1974), *Basta. Canti rivoluzionari*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8196 (LP)
- Sepe, Daniele (1996), *Viaggi fuori dai paraggi Il Manifesto* TM 002 (CD)
- Sepe, Daniele (2000), *Conosci Victor Jara? Il Manifesto* – CD 051 (CD)
- Sosa, Mercedes (1971), *Homenaje a Violeta Parra*, Philips 6347035 (LP)
- Tecun Uman (1975), *Soy del pueblo*, L'Orchestra OLP 10003 (LP)
- Varios artistas, (1964), *Il folclore musicale nelle Americhe*, Fabbri Editori, SdM 133 bis (EP)
- Varios artistas (1969), *La musica moderna Vol. 111*, Fratelli Fabbri Editori, MM-1111 (EP)
- Varios artistas (1974) *La Nueva Canción Chilena*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8197 (LP)
- Varios artistas (1975), *Meeting politico musicale*, Way out, VDS 358 (LP)
- Varios artistas (1995), *Aquelas vozes do Brasil*, De Agostini, DE 34097 (CD)
- Yerbamate (1987), *Yerbamate*, Cordigliera, MC 87001 (Cass.)
- Zafra (1975), *Grazie alla vita*, Jaca Record, JRCI 003 (LP)

NOTAS FINALES

i. Hay que señalar la reciente publicación de un artículo de Javier Rodríguez Aedo (2018), especialmente centrado en la recepción y apropiación de la obra de Violeta Parra en Europa. Debido a que dicho trabajo ha sido publicado al mismo tiempo que yo terminaba la redacción de este artículo (junio de 2018), no he podido integrarlo en su elaboración. Me limito por lo tanto a observar aquí que Rodríguez Aedo –desarrollando y profundizando una perspectiva abierta por el excelente trabajo de Kim Verba (2013)– plantea con claridad el objetivo «de comprender la obra

musical de Violeta Parra desde un régimen estético y político de aproximación diferente al observado dentro de Chile» (RODRÍGUEZ AEDO, 2018: §4) y que sus argumentaciones, si bien no colisionan con lo que afirmo aquí, difieren, en tanto que mi trabajo se centra en una realidad más específica, con peculiaridades que la diferencian tanto de un genérico ámbito europeo, como del caso francés, que ocupa en este una posición central y hegemónica.

ii. Referencias discográficas en Anexos A y B: Varios intérpretes (1964 y 1969). Para las referencias de todos los discos citados en este trabajo, veáse la discografía en el anexo B, al final del artículo.

iii. La curatela de Leydi con respecto al segundo disco es mencionada en RIZZARDI, 2017.

iv. Las presentaciones de Capra en locales especializados en música folk son anunciadas con frecuencia en las carteleras locales de los diarios *L'Unità* y *La Stampa*. La fascinación ejercida por el carisma musical y humano de Capra en los círculos del folk militante aflora todavía en la memoria de antiguos exponentes del Nuovo Canzoniere Italiano como Rudi Assuntino (conversación personal del 27/10/2017) y Giovanna Marini (conversación telefónica del 22/06/2018). Véase también STRANIERO, 1976.

v. «Tra i pennelli e la chitarra», *L'Unità*, 10/05/1967, p. 9. La traducción al español de este texto, así como las de todas las demás citas contenidas en este artículo, es mía, menos cuando esté diversamente indicado.

vi. Así lo recuerda, por ejemplo, Giovanna Marini (conversación telefónica del 22/06/2018).

vii. Texto en la contraportada del LP Violeta Parra, *Cile canta e lotta 2. Santiago penando estás*, Albatros, VPA 8183, 1973.

viii. Notas en la contraportada del LP Violeta Parra, *Cile canta e lotta 2. Santiago penando estás*, Albatros, VPA 8183, 1973. Es posible que las notas fuesen redactadas por el mismo Leydi.

ix. El ensayo de Manns había sido publicado anteriormente en España (MANNNS, 1977) y ha conocido múltiples ediciones en distintos países.

x. *Santiago penando estás* es la primera versión europea del album chileno póstumo *Canciones reencontradas en París*, de 1971, conformado por registros franceses inéditos de principios de los 60. Su pertenencia al catálogo de Dicap –la casa discográfica de las Juventudes Comunistas de Chile, que siguió en el exilio como forma de resistencia cultural a la dictadura– explica su elección por parte de la italiana Albatros. Los mismos registros, pero gravemente manipulados y censurados, reaparecen en el Lp *Un río de sangre*, que la francesa Arion editará posteriormente también en Italia (1975), junto a dos canciones folclóricas procedentes de otro album.

xi. Algunas canciones de Violeta Parra figuran en el Lp *The sun burns up above*, de Atacama, conjunto chileno afincado en Suecia ya desde 1970. Dicho Lp, producido por el sello inglés Charisma, fue editado en Italia en 1972, es decir un año antes del golpe de estado militar. Sin embargo, no he encontrado evidencias de una efectiva circulación del album, ni antes ni después de tal evento.

xii. En los últimos dos títulos sólo el texto pertenece a Violeta Parra, musicalizado respectivamente por Isabel Parra y Patricio Manns.

xiii. Dicha colaboración se concretó en los dos álbumes de Inti-Illimani, Autores chilenos (1971) y Canto para una semilla (1972), además de dejar una huella profunda en el posterior desarrollo estilístico del conjunto, por mano de su director artístico, Horacio Salinas.

xiv. La obra había sido presentada en vivo con anterioridad en diferentes ocasiones. Entre ellas, cabe destacar una actuación en el marco de la Biennale de Venecia, en la edición de 1974, dedicada a la resistencia del pueblo chileno, a un año del golpe militar.

xv. Véase, por ejemplo, CANDITO, 1978 y “Tutto il Cile nella poesia di una donna” (1978).

xvi. En el canal RAI 1, el 9 de junio de 1978.

xvii. Véase, por ejemplo, un título sugerente como “Sono vivi gli Inti Illimani?” (DI GIORGIO, 1979).

xviii. Semejante confusión con el caso célebre de Víctor Jara no habría sido imaginable diez o quince años atrás.

xix. Mercedes Sosa, *Homenaje a Violeta Parra*, Philips 6347035, 1971.

xx. Este mismo cover había sido interpretado con anterioridad por el grupo italiano Zafra, entre otras canciones de Violeta Parra.

xxi. Véase, por ejemplo, este fragmento: «¿Cuál será –dirán ustedes– / la copla que me cantó? / Es igual que el estampido / que mata sin son ni ton», que se convierte en «Crudele chi riderà / del canto senza rumore / Somiglia al contadino / che in silenzio vive e muore» (Cruel quien se ría / del canto sin ruido / Se parece al campesino / que vive y muere en silencio).

xxii. “Ciao Rita”, RAI 1, 11/09/1971 (http://www.pictame.com/media/1530814571974906300_3261905354).

xxiii. El cambio rítmico disuelve uno de los caracteres estructurales de la canción, es decir, el contraste entre el temperamento vital de la letra y el quejumbroso instaurado por la fórmula rítmica de la sirilla: un contraste intencional, con la función de comunicar que ese himno a la vida nace de una condición de dolor existencial (MIRANDA HERERA, 2013: 143).

xxiv. A parte de las de Ferri y Pagani, véase también la versión de Zafra, traducida por Meri Lao, tal vez la más fiel a la letra original. Sin embargo, cada una de las tres suprime al menos una estrofa del texto.

xxv. Al lado, por ejemplo, de *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, o de *Esquinazo del guerrillero* de Rolando Alarcón, para quedarnos en el campo de los autores chilenos.

xxvi. *Guarda come ci parlano* es una obra de Sebastiano Giufrida, miembro del Canzoniere delle Lame, un conocido grupo de Bolonia, especializado en músicas contingentes y funcionales a la lucha política.

xxvii. Me refiero aquí a los discos producidos por casas disqueras comerciales o por asociaciones, registrados en bases de datos especializadas, como Discogs (www.discogs.com/), o en catálogos bibliográficos, como Opac Sbn (opac.sbn.it).

xxviii. Se trata de una “tribu” musical bastante amplia, con unas cuantas decenas de ensembles activos entre los años 70 y la actualidad, de diferentes trayectorias artísticas (GAVAGNIN, 2015). En los anexos A y B figuran algunas producciones de los conjuntos Cantares (de Vicenza), Arcoiris (de Padua), Yerbamate (de Venecia), Chakay Manta (de Udine) y de Sergio Leo. El más reciente, Chakai Manta (1999), es el único en contar con la producción de una organización empresarial de nivel nacional, como Folkest. Otras incursiones en la obra de Violeta Parra por parte de grupos de esta galaxia figuran en producciones posteriores, que aquí no se incluyen, por rebasar los límites cronológicos de este estudio.

xxix. Matemático y estudioso de cine (Milano 1945). Fragmento extraído de una reseña de la película *Violeta se fue a los cielos* (EMMER 2013).

xxx. Redactor de la página web *Canzoni conto la guerra* (Livorno, 1963). Fragmento extraído de un post de la misma página web (VENTURI 2011). Conservo el texto original de Venturi, en español.

xxxii. Musicólogo (Catania, 1956). Fragmento de entrevista personal (PRIVITERA, 2018).

xxxiii. Compositor (Venezia, 1924-1990). Fragmento extraído de *Colloqui* (1988), en *NONO*, 2001, 2, 459.

xxxiv. Cantante y autor (Porto Torres, 1955 – Quartu Sant’Elena, 2006). Fragmento de una presentación en vivo de su último concierto (Cagliari, 22/09/2006). El cantante, entonces enfermo terminal, fallecería pocas semanas más tarde (consultable en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=9AePRO8iYqo>).

xxxv. Están del todo ausentes, por ejemplo, sus obras experimentales, tales como las *Anticuecas* y el *Gavilán*.

xxxvi. Es el caso de obras como las de PARRA (1985), AGOSÍN Y DÖLZ-BLACKBURN (1988) o PRING-MILL (1990).

RESÚMENES

El nombre de Violeta Parra se hizo familiar al público italiano a consecuencia de la diáspora cultural chilena después del golpe militar de 1973, hasta adquirir una aura mítica a la que a menudo no corresponde un real conocimiento de su obra. En este artículo, estudio los procesos de la recepción italiana de la obra de Violeta Parra entre 1964 y 2000, apoyándome en las representaciones de la artista ofrecidas por la prensa y en un análisis de la circulación de sus canciones. Una antología mínima de testimonios escogidos pretende a su vez recordar la importancia de la dimensión individual y subjetiva, a la hora de otorgar nuevos sentidos en la escucha.

À la suite de la diaspora culturelle chilienne causée par le coup d’État de 1973 dans ce pays, le nom de Violeta Parra est devenu connue pour le public italien jusqu’à acquérir une aura mythique. Assez souvent, cela n’équivaut pas à une connaissance réelle de son œuvre. Dans cet article j’étudie les processus de la réception italienne de l’œuvre de Violeta Parra entre 1964 et 2000, en m’appuyant sur les représentations de l’artiste offertes par la presse, et dans une analyse de la circulation de ses chansons. Une anthologie minimale de témoignages choisis vise à remarquer l’importance de la dimension individuelle et subjective au moment de rajouter des nouveaux sens à l’écoute.

ÍNDICE

Mots-clés: Reception of Violeta Parra; New Chilean Song; Chilean exile; Italian Folk Revival; Mercedes Sosa; Juan Capra.

Palabras claves: Recepción de Violeta Parra; Nueva Canción Chilena; exilio chileno; folk revival italiano; Mercedes Sosa; Juan Capra.

AUTOR

STEFANO GAVAGNIN

Università di Roma, La Sapienza. Graduado en Letras en la Universidad de Venecia. En la actualidad cursa el Doctorado en Música y Espectáculo en la Universidad de Roma-La Sapienza. Su línea de investigación comprende especialmente la diseminación en Italia de la Nueva Canción Chilena y de la música andina.