

RETRATO DE CHILE SEGÚN VIOLETA: UNA APROXIMACIÓN GEOGRÁFICA AL CANCIONERO POPULAR CHILENO (1957 y 1958) A PARTIR DE LAS CATEGORÍAS DE ESPACIO POÉTICO Y ESPACIO DE RESISTENCIA

Portrait of Chile according to Violeta: a geographical approach to the Chilean popular song book (1957 and 1958) based on the concepts of poetic space and space of resistance

Agustín Arosteguy¹

RESUMEN

Este trabajo busca analizar geográficamente el segundo y tercer álbum de la folclorista y artista chilena Violeta Parra, lanzados en 1957 y 1958 respectivamente. Las canciones que componen estos dos álbumes son el resultado de la labor de recopilación que efectuó la misma Violeta recorriendo su país entre 1953 y 1959. Este aspecto no resulta un detalle menor debido a que fue una impronta artística y una posición ideológica que la acompañó a lo largo de toda su carrera. A partir de aquí, el autor de este artículo pretende delinear los aspectos con los que Violeta retrató a su Chile a través de las letras partiendo de dos categorías claves del espacio: el poético y el de resistencia. La metodología utilizada es el análisis cualitativo de contenido en el cual se busca identificar en las letras de las canciones elementos que correspondan a las dos categorías establecidos.

Palabras claves: Violeta Parra. Configuración del espacio. Música popular chilena. Poesía y resistencia.

ABSTRACT

This work seeks to analyze geographically the second and third albums of the Chilean folklorist and artist Violeta Parra, realized in 1957 and 1958 respectively. The songs that make up these two albums are the result of the compilation work carried out by Violeta herself travelling her country between 1953 and 1959. This aspect is not a minor detail because it was an artistic imprint and an ideological position that accompanied her throughout her career. From here, the author of this article tries to outline the aspects with which Violeta portrayed her Chile through the lyrics, starting from two key concepts of space: poetic and resistance. The methodology used is the qualitative content analysis in which it is sought to identify elements in the lyrics of the songs that correspond to the two established concepts.

Keywords: Violeta Parra. Space configuration. Chilean popular music. Poetry and resistance.

¹ Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires/CONICET. agarosteguy@yahoo.com.ar.
✉ Puán, n. 480, 4º piso. Buenos Aires – Argentina. CP: 1420. CABA.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como propósito aproximarse geográficamente a las canciones que componen el segundo y tercer álbum de la cantora y artista chilena Violeta Parra (San Carlos, 1917 – Santiago de Chile, 1967). A partir de la realización del mapeo de las canciones de origen popular que componen esos dos álbumes (el 81,81% de las canciones fueron rescatadas por la cantora), se desea analizar las letras con el fin de detectar la manera en la cual los espacios geográficos aparecen en ellas, con el objetivo de poder clasificarlas mediante las dos categorías aquí propuestas, espacios poéticos (BACHELARD, 2000) y espacios de resistencia (SMITH, 1997).

Este trabajo posee como punto de partida el libro que Violeta Parra publicara en 1979 llamado "Cantos Folklóricos Chilenos". En él Parra narra los periplos por las afueras de Santiago de Chile y por el sur de su país, contando cómo fue que encontró algunas de las canciones recopiladas y lo más significativo, quiénes fueron esas personas que se dispusieron a cantarle tales canciones. A su vez, el libro cuenta con la participación de Gastón Soublette quien fue el encargado de las transcripciones musicales y de Sergio Larraín y Sergio Bravo responsables de las fotografías. El libro está estructurado a partir de las personas que encuentra por el camino y Parra (1979) transcribe los diálogos mantenidos con cada una de ellas mostrando la manera en la cual se dieron dichos encuentros y cuáles fueron las canciones que cada persona le transmitió. El acceso a este libro me permitió fijar en el mapa los lugares por los que la cantautora anduvo y conocer algunas de las letras de las canciones de los álbumes objeto de estudio del presente trabajo.

Resulta importante destacar que el procedimiento para la recopilación de las canciones era de lo más simple, ya que era la propia

Violeta Parra quien costeara financieramente estos viajes, contando con el apoyo y estímulo de su hermano mayor Nicanor, quien le regaló el grabador portátil y de su hijo, Ángel, quien la acompañó en algunas de sus exploraciones. Así, libreta y lapicera en mano, Violeta iba anotando las letras y registrando las melodías para luego volcarlas en el libro. No es posible soslayar el compromiso político e ideológico que caracterizó a Violeta Parra (1979) y, sobre todo, la defensa y lucha por justicia social de la mujer latinoamericana. Todas estas características conformaron una personalidad comprometida con su pueblo y su país tanto a nivel social, como cultural y político. Siempre estuvo del lado del pueblo, de la gente, la cual concebía como su mayor fuente de inspiración y principal razón artística. Este amor por el pueblo quedó reflejado en una entrevista concedida en París en 1964 a una periodista suiza:

Periodista: Violeta usted es poetisa, músico, hace arpilleras, pinta... Si yo le doy a elegir uno solo de estos medios de expresión. ¿Cuál elegiría usted? Si solo tuviera ese único medio de expresión.

Violeta Parra: Yo elegiría quedarme con la gente.

Periodista: ¿Y renunciarías a todo esto?

Violeta Parra: Es la gente que me motiva a hacer todas estas cosas (VIOLETA, 1964).

Sus canciones abordaron temas como la resistencia, la lucha y las formas de sobreponerse tanto a los reveses amorosos como a los de la vida misma. Por esto, siempre le cantó a los más oprimidos, humildes y desplazados. Es decir, a sus pares, a los que como ella sufrían la opresión y discriminación. Con la intención de echar luz sobre las categorías espaciales arriba destacadas, a continuación, se contextualiza la labor de rescate realizada por la cantautora dentro de su país para luego hacer hincapié en las canciones objeto de este trabajo.

RESCATADORA DEL CANCIONERO POPULAR CHILENO

Alguna vez Leda Valladares manifestó que ella no se reconocía como una investigadora que canta sino como una cantora que investiga. Salvando algunas distancias, es posible entender a la cantautora chilena como música que erigió su impronta artística en la labor como investigadora y rescatadora de la cultura popular de su país. Fue esta conexión, identificación y sinergia con las personas mayoritariamente de las zonas rurales de Chile, lo que estimuló su proceso creativo y direccionó su carrera dándole una densidad y sentido que la posicionaron en el mapa cultural chileno y latinoamericano, haciendo de ella un faro que aún hoy orienta e inspira a inúmeros artistas del mundo entero.

Finalizando la década de 1940, Violeta comenzó a sentir que las canciones, tonadas, cuecas que componían el repertorio de los diversos grupos folclóricos no reflejaban la realidad de los campos chilenos. Había una distancia entre lo que las letras cantaban y lo que el mundo real le mostraba:

Sus letras cantaban a la belleza del paisaje, la hermosura de las mujeres, la picardía del amor, la convivencia feliz de patrones e inquilinos. Todo un mundo idílico donde brillaba el sol, cantaban los pajarillos y las cosechas eran abundantes, las fiestas populares numerosas y la tierra chilena una bendición. El arreglo y el vestuario de los artistas subrayaban la alegoría. Los hombres, con el típico traje de huaso, bien planchado y limpio, colores brillantes en las mantas, y en los pies, botas de tacones y unas relucientes espuelas de plata que tintineaban y servían de armónico acompañamiento a las arpas, guitarras y panderetas. Las mujeres, de peinados frondosos, ojos maquillados y bocas bien pintadas, lucían blusas escotadas, cinturas estrechas y faldas multicolores sobre varias enaguas almidonadas, encaramadas en zapatos de taco alto, con el detalle coqueto de un pañuelo de encajes que antes de salir a volar en el baile esperaba en la pulsera del reloj (SÁEZ, 2017, p. 55).

Esta separación de los dos mundos a Violeta le generaba un malestar, una voluntad de adentrarse en su Chile profundo y conseguir desvendarlo y mostrarlo de la manera más fidedigna posible. Ella sentía que la imagen del habitante campesino y su cultura pasaban por un filtro para 'adecuarse' a los modos de la gran ciudad, Santiago de Chile. El hecho de poder aventurarse por su país no hubiese sido posible sin el impulso de su hermano Nicanor. Inspirado en la poesía popular del siglo XIX, especialmente en la de dos famosos payadores, el Mulato Taguada y Javier de la Rosa, fue él quien la estimuló a buscar un camino propio. De esta manera, le recomendó ir atrás de ese acervo popular que se encontraba listo para ser "descubierto", rescatado de un olvido que parecía inminente. A su vez, se puede decir que este papel de recopiladora fue pionero para la época, aunque cabe reconocer dos iniciativas. Por un lado, la de la Sociedad Folclórica, fundada en 1909 por Rodolfo Lenz, donde el folclore chileno estaba siendo estudiado, aunque el énfasis radicaba en estudiar el texto, la letra, dejando afuera la melodía y, por otro, en la década de 1940 de la mano de Carlos Isamitt del Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile, el cual centró su esfuerzo en grabar discos y divulgar la auténtica canción chilena. Violeta era, de cierto modo, más ambiciosa. Quería conseguir reflejar no solo la letra y la música, sino también las "costumbres, comidas, bebidas, ropas y usanzas que la convencen cada vez más del abismo existente entre la realidad autóctona y aquello que el mundo de la ciudad falsifica o caricaturiza" (SÁEZ, 2017, p. 71).

Este período dedicado a la recopilación comenzó en 1953, cuando Violeta tenía 35 años de edad. Inició así una importante exploración de su propio país, buscando las raíces de la música popular de una riqueza incalculable que sin embargo parecía estar destinada a perderse en el olvido. Cabe destacar que Parra realizó esta tarea de una forma

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero... Agustín Arosteguy

intuitiva, espontánea y sin ayuda de ningún tipo, ni institucional ni gubernamental. Recién a finales de 1957 fue contratada por la Universidad de Concepción para recopilar canciones y costumbres de la zona (ESPINOZA, 2017). Ubicada a unos 500 kilómetros al sur de Santiago de Chile, Concepción fue el lugar de origen de los movimientos revolucionarios que marcaron la década de 1960. En el tiempo que Violeta estuvo allí, consiguió recopilar decenas de cuecas y tonadas que más tarde compondrían los álbumes "El folclore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra" y "El folclore de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra", inauguró el Museo Nacional del Arte Folclórico Chileno el 22 de enero de 1958 y compuso muchas canciones, entre las que se pueden mencionar: "Los manteles de Nemesio", "Las manos de Julio", la música para el poema de Nicanor "El hijo arrepentido" y "La cueca de los Meneses" con letra también de su hermano, "Los burgueses", con letra de Gonzalo Rojas y "El pueblo", poema de Pablo Neruda, entre varias otras (SÁEZ, 2017).

La decisión de tomar el segundo y tercer álbum radica en el entendimiento de que son los primeros en conseguir reflejar de una forma más cabal la realidad que tanto inspiraba y con la cual Violeta se sentía tan identificada. A diferencia del primer álbum grabado en París en 1956, en donde se presume que la intención principal era llamar más la atención del público europeo y no tanto indagar en las raíces del folclore chileno, estos dos álbumes son los primeros de una lista de cinco² en donde la cantautora muestra en todo su esplendor la riqueza de la música de su país.

Analizando las 33 canciones que componen los dos álbumes, 27 fueron recolectadas de diferentes regiones de Chile. Entonces, me

² Además de los dos álbumes objeto de estudio de este artículo, la colección se completa con "El folclore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra" (1959), "El folclore de Chile, vol. IV – La tonada presentada por Violeta Parra" (1959) y "El folclore de Chile, vol. VIII – Toda Violeta Parra" (1961).

interesa identificar en el mapa a qué región pertenece cada una para poder determinar, por un lado, qué referencias al entorno geográfico aparecen en las letras y, por el otro, catalogarlas según las dos categorías de espacio propuestas en este trabajo: poético y de resistencia.

MAPEANDO LAS CANCIONES: DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA Y COORDENADAS DE LAS 27 CANCIONES DE ORIGEN POPULAR

El volumen I está compuesto por 17 canciones divididas en lado A con nueve y lado B con ocho. Del total, 14 son de origen popular³ y 3 son composiciones propias de Violeta. Es decir, las de origen popular chilena conforman el 82,35%. Canciones como "La inhumana" (refalosa⁴), "Son tus ojos", "Ausencia" y "El bergatín" fueron obtenidas gracias a la colaboración de Florencia Durán, una anciana de 94 años a la fecha de grabación del disco. El lugar donde Violeta Parra se encontró con Florencia Durán fue el pueblo llamado Alto Jahuel, de la comuna de Buin ubicado en la región metropolitana de Santiago. Este pueblo se caracteriza por ser de tradición campesina, propia de los poblados rurales de la zona centro de Chile. Por su cercanía con la capital, tan solo 40 kilómetros al sur, cuenta con una gran cantidad de parcelas de agrado. Según informaciones del propio municipio de Buin en 2016 el área urbana del pueblo contaba con 8.421 habitantes.

³ Aunque "Ausencia" coloca como compositor a Tomás Gabino Ortiz, en el libro Cantos Folklóricos Chilenos Violeta la registra gracias a Florencia Durán. Por este motivo se la incluye en la lista de origen popular.

⁴ La refalosa (o resbalosa) es una danza sudamericana, vinculada a la zamacueca, que se extendió por Chile y Argentina en la primera mitad del siglo XIX. Su nombre se debería al estilo del baile, que básicamente se desarrolla arrastrando los pies hacia adelante y hacia atrás, como "resbalando". También podría haberse debido al verbo "refalar" que significa 'quitarse una prenda, despojarse de algo' en castellano antiguo (LA REFALOSA, 2021).

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

En la comuna de Barrancas, localizada a unos 10 kilómetros de Santiago de Chile, Violeta Parra recopiló a través de Mercedes Rosas “Es aquí o no es aquí” (esquinazo), “El sacristán” (polka) y “No habiendo como la maire” (tonada). Barrancas fue una de las comunas que integró el antiguo departamento de Santiago, ubicada en el sector norponiente de la capital chilena. Nació fruto de las migraciones de campesinos a la capital en la mitad del siglo XIX. Actualmente, el territorio original de la comuna incluye partes de Pudahuel, Cerro Navia, Lo Prado y Quinta Normal. Surgió en el camino hacia Valparaíso, (en la actualidad, Avenida San Pablo) y se consolidó dentro del Gran Santiago junto a las transformaciones urbanas de los años 1960. En 1981 se dividió en las tres primeras comunas mencionadas y según el censo de 2017 su población estaba en torno a 202.173 habitantes.

En Pirque, que en quechua significa “trabajo de mineros”, es una comuna de la región Metropolitana de Santiago perteneciente a la provincia de Cordillera, ubicada a 2,8 kilómetros de Puente Alto y a 21,3 km del centro de Santiago, dirección sur. Según el Instituto Nacional de Estadísticas, se consideran los sectores urbanizados del norte de esta, parte de la conurbación del Gran Santiago. El censo de 2017 declara que habitan unas 26.521 personas. De la mano de Emilio Lobos, Violeta conoció los “Versos por la sagrada escritura (canto a lo divino⁵)” y el “Verso por saludo”. Estas dos canciones forman parte de

5 “En la poesía popular tradicional se encuentran dos grandes áreas temáticas, que corresponden también a contextos diferentes en la recitación y canto de los versos. El canto a lo humano, propio de celebraciones más bien profanas o de desafíos entre poetas, y el canto a lo divino, que en general se realiza con motivo de fiestas religiosas o velorios de angelitos, niños muertos a corta edad” (CANTO, 2018).

la ceremonia del “Velorio del Angelito”⁶, es una de las tradiciones más arraigadas en las zonas rurales chilenas y una de las más importantes instancias de interpretación del canto a lo divino.

En Chillán, una comuna de la zona central de Chile, capital de la región de Ñuble, Violeta Parra conoció a Lucrecia Aguilera quien le presentó la tonada “Las naranjas”. Su área urbana, en conjunto a la de la comuna de Chillán Viejo, conforman la conurbación Chillán. Habitan 184.739 personas, según datos levantados por el censo de 2017. Limita al sur con la comuna de Chillán Viejo y San Ignacio; al oriente con las comunas de Pinto y Coihueco; al poniente con las comunas de Quillón, Portezuelo y Ránquil y al norte con las comunas de San Nicolás y San Carlos. Fue justamente en San Carlos, ciudad donde Violeta Parra nació, donde tomó nota de la canción “Viva la luz de Don Creador (parabienes de novios)” de la voz de Eduvigis Candia. Esta ciudad y comuna, es la capital de la provincia de Punilla, región de Ñuble. Está ubicada a 400 kilómetros al sur de Santiago y a 27 kilómetros al norte de Chillán, que es la capital regional. Posee la característica de estar situada en una planicie aluvial entre los ríos Ñuble y Perquilauquén, en pleno corazón de la depresión intermedia. La canción que cierra el primer álbum, “La paloma ingrata (mazurca)”, fue aprendida de labios de su padre, Nicanor Parra Alarcón, que fue un maestro de escuela y músico, tocaba la guitarra y el violín. Tanto su madre como su padre eran expertos en

6 “Se denomina ‘angelito’ a los niños que fallecen antes de cumplir los tres años, aunque en ocasiones la práctica se ha realizado a niños de hasta 7 años. Ésta es una ceremonia consistente en el constante rezo del rosario y cánticos piadosos, acompañado de cena de medianoche, ingesta de licor conocido como “glorio” (nombre que dice relación con la gloria del niño al ir al cielo), y quema de incienso. Asimismo, en una mesa, la “mesa de los santos”, se colocan distintas imágenes religiosas, se prende una sola vela rodeada de flores blancas, y se construye un altar donde, muchas veces, se instala el cadáver del niño muerto disfrazado como ángel: vestido con una túnica blanca adornada con lazos celestes y, algunas veces, con unas alitas para ayudarlo en su viaje celestial. En ocasiones se instala el cuerpo del niño sentado o de pie, con las manitas juntas apretando un ramo de flores blancas” (VELORIO, 2018).

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

cantos campesinos. Cuenta Violeta (PARRA, 1979, p. 64) que el repertorio de canciones que su padre cantaba estaba conformado “por habaneras, vales, tonadas y canciones pueblerinas, cantos de salón, románticos, característica esencial que distinguía los cantos urbanos de fines de siglo con los cantos folklóricos de la misma época”. Para tener una noción del amplio recorrido que Parra efectuó, por un lado, se confeccionó un cuadro que reúne la información que relaciona el nombre de las ciudades con la cantidad de canciones encontradas allí, y por el otro, se presenta dichas ciudades en el mapa de Chile (Figura 1) para una noción cartográfica de los kilómetros que Parra recorrió.

Tabela 1 – Distribución de canciones del primer álbum según el lugar de recolección

Lugar de recolección	Cantidad de canciones
Buin	4
Barrancas	3
Pirque	2
San Carlos	2
Chillán	1
TOTAL	12

Fuente: Cantos Folklóricos Chilenos (2021), adaptado.

El segundo volumen del folclore de Chile está compuesto por un total de 16 canciones. A diferencia del disco anterior, este álbum es el resultado de casi un año de trabajo dedicado a la recopilación en la zona de Concepción cuando Violeta fue contratada por la universidad. Al igual que en el volumen I, la mayoría de las canciones fueron recopiladas en el campo chileno, especialmente en la zona central. De

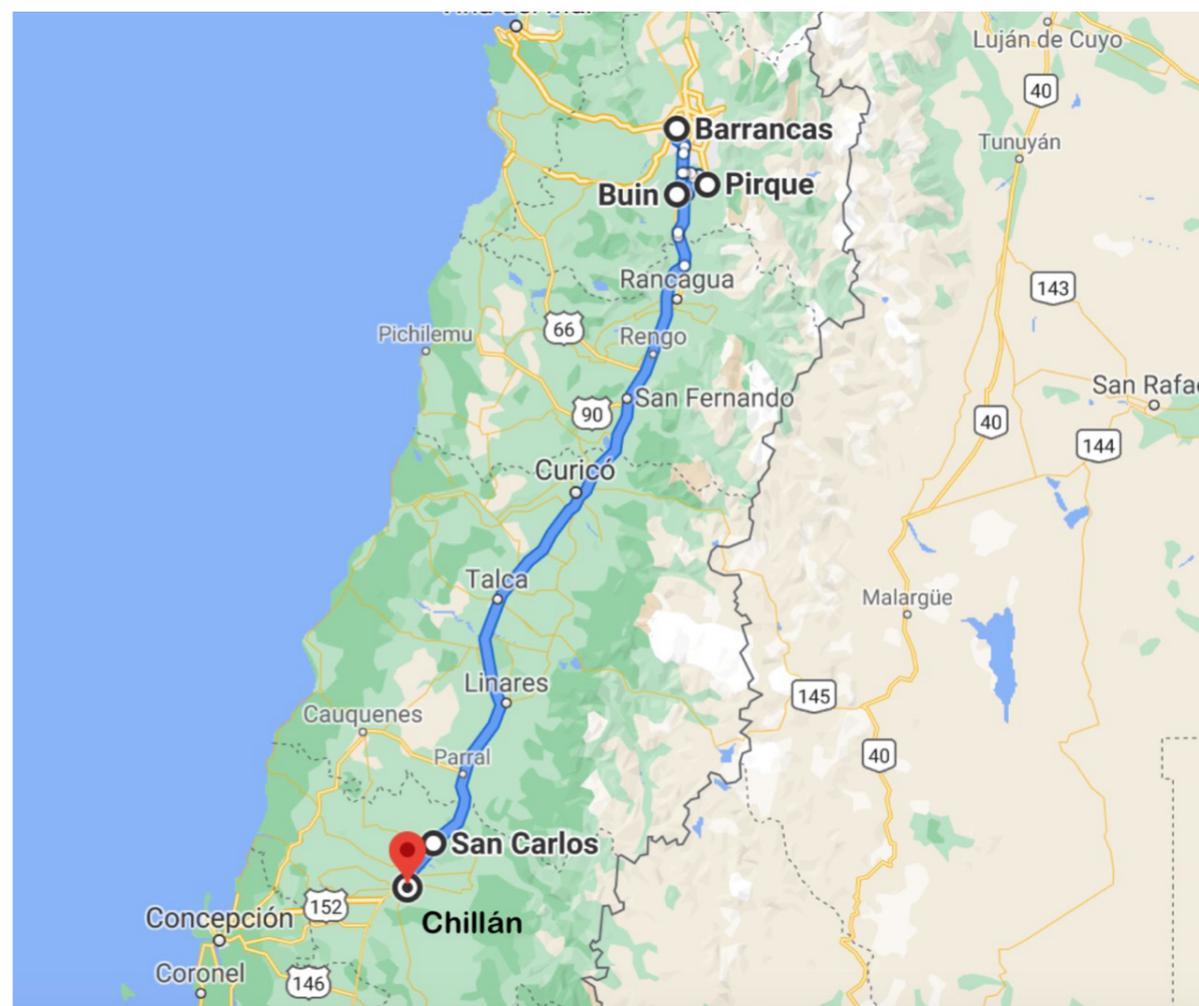


Figura 1 – Mapeamiento de las canciones del primer álbum
Fuente: Google Maps; F. G. da Silva (2021)

las 16 canciones, Violeta compuso tres, siendo que una de ellas, “Cueca larga de los Meneses”, contó con la letra de su hermano Nicanor. En realidad, la letra es un fragmento del poema “La cueca larga” correspondiente al tercer poemario, de título homónimo, publicado en 1958. Entonces, tenemos que el 81,25% de canciones es de origen popular.

La canción que abre el álbum, “Verso por el rey Asuero (canto a lo divino)”, fue recogida en Pirque por medio de Emilio Lobos, reconocido cantor de velorios. La siguiente, “Adiós corazón amante (tonada maulina)”, fue proferida

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

por Berta Gajardo, cantora de las orillas del Maule. Oriunda de San Javier de Loncomilla, ciudad con un total de 29.017 habitantes según declarado en el censo 2017 está ubicada a 276 kilómetros al sur de Santiago, es una localidad de la provincia de Linares y pertenece a la región del Maule. De ahí proviene el adjetivo "maulina" que caracteriza a la tonada. El nombre de dicha ciudad honra al sacerdote jesuita San Francisco Javier y el topónimo Loncomilla significa en mapudungún⁷, cabeza de oro. La tercera música, "Bella joven", fue una contribución de Florencia Durán del Alto Jahuel. La tonada punteada "Ya me voy a separar" y la canción punteada "Tonada por ponderación", vinieron de la voz de Elena Saavedra de la ciudad de Lautaro, perteneciente a la provincia de Cautín en la región de La Araucanía. Ubicada a 650 kilómetros al sur de Santiago de Chile y con 38.013 habitantes en 2017, debe su nombre a Lautaro, un líder y estratega mapuche del siglo XVI, famoso por sus hazañas en la Guerra de Arauco. El nombre procede de Leftraru o Laustraru palabras compuestas en mapudungún que significan halcón o ave veloz⁸. En el valle de Choapa en la comuna de Talcahuano, pertenece a la provincia de Concepción en la región del Biobío, Violeta rescata la canción "Verso por las doce palabras (canto a lo divino)" gracias a Alberto Cruz. Ubicado a 500 kilómetros hacia el sur respecto de Santiago de Chile, este valle tiene la particularidad de poseer uno de los puertos más importantes (en Talcahuano). La canción "Viva Dios, Viva la Virgen" fue presentada por una persona que como no quiso dar su nombre verdadero y usó el seudónimo de Doña Margarita. La razón fue que tenía temor que la mencionaran por la radio y prefirió mantener su identidad reservada. Doña Margarita, al

⁷ Hace referencia al idioma que utilizaban los mapuches (LA LENGUA, 2018).

⁸ El toqui Lautaro (1534-1557), líder de la primera gran rebelión mapuche (EL TOQUI, 2018).

igual de Berta Gajardo, era de la localidad de San Javier. Las mazurcas⁹ "Niña hechicera" y "La petaquita" fueron aportadas por su madre, Clarisa Sandoval. Modista y costurera fue una gran influencia en la vida de Violeta. Fue, por ejemplo, quien le enseñó a costurar:

[...] de todos, es Violeta quien la acompaña hasta bien entrada la noche, interesándose en los misterios de hilvanes y encandelillados, remiendos y zurcidos, juntando recortes y retazos de los géneros que sobran, haciendo pequeños vestidos para muñecas imaginarias, y hasta intentando coser pantalones para sus hermanos (SÁEZ, 2017, p. 25).

Fue así también que Violeta creció escuchando tonadas, cuecas, mazurcas: "Los primeros cantos que llegaron a mis oídos fueron los que cantaba mi madre nacida y criada en el campo, Malloa, cerca de Chillán" (PARRA, 1979, p. 64).

En Villarica Violeta Parra se encontró con María Rivas Perales quien le cantó la tonada de coleo "Amada prenda". Esta ciudad y comuna chilena pertenece a la provincia de Cautín y forma parte de la región de La Araucanía. Está ubicada a unos 720 kilómetros hacia el sur de Santiago, según el censo de 2017 contaba con 55.478 habitantes. El caso de "Tonada del medio" resulta singular porque fue extraída de un cancionero manuscrito que Violeta encontró en la casa de Margarita Rosas, en San Vicente de Tagua Tagua. Dicha ciudad y comuna se encuentra localizada en la región del Libertador General Bernardo O'Higgins y en 2017 tenía 46.766 habitantes. A 142 kilómetros al sur de Santiago, está ubicada al centro del Valle del Cachapoal. Antes de la regionalización de 1974 fue capital del departamento de San Vicente. La

⁹ Fue traída desde Europa, junto con la polca, por italianos y españoles. También se dice que es un baile típico cuya cuna está en Masuria, Polonia. Originariamente, era un baile de salón que pasó a convertirse en una danza de las clases populares y de ahí su pervivencia.

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

canción “Verso por padecimiento (canto a lo divino)” fue registrada en el poblado de Liquiñe, cerca de Valdivia, por medio de Coranina Gallardo. Liquiñe, del mapudungún ojos lagrimosos, es un pueblo campesino de 1600 habitantes (en 2014) ubicado a 250 metros sobre el nivel del mar, en el valle cordillerano formado por el río homónimo en la comuna de Panguipulli. Se emplaza, a su vez, linealmente en relación a la ruta Chile-Argentina, permitiéndole una fluida conexión con la localidad de Junín de los Andes por el lado argentino. La distancia que la separa de Santiago de Chile es un total de 836 kilómetros. La última canción del álbum, “Yo también quiero casarme (polka)”, fue cantada a Violeta por Laura Bastida en la ciudad de Millahue, perteneciente a la comuna de Coinco, ubicada en la Región del Libertador General Bernardo

Tabela 2 – Distribución de canciones del segundo álbum según el lugar de recolección

Lugar de recolección	Cantidad de canciones
Pirque	1
Maule	1
Alto Jahuel	1
Talcahuano	1
Lautaro	2
San Javier	1
San Carlos	2
Villarica	1
San Vte. del Tagua-Tagua	1
Liquiñe	1
Millahue	1
TOTAL	13

Fuente: Cantos Folklóricos Chilenos (2021), adaptado.

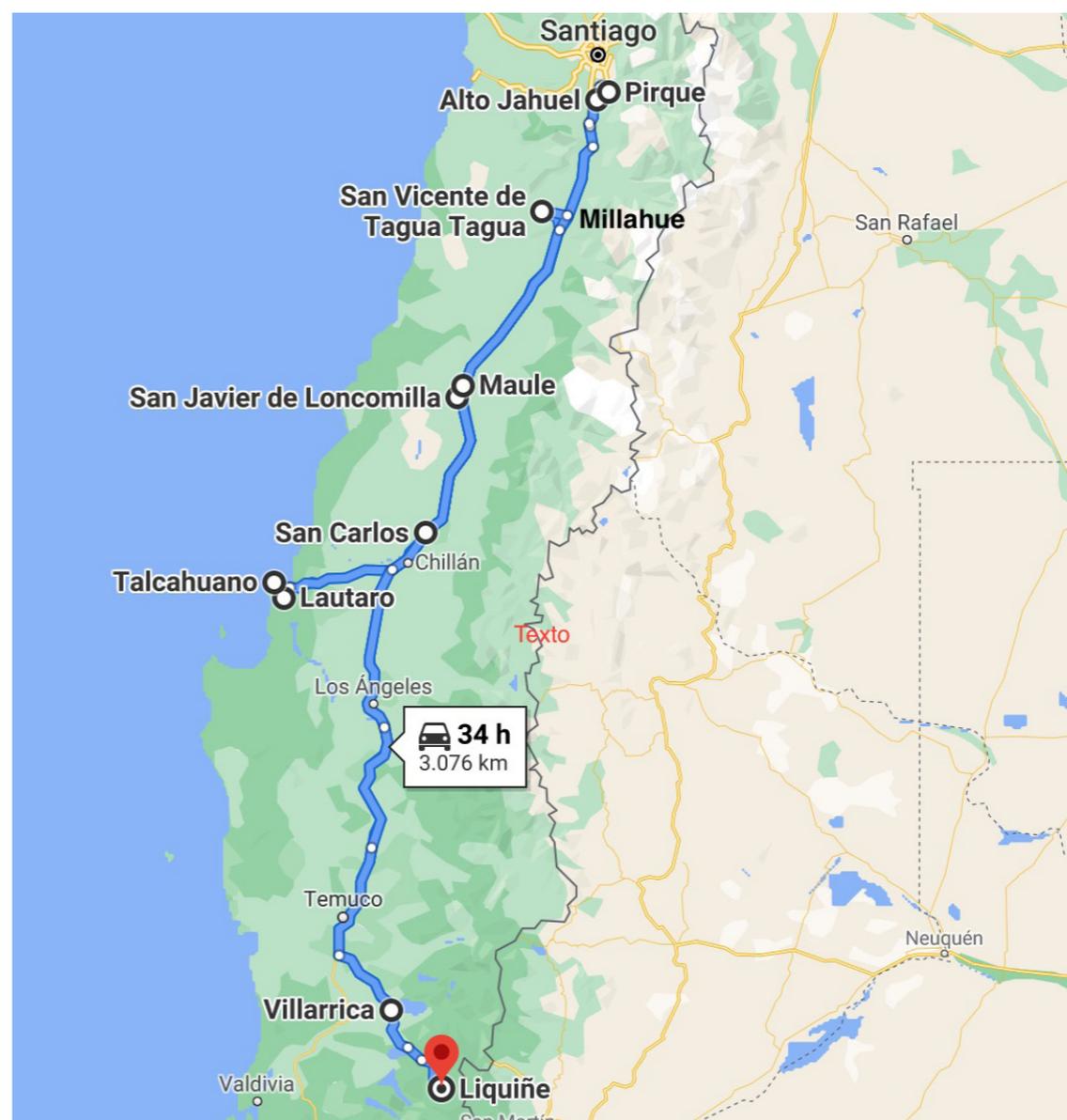


Figura 2 – Mapeamiento de las canciones del segundo álbum
Fuente: Google Maps; F. G. da Silva (2021)

O'Higgins, específicamente en la Provincia de Cachapoal. Localizada a unos 126 kilómetros de Santiago de Chile, es un pueblo distintivamente campesino, dueño de una tranquilidad y belleza propia del campo chileno. En el Cuadro 2 se dispone la información siguiendo la misma lógica que el cuadro anterior.

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero... Agustín Arosteguy

En la Figura 2 se dispone el mapa para tener la noción espacial del rescate del acervo popular efectuado por Violeta Parra.

A respecto de las tres mazurcas, “Niña hechicera”, “La petaquita” y “La paloma ingrata”, las dos primeras cantadas por su madre y la última por su padre, como no se especifica de dónde Violeta las recopiló, se considera que provienen de San Carlos, localidad en donde la cantautora nació. En relación a las músicas instrumentales, “Tres polkas antiguas” y “Tres cuecas punteadas”, no se encontraron registros de dónde fueron rescatadas. Entre las canciones de los dos álbumes hay dos polkas con letra, “El sacristán” registrada en Barrancas y “Yo también quiero casarme”, recopilada en el interior del Libertador Gral O’ Higgins. Ya en relación a las cuecas la única que aparece es una composición que Violeta aporta la melodía y su hermano, Nicanor, la letra. Las cuecas que aparecen en ese volumen fueron recopiladas, en su mayor parte, en la zona central de Chile, comprendida entre Santiago de Chile y Concepción. Entonces, con la mera finalidad de contabilización, decidí colocarlas en Millahue, por considerar estos dos géneros de origen campesino.

UNA APROXIMACIÓN GEOGRÁFICA AL CANCIONERO POPULAR RESCATADO POR VIOLETA PARRA (1957 Y 1958)

En este apartado el propósito es poder dividir en dos categorías algunas de las 27 canciones de origen popular chileno que componen los dos álbumes. Entonces, a partir del análisis de contenido cualitativo (MAYRING, 2000) de sus letras se buscó identificar trazos que permitiesen determinar si en la canción había un contenido poético (BACHELARD, 2000) y/o de resistencia (SMITH, 1997) en relación al espacio geográfico. Mediante la interpretación de los diversos

elementos simbólicos y conceptuales que caracterizan los aspectos poéticos y de resistencia de las letras en relación al espacio campesino del interior chileno, se concibió el análisis de contenido en su sentido amplio, es decir, como una técnica que permite combinar de forma intrínseca la observación y producción de datos, y su consiguiente interpretación y análisis. Dadas las particularidades de la investigación que se llevó adelante, opté por un abordaje cualitativo para analizar el contenido de las canciones. De esta manera, defino esta técnica de la forma siguiente:

El análisis de contenido cualitativo se define dentro de este marco como un enfoque de análisis empírico y metodológico controlado de textos dentro de su contexto de comunicación, siguiendo reglas analíticas de contenido y modelos paso a paso, sin cuantificación precipitada (MAYRING 2000, n.p.).

De esta forma, Mayring establece dos procedimientos para el análisis de contenido cuantitativo: el desarrollo de la categoría inductiva y la aplicación de la categoría deductiva. Debido a las características del presente estudio, la aplicación de la deducción resultó más acorde con los objetivos buscados. Esta categoría funciona con aspectos previamente formulados y teóricamente derivados del análisis, poniéndolos en conexión con el texto que se pretende analizar. Así “el paso cualitativo de análisis consiste en una asignación metodológica controlada de la categoría (poético y de resistencia) a un pasaje del texto” (MAYRING, 2000, n.p.), que en este caso son letras de canciones. A continuación, se presenta el modelo paso a paso propuesto por Philipp Mayring (Figura 03):

Aquí resulta importante definir lo que entiendo por espacio. Para ello tomo la definición que la geógrafa inglesa Doreen Massey (2008) efectúa en su libro “Pelo espaço”. Ella comienza diciendo que defiende un abordaje alternativo de este concepto para lo cual establece tres principios:

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy



Figura 3 – Modelo escalonado de aplicación de la categoría deductiva de Philipp Mayring
Fuente: Philipp Mayring (2000), adaptado.

Primero, reconocemos el espacio como el producto de interrelaciones, como siendo constituido a través de interacciones, desde la inmensidad global hasta lo íntimamente pequeño [...] Segundo, comprendemos el espacio como la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad, en el sentido de la pluralidad contemporánea, como la esfera en la cual distintas trayectorias coexisten; como la esfera, por lo tanto, de la coexistencia de la heterogeneidad. Sin espacio, no hay multiplicidad; sin multiplicidad, no hay espacio [...] Tercero, reconocemos el espacio como estando siempre en construcción. Precisamente porque el espacio, en esta interpretación, es un producto de relaciones entre, relaciones que están, necesariamente, embutidas en prácticas materiales que deben ser efectuadas, él está siempre en el proceso de hacerse [...] Tal vez pudiésemos imaginar el espacio como una simultaneidad de historias-hasta-ahora (MASSEY, 2008, p. 29).

Esta definición es de radical importancia para el objetivo que este artículo se plantea. En este sentido, es posible observar que quizá de una manera intuitiva y hasta inconsciente, Violeta Parra concebía al espacio como producto de las interrelaciones, ya que ella misma se desplazaba hasta los lugares con la intención de tener una experiencia en el mismo lugar donde habitaban las personas. Y además de recopilar las canciones, ella entablaba una relación con cada una de ellas. En el libro “Cantos Folklóricos Chilenos” (1979), Violeta Parra narra con detalle todo el trasfondo existente para poder conocer a las personas y crear el clima preciso para dejarlas cómodas para que compartan las canciones que habían sido transmitidas de forma oral por sus antepasados. A su vez, también se puede entender que Violeta Parra se lanzó a explorar las diversas regiones de su país de manera abierta y sin una idea predefinida. Así ella estaba dispuesta a recibir la multiplicidad, la pluralidad y la heterogeneidad que estaba presente en las zonas rurales chilenas. En relación al último principio, el estar en constante proceso, Parra a través de su arte musical nunca paró de resignificar el rol que le tocó vivir como mujer latinoamericana de origen humilde. Siempre buscó desafiar los patrones sociales y procuró romper con el *statu quo* reinante. A continuación, se analizan algunas canciones según las dos categorías mencionadas anteriormente: Espacios poéticos y Espacios de resistencia.

DELINEAMIENTOS DE LOS ESPACIOS POÉTICOS EN LAS CANCIONES DE VIOLETA PARRA

El filósofo francés Gaston Bachelard escribió en 1957 un libro estableciendo relaciones poéticas con los espacios íntimos que componen la casa. Aunque el libro abarca varios lugares de la casa como sótano, guardilla, cajones, cofres, armarios, con la intención de

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

transmitir nociones de seguridad, protección, acogimiento, conexión, también destina dos capítulos para contemplar y reflexionar sobre la vinculación con el mundo exterior. En "Casa y Universo", Bachelard (2000) contextualiza ese territorio tan personal y privado en su configuración con la inmensidad externa. Dicho de otra forma:

En este apartado, casa y universo, se encuentra también la dualidad entre lo propio y lo común, de forma poética Bachelard interpreta el nicho y el hogar como un contenedor universal, y viceversa, pensando en todos los espacios habitados como casa e interpretando el concepto de casa como un cosmos antropológico. Pasando de lo particular a lo general, del nicho al cajón, del cajón a la habitación, de la habitación al hogar, del hogar al universo, y de vuelta del universo al hogar Bachelard construye un recorrido [...] por aquellos tipos de espacios que habitamos y que nos habitan (GARCÍA, 2014, p. 5/p).

Y en "La dialéctica del afuera y adentro", aborda de forma más directa la unión evidente entre los dos mundos, el interno y el externo. En esta dialéctica Bachelard (2000, p. 28) sentencia: "Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos". Así establece una correlación entre los dos espacios al sostener que, si bien la imagen de la casa es una topografía de nuestro ser íntimo, el universo es un reflejo de ese mundo interno.

Pensando en la obra de Violeta Parra y en particular los dos álbumes objeto de este artículo, es interesante reflexionar cómo ella interpretaba lo propio y lo común, lo íntimo y lo ajeno, para conseguir determinar la manera en que establecía este ida y vuelta entre estos dos espacios. Si bien, en este trabajo el foco está en el universo y no en la casa, no es posible soslayar que Parra entendía estos dos ámbitos como uno solo o, dicho de otra manera, como ámbitos relacionales. Es decir,

para ella no había límites o barreras que los separaran, tanto era así que de la misma manera que actuaba en la intimidad, se comportaba en el mundo. Esta característica era la que ella también encontraba en las personas de las zonas rurales de su país y era una peculiaridad que ella compartía. Esto queda plasmado en la ocasión en la que conoce a Doña Berta Gajardo:

Alguien me había dado el dato de una cantora que vivía en la calle Eliodoro Yáñez nueve y tantos. Un día de mucho sol, tomé mi guitarra y mi cuaderno de apuntes y salí en busca de la cantora. Di vueltas y revueltas una y otra vez, y nada. El número no existía. [...] Toqué la puerta sin esperar nada bueno; miré por la cerradura y vi que la casa estaba mucho más adentro, la puerta que yo había golpeado era una puerta en blanco. Al fondo había una casita de cuidadores, tal vez. [...] Alóoo... dije por tercera vez. Alóoo... me respondió una voz que más bien parecía un lamento (PARRA, 1979, p. 73).

Al contarle que estaba buscando personas para que le enseñasen a cantar y que andaba buscando el profundo canto de Chile, la señora dijo que segura estaba buscando a Carmelita, pero ella se encontraba en el hospital. Violeta se quedó un poco desilusionada, acto seguido la señora comentó: "No se le de n'a Violetita, yo también sé cantar, de aquí no se va a ir 'con las tres velas ardiendo' después de haber andado tanto" (PARRA, 1979, p. 75). Así fue que acompañada por la guitarra de Violeta Doña Berta cantó las siguientes canciones: "Una palomita soy (tonada)", "Salí de las azucenas (tonada)", "Amada prenda mía (tonada)", "Cansados traigo los ojos (tonada)", "Dónde estás prenda querida (tonada)", "Adiós corazón amante (tonada)", "Yo he venido ciega al mundo (tonada)", "Ya llegó tu medio amante (tonada)", "Quisiera saber de cierto (tonada)" y "Cuando dentré a tu amor (tonada)". La presencia de la tonada en el interior de Chile es considerable. Este tipo de género musical folclórico consiste en

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

un conjunto de melodías y cantos dentro del género de la lírica. Se caracteriza por no ser bailada y tener un énfasis en los textos, y está escrita principalmente en cuartetos octosílabos con o sin estribillo. Es originaria de las regiones de Asturias y Cantabria situadas en el norte de España, donde ha dado lugar a los géneros de la tonada asturiana y la tonada montañesa respectivamente. También ha arraigado y se ha desarrollado en países hispanoamericanos como Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Venezuela. En el caso chileno, la tonada, aún más que la cueca, es la canción chilena campesina por excelencia (TONADA, 2018; TONADA, 2021). Dicho sea de paso, la cuestión campesina no es un detalle menor en la vida y en la obra de Parra, más bien es la principal característica de su persona y de su arte.

Volviendo a la poética de los espacios, en "Casa y Universo", Bachelard (2000, p. 76) entiende que ni la casa y el universo pueden ser considerados simples espacios yuxtapuestos, más bien es "Por la ventana del poeta, la casa inicia con el mundo un comercio de inmensidad. Por ella también, como le gusta decir al metafísico, la casa de los hombres se abre al mundo". En esta relación del poeta con la casa y el universo, resulta pertinente decir que la poesía y todo lo que ella envuelve, ocupó un lugar especial en la vida de Violeta. Vale la pena recordar que además de la presencia e influencia constante de su hermano poeta Nicanor, Violeta también llegó a conocer a otros grandes poetas chilenos, Gonzalo Rojas, Rokha y Pablo Neruda. Dado que las canciones son un tipo de poesía acompañada de melodía, no es por casualidad que en el libro "Cantos Folclóricos Chilenos" deje constancia de haber conocido a dos poetas, Gabriel Soto y Agustín Rebolledo. De alguna forma, ella misma también se consideraba una poetisa, ya que apreciaba, escribía y respiraba poesía. En este sentido, partiendo de la relación dialéctica de la que Bachelard (2000) habla en el capítulo 9 es interesante escuchar las canciones de los dos álbumes

y percibir que Violeta realiza un movimiento semejante al hurgar en los mundos íntimos de las personas desperdigadas por el interior de su Chile para luego darle alas y permitir que se expandan por el universo infinito. De esta manera, ella pretendía que ese universo poco conocido, olvidado y confinado fuese puesto en valor y reconocido por todos. Porque para ella tenía un sentido muy particular ya que dicho universo campesino compuesto por personas anónimas era el mismo que la vio nacer y crecer. Era su origen. Fue dicho universo que ella procuró rescatar y plasmar en sus canciones, prestarle su voz y su cuerpo. Era el Chile que era reconocía como propio y que tenía para ella un valor de autenticidad muy grande.

En este sentido, resulta interesante mencionar que el espacio a que dichas letras aluden es el campesino en toda su amplitud y resonancia poética. La descripción de la casa, del paisaje, del entorno campesino son presentados de una forma simple pero tierna, discreta pero mágica, trivial pero poética. Es aquí justamente que radica el potencial poético del espacio. Por eso Bachelard (2000, p. 28) se pregunta y nos pregunta: "Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la 'habitación humilde' evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio". Violeta Parra convencida de esta belleza poética del espacio rural chileno, abraza este paisaje y no solo lo rescata, sino que lo hace propio. Por ejemplo, en la canción "[Bella joven](#)", tercera canción del volumen 2, en el tercer verso se puede percibir cierta reminiscencia al espacio agreste y telúrico cuando hace mención a los trinos de las aves y a la melodía del cielo, aspectos que se corresponden con el paisaje campestre. En este verso la cuestión de la música y el paisaje está colocada de manera explícita, adjudicándole al cielo una potencia melódica. Si bien en tal canción el idilio amoroso está en el primer plano, es posible percibir que el ambiente en el cual está enmarcado es el rural y no el urbano. La historia que se cuenta

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

en la canción remite, claramente, a la historia de la bella durmiente, la espera de la princesa para que su príncipe la despierte del sueño eterno. Es oportuno resaltar que relatos de este estilo corresponden a los cuentos de hadas pertenecientes a la tradición oral típica de las zonas distantes de las grandes ciudades, tradición mediante la cual las expresiones culturales eran transmitidas de una generación a otra, mecanismo a través del cual Parra consigue recuperar estos versos que muestran el campo como un espacio poético.

A su vez, los versos "Si aún tengo leña para tu hoguera" y "Ni más bello que tus valles/Y tus volcanes, niña hechicera" de la canción en "Niña hechicera", canción que finaliza el lado A del volumen 2, aparecen también elementos del paisaje rural que remiten a la poesía del espacio. Palabras como hoguera, valles y volcanes traen implícito un lugar que solo es posible encontrarlo en el interior recóndito de los países y que, al mismo tiempo, poseen una connotación poética. Al igual que la primera canción, amor y poesía están vinculados. Dicho esto, es imposible soslayar que el hilo conductor de la mayoría de las canciones ("La inhumana", "Verso por saludo", "El sacristán", "Versos por la sagrada escritura", "Viva la luz de Don Creador", "Verso por las doce palabras", "Viva Dios, viva la Virgen" y "Verso por padecimiento") es el amor romántico y/o el amor religioso. Se entiende que estas cuestiones relativas al amor son aspectos que caracterizaban al campesinado que Violeta encontró en su camino y del cual ella también hacía parte. El hecho religioso no llega a llamar la atención, ya que el pueblo chileno es altamente católico y las zonas rurales suelen ser tradicionales y conversadoras en sus costumbres y hábitos. Como corolario es preciso remarcar que inclusive en dichas canciones es dable reconocer que el entorno en el cual están inmersas es el del interior chileno, es la idiosincrasia de ese pueblo rural, todo entremezclado por la visión y evocación poética que Violeta Parra no

solo imprimió en la interpretación de las canciones sino también ella misma encarnó.

DELINEAMIENTOS DE LOS ESPACIOS DE RESISTENCIA EN LAS CANCIONES DE VIOLETA PARRA

Esta categoría fue extraída del artículo de Susan J. Smith de 1997 intitulado "Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music". En ese texto Smith muestra cómo lo visual siempre ocupó un lugar de privilegio en la geografía, en detrimento del sonido. De esta manera, analiza diferentes momentos históricos, desde el Renacimiento italiano, la Inglaterra Eduardiana y Victoriana para terminar en la (Norte) América negra. Sin embargo, el argumento que sostiene el artículo es que el sonido es tan importante como la vista para la geografía. En el apartado "IV. Race, space and civil rights: listening to black America", es cuando ahonda en las cuestiones sobre la construcción y posicionamiento económico y social de la raza; en el interés en el contenido político de la formación de identidad, en cómo la intersección cultural y política crean espacios para grupos racializados; y en la conciencia de las tensiones en los procesos de identificación y representación entre esencialismo y negociabilidad, semejanza y diferencia, movilidad y estabilidad, fijeza e hibridación. Todo esto en el contexto de la (Norte) América negra donde establece que el sonido tiene la capacidad de penetrar

espacios prohibidos, expresar lo indecible y ofrecer un estilo de comunicación bastante diferente de la palabra escrita o hablada, que podría ser una ruta útil [...] para apreciar las geografías del racismo, de resistencia y de identificación étnica (SMITH, 1997, p. 515).

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

Estas tres geografías que Smith puntúa para la música negra norteamericana, a mi entender pueden ser aplicadas a la obra de Violeta Parra y en particular, a los dos álbumes elegidos. Como es sabido, Violeta nació en el seno de una familia humilde, creció viendo a su madre desdoblarse para conseguir mantener a la familia mientras que el padre se perdía en las noches bohemias, sufrió ella misma situaciones de discriminación racial y étnica, que acabó convirtiendo en un lugar de resistencia. La música que hizo y la música que procuró rescatar era la que estaba en los márgenes, en la periferia. Era la música que si no se rescataba estaba destinada al olvido. Era ese tipo de música, la música que más fielmente representaba la realidad de los campos chilenos, la que la estimulaba e inspiraba. Por eso compartimos la idea de Susan Smith (1997, p. 516) cuando “sugiere que la música florece en espacios de opresión (política, económica, social) justamente porque es el único recurso que los marginados poseen para mejorar sus vidas, desafiar su marginalidad” y con esto, cuestionar el *statu quo*. En este sentido, considero que la música de Violeta Parra posee estas características de resistencia, de posicionamiento político y de proceso de identificación que Smith le atribuye a la música negra norteamericana.

Una canción que considero se encaja en esta categoría es la tonada “No habiendo como la maire¹⁰”, la anteúltima del lado B del volumen 1. Teniendo en cuenta el origen humilde que tuvo la familia Parra, todo el esfuerzo que realizó Clarisa Sandoval, madre de Violeta, para mantener a la familia mientras que el padre, Nicanor, estaba desempleado o dedicado a la bohemia, y sobre todo sabiendo que fue su madre quien le enseñó a costurar y le cantó varias canciones, algunas de ellas registradas en el libro “Cantos Folklóricos Chilenos” (1979), toda la letra cobra un sentido más profundo y denso. Así los versos pueden ser un retrato de la propia vida de Violeta, en especial porque comienza de la siguiente forma:

¹⁰Maire en castellano chileno quiere decir madre.

Cuando yo salí a rodar
dije: “¡en nombre sea de Dios! (bis)
Ya mi maire se acabó:
vamos a experimentar” (bis)

Al hincarme de ro'illas
se me parte el corazón (bis)
de ver a mi pobre maire
que me da su bendición (bis)
(PARRA, 1979, p. 56).

Y termina con:

Para to'a la compañía
verde cogollo 'e retamo (bis)
Mucha falta hace la maire,
y tan mal que le pagamos (bis)
(PARRA, 1979, p.58).

De la misma forma que en la categoría anterior, palabras como cogollo y retamo remiten a un tipo de paisaje vinculado al campo. Cabe señalar que toda la descripción que la canción hace de la madre es resultante de una resistencia *per se*. La figura de la madre es aquí una figura fuerte y llena de esperanza que, a pesar de los reveses de la vida y sus circunstancias, continúa siendo un lugar seguro y firme al cual siempre se puede volver.

Otra canción de esta categoría, es la octava del lado A del volumen 1: “Las naranjas”. Está clasificada como tonada. De manera metafórica, la canción compara las naranjas y los limones con las mujeres y los hombres, respectivamente. Se interroga sobre el enamoramiento, las esperanzas en el amor y los infortunios del desamor. Son muy ilustrativos los dos primeros versos en los que ante un tipo de naranjas (a través de las cuales evoca a las mujeres) contraponen dos tipos diferentes de limones (por medio de los cuales simboliza a los hombres):

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...

Agustín Arosteguy

Tanta naranja ma'úra,
tanto limón por el suelo (bis),
tanta niña tan bonita,
tantos jóvenes solteros (bis).

Tanta naranja ma'úra,
tantos limones tan verdes (bis).
Cuando el hombre se enamora
hasta la vergüenza pierde (bis).
(PARRA, 1979, 126).

Este paisaje que tímidamente aparece entre naranjos y limoneros una vez más remite al paisaje campesino. Es posible interpretar que en el amor lo que cuenta es mantener las esperanzas, no desistir ante los reveses que se sufran, idiosincrasia propia del interior chileno. Por eso el tercer verso puede ser entendido como de resistencia:

A la mar fui por naranjas,
cosa que la mar no tiene (bis).
Metí la mano en el agua:
las esperanzas mantienen (bis).
(PARRA, 1979, 126).

Resulta interesante destacar que, aunque el mar no tiene naranjas, igual hay que meter la mano en el agua para conservar las esperanzas. Esta frase es muy elocuente para entender un poco del temperamento de las poblaciones del campesinado chileno. Analizando las primeras dos frases del último verso, deja entrever una cuestión que está vinculada con lo rural: los remedios caseros. Así cuando dice "Para la prima Clarisa, cascarita de naranja.", se puede interpretar que la cáscara de naranja puede tener una influencia en la búsqueda del amor. Pero ante esta esperanza para la prima, contrapone un destino incierto y poco alentador para ella: "El amor me tiene loca, perdía y sin esperanzas", lo cual a mi entender puede también ser entendido

en clave de resistencia ya que es dable interpretar que en ese preciso momento el amor la ha desilusionado y por lo cual, es preciso justamente resistir hasta que se avencinen nuevos horizontes.

Y como tercero y último ejemplo de esta categoría, elegí la canción punteada¹¹ "Tonada por ponderación" que es la anteúltima del lado B del volumen 2. En esta tonada con cierto humor cuenta los pormenores de la vida campesina tal vez en la localidad de Lautaro donde fue registrada. Pinta, así, el cotidiano de las personas que viven, trabajan y habitan el campo. Si bien lo que más prima es el tono humorístico de los versos, también se puede entrever que la vida en el campo no es nada fácil. En este sentido, cada verso posee sus peculiaridades y adversidades de la vida campesina, y se encuentra ligada, para bien o para mal, con la naturaleza y las estaciones. En versos como los siguientes se puede observar esta doble cara del cotidiano campesino:

Dirán que es ponderación
si todo no podrán cr'er,
que un zapallo que se dio
nunca lo pude mover.

Pedí tres yuntas de bueyes
que me lo jueran a tr'er
pa' levantar el zapallo
cien barretas mandé a hacere.
(PARRA, 1979, p.120-121).

Vale decir que esta combinación entre descripción de la vida y sus dificultades, está presente en cada uno de los versos que componen la canción, que al estar narradas en tono de humor lo hacen más leve.

Antes de pasar al siguiente apartado, es oportuno reiterar que la presencia de canciones de contenido religioso, y en particular, católico,

¹¹ Punteo: es la acción que realiza un guitarrista cuando toca una cuerda por vez (PORTO; MERINO, 2015).

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

en ambos álbumes no es menor. De esta manera, creo posible trazar una relación entre la resistencia y la fe, en especial la fe asociada a alguna forma de espiritualidad, característica presente hoy por hoy en las zonas rurales y sobre todo en la década de 1950, período en el cual Violeta Parra recorrió su país. Sea la forma de resistencia/fe que sea, lo importante es comprender que la música, las canciones y todo lo que gira en torno de ellas, pueden funcionar como salvavidas territoriales o refugios paisajísticos para ciertas personas. Es en el canto, en el encuentro que provoca la música, la manera que las personas poseen de aferrarse a la vida, de resistir el paso del tiempo, anclarse simbólicamente en un tiempo y espacio determinados. En este sentido, resulta pertinente transcribir un fragmento del discurso proferido por Didi-Huberman el día 17 de octubre de 2017, en el SESC Pinheiros (San Pablo), por ocasión de la abertura de la exposición “Sublevaciones”, que pertenece al libro “La Sociedad contra el Estado”, de Pierre Clastres (1978, p. 91-92):

Es que los hombres se aprestan a cantar, y esta noche, como a veces en esta hora propicia, entonan, cada cual para sí, el canto de los cazadores: la meditación prepara el sutil acuerdo del alma y del instante con las palabras que han de expresarlo. De pronto una voz se eleva, al comienzo casi imperceptible – tan interiormente nace–, prudente murmullo que aun no articula nada, entregado a la búsqueda paciente de un tono y de un discurso exactos. Poco a poco se eleva, el cantor se siente ya seguro de sí, y de repente, límpido, libre y tenso, brota su canto. Estimulada por aquella, una segunda voz se une a la primera, luego una tercera; lanzan palabras apresuradas, como respuestas que se adelantan siempre a las preguntas. Ahora todos los hombres cantan. Siguen siempre inmóviles, con la mirada tan sólo algo más extraviada; todos cantan a la vez, pero cada cual canta su propio canto. Son dueños de la noche y cada uno se quiere dueño de sí.

El canto aquí es presentado como una forma de resistencia y al mismo tiempo, como una manera de fortalecer no solo la identidad individual sino también la colectiva. De esta manera, podemos extender esta idea para las letras, instrumentos, melodías, ritmos que componen el cancionero que Violeta seleccionó entre un repertorio vasto como modo de describir de la forma más acabada posible a su pueblo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Con este artículo me propuse indagar lo espacial en la obra de Violeta Parra mediante dos categorías. Claro que dada la vasta obra musical de Parra es imposible en un solo texto cubrir todos los aspectos y características que esta posee tanto en la dimensión simbólica como en la concreta. En este sentido, quise proponer dos aspectos que a mi entender están pocos explorados en la música folclórica chilena y en particular en la música de Violeta Parra, y a partir de ellos realizar una aproximación geográfica a la música que la cantautora chilena reunió en estos dos álbumes. La elección de estas dos categorías está basada en el entendimiento que éstas atraviesan no solo estos dos álbumes sino la completitud de su obra. De esta forma, funcionan como brújulas para comprender de manera dialéctica tanto la vida privada como la artística.

Mi deseo fue que este trabajo fuese un puntapié inicial para despertar el interés de otras/os investigadoras/es para que continúen examinando la obra de esta artista inconmensurable desde perspectivas aún poco o nada exploradas. La provocación colocada en el título fue para comenzar a reflexionar sobre las características de ese Chile que Violeta Parra descubrió, procuró proyectar, divulgar y enaltecer de manera incansable. Ese mismo Chile que pareció en un momento

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...

Agustín Arosteguy

dado darle la espalda, ella, en cambio, fue incondicional. Estas dos categorías que tomé como pilares para el análisis surgieron de la idea de que fueron dos insumos básicos para su obra. Es decir, por medio de la poesía y de la resistencia, Violeta construyó una obra artística fuera de serie y totalmente inédita no solo para el siglo XX, sino también para los días actuales. Como dice la periodista Constanza Bernardita Penna Brüggemann (VIOLETA, 1964, n.p., las expresiones o palabras destacadas fueron realizadas por el autor) “Violeta Parra rescató el folclor, renovó la poesía de la canción popular chilena, **retrató a Chile en sus canciones** [...] **Y el mundo nos conoce** [...] **por las canciones** de esta **mujer de pueblo**, de **campo**, no por batallas, no por discursos...”. Todo eso sin esperar nada a cambio, confiando en la poesía que yacía en el interior de su país y que estaba resistiendo para no caer en el olvido. De este modo, podemos pensar a Violeta como un ser humano visceral y una artista que no abdicó ni siquiera en los momentos más difíciles de su vida. Fue una artista que quedó y quedará, por su forma poética de vivir y sentir su existencia como por su perseverancia y resiliencia, para siempre en el inconsciente colectivo no solo de los chilenos sino de todos los latinoamericanos. Al punto tal de que no se puede entender el folclore sin pasar por Violeta Parra. No por nada el pueblo chileno estableció el día en que ella nació como el día de la música y de los músicos chilenos. Tal homenaje no tiene parangón. Esta relación fue recíproca lo que no quiere decir que haya sido fácil. A pesar de todas las vicisitudes, Violeta encontró en el interior de su Chile el Chile que ella deseó preservar y con el cual ella se identificó cabalmente, y que decidió retratar en sus canciones. Se identificaba con el carácter poético y de resistencia que el Chile campesino poseía. Dos Chiles coexistiendo, uno al margen del otro, siendo a grandes rasgos uno más superficial y arrogante, y el otro, más simple y franco.

Retomando la definición de espacio de Doreen Massey (2008, p. 29), resulta interesante ahondar en el significado que cobra en el contexto de las músicas aquí analizadas la idea de poder imaginar el espacio como una “simultaneidad de historias-hasta-ahora”. Es justamente en este aspecto que la labor de rescate de Violeta Parra alcanza un papel crucial, debido a que ella tuvo la capacidad de entender que el espacio existe a partir de su multiplicidad de trayectorias que se suceden en simultáneo y son relacionales. Al recorrer diversas zonas de su país amplió su propio espectro e intentó que el resto de sus habitantes también pudiese hacerlo. Pudo constatar que los espacios derivan de las interacciones provenientes de las personas que los habitan, de esta manera pudo acceder a canciones que ni sabía que existían y por ende, descubrir lugares que de otra forma no hubiese conocido; y lo más interesante de todo, es que al abrir ese tesoro del acervo popular y darlo a conocer, Violeta intuyó, de alguna manera, que el espacio estaba en construcción constante y que ese conjunto de historias que cada canción poseía junto con la historia personal de quien la cantaba, debía siempre estar al alcance de los habitantes de su pueblo para poder continuar ese proceso infinito.

Una cuestión que cae de maduro al escuchar estos dos álbumes de Violeta Parra es que ella como ninguna otra artista supo hacer de su universo su casa o, dicho de otra manera, consiguió extender los límites de su casa a los del universo. Como ejemplo paradigmático de resistencia y de poesía podemos nombrar la carpa que montó en la comuna La Reina en las afueras de Santiago, a la que ella llamó de “Universidad del Folclore”. Ese lugar ubicado a los pies de la precordillera de Los Andes, caracterizado por una serie de relieves con pendientes elevadas, fue el espacio que Violeta eligió para plantar por última vez su bandera de resistencia y poesía. Fue en ese lugar

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...
Agustín Arosteguy

donde ella representó su Chile profundo en todos sus detalles: desde la decoración, comidas y bebidas que se podían consumir hasta los grupos y artistas que tocaban. Fue justo en ese lugar donde decidió despedirse para siempre, fue ahí donde, en palabras de Atahualpa Yupanqui (apud IBÁÑEZ, 2017, n.p.), un 5 de febrero de 1967 “ya no le cabían en la cabeza/ los pájaros azules/ así fue que un mediodía/ de extraña luminosidad/ les abrió un trágico orificio/ de escapada/ y los pájaros azules se fueron/ pero le llevaron la vida”. ☉

AGRADECIMIENTOS

El autor agradece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por la beca posdoctoral que está permitiendo realizar esta investigación y la escritura de este artículo. Agradece también a Verónica Hollman por su lectura y comentarios. A Nicolás Masquiarán Díaz, Fernando Venegas Espinoza, Ignacio Ramos Rodillo y Sebastián Jatz Rawicz por su disponibilidad y por haber contribuido con opiniones e información sobre Violeta Parra y su música.

REFERENCIAS

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

CANTO a lo divino. **Memoria Chilena**: Biblioteca Nacional Digital de Chile, Santiago, 2018. Disponible: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95606.html>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

CLASTRES, Pierre. **La Sociedad contra el Estado**. Barcelona: Monte Ávila Editores, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “**Imagens e sons como forma de luta**”. Trad. Edgard de Assis Carvalho y Mariza Perassi Bosco). Discurso proferido en el SESC Pinheiros en el día 17 de octubre de 2017. Disponible en: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN. Consultado en: 21 de mar. 2020.

EL TOQUI Lautaro. **Memoria Chilena**: Biblioteca Nacional Digital de Chile, Santiago, 2018. Disponible: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-721.html>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

ESPINOZA, Fernando Venegas. **Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío**: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo. Concepción: Universidad de Concepción, 2017.

GARCÍA, Gris. Poéticas del espacio: Casa y universo, Gaston Bachelard. **Fotocopioteca** [online], n. 38, 2014.

IBÁÑEZ, Juan Íñigo. Violeta Parra: cabeza de pájaros. 22 jul. 2017. **Confabulario**. Disponible: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/violeta-parra-cabeza-de-pajaros-azules/>. Consultado en: 26 de Julho de 2021.

LA LENGUA mapuche – Mapudungun. **Memoria Chilena**: Biblioteca Nacional Digital de Chile, Santiago, 2018. Disponible: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3594.html>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

LA Refalosa. **Wikipédia**: La enciclopedia libre. 2021. Disponible: <https://es.wikipedia.org/wiki/Refalosa>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MAYRING, Philipp. “Qualitative content analysis”. **Forum Qualitative Social Research**, Berlin, v. 1, n. 2, a. 20, June, 2000.

PARRA, Violeta. **Cantos folclóricos chilenos**. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

Retrato de Chile según Violeta: una aproximación geográfica al cancionero...

Agustín Arosteguy

PORTO, Julián Pérez; MERINO, María. Definición de punteo. **Definición DE**, 2015. Disponible: <https://definicion.de/punteo/>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

SÁEZ, Fernando. **La vida intranquila**: biografía esencial de Violeta Parra. Santiago de Chile: Planeta, 2017.

SMITH, Susan. "Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music". **Progress in Human Geography**, California, n. 21, p. 502–529, 1997.

TONADA. **Wikipédia**: La enciclopedia libre. 2021. Disponible: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tonada>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

TONADA. **Memoria Chilena**: Biblioteca Nacional de Chile, Santiago 2018. Disponible: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91943.html>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

VELORIO del angelito. **Memoria Chilena**: Biblioteca Nacional Digital de Chile, Santiago, 2018. Disponible: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94356.html>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

VIOLETA Parra, Brodeuse Chilienne. Dirección: Jean Claude Diserens. Producción: Madeleine Brumagne. **Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión**, 1964. Youtube (6m) son., color. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=PRpCDnXyHpE>. Consultado en: 23 de Junho de 2021.

Submetido em dezembro de 2020.

Revisado em março de 2021.

Aceito em junho de 2021.