

FERNANDO VENEGAS ESPINOZA

VIOLETA PARRA

EN CONCEPCIÓN Y LA FRONTERA DEL BIOBÍO: 1957-1960

RECOPILACIÓN, DIFUSIÓN DEL FOLKLORE Y DESBORDE CREATIVO



Universidad de Concepción



VRIM
VICERRECTORÍA DE RELACIONES
INSTITUCIONALES Y VINCULACIÓN
CON EL MEDIO

FERNANDO VENEGAS ESPINOZA

VIOLETA PARRA EN CONCEPCIÓN Y LA FRONTERA DEL BIOBÍO: 1957-1960

RECOPILACIÓN, DIFUSIÓN DEL FOLKLORE Y DESBORDE CREATIVO



Universidad de Concepción



VRIM
VICERECTORÍA DE RELACIONES
INSTITUCIONALES Y VINCULACIÓN
CON EL MEDIO

Colección VRIM UdeC
Dirigida por Jorge Rojas Hernández



Investigación realizada con el apoyo del
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015

Cátedra Violeta Parra
Facultad de Humanidades y Arte
Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el Medio
Universidad de Concepción

Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960
Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo
©2017 Fernando Venegas Espinoza

Registro de Propiedad Intelectual N° A-283231

ISBN 978-956-227-415-9

Primera edición, octubre de 2017

Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el Medio
Víctor Lamas N° 1140, Concepción, Chile
Fonos (56-41) 2661640 - (56-41) 2661640
vrим.udec.cl

Ilustración de portada
Ernesto Cabrera, "Pititore", según indicaciones de Fernando Venegas.
Representa labor de recopilación de Violeta Parra en la zona rural de Hualqui.

Edición/producción editorial
Oscar Lermanda

Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso escrito del titular de los derechos.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

VIOLETA PARRA EN CONCEPCIÓN
Y LA FRONTERA DEL BIOBÍO: 1957-1960

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Presentación	11
Introducción	13
I. Tiempos de Sputnik's	27
II. La escoba que no barrió.....	37
III. De la ciudad brumosa de Belmar al entorno proletario	49
IV. La Atenas de América.....	69
V. De París a Concepción	87
VI. El Museo de Arte Folklórico	111
VII. Entre la recopilación y la creación.....	149
VIII. Las cuecas más hermosas de Chile.....	177
IX. La divulgación del folklore en las Escuelas de Temporada.....	241
X. Vida privada y sociabilidad.....	269
XI. El retorno en enero de 1960: tiempo de creación	305
A modo de conclusión	339
Fuentes y bibliografía.....	349

Agradecimientos

En primer lugar, agradecemos los apoyos institucionales a este proyecto. De una parte, los Fondos de Cultura (FONDART N° 222878), por aportar con recursos para el éxito de esta iniciativa. De otra, los de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio y Relaciones Institucionales de la Universidad de Concepción, en la persona de Jorge Rojas Hernández, su vicerrector, que la valoró y fortaleció. Agradecemos también el aporte de cofinanciamiento a la edición que hizo la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VRID).

En segundo lugar, los apoyos comprometidos y rigurosos en el desarrollo de esta investigación. En la revisión de prensa, de Carolina Vidal Alarcón, del Programa de Magíster en Historia de la UdeC. Siempre en la revisión de prensa, pero sumando además la transcripción de entrevistas y la digitalización de imágenes para este libro, fue fundamental el trabajo realizado por Elizabeth Zapata Valenzuela y de María Ignacia Seguel Montoya, estudiantes de la carrera de Pedagogía en Historia y Geografía de la UdeC. Su aporte en el éxito de esta investigación fue fundamental, sin ellas probablemente la habría concluido en un par de años más. En el Departamento de Historia el apoyo permanente y comprometido de Sara Hernández. En el Archivo Fotográfico, fue igualmente relevante el apoyo de Claudia Arrizaga y de Carolina Tirado. Destaco además a Fernanda Venegas Vargas, por su esmero en lograr recomponer visualmente la casa en que residió y trabajó Violeta Parra y su labor de recopilación. A todas estas ellas, mi infinita gratitud.

En tercer lugar, destaco las referencias y aliento de Patricia Chavarría, que permitieron llegar a muchas personas cuyo testimonio fue clave en este libro. En ese sentido, muy especialmente mi reconocimiento a la generosidad y conocimientos de Ricardo Castillo, que abrió las puertas no sólo a la memoria y fraternidad de su familia, sino también a sus propios registros e investigaciones. Se agradece también el diálogo constante, referencias y contribución logística de Sanyar Lagos, Javier Verdugo, Pablo Vulliamy, Florencia Echeverría, María Edith Larenas, Dagoberto Ulloa, Guillermo Vásquez e Iris Quiroz. A su vez, los diversos apoyos prestados a esta investigación por Pedro Altamirano, Ignacio Ramos, Mario Valdés, Armando Cartes, Karin Pereira (ARNAD), Gloria Carrillo Álvarez (Biblioteca Regional de Aysén), Pilar Pastén, Aldo Álvarez, Alejandra Herrera, Raúl Salgado, Elizabeth Villa, Carlos Inostroza, Sandra Santander (Pinacoteca UdeC), Milena Rojas y Cecilia García Huidobro (Museo Violeta Parra).

Por supuesto, ha sido también muy importante la generosidad de aportar con sus testimonios de Mireya Mora (Yeya), Consuelo Saavedra, Patricia Chavarría, Raúl Zimmelman, Jaime García, Irma Ibáñez, Ricardo Castillo, René Castillo, Flavia Pineda, Albino Echeverría, Francisco Rodríguez (Pancho), Carlos Muñoz Labraña, Gastón Soubllette, Nicolás Masquiarán, Emilio Saldías, Gloria Herrera Merino, Ema Millar, Pedro Millar y Solveig Belmar.

También los comentarios y observaciones de mis estudiantes del Programa de Magíster en la Universidad de Concepción que contribuyeron a enriquecer esta investigación: Nicollet Gómez, Mary Argo, Dagoberto Fuentes, Gonzalo Soto, Gerardo Aedo y Andrés Pino. Las sugerencias de la profesora Laura Benedetti y las luminosas y agudas observaciones de Óscar Lermanda. En su génesis también fueron valiosas las conversaciones con Mauricio Basualto, Cathy González, Ángel Rogel, Paula Vargas, Milena Parra (Tita) e Isabel Parra.

Presentación

COMO TODO TRABAJO, este tiene su propia historia. Partió como una idea asociada a largas conversaciones entre quien suscribe estas líneas y el músico penquista Mauricio Basualto. Precisamente en una de esas caminatas conversadas fue que concluimos en que el paso por Concepción de Violeta Parra no había sido investigado ni menos divulgado. Ambos nos habíamos aproximado a la folklorista desde diferentes vertientes. Mauricio obviamente desde la música, por mi parte desde la investigación histórica.

Por la cabeza de Mauricio fluyeron múltiples proyectos, con los que se golpearon muchas puertas, hasta que la Universidad de Concepción, y su Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el Medio, liderada por el Dr. Jorge Rojas Hernández, nos abrió las puertas a su desarrollo. En ese contexto, y a partir de una propuesta de Jorge Rojas, fue que el 7 de octubre del año 2016 se creó la primera Cátedra en Chile que tiene como único y exclusivo propósito estudiar la vida y obra de Violeta Parra. Tuvo dos momentos, una presentación oficial, realizada en la Pinacoteca de la UdeC, y otra ciudadana, animada por Isabel y Tita Parra, además del destacado músico y cantautor nacional Manuel García. La asistencia de público fue extraordinaria, unas diez mil personas repletaron el Foro Abierto.

Al mismo tiempo la idea de investigar el paso de Violeta Parra por Concepción maduró en un proyecto que presenté al Fondart Región del Biobío el año 2015.

En el camino pasaron muchas cosas, siendo la principal para esta investigación que Mauricio Basualto se concentró en la elaboración de un disco tributo a Violeta Parra, mientras la investigación histórica quedó bajo mi responsabilidad. En las siguientes líneas se explicará los fundamentos y objetivos, además de los antecedentes y metodología del trabajo.

Introducción

EN LOS ESTUDIOS que se han realizado sobre Violeta par Parra lo que ha interesado fundamentalmente ha sido relevar la vida y obra de la folklorista de manera general, además de la diversidad y singularidad de su fuerza vital creativa¹.

Al momento de revisar más específicamente los trabajos que se han escrito sobre el paso de Violeta par Concepción, destacan los que tienen la categoría de fuentes. Son fundamentales las décimas autobiográficas de Violeta Parra. En ellas, hay tres en las que alude esencialmente a penas de amor y en las que se refiere muy de soslayo el trabajo recopilatorio². Luego habría que destacar lo escrito por su hijo Ángel en *El libro mayor de Violeta Parra* publicado por su hermana Isabel³. Estas líneas, relacionadas con sus recuerdos —pues fue testigo directo de los años de Violeta en Concepción— van alcanzar un mayor desarrollo en el libro de

¹ Una revisión panorámica del estado de la cuestión respecto de la vida y obra de Violeta Parra hasta el 2014 en: Fernando Venegas, “Violeta Parra y su conexión con la cultura popular de la frontera del Biobío (1917-1934)”, *Revista Historia UdeC*, N° 21, vol. 1, enero-junio 2014, 105-139. Dos estudios en los que se analiza profundamente la relación entre música y sociedad corresponden a: Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004; Juan Pablo González, Oscar Ohlsen, Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

² Violeta Parra, *Décimas. Autobiografía en versos*, Argentina, Ed. Pomaire, 1976.

³ Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid, Michay, 1985.

Ángel titulado *Violeta se fue a los cielos*⁴. Ello, no obstante que el mismo indica que: “en esa época, yo no estuve muy presente. Mis hermanas Carmen Luisa e Isabel pasaban más tiempo con ella...”⁵.

Pasando a las fuentes no publicadas, o publicadas parcialmente, respecto de este periodo, es conocido que parte de su trabajo de rescate del folklore realizado en la zona se encuentra depositado en el museo Pedro del Río Zañartu. Al comenzar este trabajo tomamos conocimiento que una parte se trataba de cincuenta partituras: “cada cueca se acompaña del texto y de una breve información biográfica de la cantora o cantor. Las transcripciones fueron hechas por el musicólogo Gastón Soublette”. Junto con ellas, Violeta donó un guitarrón, una victrola, tres arpas, un par de zuecos, un disco de 33 1/3 “Póngale chica al vaso” y “Hundimiento de Angamos”. Roberto Contreras afirmó el 2001 que se trataba del “... primer registro que se hace de la zona de manera más o menos metodológica. Es un trabajo interesante. Recopila parte importante de las creaciones de una época determinada y es un material valioso para estudios comparados”. Contreras afirmó además que muchas de esas cuecas seguían todavía vigentes “en la mayoría de las cantoras de la región, aunque con melodías diferentes”. Finalmente también se decía que se conservaban diez fotografías⁶.

Otra fuente relevante son dos audios, correspondientes a una entrevista realizada para la radio de la Universidad de Concepción por Mario Céspedes, y una conferencia sobre el canto a lo humano y lo divino dada en el auditorio de la Escuela de Educación, ambas actividades en el marco de la VI Escuela de Verano organizadas por esa universidad, en enero de 1960.

Por otra parte, están los libros que se han publicado sobre Violeta Parra aludiendo a su vida y obra de manera general y en donde se entregan algunas referencias a su paso por Concepción. Destacamos en ese sentido los siguientes: Alfonso Alcalde, *Toda Violeta Parra* (1974); Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, *Gracias a la vida* (1976); Bernardo Subercaseaux, Jaime Londoño y Patricia Stambuk, *Gracias a la vida*

⁴ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, Santiago, Ed. Catalonia, 2006.

⁵ *Ibidem*, 139.

⁶ Roberto Contreras en Marcelo Sánchez, “Los pasos perdidos de Violeta Parra”, Archivo Personal Violeta Parra.

(1982); Carmen Oviedo, *Mentira todo lo cierto* (1990); Fernando Sáez, *La vida intranquila. Violeta Parra* (1999); Margarita Rodríguez y María del Carmen Lavín, *Hijos del Bío Bío* (2010). En todos estos trabajos se aprecia que la base de las investigaciones estuvo en la recuperación de la memoria.

Muy particularmente destacamos la tesis de Carolina Guzmán, que es el único trabajo que se ha realizado de manera específica sobre el paso de Violeta Parra por el espacio geohistórico en cuestión, a partir del estudio de una obra poco conocida de ella. Se trata de: “Los man-teles de Nemesio. Diferentes perspectivas de la vida artístico-cultural de Concepción entre 1955 y 1960 a través de una canción de Violeta Parra y Olga Muñoz” (2013). Este trabajo fue muy importante para esta investigación. De hecho, volvimos sobre la mayoría de los informantes claves que ella entrevistó.

Recientemente ha sido publicado un estudio de Paula Miranda, Elisa Loncon y Allison Ramay, sobre el paso de Violeta por el Wallmapu y su encuentro con el canto mapuche, labor que estuvo relacionada con su estadía en Concepción. Se analizan las grabaciones que realizó como el impacto que tuvieron en su obra⁷.

Finalmente, destacamos algunas publicaciones que permiten contextualizar la escena cultural a la que llega Violeta Parra, aunque en realidad faltan estudios sobre esta temática y sobre el Concepción y su entorno proletario de mediados del siglo XX⁸. Sobresalen las investigaciones sobre la historia del arte penquista y chillanejo, especialmente los murales⁹.

⁷ Paula Miranda, Elisa Loncon y Allison Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago, Ed. Pehuén, 2017.

⁸ Eduardo Meissner Grebe y Sergio Ramón Fuentealba, *Tole Peralta, semblanza y diálogo*, 1998; Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción. TUC*, Ediciones Universidad de Concepción, 2002.

⁹ Consideramos los siguientes estudios: Albino Echeverría, *Murales de la Octava Región*, Concepción, Fondart, 2002; María Soledad González, Sandra Santander, *Catálogo 50 años mural Presencia de América Latina*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 2005; Margarita Gatica, Roberto Contreras y Mauricio Ostría, *Premios Municipales de Arte de Concepción, 1953-2004*, Concepción, Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2006; Fidel Torres, Rodrigo Vera, Luis Arias y Patricio Contreras, *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*, Concepción, Fondos de Cultura, 2012; Julio Escámez, *Visiones 2008-2014*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 2016; Nicolás Masquiarán, *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963*, Universidad de Chile,

Ahora bien, ¿qué se ha escrito sobre Violeta Parra y su labor en tierras penquistas? En primer lugar, es necesario señalar que, con excepción del CD de Violeta que contiene los audios de su entrevista y recitales, todas las referencias aluden a su estadía entre 1957-1958; no obstante, definitivamente lo más conocido son los audios. En términos generales podría decirse que en tanto la memoria ha sido la principal herramienta para reconstruir la vida y obra de la folklorista, se aprecia una serie de imprecisiones, que al menos, para el periodo en que nos concentramos, esperamos contribuir a disipar.

Los aspectos que se han resaltado han sido esencialmente cuatro. En primer lugar, que el viaje se produce debido a un contrato de la Universidad de Concepción. Ella se trasladó en 1957, con sus hijos Isabel, Ángel y Carmen Luisa, además de su primera nieta, la hija de Isabel, Tita o Titina¹⁰. Carmen Oviedo agrega que se establecieron en un viejo caserón de arquitectura típica chilena, en la calle Caupolicán, frente al liceo en el que estudió su hijo Ángel, el Enrique Molina¹¹. Esta casona era la sede de la Escuela de Bellas Artes, dirigida por el pintor Óscar Tole Peralta, que pertenecía a la UdeC. No hay claridad hasta cuando se prolongó su estadía, que se indica habría sido hasta comienzos de 1958 o bien a comienzos de 1959.

Encontramos diferencias respecto de las razones por las cuales la Universidad de Concepción contrató a Violeta. Su hijo, Ángel, subraya que fue para formar el primer museo de folklore de la zona¹². En tanto, Carmen Oviedo indica que fue para participar de la Escuela de Verano de 1958. Asegura a su vez que ese objetivo no se cumplió, porque era “demasiado fogosa y pierde a menudo la paciencia cuando los demás no siguen la rapidez de su pensamiento. En definitiva, las clases no resultan,

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología, 2011. Aunque no es su propósito detenerse en Concepción, destacamos el trabajo de Bradu sobre Gonzalo Rojas, en el que se presenta el contexto de la Universidad de la Concepción y las Escuelas de Verano: Fabienne Bradu, *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

¹⁰ Carmen Oviedo, *Mentira todo lo cierto: tras la huella de Violeta Parra*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990, 68.

¹¹ Ídem.

¹² Ángel en Isabel Parra, *El libro mayor...*, 56.

pero ella va a entregar mucho más a través de la investigación”¹³. Este aspecto se vuelve a abordar en “Canto a las raíces, canto al amor salvaje”, estudio de Margarita Rodríguez y María del Carmen Lavín (2010).

Hay coincidencia en que esta fue una época importante para el trabajo recopilatorio y creativo. Además es la primera vez que Violeta realizaría esta labor remuneradamente.

Carmen Oviedo explica que se trató de una época riquísima en experiencia y conocimientos, coincidiendo con una etapa privilegiada para la Universidad de Concepción liderada por David Stitchkin. Agrega que, en lo que interpreta como una segunda tarea, el rector le encargó la organización del Museo del Folklore y que Óscar Tole Peralta le cedería el espacio que se necesitaba para este proyecto en la Escuela de Bellas Artes, en donde se habría creado un departamento de investigaciones folklóricas¹⁴. Quien agrega más información al respecto es su hijo Ángel. Explica que tras varios meses de preparación y recopilación de materiales, se va a inaugurar el museo “que en la época contaba con dos salas, cedidas para ese efecto por Tole Peralta, pintor, director y profesor de la Escuela de Bellas Artes, que estaba ubicada en la calle Caupolicán N° 7 a un costado del cerro Caracol y frente al Liceo de Hombres”¹⁵. La ya citada Carmen Oviedo indica posteriormente que esta iniciativa fracasaría, según asegura, por faltarle el apoyo: “el material entregado a la Universidad permaneció por años olvidado, hasta que Patricia Chavarría, folklorista de la región, lo rescató”. Esta información es desmentida por Patricia Chavarría, quien se sorprendió cuando se la comunicamos¹⁶.

Se agrega a su vez que más allá del éxito de la idea de un museo del folklore y las posibilidades de permanencia en el tiempo, el trabajo de investigación y recopilación de Violeta fue muy significativo. Va a compilar más de cien cuecas de la zona, las que van a ser llevadas a partitura por Gastón Soublotte, contratado con ese fin por la universidad, a petición de Violeta¹⁷.

¹³ Oviedo, *Mentira todo lo cierto...*, 68-69.

¹⁴ *Ibidem*, 69.

¹⁵ Ángel en Isabel Parra, *El libro mayor...*, 56.

¹⁶ Entrevista de Fernando Venegas a Patricia Chavarría, Concepción, agosto de 2015, APVP.

¹⁷ Oviedo, *Mentira todo lo cierto...*, 69.

Gastón Soublette se ha referido en múltiples ocasiones a su relación y trabajo con Violeta, a quien considera su maestra. Para el tiempo en que trabajaron juntos en Concepción ya se conocían bien, incluso habían grabado un disco juntos. Refiriéndose a estos años de manera panorámica, recordó que ella comenzó primero a investigar el folklore de la Provincia de Ñuble, al interior; siguió luego con la zona central, entre Ovalle y el Maule. Violeta en todos esos espacios recorrió todo, “hasta los lugares más apartados, hasta en mula andaba la Violeta atravesando cerros con su guitarra. Cuando estaba escasa la hierba o el azúcar, llevaba de aquí de Santiago, todo al hombro, por los campos, por el barro en el invierno...”. Rememoró en ese entonces que estuvo cerca de un año en Concepción: “... alojaba ahí en lo que era la Escuela de Bellas Artes, una casa chilena. Ese año, el cincuenta y siete debe haber sido, ella consiguió que el Rector de la universidad me contratara a mí también para realizar conjuntamente una investigación sobre la cueca de la región. Recopilamos más de cien cuecas, que quedaron como las mejores cuecas de la zona. Pero esto fue solo una etapa. En Concepción realizó una labor que abarcó todos los géneros del folklore, desde las fiestas campesinas y sus instrumentos, hasta el vestuario popular”¹⁸.

Refiriéndose a este trabajo recopilatorio, la ya referida Carmen Oviedo explica que, con la guitarra traspuesta por segunda, acompañaba a quienes iba entrevistando: en Hualqui por ejemplo, a Olimpio Fuentes, “quien utilizaba el estilo de las cantoras, con rasgueos y punteos femeninos, usando afinaciones campesinas para tonadas cuya letra era para ser cantada por mujeres”; lo mismo en el caso de Blanca Segundo; María Stuyen, del cerro Cayumanguí; la gente de Ñipas y Yumbel, entre otras. Oviedo concluye de manera sintética que “todos estuvieron a confiarle sus cantos y con todos se amistó, con esa manera fácil de establecer contacto con los humildes que tenía”¹⁹. Alguna referencia realiza a ese trabajo Fernando Sáez (1996). Por su parte, Ángel refiere una situación excepcional que vendría a confirmar la regla. Cuenta la historia de la

¹⁸ Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, *Gracias a la vida. Violeta Parra. Testimonio*, Santiago, Editorial Galerna, 1976, 67-68.

¹⁹ Oviedo, *Mentira todo lo cierto*, 69.

Panchita, una mujer de 101 años que Violeta intentó recopilar, pero que ella, incluso hasta gastando más de una broma, se negó²⁰.

Es interesante la metodología de trabajo que refiere Ángel de manera indirecta. Indica que cuando un día la Panchita se mostró aparentemente interesada en entregar su testimonio, se hizo una comida: “en la cocina se preparó la mise en scène: vinito pipeño de Florida (donde vivía una amiga de mi mamá que leía el destino en cartas de naipe chileno), mariscos de Lirquén, pan amasado y pebre que preparaba mi tía Olga, y todo esto para recopilar a la Panchita...”²¹. Eso sí, da dos versiones sobre esta situación, la del 2006 tiene variaciones²².

Respecto de este trabajo recopilatorio Violeta habría llegado a afirmar que las cuecas de la provincia de Concepción eran las más hermosas de todo Chile, “con melodías y textos de carácter noble y poético, llenas de ingeniosas figuras literarias”. Ángel Parra lo dice de manera elocuente: “Personalmente, pienso que Violeta en esta temporada sureña, vivió una buena experiencia en todo sentido. Las más bellas tonadas de amor del folklore, que ella dejó a todos los chilenos como herencia cultural, salieron de esa región. Cuecas como “Adiós que se va Segundo”, “La Mariposa”, que son de Hualqui, pequeña aldea que es paso obligado para ir a Yumbel y Concepción”²³.

Un segundo tópico que se resalta de su paso por Concepción, son las redes que estableció con la gente ligada al mundo de la cultura relacionadas directa o indirectamente con la Universidad de Concepción, conectadas además por un lugar de residencia: la Escuela de Bellas Artes. En ese sentido, su hijo Ángel profundizó en lo que denomina como “el mundo interior” de ese establecimiento²⁴. Esta sociabilidad también se desarrolló en la laguna de San Pedro, hasta donde concurrieron, según recordó el mismo Ángel, Gonzalo Rojas, Hilda y Alfonso Alcalde: “Y la Viola preparando una pierna de cordero, tortilla de rescoldo, y Olguita Muñoz, excelente soprano, cantaba una melodía que la Viola había compuesto inspirada en una tela de Nemesio Antúnez y que se llamaba

²⁰ Ángel en Isabel Parra, *El libro mayor...*, 56-57.

²¹ Ídem.

²² Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos...*, 144-146.

²³ Ángel en Isabel Parra, *El libro mayor...*, 56.

²⁴ *Ibidem*, 57.

‘Los manteles de Nemesio’”. En esta misma lógica, Carmen Oviedo indica que Violeta organizó un malón, “para recaudar fondos para una candidatura de izquierda, y se esmera en dar realce a las costumbres culinarias típicas: empanaditas de orejones de pera, pan de huevo, mote de huesillos y mistela dan sabor a la reunión celebrada en su casa”²⁵. No realiza mayores especificaciones.

Habría que insistir en que sobre este aspecto la tesis de la antropóloga Carolina Guzmán es un aporte notable, porque incluye entrevistas a contemporáneos: Olga Muñoz López, Ruth Pérez, la ya citada Mireya Mora, Albino Echeverría y Consuelo Saavedra²⁶.

En conexión con lo anterior, un tercer aspecto, resaltado por Carmen Oviedo y muy particularmente por Fernando Sáez, es que Violeta se encuentra en un excelente momento de creación. En efecto, Sáez se exhiba: “muchas canciones fueron compuestas. Con seguridad ‘Los manteles de Nemesio’, en homenaje al pintor y su obra de ese tiempo; ‘Las manos de julio’, una canción para el pintor Escámez que los actores de ese tiempo recuerdan haber escuchado varias veces, pero desaparecida dentro de la totalidad de su obra; la música para el poema de Nicanor, ‘El hijo arrepentido’, ‘La cueca de los Meneses’, también con texto de su hermano; ‘Los burgueses’, con “letra” de Gonzalo Rojas; ‘El pueblo’, del poema de Pablo Neruda”. También sería de ese entonces “Hace falta un Guerrillero”, tema inspirado en la figura de Manuel Rodríguez...”²⁷.

Carmen Oviedo lo sintetiza en que Violeta realizó presentaciones personales y en programas de radio. Que conoció a pintores, escritores y músicos, a grupos de teatro y a jóvenes valores que renuevan el ambiente cultural, destacando a Hugo Pereira, que realizó una escultura en madera con cara de Violeta, que en ese entonces se conservaba en casa de Albino Echeverría. Al pasar desliza una idea llamativa en la que no profundiza: “Se mueve en todas direcciones, participa en encuentros

²⁵ Ídem.

²⁶ Carolina Guzmán, *Los manteles de Nemesio. Diferentes perspectivas de la vida artístico-cultural de Concepción entre 1955 y 1960 a través de una canción de Violeta Parra y Olga Muñoz*, Universidad de Concepción, Memoria para optar al Título de Antropólogo con mención Socio Cultural, 2013.

²⁷ Fernando Sáez, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, Santiago, Ediciones Radio Universidad de Chile, 1996, 102-103.

con artistas y en actos populares en los que la juventud se nutre de las enseñanzas que difunde con su presencia”²⁸.

Finalmente, en términos de su vida más privada se resaltan dos aspectos. Primero, su entorno familiar valora el encuentro con parientes desconocidos, la familia Parra de Concepción, que era propietaria del bar “La Playa”, “en pleno barrio del mercado, artesanías y mariscos”²⁹. Por su parte, Carmen Oviedo se refiere a su relación con Julio Escámez; pintor que pertenecía a la Sociedad de Bellas Artes penquista y que a la sazón pintó un mural en el edificio de la Farmacia Maluje³⁰. Es la misma Violeta la que se refiere a sus penas de amor en Concepción, en sus “Décimas”, aunque sobre este tema su entorno directo legítimamente no se ha pronunciado³¹.

En síntesis, tal como lo señalamos inicialmente, el paso de Violeta Parra por Concepción ha sido abordado de manera general, siendo la principal fuente, al menos en lo que se refiere a los trabajos publicados, el testimonio aportado por Ángel Parra, quien, paradójicamente, afirma que no fue quien compartió más con Violeta durante esos años. Afortunadamente todavía viven personas que se relacionaron con ella en la Escuela de Bellas Artes, en su trabajo de recopilación, etc. Sobre esos testimonios, varios de los cuales trabajó de excelente manera Carolina Guzmán, volveremos para profundizar en una mayor comprensión del trabajo de Violeta en Concepción y la frontera del Biobío.

Claramente se identifican cuatro aspectos asociados al paso de Violeta por la “Capital del Sur”. Primero, que fue contratada por la universidad local para crear un museo y/o hacer clases en la Escuela de Verano de 1958. Se asegura que estas iniciativas no habrían sido exitosas, por lo menos eso afirma Carmen Oviedo. Segundo, que realizó recopilaciones folklóricas en Concepción y su entorno rural, además de desarrollar creaciones musicales importantes y difundir el folklore en radios y ámbitos juveniles. Finalmente, la rica vida social que articuló, tanto familiar como con gente ligada al ámbito de la cultura.

²⁸ Oviedo, *Mentira todo lo cierto...*, 69.

²⁹ Ángel en Isabel Parra, *El libro mayor*, 56.

³⁰ Oviedo, *Mentira todo lo cierto...*, 70.

³¹ Ángel Parra, *Violeta se fue...*, 142-143.

El desafío de esta investigación es profundizar estos aspectos ya enunciados y problematizarlos. Precisar lo confuso, lo que está en las sombras y cuestionar lo que da por sentado. Por ejemplo: ¿por qué Violeta Parra llega a trabajar a Concepción? ¿Cuál es la tarea que le encomienda la universidad? ¿Por cuánto tiempo? O bien: ¿cuál fue su participación en el marco de las escuelas de verano? ¿Se concretó la idea de museo?

A su vez, es necesario comprender en qué estaba Violeta cuando llega a Concepción, cómo se conectan sus propios desafíos con la oportunidad que se le abre en la universidad local; estudiar qué implicancias tuvo su arribo a este espacio, los vínculos que tejió con artistas e intelectuales, como el impacto que ello tuvo en sus procesos creativos en despliegue. Lo mismo, ahondar en su labor de difusión y recopilación del folklore. Por ello, el análisis lo plantearemos no de manera localista, sino en términos de la trayectoria de Violeta, de lo que venía haciendo y de lo que hará después.

En este sentido, este estudio a su vez posibilita problematizar sobre un aspecto central de la obra de Violeta Parra que si bien Gastón Soublette se esmeró siempre en resaltar, en términos de valoración y comprensión, siempre suele quedarse en apreciaciones elementales: su obra de recopilación del folklore. En efecto, poco se ha dimensionado la vastedad espacial del trabajo recopilatorio realizado por Violeta como la profundidad que alcanzó. Digamos que se tiene conciencia cualitativa del mismo, que se realizó recorriendo la “loca geografía” chilena. Por ejemplo, en la frontera del Biobío, se afirma que Violeta recopiló más de un centenar de cuecas, de las cuales se conservan cincuenta en el Museo de Hualpén. Las huellas de ese proceso recopilatorio fueron seguidas y ampliadas por Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría, pero sobre los “derroteros” realizados por Violeta solo hay referencias vagas.

Se puede decir algo similar sobre sus procesos de creación. En la línea de tiempo de la vida de Violeta se van indicando años, momentos en que recopiló, creó música, hizo arpilleras, trabajó con alambre, etc. Pero de nuevo falta asociar esos hitos a ciertos momentos que a su vez se vinculan con espacios en particular. Destacamos en ese sentido, la propuesta que realiza Paula Miranda, que caracteriza la trayectoria de la sancarlina en cinco momentos: Infancia e iniciación (1917-1952); la investigadora alternativa (1953-1956-1959); eclosión creativa y multiartística: primeras composiciones (1957-1958); los “cantos revolucio-

narios” y Francia (1960-1964); pulsión erótico-amorosa en sus últimos proyectos (1965-1967)³². En relación al periodo de “eclosión creativa y multiartística”, Miranda resalta a partir de 1957, “un proceso de acumulación y explosión creativa de sabiduría y sentido musical poético, no verificados antes con tanta intensidad”, siendo importantes como estímulos externos su reciente estadía en Europa y el contacto con el “torbellino cultural de la ciudad de Concepción”³³. Sin embargo, al igual como el estudio sobre Violeta en el Wallmapu liderado entre otras autoras por la mencionada Paula Miranda³⁴, su paso por Concepción, Chiloé o el norte del país debiese decirnos mucho más.

En la medida que no se generan esas vinculaciones, Violeta pasa a ser una recopiladora y/o creadora no siempre debidamente contextualizada y, por lo tanto, en donde los principales lazos regionales que se buscaron establecer hasta no hace mucho fueron los relacionados con su lugar de nacimiento, generándose incluso una disputa bizantina en cierto momento al respecto³⁵.

Asociado a lo anterior, poco se ha explorado en lo que significó el paso de Violeta en términos de las relaciones que estableció, las influencias que ejerció: estas se han considerado en relación a la “Nueva Canción Chilena”, generación de músicos del que Violeta sería inspiración, pero se trata de una visión, otra vez, demasiado general y santiaguina, que ha desconocido los procesos que se desarrollaron en provincia. En ese sentido, cabe volver sobre la pregunta, ¿qué significó el paso de Violeta Parra por Concepción? Lo anterior no es una pregunta menor, ni menos en esta ciudad, que para el momento de su estadía ha sido reconocida por ciertos rasgos culturales singulares.

¿En qué perspectiva se inscribe este libro? Se trata de una investigación de historia cultural³⁶. Esta no es una biografía de Violeta Parra, sino

³² Paula Miranda, “El poema-canción de Violeta Parra”, en Violeta Parra, *Poesía*, 2016, 17-33.

³³ *Ibidem*, 24.

³⁴ Miranda, Loncon, Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu*, 2017.

³⁵ Dicho sea de paso, Violeta Parra se reconoce públicamente como nativa de San Carlos en una entrevista que otorga al diario *Crónica*: “Entrevista a Violeta Parra”, *Crónica*, Concepción 12 de noviembre de 1957.

³⁶ Al respecto, una síntesis de las discusiones en torno a esta forma de hacer historia se encuentra en Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006.

un análisis de un momento de su vida inscrito en un contexto específico. Violeta da la oportunidad de acercarse a la vida cultural universitaria chilena de mediados del siglo XX, con sus fundamentos, alcances y proyecciones tanto locales y regionales como a nivel latinoamericano.

A su vez, permite aproximarse a otro momento clave: la llamada sociedad tradicional, a través de procesos como el éxodo rural; la industrialización; la asalarización y proletarización; los cambios en la mentalidad asociados a la expansión de la radio, la prensa escrita y el cine. Violeta Parra se sitúa en el filo de ese instante que, entre otras consecuencias, se traduce en una creciente pérdida de la identidad y culturas locales, de raíces rurales, campesinas e indígenas. Y más precisamente, de la pérdida del folklore musical. Ella fue parte de quienes se pusieron a contracorriente e intentaron evitar lo que estimaron como una irremediable pérdida, empeñando todos sus esfuerzos en recopilar y difundir el folklore en los mismos medios y ámbitos en donde este se estaba difuminando. Por ejemplo, decidió llevar a las radios el canto a lo humano y a lo divino y los sones del guitarrón. Las miles de cartas que llegaron a las diferentes emisoras desde que lo hizo por primera vez en la radio Chilena, son elocuentes respecto de la acogida que tuvo esta iniciativa entre los auditores.

Estas recopilaciones son también muy relevantes en el sentido que se hacen desprovistas de un sentido ideológico. El principal afán de Violeta al recorrer los campos desenterrando el folklore era conocerlo para luego divulgarlo. Pero no para demostrar, por ejemplo, que sus actores económica y socialmente estaban en una posición de subordinación y explotación social y económica, o que eran políticamente inactivos. No es que adoleciera de una posición política, sino que en su trabajo ella se plantea esencialmente desde la necesidad de evitar la pérdida de las identidades locales y regionales.

En relación a sus procesos de creación, el momento que estudiaremos corresponde a una etapa en que estos se relacionan con cómo ella está procesando el folklore que está recopilando. En un momento en que la humanidad seguía con detención la carrera espacial, las cosas en la tierra no eran cautivadoras sino más bien dramáticas, en términos sociales, económicos y políticos. A posteriori de su paso por Concepción, en su rescate de la cultura tradicional musical, al conocer el “Chile profundo”, sus virtudes y defectos, alegrías y dolores, Violeta tomará otra decisión,

ya como creadora, como poeta: se va a situar en otra enorme fractura que atraviesa América Latina y el llamado tercer mundo: la desigualdad, la injusticia, la pobreza y los abusos de los poderosos. La Violeta creadora nos habla del amor y desamor, pero a su vez se plantea denunciando las diferencias sociales y el sufrimiento de los sectores populares.

Queda una última pregunta que responder antes de avanzar hacia las consideraciones metodológicas y de estructura: ¿por qué Concepción y la frontera? Concepción como ciudad, como provincia, es el ámbito al que arriba a recopilar y divulgar el folklore Violeta Parra. Desde allí, la geografía de su trayectoria se extiende desde Chillán hasta la Araucanía. Traspasa el río Biobío, pero su trabajo al sur de esta hoya hidrográfica ha sido notablemente abordado recientemente³⁷. El concepto de frontera, como se sabe, hunde sus raíces en el mundo colonial, de la línea divisoria que establecieron hispanocriollos con los mapuches, prácticamente desde Curalaba en adelante (1598). Pero no se trató de un concepto de frontera rígido, sino de una frontera dinámica, en que ambos pueblos interactuaron en múltiples relaciones, que fueron desde el conflicto hasta la persuasión³⁸.

En términos metodológicos, esta investigación ha sido trabajada desde un enfoque cualitativo, importando en ese sentido la información, no por su cantidad sino por su calidad. La investigación se situará en un nivel explicativo, considerando que la problemática central de la misma, ha sido abordada de manera general e imprecisa, sin consultar todas las fuentes disponibles.

En este estudio trabajamos las siguientes fuentes: 1) Entrevistas a personas ligadas al mundo de la cultura, o bien, relacionadas directa o indirectamente con la Corporación Artistas del Acero y la Universidad de Concepción, que se relacionaron directa o indirectamente con Violeta Parra. 2) Revisión Archivo Fotográfico de la Universidad de Concepción y Archivo de Secretaría General de la Universidad de Concepción. 3) Revisión Archivo del Museo Pedro del Río Zañartu. 4) Revisión de Prensa en Depósito de la Biblioteca Central de la Universidad de Con-

³⁷ Miranda, Loncon y Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu*, 2017.

³⁸ Existe una literatura abundante sobre esta materia. Al respecto, revisar: Fernando Venegas E., *De Tralcamawida a Santa Juana*, Valparaíso, Edic. Universitarias de Valparaíso, 2013.

cepción y Archivo Nacional. Se consultaron los diarios *El Sur*, *La Patria* y *Crónica* de Concepción, y *La Discusión* de Chillán.

El análisis de la documentación se realizó a partir de la aplicación del método de investigación histórica. Las entrevistas se hicieron aplicando el método semi-estructurado, por la mayor libertad que otorga.

Para concluir esta introducción, algunas palabras sobre la estructura de este libro. Los cuatro primeros capítulos son esencialmente de contextualización. El objetivo es explicar el contexto histórico en el que se desenvuelve y al que arriba Violeta Parra, tanto internacional, nacional y regional, haciendo énfasis también en el momento que estaba viviendo la Universidad de Concepción. No se pretende construir una postal sobre la cual “dibujar” a Violeta Parra después, sino un marco sobre el cual se puedan realizar relaciones o profundizaciones.

A partir del capítulo 5, entramos a analizar el significado del paso de Violeta Parra por Concepción, pero procuramos siempre ir estableciendo relaciones con su trayectoria anterior, o con lo que vendrá en el futuro; como también, seguimos adentrándonos en temáticas contextuales con fines relacionales, como la sociedad y cultura rural fronteriza o la Escuela de Bellas Artes.

Cerramos con un apartado en el que se proponen conclusiones asociadas directamente al trabajo y otras inspiradas en él, de alcance más general.

I

Tiempos de Sputnik's

CUANDO VIOLETA PARRA arriba a Concepción el mundo estaba en plena Guerra Fría, conflicto de alcances globales surgido inmediatamente concluida la Segunda Guerra Mundial, entre EE.UU. y la URSS, cuya principal amenaza fue el enfrentamiento en una guerra nuclear. Las áreas de influencia de EE.UU. eran América Latina, Europa Occidental y Japón. En tanto, para la URSS, eran la Europa Oriental y Asia en general, especialmente China.

Por la capacidad de destrucción de las armas y las esferas de relación comprometidas, de llegar a producirse un enfrentamiento se trataría de la Tercera Guerra Mundial, pero también de la última. Eso explica que el conflicto se desplegara bajo la dinámica de que cada una de estas superpotencias pudiese ser depositaria de un poder de destrucción tal que disuadiera al otro de enfrentarse directamente. Por ello, los enfrentamientos fueron indirectos, siendo el más crítico por esos años, el que se dio en Corea (1950-1953).

A fines de la década de 1950 comenzaron a ser noticia las acciones de Fidel Castro en Cuba. Pero en ese entonces, solo era el líder de unos cuatrocientos hombres, con quienes se esperaba que, dentro de pocos meses –según explicó a un corresponsal del *Times*– expulsaría a Fulgencio Batista y ocuparía toda la isla. Se especulaba cómo podría lograr su propósito. Se aseguraba que los cubanos creían sería a través de la ayuda de una huelga paralizante y del sabotaje de los servicios públicos por el

movimiento de resistencia urbano de los rebeldes. La atmósfera de la Guerra Fría no se hacía presente todavía en la mayor de las Antillas³⁹.

Tanto en Asia como África, el llamado por entonces “tercer mundo” estaba viviendo un proceso de descolonización, aunque al igual que los países latinoamericanos, apenas podía desmarcarse de la presión de estar bajo la sombra o amparo de alguna de las superpotencias.

El historiador británico Eric Hobsbawm explicó que la causa de la Guerra Fría estuvo en una doble “preocupación”: para los norteamericanos, que la U.R.S.S. llegara a ser una potencia; para los soviéticos, que EE.UU. ejerciera la capacidad bélica desarrollada y desplegada durante la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Hiroshima y Nagasaki⁴⁰. Sin embargo, lo que realmente estaba en disputa eran dos ideas diferentes de sociedad: la capitalista versus la socialista. En la primera, que debiese sernos muy familiar en el presente, el principal ente regulador de las relaciones económicas, sociales, culturales y políticas era el mercado, en la segunda el estado. Quienes adherían a estas ideas lo hacían como una religión, no existiendo un mundo posible sino dentro de cada una de esas lógicas.

Según la agencia UP, el 15 de noviembre de 1957, N. S. Kruschev advertía que tenía supremacía militar absoluta sobre los norteamericanos, así como exclusividad del proyectil balístico intercontinental. Incluso los desafió a un “torneo pacífico de cohetes, como si fuera una competencia de tiro al blanco”, para que comprobasen lo que afirmaba.

Con todo, en estos años comenzó un periodo que ha sido denominado como de deshielo, pues los líderes de las grandes potencias comenzaron a conversar sobre desarme y pactos de no agresión. Hobsbawm apuntó que el impulsor de esta dinámica fue el ya mencionado N. S. Kruschev, líder político del mundo soviético que además de vaciar los campos de concentración de Stalin, estableció la idea de la “coexistencia pacífica”. Agrega que en ese tiempo, occidente creía estar perdiendo su ventaja sobre la economía comunista, la cual va a superarla en términos tecnológicos, aunque por breve tiempo, lo que se reflejó en “el triunfo de los satélites y cosmonautas soviéticos”.

³⁹ “Los rebeldes de Castro deben enfrentar a poderosas y organizadas fuerzas”, *La Discusión*, Chillán, 1 de abril de 1958.

⁴⁰ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 2002, 229 y ss.

Violeta Parra también fue testigo de estos acontecimientos, que la impresionaron mucho. Unos años después escribiría décimas a Valentina Tereshkova: “Qué vamos a hacer”⁴¹, la primera mujer en ir al espacio (1963), en que expone la confusión que provocaba la confrontación entre la cultura tradicional, de base religiosa, con las nuevas ideas que se van abriendo con los avances científicos. En unas décimas cuestionadoras y visionarias consigna:

[...]
Qué vamos a hacer con tanto
tratado del alto cielo,
ayúdame, Valentina,
ya que tú volaste lejos,
dime de una vez por todas
que arriba no hay tal mansión;
mañana la ha de fundar
ya el hombre con su razón,
mamita mida,
y con su razón.
[...]

Violeta pudo a su vez ser protagonista y testigo de estos acontecimientos en los llamados Primer y Segundo Mundo en ese entonces⁴². En efecto, tras ser reconocida como “compositora de música chilena”, por su programa de rescate y difusión del folklore en la Radio Chilena en Santiago, y otorgársele el Premio Caupolicán por la Asociación de Cronistas de Espectáculos, en junio de 1955, es invitada a participar en el Festival de la Juventud de Varsovia, en Polonia⁴³.

⁴¹ Violeta Parra, *Poesía*, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso, 2016, 111-112.

⁴² El primer mundo correspondía a los países aliados de Estados Unidos. Mientras el segundo mundo a los aliados de la URSS.

⁴³ “Caupolicán presidió la fiesta en el Municipal, e hizo llorar, reír, tiritar a los laureados”, *El Clarín*, 30 de junio de 1955, 15. En algunas cronologías se indica que este premio lo recibió el año 1954. En realidad, se estaba premiando su trayectoria correspondiente a ese año, pero el premio se entregó en 1955. La estatuilla en cuestión surge en 1949, como un premio a “los mejores en sus labores”, cuando los cronistas de cine, teatro y radio decidieron estimular a quienes laboraban en esas especialidades en que ellos se desenvolvían diariamente. En relación a la entrega del premio Caupolicán a Violeta durante ese año, la nota decía: “Vio-

Estos festivales corresponden a encuentros internacionales, organizados desde 1947 por la Federación Mundial de la Juventud Democrática y la Unión Internacional de Estudiantes, siendo sus participantes mayoritariamente organizaciones juveniles comunistas o de izquierda, las que se declaraban anti-imperialistas y a favor de la paz. Hasta 1959 se llevaron a efecto en los países que se encontraban en la órbita soviética: en 1947, fue en Praga, Checoslovaquia; en 1949, Budapest, Hungría; en 1951, Berlín, República Democrática Alemana; en 1953, Bucarest, Rumania.

A la versión que fue invitada Violeta en Varsovia, el lema fue ¡Por la paz y la amistad!, asistiendo representantes de 114 países, estimándose en más de treinta mil personas. Polonia no podía ser un lugar más simbólico para esa edición, considerando los terribles efectos sufridos durante la Segunda Guerra; tanto por el genocidio como por la destrucción material, era un ejemplo vigente de los desastres que podría provocar una nueva conflagración como la que se veía venir producto de las tensiones de la Guerra Fría. Por ello ese año los jóvenes hicieron protestas y movilizaciones en contra de la amenaza nuclear. Estando en ese lugar, Violeta pudo enterarse de primera fuente sobre los procesos de descolonización en África y Asia, como de la postura de desalineamiento de los países del Tercer Mundo frente a las superpotencias, declarada en Bandung, Indonesia (1955).

Cuando la sancarlina es invitada a trabajar en la Universidad de Concepción, las noticias relacionadas con la denominada Guerra Fría que más impactaban eran sobre la carrera espacial. A comienzos del ya mencionado mes de noviembre, Rusia lanzó el Sputnik II, que orbitaría

leta Parra: lloró a lágrima viva. No hay ni un solo gramo de afectación ni de diva en Violeta Parra, premiada como compositora de música chilena en el torneo que hizo su etapa final la noche del martes. Con su CAUPOLICÁN bien asido con ambas mano lloró a lágrima viva su emoción, mientras contó a *CLARÍN* su viaje a Italia, invitada por los folkloristas de Milán para el que tiene las maletas hechas, siendo el viernes, mañana, el día de la partida. Lleva más de doscientas obras de puro sabor nativo para darlas a conocer a sus anfitriones romanos en un programa de trabajo intenso y convencido de su efectividad. Son muchos y muy entendidos los que le han afirmado que la música nuestra tiene que ser un éxito en esos medios de la vieja Europa, de tal manera que a Violeta no la asusta el desconocimiento total del idioma, ni su inexperiencia en travesías de ultramar. Violeta Parra programa un tiempo largo en Italia. Una vez que se cumpla el plazo de la invitación se largará sola a correr con colores propios, armada de guitarra, vi [...] y otros instrumentos que domina a la perfección, para hacer su cruzada folklórica y donde según nos declara, la presencia de su estatuilla CAUPOLICÁN, será su mejor estímulo, pilar de fe y entusiasmo para dejar muy en alto el nombre de Chile”.

más alto que el primero, lanzado en el mes de octubre. La UP informó que este satélite llevaba “instrumentos para estudiar la radiación solar en las regiones de onda corta; los rayos ultravioleta y rayos X de espectro; instrumentos para estudiar los rayos cósmicos; instrumentos para estudiar la temperatura y la presión; un recipiente herméticamente cerrado con un animal experimental (un perro), un sistema con aire acondicionado, alimentos, instrumentos para estudiar los procesos de la vida en las condiciones del espacio cósmico; instrumentos para transmitir a la Tierra los resultados de las mediciones científicas...”⁴⁴.

Representantes del partido comunista soviético comunicaron que ya estaban pensando enviar monos a bordo de los satélites, “a fin de recoger datos capaces de acelerar el día en que los pasajeros siderales sean seres humanos”. Aseguraba se podría ir y volver a la Luna en diez días y a Marte en tres años, a través de una plataforma satélite que sería una suerte de “depósito de autobuses siderales en el espacio”⁴⁵. En relación a lo anterior, siguiendo al doctor Fred L. Whippe, la UP especulaba que era “enteramente posible” que los rusos ya hubiesen enviado un cohete a la Luna⁴⁶. En fin, se afirmaba que mientras se preparaba la conmemoración del cuadragésimo aniversario de la revolución bolchevique, Nikita Krushev le había confidenciado a Mao Tse-Tung y Ho-Chi-Minh que Rusia le tenía reservada a Occidente otras sorpresas⁴⁷.

¿Cuánto le importaron a la opinión pública los propósitos científicos de la misión? Da la impresión que en gran parte la mayor preocupación se centró en la suerte que tendría Laika (“ladradora”), su perra tripulante, sobre todo tras el anuncio de Radio Moscú de que estaba condenada a morir, “en aras de la ciencia”⁴⁸. Surgieron incluso movimientos animalistas, que cuestionaron la decisión de enviarla al espacio.

⁴⁴ “Es perfecto el control del proceso de vida del perro que lleva el Sputnik II”, *El Sur*, Concepción, Concepción, 4 de noviembre de 1957.

⁴⁵ “Los rusos ya piensan en establecer estaciones de autobuses siderales”, *El Sur*, Concepción, Concepción, 5 de noviembre de 1957.

⁴⁶ “Cohete ruso estaría camino a la Luna desde el sábado dos”, *El Sur*, Concepción, Concepción, 5 de noviembre de 1957.

⁴⁷ “Otras sorpresas más le tiene reservada Rusia a occidente, dijo N. Krushev”, *El Sur*, Concepción, Concepción, 5 de noviembre de 1957.

⁴⁸ “Laika, la viajera del Sputnik II, está condenada a morir en aras del progreso”, *El Sur*, Concepción, Concepción, 6 de noviembre de 1957.

Por su parte, la principal inquietud del departamento de estado de EE.UU. era que se estaba perdiendo la carrera espacial y lo que eso representaba en términos de su posición en América Latina y el mundo. Así, a través de las agencias de noticias se difundía información sobre lo se haría en el futuro, para compensar lo que no se estaba haciendo en ese momento. Por ello se informó que se había ordenado a su ejército colocar una luna en órbita, aunque sin indicar en qué fecha⁴⁹. También se divulgó que, independientemente de que los rusos estuviesen colocando satélites en el espacio, su defensa sería impotente frente a los “polaris”, “futuros” proyectiles de largo alcance que tendría la marina norteamericana⁵⁰.

Asimismo, les preocupaba la expansión del comunismo en América Latina, estimándose su presencia en unas doscientas mil personas, la mayoría de los cuales se concentraba en Brasil y Argentina. Inquietaba además que no se siguieran profundizando las relaciones comerciales con el país de la hoz y el martillo, por ello, la noticia de que para 1957 estas habían aparentemente disminuido en un 12%, representando dentro del total del comercio de América Latina apenas un poco más de un uno por ciento, fue considerada excelente.

Los penquistas seguían atentos estas informaciones, con curiosidad y expectación de una parte y, de otra, con temor y preocupación. La gente ligada a la Universidad de Concepción, el centro de irradiación del pensamiento ilustrado y racionalista, veía venir un mundo nuevo. En cambio, la gente que aún mantenía fuertes vínculos con la cultura tradicional y rural estaba asustada. La madre de Edgardo Neira por ejemplo, a propósito de los satélites artificiales, juzgaba que no era correcto que los seres humanos pusieran otra estrella en el cielo, eso solo lo podía hacer Dios. A su vez, los satélites rusos la atemorizaban aún más, por cómo se había construido el imaginario de quiénes eran los soviéticos. Pues con ellos sucedía algo similar a lo ocurrido con los protestantes durante el periodo colonial, eran considerarlos “cosa del demonio”⁵¹.

⁴⁹ “Ejército norteamericano está listo para lanzar su satélite”, *El Sur*, Concepción, 9 de noviembre de 1957.

⁵⁰ “Defensa rusa será impotente frente a los proyectiles polaris de EE.UU.”, *El Sur*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

⁵¹ Entrevista de Fernando Venegas a Edgardo Neira, Barrio Universitario, abril de 2017, APVP.



Dibujo publicado en la revista soviética *Sovietskaya Russia*. En él se representa la atención mundial que generaron los Sputnik's. Fotografía United Press. *El Sur*, 9 de noviembre de 1957.

En tanto, en los diarios se anunciaba que el Sputnik pasaría por cielos de Concepción y Chillán. El 7 de noviembre en *El Sur* se informó: “El ‘Sputnik II’, satélite artificial soviético, cruzará el cielo de Concepción, hoy, a las 3:58 horas de la madrugada. Aparecerá, de acuerdo a los cálculos hechos, de sur a norte, tomando la dirección de San Pedro hacia Tomé. El paso durará aproximadamente unos ocho minutos, en consideración a la elevada altura porque pasa...”⁵².

⁵² “El Sputnik II pasará por Concepción a las 3:58 hrs.”, *El Sur*, Concepción, 7 de noviembre de 1957.

Albino Echeverría recuerda que los Sputnik's fueron motivo de múltiples conversaciones: “estaba esta lucha Estados Unidos - Rusia, y esta era la concreción, una corporeidad de esta pugna”, estando la interrogante de “qué diablos iba a significar con esto”. A su vez, explica que para algunos era una suerte de premonición de que estaba muy cercano el viaje a la luna, “muchos barajaban ya la posibilidad del viaje...”; no obstante, para los otros era muy atarantado, “... porque no parecía que fuera posible ir a la luna, nadie pensaba que [se] iba a ir”. Agrega que por entonces él iba con la gente de la Escuela de Bellas Artes a pintar a la Plaza la Independencia. Esperaban que terminara la función del teatro, se encaramaban al quiosco y pintaban. Y se distraían con los que andaban mirando los Sputnik's. Les sugerían que debían ir a un ambiente oscuro, porque en medio de la plaza, donde estaba toda la luminosidad, no se veía nada⁵³.

Precisamente, a principios de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Concepción, en una faceta poco conocida, Nicanor Parra repitió, ante una numerosa concurrencia, una charla que ya había dado en Santiago sobre “Teoría de los Satélites”. Fue presentado por el director del Instituto de Ciencias Físicas, Leopoldo Muzzioli, explicando que había estudiado en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en donde se graduó de profesor de Matemáticas y Física, especializándose posteriormente en EE.UU. en Física Teórica. En 1949 viajó a Inglaterra a realizar estudios de Cosmografía, perfeccionándose “en los apasionantes estudios del Universo Macroscópico y en las modernas teorías relacionadas con la expansión del Universo”⁵⁴.

Nicanor explicó por qué los satélites no caían en la tierra. Que según las investigaciones realizadas por los astrónomos, ello no ocurría porque la fuerza de atracción y la fuerza centrífuga se anulaban. Sobre la elíptica de los satélites, indicó “que los movimientos vertical y horizontal no eran capaces de interceptar en nada un cuerpo en movimiento, ya que corren en una órbita en la cual la ley de la gravedad no ejerce su acción”. Respecto de su órbita, analizó “el área que podían recorrer de acuerdo con la velocidad y distancia que se encuentran de la Tierra y finalmente las distancias que van adquiriendo según sean las capas de la ionósfera

⁵³ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, mayo de 2017.

⁵⁴ “Teoría sobre el movimiento de satélites explicó ayer el profesor Nicanor Parra”, *El Sur*, Concepción, 6 de noviembre de 1957.

que van atravesando”. Agregó que los satélites recorrían kilómetros por segundo, según se evidenciaba en los aparatos soviéticos que estaban en órbita. Concluyó su exposición señalando algunas ecuaciones que daban las soluciones matemáticas de los satélites⁵⁵.



La imagen, tomada de diario *El Sur*, muestra a Nicanor Parra dando su charla sobre los satélites ante un numeroso público. *El Sur*, 6 de noviembre de 1957.

⁵⁵ Ídem.

II

La escoba que no barrió

PARA CUANDO Violeta Parra arriba a Concepción, Carlos Ibáñez del Campo estaba concluyendo su segundo gobierno (1952-1958). Lo había asumido con la promesa de barrer con los políticos y su discurso había tenido eco en la ciudadanía, pues, tras más de una década de administraciones lideradas por el Partido Radical, la política estaba desprestigiada.

En efecto, el último de sus presidentes, Gabriel González Videla (1946-1952), había promulgado la llamada Ley de Defensa de la Democracia, más conocida como Ley Maldita (1948), por la cual el Partido Comunista fue proscrito, siendo sus militantes borrados de los registros electorales, despojados de sus cargos de representación popular y perseguidos políticamente. La medida había sido tomada debido a las presiones de EE.UU. y a las movilizaciones sociales impulsadas por el Partido Comunista con las cuales sus dirigentes aspiraban a que no se siguieran postergando las reformas sociales. Ello se tradujo en que los comunistas fueran marginados del gobierno del cual estaban participando, lo cual llevó a que reforzaran todavía más la oposición social, lo que tuvo consecuencias relevantes, pues en las elecciones de 1947, con el 16,5% de los votos, el Partido Comunista se había convertido en la tercera fuerza electoral del país⁵⁶. A su vez, la región del Biobío tenía un papel signifi-

⁵⁶ Para el contexto de este periodo, consultamos: Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Joselyn-Holt, Claudio Rolle, Manuel Vicuña, *Historia del siglo XX chileno*, Santiago, Sudamericana, 2001.

cativo en esta oposición, que quedó evidenciada en la larga huelga que, en agosto de ese año, iniciaron los mineros del carbón en Lota, Coronel, Curanilahue y Lirquén.

En este contexto, asume el gobierno Carlos Ibáñez del Campo. Las fuertes presiones inflacionarias incrementaron la agitación social, aunque esta vez el general no volvió sobre sus antiguos pasos golpistas. Es más, durante su gobierno se hicieron reformas electorales que ampliaron el universo electoral y eliminaron el fraude, derogando además la Ley Maldita (1958), contribuyendo a la expansión de la democracia.

No son muchos los recuerdos que rescatamos de la memoria de los penquistas del segundo gobierno de Ibáñez, comparativamente, por ejemplo, respecto de las remembranzas sobre el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, que creó la CORFO e impulsó la reconstrucción tras el terremoto de Chillán de 1939, o de Jorge Alessandri Rodríguez, que realizó una serie de obras tras el doble terremoto de 1960.

Para muchos Ibáñez quedó condenado ya por su primer gobierno. Raúl Zemelman nos indicó que su hermano mayor le decía que no entendía cómo había tenido apoyo de los socialistas si había sido un dictador y, por lo tanto, desde ese momento le hizo la cruz⁵⁷. Violeta Parra también tuvo una visión crítica del primer gobierno del general (1927-1931), pues lo consideró responsable de la enfermedad y muerte de su padre, debido a que en su gobierno perdió el empleo que tenía en el Regimiento en Lautaro como profesor, hundiéndose luego en una depresión. En la década de 1950 escribiría⁵⁸:

Por ese tiempo, el destino
se descargó sobre Chile;
cayeron miles y miles
por causa de un hombre indi'no.
Explica el zorro ladino
que busca la economía;
y siembra la cesantía,
según él lo considera,

⁵⁷ Entrevista de Fernando Venegas y Sanyar Lagos a Raúl Zemelman, Concepción, marzo de 2017.

⁵⁸ Violeta Parra, *Décimas*, 79-80.

manchando nuestra bandera
con sangre y alevosía.

Fue tanta la dictadura
que practicó este malvado
que sufr' el profesorado
la más feroz quebradura.
Hay multa por basura,
multa si salen de noche,
multa por calma o por boche;
cambió de nombre a los pacos;
prenden a gordos y a flacos
así no vayan en coche.

Tiritan en los hogares
no duermen los habitantes,
en velas y delirantes
por si entran esos guardianes.
Ya van sumando millares
de justos y pecadores;
repletas son las prisiones
se viv' en un sobresalto;
y el presidente tan alto
detrás de las municiones.

Los niños ya no son niños,
son pájaros espantados,
le temen a los soldados
como a las bestias en piño.
Este recuerdo me ciño
al centro del corazón,
concedánme la ocasión
para decir crudamente
que Ibáñez, el presidente,
era tan cruel como el león.

El que su puesto regía
mañana ya no lo tiene,
el paco no se detiene

y andan matando a porfía.
Su sed le exige sangría,
persigue al que le dan ganas,
el vendedor de avellanas
s'integra a la posición
por eso es que Anabalón
lo matan una mañana.

Para 1957, el segundo gobierno de Ibáñez había caído en un fuerte inmovilismo, que radicalizó los movimientos sociales. Ello se aprecia de manera evidente en la región del Biobío, en la que hubo una ola creciente de huelgas tanto del sector minero, pesquero como textil.

A fines de noviembre, *La Discusión* apuntaba que, debido a la crisis del comercio y la industria, las quiebras estaban a la orden del día, mientras los sueldos alcanzaban solo para habitar y comer. A la sazón, la duda era si el congreso autorizaría a Ibáñez a viajar a Washington, donde sería recibido por el presidente de EE.UU.⁵⁹ La crisis social había empujado a un nuevo cambio en el equipo ministerial. El aumento del costo de la vida, entre enero y octubre, había subido en un 28,5%, en tanto en igual periodo del año anterior había sido de un 38%. De todos modos, se consideraba que la misión Klein Saks, contratada para controlar la inflación, había fracasado. Se explicó que ello se debió a que no se había seguido al pie de la letra los planes propuestos, debido a la baja del precio del cobre y a la sequía que afectaba los campos. La cruda realidad era que había una profunda crisis económica, que estaba abatiendo al comercio y a la industria: “Aumenta la proporción de cheques y de letras impagos, y se dan los nombres de importantes casas comerciales de Santiago, que no han sido declaradas en quiebra nada más que porque los acreedores no hallarían qué hacer con la mercadería”⁶⁰.

En *La Discusión* se afirmaba además que el comercio y la industria estaban en mala situación porque el poder comprador de la clase media y obrera había disminuido: “Sueldos y salarios no alcanzan, ya sino para lo vital y comer a medias”. Más encima, el Ministro de Hacienda había

⁵⁹ “Con crisis del comercio y la industria, las quiebras están a la orden del día; sueldos alcanzan solo para habitar y comer”, *La Discusión*, Chillán, 10 de noviembre de 1957.

⁶⁰ Ídem.

anunciado la petición de nuevos tributos, “por 40 mil millones de pesos, que deberán salir de los extenuados bolsillos de las clases trabajadoras”⁶¹.

En ese contexto, cualquier noticia parecía ser más relevante que lo que hiciera el gobierno. Según Clotario Blest, Presidente de la Central Única de Trabajadores y presidente de la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales, los cinco acontecimientos más importantes del año 1957 fueron: en lo internacional, el ya comentado envío de satélites al espacio sideral por la URSS, que marcaba “una nueva era en el mundo”; la celebración del Cuarto Congreso Internacional de la Confederación Sindical Mundial, realizado en el mes de octubre el Leipzig, Alemania Oriental; y la muerte del compositor italiano Arturo Toscanini. En tanto, en el plano nacional, fueron la celebración del Primer Congreso Nacional de la Central Única de Trabajadores en Santiago, en agosto de ese año, y la formación del Partido Demócrata Cristiano. Blest además marcó la agenda futura al señalar que el problema de mayor importancia e inmediato, que afectaba tanto a empleados, obreros y campesinos, del sector público y privado, era el reajuste salarial para 1958. Indicó que la CUT insistiría en que el proyecto se convirtiera en ley, tal como lo había despachado la Cámara de Diputados, es decir, a los trabajadores se debía conceder: “un mejoramiento de sueldos y salarios, en relación con el 100% que haya subido el costo de la vida; y que una Comisión Especial, integrada por personeros de los trabajadores, de los patrones y del Gobierno, realice encuestas con el objeto de determinar en cuánto ha subido el costo de la vida”. También declaró que la ANEF insistiría ante el Ejecutivo y parlamentarios, para que se concediese una bonificación de \$60.000 per cápita a todos los trabajadores, para paliar el alza de la inflación⁶².

El inmovilismo del gobierno y el creciente malestar social por la no resuelta alza del costo de la vida, llevaron a que la campaña electoral por suceder a Ibáñez comenzara tempranamente.

Rápidamente comenzó a posesionarse el senador Jorge Alessandri, quien ganó puntos al resolver dos importantes huelgas. La del mineral de cobre de Potrerillos de la Anaconda Mining Co. y la de la Empresa Editorial Zig-Zag, la más importante del país, que durante una semana no publicó

⁶¹ Ídem.

⁶² “El Congreso Nacional de la CUT y la formación del Partido Demócrata Cristiano sobresalen el 57”, *La Discusión*, Chillán, Jueves 26 de diciembre de 1957.

sus revistas. Se afirmaba que en una sola tarde Alessandri había resuelto “lo que el Ministerio del Trabajo no pudo solucionar en ocho días”⁶³. Para fines de noviembre de 1957, Alessandri estaba en campaña en la Provincia de Valparaíso. Luego emprendería viaje a la Provincia de Concepción⁶⁴.



Concurrencia que asistió al Teatro Central a escuchar al senador y candidato Jorge Alessandri Rodríguez, *El Sur*, 18 de noviembre de 1957.



Alessandri con los trabajadores del carbón en la Maestranza de la Cía. Carbonífera e Industrial de Lota. *El Sur*, 19 de noviembre de 1957.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ “Los satélites afirman la candidatura de Allende; Bossay, Frei y Alessandri arreglan sus estacas para la Presidencial”, *La Discusión*, Chillán, 10 de noviembre de 1957.

Por su parte, Eduardo Frei andaba en gira por las provincias de Tarapacá y Antofagasta. Se aseguraba que había tenido un éxito indudable, tanto en las ciudades de Arica, Iquique, Antofagasta y Tocopilla, como en las oficinas salitreras que todavía sobrevivían y en los campamentos mineros. Siempre en *La Discusión*, se aseguraba que los observadores señalaban sorprendentes cifras de asistencia a “desfiles, almuerzos y ágapes femeninos”⁶⁵.

Otro candidato era el radical Luis Bossay, que para entonces era quien más había estado en campaña. A principios de noviembre de 1957 visitó Polcura, Trupán, Huépil y Tucapel⁶⁶. Solo unos días después estaba en gira por Ñuble, para viajar luego a Osorno. No obstante, algunos diputados de su partido estaban descontentos con la forma y fondo de su campaña, y Bossay no atendió a las críticas, sino que les “lanzó una violenta reprimenda por su desgano por trabajar y por su falta de coordinación en la campaña”⁶⁷.

Por su parte, Salvador Allende, senador socialista y candidato presidencial por el FRAP, inició una gira por Magallanes, que a la sazón era la única provincia en la que su partido tenía primera mayoría electoral⁶⁸. Se decía además que Allende lo estaban ayudando los Sputnik. Si bien los comunistas no eran la mayoría del FRAP, eran su “conciencia y el motor intelectual”, y estaban administrando con talento la propaganda del satélite, dándole a su candidatura “un contenido más firme e inamovible que antes”, pues cuando el candidato decía que llegaría al final, estaba siendo sincero⁶⁹.

A fines de noviembre Allende arribó a Concepción, culminando una gira por los pueblos y localidades de la provincia, destacando el éxito de asistencia en Lota y Talcahuano. En Concepción, la capital provincial, fue recibido por una “impresionante multitud”, que se desplegó por las calles de la ciudad en dos columnas, dirigiéndose hasta su destino final, el estadio municipal. Según observadores imparciales, se trataba de una

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ “Amplia expresión de apoyo recibió ayer el candidato presidencial senador L. Bossay”, *La Discusión*, Chillán, 4 de noviembre de 1957.

⁶⁷ “Los satélites afirman...”, *La Discusión*, Chillán, 10 de noviembre de 1957.

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Ídem.

de las más impresionantes manifestaciones políticas desarrolladas en Concepción en el último tiempo, sobresaliendo que “desfilaran personas representantes auténticas del pueblo chileno”⁷⁰.

En efecto, la pormenorizada relación que hizo *La Discusión*, apunta que a lo largo de unas treinta cuadras de desfile, “se pudo observar a diferentes grupos de trabajadores de la provincia. Se hicieron presentes los mineros de Lota, Coronel y Schwager, obreros de Penco, Lirquén y Chiguayante, distintas colectividades, comités de barrio, agrupaciones políticas de los partidos de izquierda, representantes de su candidatura, independientes y simpatizantes de la campaña”. Se aseguró que la manifestación tuvo pintorescos aspectos, pocas veces observados en la ciudad: “Los estudiantes universitarios llevaron una fiel copia del campanil universitario, con un pequeño niño sentado en sus gradas. Camiones con mineros simulaban la entrada a los piques de las minas del carbón, bandas improvisadas de elementos netamente populares, cientos de banderas y pequeños escolares dieron especial calor y color a la larga columna”⁷¹.

Los concurrentes que repletaron las aposentaduras del campo deportivo se estimaron en unas diez mil personas. La tribuna de honor fue ocupada por diversos oradores, además de personeros políticos, invitados especiales y los medios de prensa, uno de los cuales hizo transmisión radial en vivo de lo que estaba ocurriendo. La actividad comenzó con el himno nacional, coreada por toda la multitud, luego vinieron números musicales.

Primero hizo uso de la palabra el jefe de la campaña allendista en la Provincia, doctor Hernán San Martín. En el momento en que hablaba, se generaron incidentes en los costados del estadio, porque carabineros impidió que se desplegara una bandera del Partido Comunista, que recordemos, aún estaba proscrito. Aunque el público reaccionó, el altercado no llegó a tener mayores consecuencias.

A nombre de las mujeres de la provincia, hizo uso de la palabra la doctora Irma Ulloa, seguida de José Pantoja, representante del Partido Radical Doctrinario. Representando a la Alianza Nacional de Trabajadores habló otro médico, Enrique Sepúlveda. Posteriormente habló Alejandro

⁷⁰ “Millares de personas proclamaron ayer en Concepción la candidatura del Dr. Allende. Desde hacía años no se había presenciado mayor despliegue de fuerzas”, *La Discusión*, Chillán, 25 de noviembre de 1957.

⁷¹ Ídem.



Ambas fotografías dan cuenta de la multitudinaria proclamación del candidato a la Presidencia de la República Salvador Allende G., realizada, en el Estadio Municipal de Concepción. *El Sur*, 25 de noviembre de 1957.

Serani, por el Partido Democrático y el Frente de Acción Popular. La siguiente intervención fue de Orlando Millas, integrante del Comité Central del Partido Comunista chileno, periodista y ex director de *El Siglo*. Se aseguró que había hablado con vehemencia contra los partidos reaccionarios. Concluyeron la larga lista de oradores Salomón Corbalán, del Partido Socialista, y el senador Humberto Martones.

Finalmente, la numerosa concurrencia pudo escuchar a Allende. Bajo un tibio sol primaveral, en lo esencial habría comunicado lo siguiente:

Me asiste la certeza de que el propio pueblo va a crear su destino. Estoy convencido de que nosotros podemos hacer mucho por nuestra patria, afirmados en la responsabilidad unitaria. Es necesario hacer una transformación honda, profunda en el país. Su economía, su política y su moral requieren una revolución total, en que el pueblo esté presente...

Creo en mis posibilidades para ser el Presidente de Chile. Emplazo a los demás candidatos a declarar y reconocer en público la voluntad popular de su triunfo y no afirmados en triquiñuelas o combinaciones parlamentarias...

Una candidatura como esta, popular, tiene una sola finalidad; hacer posible una vida distinta y hacer de nuestra pequeña patria una patria grande y generosa...

Agregó que era necesario controlar las fuerzas esenciales de la economía nacional, criticando al gobierno de Ibáñez, por su “mala política y sus funcionarios ineptos”. Por ello era que quería ser presidente de Chile, sería la primera vez en la historia en que “el pueblo verdadero lleva al triunfo un Gobierno propio”:

Hasta ahora han gobernado solo fuerzas que, aunque cuenten con elementos de trabajo, no representan la realidad. Nuestro gobierno popular no será un gobierno socialista. Vamos hacer un gobierno del pueblo. Con cariño, con contenido, con imaginación...

Queremos respeto para todas las ideas y principios. Más democracia, más desarrollo económico. Más productividad para la colectividad. Aumentar las facultades del Congreso, incorporar a la mayoría de los ciudadanos a los comicios electorales. Queremos por cierto, más democracia con el respeto a todo, a la propiedad privada...

El gobierno popular va a garantizar el derecho a la educación, la salud y la seguridad social. Tenemos derecho a un destino mejor. ¿Por qué no conseguirlo?...

El 3% de la producción industrial está capitalizado solamente. Cuando hay posibilidad de integrar medios y tonificar la patria es posible pensar en que ha llegado la hora de un sacrificio colectivo...

Hay ocho millones quinientas mil hectáreas de terrenos sin cultivar; la reforma agraria se hace indispensable y solo el gobierno popular puede realizarla...⁷².

⁷² Ídem.

La Discusión terminó apuntando que el discurso de Allende había sido decidido y violento. Que había hablado de comerciar con todos los países del mundo y que todos los ciudadanos le debían creer, porque: “Todo lo que soy y lo que tengo se lo debo al pueblo”; “La integridad política de los partidos populares puede realizar y engrandecer el progreso del pueblo”⁷³. Su perorata terminó en medio de un clamor de aplausos. Cuando tras concluido el acto se le preguntó su parecer del mismo, afirmó: “Diga su opinión en su diario. A mí, sencillamente, me parece que ésta ha sido una mañana apoteósica”⁷⁴.

El final de la historia de esta campaña electoral es conocida. En los comicios del 4 de octubre de 1958 se impuso Jorge Alessandri. Se asegura que fue clave en el resultado, la candidatura del independiente Antonio Zamorano Herrera, conocido como el cura de Catapilco, quien, a pesar su cercanía al FRAP, compitió con Allende, obteniendo más de 40 mil votos, los mismos que se asegura faltaron al carismático líder del Partido Socialista. Sin embargo, parece haber sido mucho más importante la candidatura del Radical Luis Bossay, que sumó casi doscientos mil sufragios en todo el país.

Lo que importa para esta historia es que en las Provincias de Concepción y Arauco el candidato del FRAP arrasó. En ambas obtuvo las mayorías relativas más altas logradas en el proceso electoral en el país, con un 41,2% y 48,1% respectivamente de los votos válidamente emitidos. Aunque también destacó Antofagasta, en donde obtuvo el 43,8%. Más específicamente, podemos señalar que en la Provincia de Concepción, que incorporaba a Tomé, Concepción, Yumbel, Coronel y Talcahuano, obtuvo 34.594 sufragios, y su más cercano competidor fue Eduardo Frei Montalva, con 18.154 votos. En Arauco, que involucraba las localidades de Arauco, Cañete, Contulmo, Curalinahue, Lebu, Los Álamos y Tirúa, sumó 6.258 votos, siguiéndole Luis Bossay con 3.125⁷⁵.

Los datos anteriores revelan que en la Provincia a la cual arriba Violeta Parra la izquierda tenía un influjo predominante. No obstante, ello no debe hacer perder de vista la importancia que tenían los sectores más

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ídem.

⁷⁵ Germán Urzúa V., *Historia política de Chile y su evolución electoral desde 1810 a 1992*, Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 1992.

cercanos a la derecha política. En efecto, en una región industrialmente importante, también había empresarios influyentes. De alguna manera, la ciudad de Concepción la caracterizaban dos grandes grupos sociales, los sectores populares y los grupos dominantes, y si bien en el tráfico diario, en el centro de la ciudad, podían traslaparse, esas diferencias, como sigue ocurriendo hasta el presente, se reflejaban espacial y arquitectónicamente. Estos aspectos los profundizaremos en el siguiente apartado.

III

La ciudad brumosa de Belmar y su entorno proletario

ASU ARRIBO A CONCEPCIÓN a fines de la década de 1950, Violeta Parra se encuentra con una ciudad que todavía estaba viviendo los efectos provocados por el terremoto de 1939. Hasta ese sismo, el problema fundamental de la vivienda de los pobres era el conventillo, pero, al finalizar la década de 1940, eran las poblaciones callampas. En ello incidió un acelerado proceso de industrialización que exacerbó el éxodo rural y el ya mencionado sismo, que agudizó la crisis habitacional de la ciudad, expulsando a los pobres hacia la periferia⁷⁶.

Para Daniel Belmar, que caracteriza literariamente el Concepción de fines de la década de 1940, lo anterior no quitaba que fuese una gran ciudad, “tendida, como una dulce bestia aletargada, entre la vasta cadena de pinos y la húmeda cintura del río, que la estrechaban, alargándola”⁷⁷. En los trazos de este importante escritor penquista se distingue un espacio dividido en dos ámbitos económicos y sociales claramente definidos.

El primero de ellos correspondía al largo y hondo desnivel en el que se deprimía la ciudad, entre el río Biobío y la línea férrea. Paralela a la línea corría la avenida de la Estación, que estaba flanqueada por “hoteluchos, cantinas, sórdidos restoranes. Al frente, ocupando una manzana entera

⁷⁶ Arnoldo Pacheco, *Historia de Concepción: siglo XX*. Concepción, Ed. Universidad de Concepción, 1997.

⁷⁷ Daniel Belmar, *Ciudad brumosa*, Concepción, Imprenta J. H. Salazar, 1950, 7.

dentro del recinto ferroviario, la Compañía de Gas infestaba el sector con sus hediondas emanaciones. Los gruesos y alquitranados tambores de los gasómetros, deslizándose dentro de sus mallas de acero, parecían condensar la fabril palpitación que bullía en el contorno”. En esta hondonada, dominaban “las fábricas, el barro, la mugre, las casas insalubres, el conventillo, la enfermedad, el delito y la rebeldía. Y el río, ancho, artero, lamiendo con sus aguas veleidosas la cintura arenosa del arrabal”⁷⁸.

Siempre en este ámbito se alzaba “Cristalerías”, fábrica de vidrio cuya maciza construcción se ubicaba en un solar aislado: “desde el centro del vasto techo –prosigue Belmar–, quebrado en pequeños lomos, recta, altísima, pintada de rojo, la chimenea vomitaba hacia el cielo, día y noche, la densa humareda de los hornos insaciables. El viento del río desleía los negros penachos de humo, y esparcía en los alrededores una fina lluvia de hollín”⁷⁹.

En su entorno se encontraban viviendas obreras, “tugurios infectos, zaquizamíes de maderas podridas, de adobes rezumados, de calaminas oxidadas. Y las tristes callejas, los almacencillos míseros y oscuros, los prostíbulos clandestinos. El suburbio, en fin, plagado de chiquillos, de perros, de roña, de piojos”. Entre esas viviendas Belmar refiere la existencia de “El Palomar”, en donde se hacinaba un extraño mundo de “cientos de seres sin fortuna, obreros, familias de obreros, chiquillos, vejarrucas, perros y gatos”⁸⁰.

Un segundo ámbito era el que escritor indica simplemente como situado más allá, en el que se desenvolvía “la vida clara, las escuelas, los comercios, los teatros, los suntuosos edificios”; y “bellos sectores residenciales en que se agrupaban casas de los ricos, casas blancas, altas, alegres, con verjas, prados, arriates de flores, y perros que las defendían de las miradas codiciosas de los vagabundos”⁸¹. En este ámbito constata un extraño señorío: al lado de los grandes edificios de departamentos se encontraban las casas antiguas, de un piso, “de verdosas tejas patinadas por el tiempo, de grandes puertas claveteadas y ventanales orlados de rejas

⁷⁸ *Ibidem*, 13.

⁷⁹ *Ibidem*, 14.

⁸⁰ *Ibidem*, 14-15.

⁸¹ *Ibidem*, 13.

forjadas” que trasuntaban “la austeridad de la Colonia, su somnolencia, su orgullo, su rigidez”⁸².

Para Belmar, el tono de la vida estaba fuertemente marcado por las condiciones ambientales. La primavera y el verano “transcurrían lentos, polícromos, tibios, atemperados por la influencia moderadora del mar cercano”⁸³. Refiere los trenes que partían hacia las playas, repletos de bañistas para entonces, “niños jubilosos, adolescentes taciturnos, hombres y mujeres aligerados por un instante de los menudos y grandes problemas de la ciudad”⁸⁴.

En tanto, en las ferias y mercados “se amontonaban los vendedores de flores, de verduras, de frutas, los charlatanes, los lustrabotas, los rateros. En la tarde de estío las calles llenábanse de una multitud suelta y vagabunda que iba y venía por los portales, por las plazas, por las aceras de moda, estudiantes, niñas en busca de romance, empleaditas, obreras que volvían del taller, cadetes, oficialitos atildados y relucientes. En las esquinas, formando grupos, los ociosos, los donjuanes, los chismosos, los burócratas”⁸⁵.

Por las calles de esta ciudad circulaban “automóviles agresivos, grandes camiones, carretelas, ciclistas, vendedores de escobas, de enlozados”. Se refiere genéricamente a sus “parques, plazas de juegos infantiles, hospitales, poblaciones obreras, regimientos, campos deportivos”⁸⁶. Entre estos últimos, podemos agregar, se desarrollaba una gran actividad, especialmente en el boxeo, básquetbol, tanto femenino como masculino, y en el fútbol, en el que destacaban los equipos de Huachipato, Naval y Fernández Vial.

En este espacio confluían todos los actores de estos dos ámbitos que Belmar distingue nítidamente, y de quienes mejor todavía alcanza a percibir sus diversos comportamientos y actitudes: “La gente entraba y salía de tiendas, bares, cines, iglesias. Vivía, moría, se casaba, amaba, odiaba, resbalaba en las cáscaras de frutas, se lustraba los zapatos, eran estafados, estafaban, dormían, bostezaban. Los bribones tenían apariencia de gentes respetables. Los imbéciles, los arribistas, los mediocres, los presumidos,

⁸² *Ibidem*, 15.

⁸³ *Ibidem*, 7.

⁸⁴ *Ibidem*, 8.

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ *Ibidem*, 9.

los envidiosos, disimulaban su condición bajo modales finos, amanerados, hipócritas, o bajo ropas impecables, planchadas, flamantes”⁸⁷.

Concepción era una gran ciudad, pero no solo de contrastes sino también de desentonaciones. Así, en los barrios lujosos, a veces “un perro muerto, o las fundas viscosas de los congrios que los vendedores de pescado desollaban al vender, ponían una nota repulsiva y decepcionante”⁸⁸.

Destaca además que en algunas manzanas se levantaban dos o tres cerros gredosos, “restos de la selva aborígen en que los alarifes” habían asentado “los primeros solares”. Resalta el castillo Zontay, que, construido a principios del siglo XX por el marqués español del mismo nombre, ahora estaba en ruinas⁸⁹.

El orgullo de sus habitantes era la Ciudad Universitaria, “vasto conglomerado de grandes edificios rodeados de jardines y avenidas por donde paseaban grupos de alegres estudiantes, hombres y mujeres venidos desde todos los puntos del país, y aun, desde otras naciones, atraídos por el sólido prestigio de sus aulas”⁹⁰.

Para entonces, eran ya dos los puentes que cruzaban “el ancho río que lamía uno de sus costados”. El ferroviario conducía los trenes “hasta los cercanos yacimientos de carbón, fibra y nervio del desarrollo industrial”; en tanto, el público, llevaba y traía gente desde el balneario popular de San Pedro (Santángel en su relato), que estaba “provisto de hermosas lagunas en donde los habitantes de la ciudad se refocilaban, bañándose o excursionando en veleros diminutos”⁹¹.

Desde los arrabales salía una autopista de asfalto que llevaba hasta el Camposanto, el Hipódromo y comunicaba a Concepción con lo que denomina puerto militar, es decir, Talcahuano. A lo largo de esa vía se desplegaban “casas raleadas, sitios eriazos, vegas inundadas, salobres y estériles”⁹².

Otro paseo imperdible era tomar micro hacia la desembocadura del río. En su novela, Gastón Luna con su enamorada, hacen la ruta hacia

⁸⁷ *Ibidem*, 8.

⁸⁸ *Ibidem*, 9.

⁸⁹ *Ibidem*, 9-10.

⁹⁰ *Ídem*.

⁹¹ *Ibidem*, 10.

⁹² *Ibidem*, 11.

el museo de Hualpén y luego a la playa. El microbús corría hacia la costa, cruzando tierras planas y polvorientas. Enfilaba luego por una larga avenida de eucaliptus y trepaba roncando la empinada colina. Se detenía en lo alto, junto a unas espaciosas verjas blanqueadas. Allí se encontraba el museo. Rodeado de jardines, añosas encinas, el esqueleto de un cachalote: “todo era allí vetusto, los árboles, la vasta casa solariega convertida en museo, sus tejas oxidadas, las rejas de los ventanales, los anchos aleros cubriendo los corredores abiertos y enlozados con piedras lajeadas, desgastadas...”⁹³.

Ya en la desembocadura, junto al mar, en donde las saetas del sol rebotaban en el agua y herían los ojos y el viento agitaba la portentosa masa de luz y batía la hierba, los bañistas pululaban: “subían y descendían de automóviles estacionados en el centro de la diminuta península, o nadaban en las mansas y arteras aguas del río. O se asoleaban, tendidos como muertos sobre las arenas recalentadas. Otros comían frutas o viandas frías que el viento bombardeaba con pertinaces proyectiles de arena”⁹⁴.

Esta ciudad y su entorno próximo era dulce en la primavera y el estío. Pero el invierno y el otoño eran duros y hostiles. Belmar explica que la bruma salía del océano, del río, de las altas copas de los pinos, y envolvía la ciudad, “en un opalescente sudario de niebla, que, durante el día, mojaba el pavimento y los muros, goteaba desde las ramas de los árboles. Y en la noche, esfumaba el contorno de las cosas en un paisaje submarino y turbio, quieto, siniestro, por donde discurrían silenciosos y pálidos fantasmas apenas vislumbrados bajo la luz de los focos”. En razón de lo anterior es que para este escritor, Concepción era “una ciudad brumosa”⁹⁵.

Casi una década después, el diario *La Discusión* de Chillán hace una semblanza de Concepción coincidiendo con la caracterización realizada por Belmar, y aportando con otras referencias:

Esta es una ciudad húmeda. Bajo la protección de cerros, por todos sus costados, con el mar a pocos kilómetros, lagunas cercas y dos ríos —el Bío-Bío y el Andalién— que la circundan, Concepción sufre creciente humedad.

⁹³ *Ibidem*, 177-187.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ *Ibidem*, 11.

En la época veraniega los lugares de turismo menudean. Para los penquistas no hay problemas en un día de campo o de playa, sin grandes desembolsos y pérdida de tiempo. Lugares como Playa Negra, Dichato, Rocoto, San Pedro, Laraquete, o Playa Blanca están cerca y son sumamente visitados.

En los alrededores de la ciudad se levantan las poderosas industrias que señalan el futuro de esta región industrial y comercial. Huachipato, la Papelera Bío-Bío, Inchalam, son tal vez las más grandes fuentes de producción que trabajan hace solo algunos años.

En Talcahuano la actividad portuaria es intensa. La base Naval allí imprime un constante ajeteo. En los otros puertos sucede igual cosa. Algunos penquistas impulsan la pronta construcción de un moderno aeródromo, de fundamental importancia para la gran ciudad. El actual, Hualpencillo, no reúne las condiciones necesarias para el progreso creciente de la provincia.

Esta ciudad, que parece tan inmensa y tan pequeña a veces, aísla a la gente. La vida social se lleva en grupos. La actividad cordial y amable de las personas parece que se escabulle en una suerte de apremio de necesidad por acondicionarse mejor en esta ola de progresivo crecimiento. La ciudad luce a veces un tanto 'grande' cosmopolita, pero a veces decae y asoma la raíz provinciana con todos sus defectos y bondades⁹⁶.

La población de Concepción es estimada en 180 mil habitantes. Se asegura que los viajeros se desconcertaban ante un panorama no frecuente en las localidades provincianas del sur de Chile. Había una "extraordinaria animosidad", que se traducía en un "aire cosmopolita en las calles, diarios, cientos de motonetas, música en el centro, barrios obreros míseros y poblaciones lujosas, de amplios ventanales y arrogante presencia. El viajero está aquí frente a una pequeña capital. Una gran ciudad"⁹⁷. Sus habitantes se distribuían caprichosamente, en barrios encaramados en cerros y de carácter callampa, mientras otros, también en cerro, mostraban viviendas agradables, de estilo californiano, en el más suizo de los tonos. Las salidas de la ciudad estaban franqueadas por barrios que sufrían agudos

⁹⁶ "Una vida social en grupos y un progreso creciente animan la ciudad", *La Discusión*, Chillán, 11 de enero de 1959.

⁹⁷ "Concepción, ciudad que olvida su pasado", *La Discusión*, 11 de enero de 1959.

problemas de escasez de vivienda. Hacia Chiguayante, a diez kilómetros, por un camino que iba bordeando el río Biobío, estaba el antiguo y aristocrático barrio Pedro de Valdivia. En la dirección opuesta se emplazaba el “menesteroso barrio de la Costanera”, caracterizado agudamente por Belmar, y que año a año sufría trágicas inundaciones.

Camino a Penco estaba el popular barrio Chillancito, que llegaba hasta el límite con el río Andalién. Por la salida a Chillán, estaba el barrio de Puchacay, que se prolongaba por varios kilómetros hacia el norte. La ciudad estaba prácticamente unida con el puerto de Talcahuano “por medio de numerosas poblaciones quintas y construcciones varias”. Agregaba que dentro de su radio urbano, Concepción estaba superpoblada, acarreado problemas sociales que solían tener “conclusiones agresivas”⁹⁸.

En el centro de la ciudad lucía un “abundante comercio”: “Ya se levantan los edificios de diez pisos y existen galerías comerciales novedosas y llamativas. El centro es un nervio constante y vivo. Oficinas comerciales, publicitarias, café, restaurantes, tiendas de lujo, almacenes, teatros y librerías hacen la producción de rincones y perspectivas. Por la calle Barros Arana pasan a diario unos 2.000 vehículos de todo tipo. Los semáforos de la señalización, por lo general, nunca funcionan bien. En la concurrida municipalidad está la alta alcaldesa demócratacristiana Ester Roa. Ella tiene serios problemas con la pavimentación de las calles en la ciudad y otros asuntos que menudean a diario”⁹⁹.

La afluencia de pasajeros desde y hacia Concepción era intensa, tanto en la estación ferroviaria como en los terminales de buses, que viajaban al norte, a Talca, Chillán o Santiago, hasta donde el traslado podía tardar ocho horas. A su vez, diariamente llegaban a la ciudad centenares de personas desde diferentes puntos regionales, como Hualqui, Tomé, Rere y Talcahuano, que aumentaban su población flotante.

Al mediodía había una gran animación en el centro. Se vendían tres diarios locales, más los de Santiago: “Pasean simpáticas colegialas de diez o más colegios de la ciudad. Empleados públicos y particulares comentan las últimas novedades. En la famosa tertulia del ‘Café Haití’ se discute de política, de hípica o de la primicia del Naval, poderoso equipo de fútbol

⁹⁸ Ídem.

⁹⁹ Ídem.

del puerto, frente al Fernández Vial, no menos fuerte equipo campeón de Concepción”¹⁰⁰.

Otros puntos de reunión eran el Mocambo, el bar del City Hotel o el café Roxi, los cuales aseguraba servían como lugares de comentario de las últimas películas exhibidas en los cines locales: “En el antiguo Bar Zender, se concentran los ases del ‘cacho’ en el medio de ruidosa algarabía se beben shop y sendos vasos de vino. Otras fuentes de soda centrales se especializan en los ‘Hot dogs’, con cerveza, a los cuales son tan aficionados los penquistas. La hora del ‘té’ tiene íntimos refugios en la antigua pastelería Pujol, centro de los enamorados, o en el Astoria, del amable ruso Sergio Chiapiani”¹⁰¹.

Para el anónimo corresponsal, la ciudad tenía dos caras. La primera era ocupada por la Universidad de Concepción, que con su despliegue publicitario e intensa actividad docente y de extensión cultural hacía noticia diariamente. Desde su perspectiva, la UdeC no alcanzaba a hacer de Concepción una ciudad universitaria, pero sí formaba parte de la vida de la ciudad: “Los espectáculos en el Teatro Concepción son patrocinados por la U. Las escuelas de Temporada dan extraordinaria animación a la ciudad y la actividad anual de estudios, forma parte de la vida penquista”¹⁰².

La otra cara era la “intensa población obrera y de clase media”. Esta se desempeñaba en las oficinas de las fábricas o en los puestos públicos. El principal problema que aquejaba en ese entonces a esta población era el de la cesantía: “Obreros de la construcción no tienen trabajo. Gente de industrias está siendo marginada de sus labores. Ello ocurre a diario en la Fanaloza de Penco, en Lirquén y otras Industrias. Por otro lado existe una población numerosa que no está ocupada en labores y que espera, a largo plazo, una oportunidad para trabajar. El problema de la cesantía en Concepción es tal vez uno de los más agudos del país”¹⁰³.

Finalmente, así como en *Túneles morados* Belmar caracteriza la bohemia penquista¹⁰⁴, *La Discusión* se refirió a la concurrida vida nocturna de Concepción, señalando que merecía un párrafo aparte, pues quizá allí se

¹⁰⁰ Ídem.

¹⁰¹ Ídem.

¹⁰² Ídem.

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ Daniel Belmar, *Los túneles morados*, Santiago, Zig-Zag, 1963.

configuraba de mejor forma “la fisonomía apresurada, disímil, desconocida y aislada” de esa localidad:

Los cafés céntricos y nocturnos cierran sus puertas generalmente a las 2 o 3 de la madrugada. Solo los días sábado hay actividades en las boites centrales como ‘El Quijote’ o ‘El Sótano’ y donde por lo general, hay baile y números artísticos, centros populares como ‘El Metropol’, acaparan parroquianos toda la noche. Generalmente concurren caras conocidas. Obreros de Huachipato, profesores, periodistas, estudiantes, bohemios y vagabundos.

Como en todas las ciudades, en los días sábados, se anima el ambiente multicolor y fiestero de la noche. Hay bailes, reuniones en las boites de hoteles, fiestas en Llacolén, en el casino de la CAP y en instituciones particulares.

La noche de fisonomía más licenciosa tiene barrio propio. Hay calles completas, con bares, cafés y fuentes de soda, circunvecinas a las casas de alegre vida y con ‘compañeras de la noche’. Un penquista puede beber allí con tranquilidad, una pilsener o asistir a un delirante espectáculo de ‘Striptease’ de la mejor clase. El barrio alegre de la ciudad luce también generosa crónica roja y policial. Bullanguero, concurrido y vistoso, esta parte de la ciudad forma un lugar interesante¹⁰⁵.

Por su parte, el Concepción de aquellos años era una ciudad rodeada por una serie de poblados de gran empuje proletario. La minería del carbón se concentraba en Lota, Schwager, Curalinahue, Colico y Lirquén; entre los industriales destacaban quienes laboraban en la Compañía de Acero del Pacífico (CAP), Fanaloza y en las textiles: fábrica Nacional de Paños, fábrica Bellavista, Caupolicán Chiguayante, fábrica Tres Pascualas, fábrica de Paños Bío-Bío, fábrica de Paños Concepción y FLAP. También había un importante cuerpo de pescadores artesanales desperdigados en numerosas caletas: San Vicente, El Morro, Tumbes, Coronel, Isla Santa María, Puerto Sur y Puerto Norte, Punta Lavapié, Arauco, Laraquete, Lirquén, Penco, Cocholgue y Tomé, entre otros. Sin considerar la creciente pesca industrial. El mundo campesino se mantenía vivo fundamentalmente porque a través del sistema de la mediería, se producían excedentes

¹⁰⁵ “Concurrida vida nocturna muestran barrios e íntimos ángulos penquistas”, *La Discusión*, Chillán, 11 de enero de 1959.

que eran llevados en carretas tiradas por bueyes hasta las zonas urbanas. Así ocurría por ejemplo con la producción de cereales y fruta de Santa Juana, que era transportada hasta Lota en donde era comercializada, tras cruzar la cuesta Elías durante la noche. Muchos de estos campesinos, por diferentes razones, venían abandonando los campos para dirigirse a trabajar a los centros mineros e industriales¹⁰⁶.

Precisamente, ese es uno de los principales problemas que se vislumbran en los centros urbanos. Como es sabido, a lo largo de todo el país, aunque de manera mucho más manifiesta hacia Santiago, se venía dando con mucha fuerza el éxodo rural. Combinado con la explosión demográfica que se había profundizado desde la década de 1930, se tradujo en la progresiva falta de viviendas urbanas y en la proliferación de tomas de terreno en las que se improvisaron precarias viviendas. Se estimaba que para acoger a la nueva población Chile necesitaba de la construcción de 25.760 habitaciones por año como mínimo, y que para ampararla de manera integral debían construirse 153.768 casas, con un costo promedio de dos millones de pesos por habitación. En el caso específico de la Provincia de Concepción, según el diputado Mario Sáez, había un grave déficit habitacional en centros urbanos como Tomé, Penco, Chiguayante, Talcahuano, Coronel, Lota, además de la misma capital de la provincia¹⁰⁷. En todo caso, estas estimaciones seguro eran insuficientes, porque al poco tiempo se estimó que solo en Talcahuano el déficit de viviendas era de 20.000¹⁰⁸.

Las llamadas poblaciones “callampa” no solo se situaban entre la línea férrea y la rivera del Biobío, a la sazón prácticamente rodeaban completamente a la ciudad. Entre ellas estaban Libertad, Costanera, cerro La Pólvora, la Chepe, en los alrededores del cementerio, y en la isla la Mochita. En esas localidades, según una nota de *El Sur*, habitaban “miles de familias obreras, sin contar con las mínimas condiciones de higiene, y en la casi totalidad de los casos sin luz eléctrica. Muchas de estas poblaciones se levantan sobre verdaderos basurales donde pululan moscas y son focos de graves epidemias. En el invierno recién pasado la situación para los pobladores de las viviendas callampa de la ciudad se tornó mucho más

¹⁰⁶ Venegas, *De Tralcamawida a Santa Juana*, 2013.

¹⁰⁷ “Problema habitacional en Cámara de Diputados”, *El Sur*, Concepción, 21 de noviembre de 1957.

¹⁰⁸ “El déficit habitacional es de 20.000 viviendas”, *El Sur*, Concepción, 22 de marzo de 1959.

grave, especialmente para los que habitan cerca de las riberas del Biobío, ya que en muchas oportunidades las casas, debido a las constantes crecidas del río, fueron anegadas por la corriente, debiendo ser abandonadas por sus ocupantes”. En algún momento incluso el problema traspasó los bordes para instalarse en la ciudad misma. En efecto, en abril de 1958 carabineros exigió que dos casas tipo “callampa” que se estaban levantando en la calle Andrés Lamas, entre la línea férrea y la avenida Arturo Prat, fueran demolidas. A los propietarios de otras tres viviendas construidas en el mismo lugar se les dio un plazo de quince días para su demolición. *El Sur* hizo notar que estas viviendas fueron levantadas en una calle, un bien de uso público, llamando a las autoridades a que no tuviesen una actitud contemplativa frente a este problema para que no se exacerbara¹⁰⁹.

Un espacio en donde la problemática de la vivienda era dramático era Lota. Se estimaba a la sazón, que en una población de ochenta mil habitantes existían diez mil casas de emergencia, la mayoría de las cuales “no poseen los servicios elementales de luz eléctrica, agua potable y alcantarillado”, mientras en aquellas donde existían, eran insuficientes para atender debidamente las necesidades de los pobladores. Una de las consecuencias de esta situación era el alto índice de mortalidad infantil, siendo uno de los centros urbanos con los índices más altos del país. Ello debido a las enfermedades infecciosas y desnutrición que llevaban a la muerte a 210 diez niños menores de un año por cada 1.000 nacidos en ese centro minero. A lo anterior se sumaba la falta de escuelas, por lo que se estimaba que unos cinco mil niños quedaban al margen de la enseñanza primaria en el periodo escolar del año 1958. Eso significa que las historias denunciadas por Baldomero Lillo para fines del siglo XIX, como “La Compuerta N° 12”, seguían igual de vigentes entrado el tercer cuarto del siglo XX. Por ello se demandaba con urgencia un Liceo¹¹⁰.

Para el caso de Concepción, según denunció Abelardo Neira, del

¹⁰⁹ “Pobladores callampa están creando un problema de vasta trascendencia”, *El Sur*, Concepción, 3 de abril de 1958. En relación a las tomas de terreno, recomendamos a modo de ejemplo: Juan Salinas, *Campamento Lenin. Expresión de poder popular en Talcahuano - Concepción. 1970-1973*, Universidad de Concepción, Tesis para optar al Grado de Magister en Historia, 2013.

¹¹⁰ “Crisis habitacional de Lota crea problemas sanitarios y sociales”, *El Sur*, Concepción, 17 de junio de 1958. Respecto de la obra de Baldomero Lillo, consultar: Baldomero Lillo, *Obra reunida*, Santiago, Ril, 2010.

Servicio de Salud, el problema de la higiene y salubridad pública era agravado todavía más por la falta de agua potable, sobre todo aquella radicada en grupos habitacionales alejados de los sectores mejores abastecidos, la que estaba expuesta a focos epidémicos. Estando los estudios de todas las obras necesarias, no se contaba con los recursos para llevarlas adelante. A su vez 85.395 personas no contaban con alcantarillado. De no resolverse esa situación, “la salud pública solo lavará su cara con más agua, pero dejará las caras en el rostro de una ciudad cuyos barrios pobres carecen de alcantarillado para las aguas servidas, y en las cuales el pozo negro es el foco de múltiples infecciones”¹¹¹.

Otro problema importante para entonces era el relacionado con las dificultades que venía presentando la minería del carbón. Se estaba produciendo por sobre lo que demandaba el mercado interno, donde el cliente más importante era la CAP. Externamente había un contrato de venta con ferrocarriles argentinos, pero la producción era superior a la demanda, cuestión que se agravaba en los meses estivales, por la baja lógica del consumo. Los altos costos de producción, la competencia creciente del petróleo como fuente de energía, más dificultades importantes en el mineral de Lirquén, llevaron a que por momentos la situación de la minería del carbón alcanzara tonos dramáticos¹¹². A fines de 1957 los sindicatos de Schwager decidieron detener las faenas para ir a conversar directamente con el presidente Carlos Ibáñez del Campo. Abogaban porque se consolidara aún más el mercado para el carbón chileno en Argentina, cuestión que no se había logrado porque Chile no estaba comprando trigo al país vecino sino a EE.UU. Indicaban que allende la Cordillera de los Andes se requería carbón en la planta termoeléctrica de San Nicolás, pero que no se había avanzado en las negociaciones. Por ello, esperaban que las autoridades las apuraran, porque de concretarse esas posibilidades, permitirían mantener el ritmo de la producción, la que cada cierto tiempo debía detenerse, debido a que expuesto al aire el carbón se oxidaba o quemaba, deteriorando las reservas. Este obligaba a las compañías a disminuir las jornadas de trabajo en dos o tres días a la semana, para no incurrir en

¹¹¹ “Falta de alcantarillado para 85.395 personas”, *El Sur*, 3 de febrero de 1959.

¹¹² Respecto de esta problemática hay numerosas noticias. Una buena síntesis en: “Conflicto Carbonífero”, *El Sur*, 7 de enero, 1959; también en: “Lirquén: una montaña de hielo que está ocultando un volcán”, *El Sur*, 7 de enero de 1959.

despidos. Meses después se propondría la construcción de termoeléctricas, cuestión que tampoco llegó a concretarse en esos años. La situación de crisis se precipitó en Lirquén, llegando a su cierre en el verano de 1959, dejando más de seis mil trabajadores cesantes¹¹³.



Vista hacia la diagonal Pedro Aguirre Cerda y la Plaza de los Tribunales de Justicia, aprox. 1960. Fotografía de María Stallforth. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

¹¹³ “Autorizada paralización del mineral de Lirquén”, *El Sur*, Concepción, 30 de diciembre de 1958; “Obreros del Carbón pedirán intervención del presidente”, *El Sur*, Concepción, 10 de marzo de 1959; “El problema del carbón lo resolverá planta eléctrica”, *El Sur*, Concepción, 7 de febrero de 1959; “Se autorizó disolución de la Compañía Carbonífera de Lirquén”, *El Sur*, Concepción, 20 de octubre de 1959.



Fot. 7. Panorámica de la ciudad de Concepción, 1940 aprox. Dominan la escena la Estación Ferroviaria y, más atrás, la ancha boca del río Biobío que va a desembocar al Océano Pacífico. El largo puente ferroviario unía la ciudad con la zona minera del Golfo de Arauco. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.



Arriba, Barrio Bellavista de Tomé, parte de los espacios habitables de la industria textil homónima. *Crónica*, 8 de agosto de 1957. Abajo, a la izquierda, aspecto parcial de la usina Huachipato. *Crónica*, 27 de agosto de 1957; derecha, asambleístas de los sindicatos mineros manifestándose en la Plaza Chillancito de Lota, *Crónica*, 25 de enero de 1960.



Estas imágenes evidencian el agudo problema de la vivienda que se existía en Concepción a fines de la década de 1950, que fue exacerbado con los terremotos de 1939 y 1960. Las fotografías corresponden a la población “Libertad”. Situada a seis cuadras de la Plaza Independencia, era considerada “uno de los lunares de ‘casas callampas’ más tétricos que podemos encontrar. Promiscuidad, ranchos levantados uno al lado de otros, sin ventilación, sin servicios higiénicos medianamente instalados”. *El Sur*, 6, 8 y 10 de diciembre de 1957.



A la izquierda, niños de Lirquén. Afirmaron que jamás serían mineros, porque se sufría mucho. *Crónica*, 29 de enero de 1959. A la derecha. Mujeres de Coronel y sus esfuerzos por obtener un mínimo de agua. *Crónica*, 28 de enero de 1959.

III. De la ciudad brumosa de Belmar al entorno proletario



Arriba, se indica que los pobladores de la Av. La Playa, Cerro Verde, debieron construir defensas de arena y algas para contener el desborde del mar. *Crónica*, 22 de mayo de 1967. Abajo, instantánea de Hernán Bernales Palma, en que evidencia los estragos de las lluvias en una sala de clases de la Escuela de Frutillar, en Tomé. *Crónica*, 27 de agosto de 1957.



Arriba, camino entre Coelemu y Tomé, interrumpido por las aguas del río Coelemu, dejando aislados a sus habitantes. *Crónica*, 20 de agosto de 1957. Abajo, modernos buses ETCE, cuyo director aseguraba dejaban millonarias pérdidas mensuales, a pesar de las largas colas esperando poder acceder al servicio. *Crónica*, 26 de enero de 1959.

Una situación igual de compleja vivían los pescadores artesanales, debido al creciente accionar de los pesqueros industriales. Ya en ese entonces había preocupación por los efectos de la pesca de arrastre sobre los recursos ícticos¹¹⁴. El análisis de la situación que hicieron los dirigentes de los pescadores al rector de la Universidad de Concepción es revelador: “En estos momentos... existe un grave problema como consecuencia de que los barcos pesqueros que se dedican a la pesca de arrastre, lo hacen dentro del mar territorial en las provincias de Concepción y Arauco, actividad que les estaba vedada desde 1951. Nosotros luchamos y lucharemos contra este tipo de pesca en las vecindades de la costa, porque en nuestro concepto ello pone en peligro la reproducción de las especies al ser barridos los fondos marinos a donde acude el pez a desovar. Esta pesca ha hecho disminuir las especies en nuestro litoral, habiendo desaparecido algunas como la corvina, el pejerrey, el congrio negro, etc. en las aguas del golfo de Arauco”¹¹⁵. Por su parte, los industriales afirmaron que la pesca de arrastre no perjudicaba a las especies. Que el decreto de 1951 se había dado sin ninguna base científica¹¹⁶.

La situación hizo crisis en 1958, cuando paralizaron los pescadores desde San Antonio a Coquimbo, además de los del Biobío, exigiendo se respetara la franja de tres millas exclusivas para la pesca artesanal¹¹⁷.

A pesar de la compleja situación en que se encontraban los obreros, se debe destacar el gran peso con el que contaban los sindicatos en ese

¹¹⁴ “Pescadores de Concepción y Arauco se concentran mañana en puerto de Lota”, *El Sur*, Concepción, 1 de marzo de 1958.

¹¹⁵ “Problemas de los Pescadores estudiará la Universidad”, *El Sur*, Concepción, 3 de enero de 1959.

¹¹⁶ “La pesca de arrastre no perjudica a las especies”, *El Sur*, Concepción, 19 febrero de 1959.

¹¹⁷ “Paro de Pescadores cumple cuarto día”, *El Sur*, Concepción, 8 de marzo de 1959; “Siete mil Pescadores se encuentran afectados por faenas de arrastre”, *El Sur*, Concepción, 13 de enero de 1959; “Ministro prometió resolver en 48 horas conflicto de los pescadores”, *El Sur*, Concepción, 26 de febrero de 1959; “Estudian medidas contra los pescadores en huelga”, *El Sur*, Concepción, 6 de marzo de 1959; “La Ley de Seguridad se aplicará a los Pescadores”, *El Sur*, Concepción, 9 de marzo de 1959; “El Paro de Pescadores abarcará todo el País”, *El Sur*, Concepción, 10 de marzo de 1959; “Cese o continuación del paro deciden pescadores”, *El Sur*, Concepción, 13 de marzo de 1959; “Proseguirá el Paro de Pescadores de la Zona”, *El Sur*, Concepción, 14 de marzo de 1959; “Pescadores de la Zona Norte Adoptarán hoy un pronunciamiento sobre Paro”, *El Sur*, Concepción, 15 de marzo de 1959; “Pescadores podrán operar en una franja de dos millas”, *El Sur*, Concepción, 20 de marzo de 1959.

entonces, lo que les permitía tener mucha fuerza para negociar petitorios con los empresarios. El estado, a través de las Juntas de Conciliación, Intendencia Regional, el Ministerio del Trabajo o la Presidencia de la República, mediaba e intercedía sistemáticamente, después de largos periodos de huelga. Mientras los trabajadores sentían que reivindicaban lo justo, debido al constante aumento del costo de la vida, las autoridades indicaban que el alza de los salarios provocaba más inflación, además de complicar todavía más la situación de las empresas que estaban en problemas, como era el caso de la minería del carbón.

* * *

Esta es sintéticamente la situación en la que se encontraba la provincia de Concepción a fines de la década de 1950: conmocionada por los Sputnik's, esperanzada en que Allende llegara a ser presidente y con un conjunto de problemas sociales y económicos sin resolver.

IV La Atenas de América

CUANDO VIOLETA PARRA llega a trabajar a la Universidad de Concepción, esta se había constituido en el principal centro de educación de la zona sur de Chile, y también estaba teniendo una importante presencia a nivel latinoamericano. En 1955 la matrícula fue de 2.578 estudiantes¹¹⁸. En 1960 había subido a 3.111 alumnos¹¹⁹.

En los últimos años de la rectoría de Enrique Molina se venían esbozando algunos de los cambios que se acentuarían a partir de la rectoría de David Stitchkin, muy particularmente en lo relacionado con el fortalecimiento de la labor de Extensión, la que era realizada por un departamento orientado a ese fin. Los ámbitos a los cuales se les dio más énfasis fueron tres: conferencias, charlas y actos académicos efectuados en el salón de honor: solo en 1955 se realizaron 93 actividades. Empero, la iniciativa de extensión más relevante impulsada ese año fue la realización la Primera Escuela de Verano, precedida por una Jornada de Estudios realizada en Iquique, auspiciada por la Compañía Salitrera de Tarapacá y Antofagasta¹²⁰.

Gonzalo Rojas, Jefe del Departamento de Castellano, y organizador

¹¹⁸ Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año de 1955. Concepción, Escuela Tipográfica Salesiana, 1956, 11.

¹¹⁹ Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1961, Concepción, Imprenta Universidad de Concepción, 1962, V.

¹²⁰ Memoria... correspondiente al año de 1955, 17-20.

de las Escuelas de Verano, manifestó que el propósito era extender la actividad universitaria tanto “hacia públicos especializados, profesionales, técnicos egresados y estudiantes de la universidad, como a públicos más vastos que se interesasen por recibir, en estas lecciones, unas síntesis de los problemas culturales”¹²¹. Los cursos se pensaron para graduados y de difusión cultural. Los primeros estaban orientados a un público especializado, y el tratamiento de sus contenidos exigía métodos rigurosos propios de la cátedra universitaria; en tanto los segundos, a pesar de su falta de continuidad y alumnado heterogéneo, presentaban la ventaja de servir al gran público o al que tenía una especialización relativa, contribuyendo a “jerarquizar los ambientes de algún desarrollo cultural”¹²².

Considerando que había cursos cuyo público ya estaba de alguna manera cubierto por los estudiantes de la UdeC, la idea era irse abriendo por sobre todo hacia otros segmentos sociales. Como lo especifica Rojas, los cursos estaban orientados especialmente hacia aquellos grandes sectores de la población que deseasen ingresar al ámbito universitario por un breve periodo, ya fuese para ordenar conocimientos o para empezar el aprendizaje de una disciplina filosófica, científica, literaria, artística o técnica. Se trataba de una iniciativa que pretendía emular la realizada desde 1935 por la Universidad de Chile, que en veinte años, junto con llevar la enseñanza superior a todos los sectores nacionales, se había vinculado vivamente con otras universidades del continente, por intermedio de delegaciones de profesores y alumnos visitantes¹²³.

La primera escuela de verano funcionó con una planta de 44 profesores y se dictaron 32 cursos, con una matrícula de 1.258 estudiantes¹²⁴. Se debe resaltar desde un comienzo la presencia de estudiantes extranjeros, aunque no se lleva una contabilidad de los mismos en las memorias de la universidad.

Al asumir la rectoría David Stitchkin, los cambios en la gestión se van a profundizar, abarcando la administración, lo urbanístico, la docencia, investigación y extensión. Se consideraba que se estaba entrando a una etapa dinámica y renovadora, y se tenía el propósito de hacer una

¹²¹ *Ibidem*, 22.

¹²² *Ídem*.

¹²³ *Ídem*.

¹²⁴ *Ibidem*, 23.

profunda modernización que le otorgase a la UdeC liderazgo a escala del hemisferio occidental.

En el plano de la administración, en mayo de 1958, fue contratado un grupo de técnicos del Instituto de Administración Racional de Empresas de la Universidad de Chile, los cuales hicieron un estudio meticuloso de la labor y funciones que se estaban desarrollando en ese ámbito y cómo optimizarla. El propósito de la directiva de la universidad era “desterrar la antigua idea del funcionario clave, del hombre archivo, con cuya ausencia se resentía la marcha de la sección en que prestaba sus funciones”¹²⁵.

Respecto de lo urbanístico, la UdeC se había transformado paulatinamente en el corazón de la ciudad de Concepción. Su campus contaba con importantes edificios, que habían resistido el terremoto de 1939, entre los que destacaban los que habían sido levantados a partir del Plan Regulador de la Ciudad Universitaria de Karl Brunner, que según Jaime García, consideraba de manera implícita, “el tipo de edificación moderna de la época, desprovista de ornamento, constituida de volúmenes puros, en los que la arquitectura se jugaba en la proporción, la claridad funcional y la articulación”. Destacamos las siguientes obras: edificio de Biología (1933); edificio de Ciencias Jurídicas y Sociales (1933); edificio de Educación (1934); edificio de Farmacia (1936); pabellones de Química Industrial y Física (1940-1941); Campanil y Casa del Deporte (1941-1942)¹²⁶.

Para fines de los años cincuenta, a partir de los cambios que se estaban impulsando, se plantearon nuevas ideas. Al arquitecto Emilio Duhart se encomendó realizar un nuevo plano urbanístico del campus. Esta vez, el objetivo fue conformar unidades funcionales convergentes hacia un centro común que sería el Foro Abierto, en donde se proyectaba situar un monumento del ahora rector vitalicio y honorario de la universidad, Enrique Molina Garmendia. El objetivo era que todas las ciencias tuviesen una solución próxima. Por ejemplo, se proyectaba una unidad para Ingeniería, que agrupara los departamentos, tecnológicos y cátedras de esa especialidad; lo mismo para el caso de las Ciencias Sociales, proyectándose una unidad que agrupase a las Leyes, la Historia, Etnografía y Geografía

¹²⁵ “La reestructuración administrativa es otro aspecto de la madurez”, *El Sur*, Concepción, 5 de mayo de 1958.

¹²⁶ Jaime García M., *El campus de la Universidad de Concepción: su desarrollo urbanístico y arquitectónico*, Concepción, Eds. Universidad de Concepción, 1995, 32-69.

Humana. Por su parte, en el Foro Abierto se construiría un escenario, destinado a la realización de actos académicos o de amplia convocatoria universitaria, con un espejo de agua, que embellecería al barrio universitario. Junto con el Foro Abierto, a la sazón se iniciaría la construcción de la cuarta ala de la Escuela de Ingeniería Química, un edificio para el Instituto Tecnológico Mecánico, un grupo central para la Escuela de Ingeniería y la conclusión del Tecnológico Químico en construcción¹²⁷.

En el ámbito de la docencia y la investigación, el principal propósito de la rectoría de David Stitchkin fue que la universidad fuese con los tiempos y estuviese conectada y comprometida con las necesidades de desarrollo social y cultural de su entorno. Se aseguraba que si en algún momento fueron los estudiantes los que tenían que ir a la universidad, era esta la que ahora debía ir a la comunidad.

Para llevar adelante este proyecto se solicitó, a través del Gobierno, a la Junta de Asistencia Técnica de las Naciones Unidas el envío de un experto, asignándosele esa responsabilidad a Rudolph Atcon, que había liderado estudios similares en otros países latinoamericanos, como Brasil¹²⁸.

Como resultado de su trabajo, después de un año de análisis, reuniones e intensas actividades, se propuso la creación de los Institutos Centrales en el área de la Biología, Química, Física y Matemáticas. El objetivo fue que estos dependiesen directamente del Consejo Docente y de la Rectoría de la universidad. Su misión sería dar instrucción básica en las cuatro disciplinas señaladas a los estudiantes de todas las facultades que la precisaran, preparar su propio currículum para los jóvenes que quisieran estudiar ciencias puras obteniendo grados hasta de doctor, y conducir la investigación en las ramas que les correspondiesen. Este aspecto se consideraba muy relevante, porque hasta ese momento, la investigación básica, científica y aplicada estaba desmembrada y sin ligazón entre las escuelas. En cambio, los institutos podrían “elaborar planes de investigación, para cuyo desarrollo orgánico pueden disponer de una planta de personal idóneo y de equipos convenientemente centralizados”. El plan implicaba que la UNESCO enviaría especialistas para que contribuyesen a la creación de carreras de interés y la elaboración de currículum. A

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1957, sin pie de imprenta, 14-15.

su vez, apoyaría en la formación de investigadores a través de becas de perfeccionamiento, la adquisición de equipos, etc.¹²⁹.

Una vez concluido el proyecto y aprobado internamente, fue presentado en la Asamblea Regional de la UNESCO celebrada en San José de Costa Rica, donde obtuvo apoyo unánime. Posteriormente, a mediados de noviembre de 1958, alcanzó el mismo éxito en la Asamblea General de la UNESCO en París, en donde además de ser aprobado, se aseguró se había establecido como una suerte plan piloto a seguir para todas las universidades de América Latina¹³⁰. Este espaldarazo de la UNESCO se tradujo en que se multiplicaran los apoyos de diversa índole a la iniciativa tanto desde Europa como de EE.UU.

En el mismo viaje que realizó Stitchkin a defender el proyecto a París, estableció contactos y convenios con España, Italia y Alemania. En el primer país, con el Instituto de Colaboración Hispánica, organismo paralelo a la Universidad de Madrid. Esta institución destinaría becas para post-graduados de la UdeC; también el envío de estudiantes españoles a especializarse en sus materias de interés. En Italia se entrevistó con el ministro de relaciones exteriores para la Educación, Sr. Conti, con quien estableció un convenio similar. En el caso de Alemania, Stitchkin se reunió con el representante de una poderosa industria, que le ofreció un crédito de 300.000 dólares para adquirir equipos para los institutos tecnológicos¹³¹.

Posteriormente cruzó el Atlántico y se dirigió a EE.UU., invitado oficialmente por el Teacher College de la Universidad de Columbia, entrevistándose con su presidente Mr. Caswel. Logró el compromiso de asistencia en la selección y adquisición de equipamiento. En Washington obtuvo el apoyo de los representantes de *Punto Cuarto*, organismo que prestaba apoyo en Agronomía, Institutos Centrales, Educación Fundamental y en el Centro Nacional de Mecanización Agrícola¹³².

¹²⁹ Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente a 1958, Concepción, Imprenta Universidad de Concepción, 1959, 10-14.

¹³⁰ "Reunión de la UNESCO en Costa Rica", *El Sur*, Concepción, 29 de mayo de 1958; "Entregaron a UNESCO proyecto de reorganización de la universidad", *El Sur*, Concepción, 8 de noviembre de 1958; "La UNESCO aprobó por unanimidad Plan de Reestructuración de la universidad local", *El Sur*, Concepción, 15 de noviembre de 1958.

¹³¹ "España e Italia contribuirán también al progreso de la Universidad de Concepción", *El Sur*, Concepción, 16 de diciembre de 1958.

¹³² Ídem.

En síntesis, a su arribo a Concepción, en diciembre de 1958, el rector de la universidad no vaciló en afirmar que, “con la aprobación que dio la UNESCO a nuestro plan, hemos logrado una jerarquía internacional y el reconocimiento de que la nueva modalidad de la Universidad de Concepción representa un progreso notable en la función universitaria, que debe ser considerada por todos los países, con lo cual reforzamos nuestro propósito de abrir las puertas de los Institutos Centrales a los estudiantes de América”¹³³. En un sentido homenaje que se le hizo por el logro alcanzado, junto con señalar que nada extraordinario había ocurrido pues solo se estaba continuando con la obra de los fundadores, agregó que existía expectación mundial por lo que estaba haciendo la Universidad de Concepción, pues había inquietud en todas las esferas. En París los estudiantes habían realizado una huelga por falta de medios materiales para desarrollar su labor. En Italia se estaba llevando adelante una reforma educacional que afectaría todos los ramos de la enseñanza. Destacó a su vez que cuando concluyó una exposición que realizó en la Universidad de Columbia de los planes de la Universidad, se le acercó el ilustre pedagogo William Kilpatrick, quien le manifestó que por esa idea “venía luchando desde hace veinte años”¹³⁴.

Lo relevante es que frente a este escenario de cambios, la UdeC había actuado de manera reflexiva y la respuesta que había dado era que fundamentalmente se requería: “1. Formar hombres responsables y con una sólida base moral, capaces de trabajar para elevar el nivel económico y moral del resto del pueblo de Chile; y 2. Abrir nuestras puertas a todo lo que venga a tocar a ella. Especialmente ahora que con el rápido crecimiento que hemos experimentado en todo orden de cosas, se han incorporado la clase media y los estratos populares a la cosa pública”. Finalmente, otro aspecto clave era atacar la debilidad que se observaba no solo en Chile sino a nivel mundial, según aseguraba, en las disciplinas científicas, siendo necesario robustecer la ciencia pura y aplicada. Era perentorio desterrar la idea de que solo teníamos “mente humanista”¹³⁵.

¹³³ Ídem.

¹³⁴ “Profesores y alumnos de universidad mostraron reconocimiento a su rector”, *El Sur*, Concepción, 17 de diciembre de 1958.

¹³⁵ Ídem.

IV. La Atenas de América



Arriba, Arco de la Facultad de Medicina, 1954. Sin referencia de autor. Abajo, Campus Ciudad Universitaria. 1960-1962. Fot. María Stallforth. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.



Arriba, Foro Universitario, inaugurado en la VI Escuela de Verano (1960). Fot. María Stallforth. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción. Abajo, obra *Población Esperanza*, con Nelson Villagra, Jaime Vadell, Inés Fierro, Luis Alarcón, Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Delfina Guzmán, Manuel Rojas, Isidora Aguirre, Tennyson Ferrada, Mireya Mora, Jasna Ljubetic y Andrés Rojas Murphy. Obra de Manuel Rojas e Isidora Aguirre. Estrenada en enero de 1959. Teatro Universidad de Concepción. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.



Arriba, izq., Taller de la Imprenta Universidad de Concepción, aprox. 1959-1966. Fot. María Stallforth; der., estudio de la Radio Universidad de Concepción, 1959-1966. Fot. María Stallforth. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción. Abajo, Biblioteca Central, Barros Arana N° 1060, aprox. 1936. Fot. Villalón.



Clases en la Facultad de Medicina. Sin referencia. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

El interés por apoyar el proyecto de reestructuración de la universidad se multiplicó. Además del que obviamente expresó la ONU a través de la UNESCO, destacan el de universidades y fundaciones privadas, como Rockefeller, comisión Fulbright o el ya mencionado Punto Cuarto, compromiso de ayuda técnica contraída por EE.UU. con las regiones atrasadas o poco desarrolladas en tiempos del gobierno de Harry Truman (1949)¹³⁶.

A su vez, en concordancia con lo anterior, se observa durante este periodo el interés por impulsar áreas de investigación claves para el desarrollo de la economía y con un importante alcance social. Dos ejemplos. En Chile en ese entonces había un creciente déficit en la producción de alimentos, considerándose que una de las razones de aquella situación era la falta de modernización de ese sector. De allí la importancia entonces

¹³⁶ Se trataba de América Latina, África, Oriente Medio, Asia del Sur y Oceanía. Sobre este aspecto consultar: Julián Verplaetse, "El punto cuatro del Presidente Truman" en *Cuadernos de estudios africanos*, N° 9, 1950, 97-118. Citado de: <https://otraclasedehistoria.files.wordpress.com/2011/06/julic3a1n-g-verplaetse-el-punto-cuarto-del-presidente-truman.pdf>

de la creación de la Facultad de Agronomía, con sede en Chillán, en un predio que fue cedido para ese fin en el gobierno de Ibáñez en abril de 1958. Para ello la UdeC firmó un convenio de asistencia técnica con la Facultad de Agronomía de la Universidad de California¹³⁷.

Otro ejemplo importante, muy asociado a la reforma iniciada, fue el impulso que se dio a la Biología Marina. Ello partió del convencimiento de que, a pesar de la gran extensión de mar que se contaba como país, el conocimiento científico que había de sus dinámicas y de sus recursos era nulo. En este sentido, en mayo de 1959, la universidad firmó un convenio con la Fundación Iberoamericana de Hamburgo, para desarrollar la investigación científica del Pacífico Americano, creándose una sede de la Comisión Humboldt de manera permanente en Concepción. El propósito era establecer un programa de investigaciones oceanográficas, biológicas, meteorológicas y pesqueras, incluyendo además investigaciones arqueológicas y etnológicas en Isla de Pascua¹³⁸. Anteriormente, en enero de ese año, la universidad, a través del Instituto de Biología Marina, ya se había comprometido con los pescadores a estudiar los problemas que los afectaban, especialmente los relacionados con los impactos de la pesca de arrastre.

Un último aspecto central en el plan de modernización de la Universidad de Concepción impulsado por Stitchkin fue el fortalecimiento de la Extensión, labor en que fueron muy importantes los liderazgos de María Molina –quien, trabajando en la Universidad de Chile en esa área, fue contratada por Stitchkin para potenciarla en la UdeC– y del poeta Gonzalo Rojas¹³⁹.

La UdeC contaba con un Departamento de Extensión Interior y otro Exterior, además del desarrollo de las escuelas de temporada, de las que era Director Gonzalo Rojas. Si bien son más recordadas las Escuelas de Verano, por la continuidad que tienen hasta el presente, también se hacían Escuelas en otros momentos y lugares, como fueron por ejemplo las que

¹³⁷ “Facultad de Agronomía”, *El Sur*, Concepción, 13 de diciembre de 1957; “Terreno de Chillán cedido a Agronomía”, *El Sur*, Concepción, 4 de marzo de 1958; “Instalaciones Escuela de Agronomía”, *El Sur*, Concepción, 11 de abril de 1958.

¹³⁸ “Fundación Humboldt crea una sede en Concepción”, *El Sur*, Concepción, 25 de mayo de 1959; “Comisión Humboldt concentrará investigaciones oceanográficas”, *El Sur*, Concepción, 31 de mayo de 1959.

¹³⁹ Sobre este aspecto consultar: Bradu, *El volcán y el sosiego*, 121-195.

se organizaron en Iquique, en 1955 y 1957; en Chillán, en el invierno de 1958 y 1959; en Los Ángeles, en el verano de 1961. A estas actividades en realidad se les denominó “misiones de estudio”¹⁴⁰. A su vez, las actividades de extensión académica de la UdeC no se redujeron a las escuelas de temporada, se realizaban durante todo el año en distintas ciudades o localidades de la región o del país. En este sentido, destacaban las charlas de especialistas y las presentaciones de su Orquesta de Cámara, Conjunto coral y del Teatro Universitario.

Se sostenía a su vez una importante colaboración con los Institutos binacionales norteamericano, soviético, israelí, venezolano e italiano y se mantenía relaciones de colaboración con diversas instituciones locales e internacionales.

Entre abril y diciembre de 1958 se hicieron 42 presentaciones en el salón de honor de la Universidad y 53 entre localidades de la región y del país: cinco en Los Ángeles, cinco en Lautaro, tres en La Unión, una en Nueva Imperial, una en Lota, dos en Mulchén, tres en Victoria, dos en Traiguén, dos en Penco, cuatro en Angol, dos en Coelemu, una en Chillán, tres en Talca, siete en Talcahuano, una en Chiguayante, dos en Valdivia, tres en Temuco, y una en Arauco, San Fernando, Curicó y Linares respectivamente. Estas fueron de las más diversas temáticas: desde “Microbiología de la Vida Cotidiana” de Walter Dreifuss; pasando por la “Reforma Universitaria” de Corina Vargas; hasta “Panorama de la evolución social y política de Chile” de Augusto Vivaldi. Destacan además diecisiete cursos y cursillos realizados entre Hualqui, Lautaro, Coronel (en su Liceo), Talcahuano (en el Liceo Juan B. Etchegoyen), Temuco y Coelemu: desde Primeros Auxilios, Orientación al Bachillerato, hasta cursos de Filosofía, Matemáticas, Castellano, Caligrafía, entre otros¹⁴¹.

Lo anterior complementado con colaboraciones con escuelas universitarias y actividades realizadas por otras reparticiones de la UdeC, como las Jornadas Prehispánicas que organizó el Departamento de Historia.

Para 1960 estas actividades alcanzarían un ritmo febril, a pesar de los efectos devastadores de los terremotos de Valdivia y Concepción del

¹⁴⁰ Memoria del sexenio 1956-1962. Universidad de Concepción. Concepción, Impreso en los Talleres de la Imprenta de la Universidad de Concepción, 1962, 22.

¹⁴¹ Memoria... correspondiente a 1958, 37-56.

mes de mayo. En efecto, entre mayo y octubre, se llevó adelante un vasto programa relacionado con el Sesquicentenario de la Independencia de Chile, se realizaron 27 actos, entre presentaciones, recitales y exposiciones, en las siguientes localidades: Talca, Villa Presidente Ríos, Concepción, Chiguayante, Penco, Yumbel, Bulnes, Talcahuano y Quirihue. Hasta antes de la destrucción del Salón de Actos, el 21 de mayo, se hicieron 15 actividades en él: desde exhibiciones de películas sobre Jordania, pasando por la celebración del Día Mundial de la Salud y conferencias como la del Dr. Juan Garafulic, sobre “Menores en situación irregular y su asistencia médica, psicológica y social”. A su vez, desde marzo a diciembre se realizaron 47 conferencias y recitales en otros locales de la ciudad de Concepción y otras 32 fuera de Concepción: en Tomé, Talcahuano, Traiguén, Coronel y Schwager, Temuco, Penco, Angol, Los Ángeles, Chillán, Arauco, Lota, Curanilahue, Chiguayante, Lirquén y Yumbel. Se hicieron a su vez 39 actividades de colaboración con Escuelas Universitarias; 16 cursos y cursillos entre Concepción, Tomé, Coronel y Temuco. En Temuco por ejemplo, en su Liceo de Niñas, en el Liceo de Hombres e Instituto Comercial, en el mes de agosto, Luis Osses dictó el curso: “Lecciones de Periodismo”. Otro ejemplo, en la Fábrica Bellavista, en septiembre, Said Nome dictó el curso de “Técnica de Básquetbol”. Ese año se trajo además a César del Ávila, quien realizó una amplia labor de difusión de la música de su país, dando 24 conferencias desde Traiguén hasta Chillán. Se impulsó además la realización de 18 exposiciones en Concepción, de óleos, grabados, pinturas, etc., y 6 de fuera de Concepción: en Angol, Los Ángeles, Temuco y Quirihue¹⁴².

Por su parte, hasta 1958 la Orquesta de Cámara actuó como un organismo autónomo bajo la subvención de la universidad y de la Sinfónica de Concepción. A partir de ese año, el Directorio de la universidad acordó incluirla como organismo de su dependencia, por considerarla “necesaria para el desarrollo cultural de una región, como la nuestra, en franca etapa de crecimiento industrial y humano”. Para perfeccionar a los músicos, se contrataron los austriacos Hannes Schemeisser, violinista; Werner Lindl, contrabajo; y al inglés Wolgan Billeb, oboe y corno. La conformación de

¹⁴² Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1960, Concepción, Imprenta Universidad de Concepción, 1961, 19-35.

un Cuarteto Universitario fue considerada como una de las más notables conquistas de la Orquesta. En la Temporada de ese año esta dio seis conciertos, participando en algunos de ellos los integrantes de la Orquesta Sinfónica de Chile y de la Orquesta Filarmónica. También ofrecieron tres conciertos de cámara. Más interesante todavía, desde el punto de vista del momento que estaba viviendo la universidad, fue el desarrollo de 44 conciertos de Extensión, de los cuales 12 se realizaron en actos oficiales de la universidad y otros 32 en la zona y en el sur de Chile. En ellos intervinieron la Orquesta, el Cuarteto, grupos de música de cámara y el Coro Universitario. A su vez, “en lugares poco frecuentados y de acuerdo con el público, los conciertos fueron ampliados con charlas alusivas”¹⁴³.

En 1960 en colaboración con el área de Extensión de la UdeC, la Orquesta de Cámara y Coro Universitario realizaron, desde julio hasta diciembre, 38 presentaciones en los siguientes lugares, además de Concepción: Schwager, Penco, Talcahuano, Linares, Talca, Bulnes, Los Ángeles, Mulchén, Chillán, Isla Quiriquina y Tomé, entre villas, escuelas, hoteles, gimnasios y teatros¹⁴⁴.

Por su parte el Teatro de la UdeC (TUC) era igualmente muy activo¹⁴⁵. En noviembre de 1957 estrenaba la obra “Dos y dos son cinco”, de Isidora Aguirre, obra a cargo de Gustavo Mesa, formado en la Universidad de Chile. Entre los actores que integraron el elenco estuvieron: Fresia Acuña de Montoya, Mireya Mora —a quien entrevistamos para este trabajo—, Norma Gómez, Andrés Rojas y Tennyson Ferrada¹⁴⁶.

No obstante será a partir de 1959 que la UdeC va a realizar un mayor esfuerzo económico por desarrollar un teatro que la representara dignamente en todo el territorio nacional y el exterior. Ese año el TUC realizó 75 funciones, de las cuales 70 fueron en el Teatro Concepción, dos en el Rex, y las otras tres restantes en la Plaza de Armas, Liceo de Hombres y Escuela 74 de la Población Lorenzo Arenas. Además hicieron giras por el país con un total de 95 funciones: 49 entre Angol, Lebu, Cañete, Los

¹⁴³ Memoria... correspondiente a 1958, 243-246.

¹⁴⁴ Memoria... correspondiente a 1960, 29.

¹⁴⁵ Un trabajo fundamental para la comprensión de la labor del TUC corresponde a Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción. TUC*, 2002.

¹⁴⁶ “Comedia dos y dos son cinco este mes en teatro universitario”, *El Sur*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

Ángeles, Schwager, Lota, Coronel, Curanilahue, Arauco, Talcahuano, Tomé, Bellavista, Coelemu, Chillán, Penco, Chiguayante y Punta Arenas; y 46 solo en Santiago. Dictaron a su vez once conferencias y tres mesas redondas. En todas sus actividades contabilizaron un total de 48.908 espectadores¹⁴⁷.

Fue también en 1959 que inició sus transmisiones la Radioemisora de la universidad, tanto en onda larga como en onda corta. Dirigida por Mario Céspedes, los primeros Programas fueron “Panorama Informativo”, “La Patria Nació en Septiembre” (canciones de Chile con glosas literarias e históricas), “América Canta” (Música folklórica), y Sala de Conciertos (Obras musicales selectas). En poco tiempo logró conformar una importante audiencia, según se estimaba, debido a la ausencia total de avisos, estricta selección del personal técnico, preparación rigurosa de los programas (sin improvisación), orientación cultural y de entretenimiento a la programación, y la colaboración recibida por organismos como la UNESCO, OEA, Servicio Informativo de EE.UU., entre otros¹⁴⁸.

La radio se enfocó también en atender las labores de investigación, perfeccionamiento profesional y difusión cultural de las distintas disciplinas, como asimismo de las labores de extensión, como las escuelas de verano. Se destacaba además que la emisora hacía transmisiones desde fuera del estudio.

Cuando la emisora salió por fin al aire, el rector, David Stitchkin dio un discurso que puede ser la mejor síntesis de lo que hemos querido dar cuenta en este apartado. El dinamismo de una casa de estudios que se hizo grande para una ciudad pueblo como Concepción. Stitchkin indicó que cuando asumió la rectoría manifestó que esta debía orientarse en dos aspectos fundamentales: los problemas tradicionalmente universitarios y el dar satisfacción a los intereses, necesidades y apetencias culturales de la comunidad en la que se desenvolvía la UdeC. A este segundo aspecto se había atendido con largueza a través de la Extensión Cultural, la Educación Física, los Deportes y las Escuelas de Temporada: “Hemos estimulado el desarrollo del Teatro Universitario, del Conjunto Coral y de la Orquesta de Cámara Universitaria, que esperamos convertir en or-

¹⁴⁷ Memoria... correspondiente a 1959, 299-301.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 277-279.

questa sinfónica... Ahora sale al aire, en forma definitiva, la Radioemisora Universidad de Concepción. Con ella llegaremos a todos los hogares y lugares de la zona, y siendo diferentes los medios en que la Radio va a ser escuchada, las transmisiones se dirigirán a cada núcleo social en la medida de sus intereses culturales y educacionales”. Se haría programas diversos destacando los de Educación Fundamental:

Tenemos siempre presente en nuestra conciencia, una gran masa de ciudadanos que vive en los campos, al margen o con difícil acceso a los servicios que prestan las instituciones culturales. No me refiero a los niños, que son atendidos por las Escuelas Rurales, sino a la población adulta. Hacia ella dirigiremos una acción, que deseamos sea complementaria y concordante con la de las autoridades públicas. Con nuestra Radioemisora llegaremos a los núcleos rurales de más difícil acceso, con programas que están siendo estudiados cuidadosamente y en cuya colaboración contamos con la asistencia que nos están prestando organismos internacionales. En resumen, la Universidad aspira a incorporar a la vida cívica que gozan los demás sectores de nuestro pueblo, que por vivir en las ciudades disponen de las ventajas inherentes a esa condición¹⁴⁹.

Stitchkin agrega que se tenía conciencia de que el sistema democrático chileno se expresaba fundamentalmente a partir del sufragio universal, “y que para que éste represente verdaderamente la manifestación de la voluntad de nuestro pueblo, cada hombre debe tener clara y plena conciencia de sus deberes y derechos. Para adquirir esta conciencia, es necesario que cada hombre y mujer sepan lo que ocurre en el mundo de hoy...”¹⁵⁰. Con el mismo objetivo de lograr una mayor divulgación de la investigación y múltiples actividades que realizaba la Universidad de Concepción, es que se adquirió una imprenta.

En síntesis, desde mediados de la década de 1950 la UdeC se venía transformando en un gran polo de desarrollo cultural no solo del sur de Chile sino del país en general, destacando por el conjunto de reformas con las que se esperaba optimizar la formación de especialistas e investi-

¹⁴⁹ Discurso pronunciado por David Stitchkin en la inauguración de la radio de la Universidad de Concepción, Atenea, Año XXXVI, Tomo CXXXV, N° 385, Julio-Septiembre de 1959, 228-230.

¹⁵⁰ Ídem.

gadores, como también por el gran fomento que se dio al desarrollo de la cultura y las artes: en donde destacaron el teatro, la orquesta de cámara, los conjuntos corales y el amplio abanico de actividades de extensión, en que las escuelas de temporada ocuparon un papel protagónico, destacando especialmente las escuelas de verano. Comenzaron tímidamente en 1955, lo cual se aprecia además por la escasa cobertura que tenían en los medios de comunicación. Pero cuando arriba Violeta Parra a Concepción, eran todo un acontecimiento social, cultural e incluso político.

Uno de los aspectos que más llamó la atención de la prensa fue la presencia de estudiantes extranjeros. En los testimonios que entregaban daban cuenta de lo significativa que estaba siendo para ellos la experiencia académica alcanzada y la sociabilidad establecida. Les parecía que lo vivido debía ser emulado en sus países y veían a Concepción como un ámbito de fuerte despliegue cultural. Entre todos los testimonios, destacamos aleatoriamente dos. Uno corresponde al del español José Carlos Gallardo, que arribó a Concepción becado desde Argentina, donde se encontraba desde hace un año y medio, “ofreciendo recitales y conferencias sobre poesía hispana”. Indicó que tenía conocimiento desde España de los cursos de verano de la UdeC, siendo su primera intención al viajar a América, venir a Chile, “para conocer la poesía y los poetas de este país”. Después de más de un año logró trasladarse a Concepción, a una escuela de temporada: “que se caracteriza ya en el extranjero, por los valores que llegan hasta ella a dictar cursos y conferencias. He participado en cursos de temporadas en Santander y en Granada, en España y he conocido cursos similares en otros países, pero la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción tiene un volumen mayor. Soy de opinión, agregó, que en el futuro se piense en extender el radio de acción de estos cursos universitarios de verano, invitando otros valores de Europa, especialmente en lo literario. Esto, porque América, en mi concepto, es donde el mundo debe tener su gran Congreso de Cultura”¹⁵¹. Por su parte, Consuelo Rojo, mexicana de 20 años, estudiante de la carrera de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, elogió la atmósfera en que se desarrollaban las actividades: “Aquí, expresó, se respira tranquilidad; hay

¹⁵¹ “Concepción es la Atenas de América”, *La Patria*, Concepción, Concepción, 7 de enero de 1960.

un ambiente cordial hacia los extranjeros. Me siento muy a gusto en el Hogar Universitario, donde he tenido la oportunidad de convivir con las argentinas que son muy guapas, con uruguayas que son muy interesantes y con ecuatorianas que son muy cultas”. Destacó su admiración por el público penquista: “He asistido a una representación excepcional en el Foro Abierto y pese haberse concentrado allí una cantidad enorme de público, pude gozar plenamente la interpretación que hacían la Orquesta y Coro, ambos conjuntos magníficos, que hace honor a cualquier país”. Y concluyó: “Concepción es la Atenas de América. En esta Universidad, los valores se dan mejor que en México, porque aquí hay mayor conciencia universitaria”¹⁵².

¹⁵² Ídem. Sobre este aspecto, resulta muy ilustrativa la caracterización de la atmósfera cultural que realiza: Bradu, *El volcán y el sosiego*, 121-195.

V De París a Concepción

EN SU VIAJE AL VIEJO mundo, entre un conjunto de situaciones e implicaciones imposibles de dimensionar cabalmente, Violeta Parra ampliará enormemente su horizonte geográfico, conocerá otras culturas y constatará la relevancia que se daba al folklore tanto en la Europa comunista como en la capitalista; pudo además conocer otras raíces folklóricas (no solo europeas, también latinoamericanas), valorarlas, estudiarlas e interpretarlas; finalmente, decidida a no retornar inmediatamente y según como se fueron dando las circunstancias, fue elaborando repertorios para dar a conocer el folklore chileno a un público exigente y ávido por lo exótico.

Los primeros recuerdos que realizó de este viaje en Concepción, en mayo de 1957, fueron sobre todo de las dificultades que le tocó sobrellevar. Tanto que *Crónica* informó que había vivido un “exilio folklórico”. En relación al festival de Varsovia propiamente tal, Violeta señaló haber cantado y bailado música de Chile “para las juventudes de todo el mundo”, además de haber sido jurado “para premiar instrumentos populares. Imagínese. La única mujer-miembro. Yo parecía un ratoncito al lado de eminentes folkloristas europeos”. Empero, su memoria se centró más en lo ocurrido una vez concluido el festival. Salió rumbo a París con solo 60 dólares, “sin idiomas más que el mío y el de mis amigos”. Tobías Barros la había tramitado en Viena, porque venía de un festival tildado de comunista y no la podía ayudar oficialmente: “Largos días estuve en la antesala de

su despacho. Finalmente, solo se dignó a pasarme una tarjeta para Juan Bautista Rossetti, Embajador chileno en París”. Sin embargo Rossetti no estaba, y Tobías Barros lo sabía. Ya en París, “lloré una hora. Y no se rían. Una hora justa. Mi maleta y mi guitarra fueron los mudos testigos de mi desdicha”. El chofer del taxi la llevó al Saint-Michel Hotel, donde encontró a Mario Neira, abogado de Rancagua que también había ido al Festival de Juventudes de Varsovia. Este le presentó a Jorge Corona, un falangista de Santiago y a dos personas más. Estaría con ellos durante casi toda su permanencia en París: “Juntamos nuestros pocos dólares y salimos a buscar fama, a los mejores bares y boites parisienses. Renato Otero, a quien encontramos con cuatro años de actuaciones folklóricas, nos abrió las puertas de ‘L’Escale’ donde actué finalmente. Los franceses –muy temperamentales– pidieron a gritos mis canciones”¹⁵³.

Sus principales críticas fueron para la diplomacia chilena, que para ella no era más que gente que vivía “en otro mundo, falso y vano. No son como nosotros: sinceros y puros en nuestros sentimientos”. El reportero de *Crónica* registró: “cada palabra de ella es el reflejo de horas tristes que ella vivió en el extranjero, sin más apoyo que la caja de su guitarra, su entusiasmo y sus deseos de pasear la música chilena por todo el mundo”. Para las fiestas patrias nuevamente viviría una situación emocionalmente compleja. Con tristeza, y con algo de sentido del humor, recordó:

Corría un 18 de septiembre. No recuerdo exactamente el año. Felizmente ya lo he olvidado. Con mis amigos en el “Saint-Michel Hotel”, donde vivíamos, averiguamos qué iría a suceder en la Embajada de Chile. Yo me arreglé un poco (más no podía porque siempre quedo igual), y me dirigí a la Embajada a cantarles... gratis. Después de todo era un 18 de Septiembre y en el extranjero mi nombre ya corría un poco entre la gente chilena de París. Mejor no hubiera ido. Yo no era diplomática, pero era chilena. ¿Y no era Chile el que se estaba recordando? ¿O más interesaba el traje que cada señora lucía en la recepción? Quise cantar, pero me dijeron que no. Y esperé. Insistí y llegó la misma respuesta. Finalmente, una señora (para que la voy a nombrar), me dijo que si quería cantar canciones de Chile un 18 de Septiembre, que me fuese a otra pieza donde no había abso-

¹⁵³ “Violeta Parra descubre el telón de nuestro folklore”, *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957.

lutamente nadie... Yo quería cantar, se los juro. Era el día de mi Patria. En Chile ¿cuántos estarían escuchando tonadas y cuecas? Y yo sin poder hacerlo... ante "chilenos". Pero hubo algo que me emocionó y nuevamente me hizo llorar. Su nombre no se me olvidará jamás: María Teresa Pinto. Ella es ahora una escultora de prestigio. Y vaya cosa rara. Ella es chilena de nacimiento, pero muy pequeñita fue llevada a París donde ha vivido toda su existencia. No conoce Chile, pero arde en sus venas el deseo de hacerlo. Es tan chilena o más que cualquiera de nosotras. Su identidad marca a CHILE como lugar de nacimiento y de nacionalidad. Ni piensa cambiarla. La señora María Teresa me llamó a un rincón cuando mi desesperación, amargura y vergüenza me estaban corroyendo mi cuerpo. Cerró la puerta tras él y quedamos las dos solas. "¡Cánteme a mí! Me dijo, yo quiero escuchar hoy, también, las canciones de mi Chile". Lloré afirmada en sus hombros. "¡Había una chilena ahí!"¹⁵⁴.

Con el paso de los meses Violeta Parra fue dejando atrás los recuerdos dolorosos y dando una valoración más positiva de su viaje. Al menos así fue en Concepción. Ya a fines de diciembre señaló, en una nueva entrevista, que en Varsovia había trabajado full-time, "cinco horas diarias": "Hice programas radiales, concedí entrevistas, actuaciones en escenarios, teatros y plazas, recitales varios, uno en el Palacio de la Cultura y otro en la Sala de Ministros. Después estuve en Checoslovaquia. Disfruté mucho. En Praga hice grabaciones de música chilena para la radio. Me pagaron 150 coronas que invertí en comprar recuerdos en Viena para mi gente"¹⁵⁵.

Respecto de su viaje a la Europa capitalista, en donde la estadía se fue prolongando, hizo recuerdos muy favorables:

Tuve la oportunidad de ir a París. Pensaba quedarme unos cuantos días solamente. Al cuarto día estaba trabajando. Estuve en Francia 14 meses. Canté en una boite. Los franceses estiman mucho las canciones propias de la tierra. Me tocó actuar junto a otros cantantes y conjuntos de distintos países latinoamericanos.

Estaba el conjunto de *Los Huaraníes de Paraguay*, uno italiano, *El Príncipe Romano*, cantaba canciones sudamericanas. Había otro conjunto

¹⁵⁴ "Vivió 'exilio folklórico'; Nadie la ayudó en Europa", *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957.

¹⁵⁵ Óscar Vega, "Con la folklorista Violeta Parra", *La Discusión*, 23 de diciembre de 1957.

peruano argentino, con instrumentos típicos como la quena, el tambor y la guitarra. Ese Boite se llamaba 'Il Scala', y estaba en el corazón del barrio latino. Trabajábamos muy duro y volvía a mi casa agotada. Aprendí también bastante. En cierto modo, allí en París, fui la madre de todos los chilenos que se encontraban. Uno de los compatriotas era Alejandro Jorodosky, el de los mimos y que últimamente ha triunfado. La Embajada se portó mal. Su embajador, Rossetti, como hombre es una excelente persona, pero llega hasta ahí solamente...

En París grabé en el Museo del Hombre, donde se coleccionan las canciones de todo el mundo. Es una institución muy importante. Para la UNESCO canté y grabé programas explicados en cinco lenguas. Una de esas copias llegó a Chile. Hice programas también en la T.V. TeleParís, una emisora principal. Además hice 12 programas de radio, uno por mes. También estuve en la Fonoteca Nacional del Departamento de Música de la Universidad de París. Realicé dos actuaciones ante el auditorium de la Sorbona. Fue ese un día muy lindo. El anfiteatro se encontraba repleto. Allí se efectuó el Festival Mundial del Folklore. Solo la buena suerte y la exclusión de Japón, a última hora, hizo posible la participación de Chile. Ese día, en el teatro del concierto escuché desde la galería un saludo fuerte y cariñoso. Era un chico emocionado, anónimo e inolvidable que me escuchaba.

Después grabé discos para la venta en la Casa 'Chassón du Monde'. Fueron dos discos, cada uno con ocho canciones, Long Play.

En Londres estuve diez días. Hice allí casi todo lo que realicé en París. Fue un aluvión de cosas. Estaba allí Rosita Serrano y la prensa inglesa habló mal de ella. Cosas de la vida las modalidades de los ingleses...

En general, los europeos se preocupan del folklore y se interesan de las culturas sudamericanas. Sus raíces, sus peculiaridades. De ahí que a mí me fue bien. Fui bien recibida. De Londres fui a Génova, donde también actué con éxito...¹⁵⁶.

En su navegación de regreso a Chile, también cantó en vivo, ante 1.500 personas, en un recital explicado por un doctor chileno que viajaba en el mismo barco de quien no especifica su nombre.

Violeta quería proseguir en su labor de rescate del folklore nacional. Y buscó apoyo en la Universidad de Chile, encontrando allí esencialmente espacios en las Escuelas de Temporada. Sin embargo, su voluntad era su

¹⁵⁶ Ídem.

principal inspiración y acicate. En abril de 1957 viajó “dateada” a Salamanca. En este villorrio, “situado a 90 kilómetros al norte de Los Vilos, conocí la primera Semana Santa folklórica. Con canciones y melodías que no figuran en ningún tratado, libro o estudio. Esos ‘cantos a los divino’, son cosas sencillamente maravillosas”. Ella pensó inmediatamente incorporar esas canciones a su repertorio¹⁵⁷.

Como producto de la difusión del Departamento de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Violeta Parra llegó a Concepción en mayo de 1957, a realizar una presentación que conmocionaría a los y las penquistas. Sin embargo, fue un aterrizaje breve, pues su destino era territorio mapuche: “La verdad es que solo vine a invernar algunas horas donde ustedes” –diría al periodista de *Crónica*–: “Mi verdadero objetivo es Lautaro, donde me ‘arrucaré’ algunos días. Buscaré allí canciones araucanas. Hay una veta profundísima de folklore que yo pienso explotar... folklóricamente. Músicos profesionales han estado rondando esos lugares. Pero a ellos yo no les tengo confianza. Ellos son profesionales y si es necesario, deben comercializar la música más pura”¹⁵⁸. Como se ve, Violeta hacía una diferenciación entre su trabajo de rescate y difusión, de quienes solo buscaban sacar beneficios económicos. De hecho fue muy respetuosa en este sentido y nunca llegaría a interpretar la música mapuche que rescató. Sería eso sí fuente para su inspiración.

Por su parte, ya explicamos que la Universidad de Concepción, a partir de la rectoría de David Stitchkin, había entrado en una dinámica de proyección hacia la sociedad muy fuerte, a través de la extensión. De una parte, llevando las problemáticas y demandas sociales a la universidad; de otra, impulsando procesos de modernización institucional desde la administración hasta la investigación, que la colocaran en una posición de liderazgo a nivel latinoamericano y de occidente.

Lo cierto es que el Departamento de Extensión de la UdeC organizó un recital de Violeta Parra en el Salón de Honor para el 11 de mayo de 1957¹⁵⁹. Indirectamente, pasó a ser parte del programa de conmemoración

¹⁵⁷ “Dedica todo su tiempo al folklore”, *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957.

¹⁵⁸ “Violeta Parra descubre...”, *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957.

¹⁵⁹ La primera referencia a esta actividad la encontramos en: “Actividades Universitarias”, *Atenea*, Año XXXIV, Tomo CXXVII, N° 374, 220. Allí se indica: “Mayo de 1957. 11. La cantante folclórica señorita Violeta Parra, de fama internacional, ofrece un recital en el Salón de Honor”.

del aniversario de la fundación de la UdeC, un 14 de mayo de 1919¹⁶⁰. Es interesante poder revisar la organización y contenidos de su presentación:

“El programa consulta en su primera parte los siguientes temas: ‘Cruel Departie’, ‘Voici Venu Le Joli Mai’, ‘A Bordeaux’, ‘Un Beau Matin a la Freche’ (anónimos franceses de siglos XV y XVI); ‘En Israel tenemos leche y miel’ (israelita tradicional); ‘Quel Mepzolin de Fiori’ (popular italiano); ‘Ricur Canqui Yurapa’ (huaino quechua).

En la segunda parte: ‘Versos por matrimonio’, ‘Versos por ponderación’, ‘versos por el Rey Asuero’, ‘Versos por la Sagrada Escritura’, ‘El jardinario’, ‘La palmerita’, y ‘La viudita’, tradicionales recogidos por Violeta Parra.

Finalmente, composiciones originales de la intérprete: ‘Danzas Santiaguinas de 1900’, ‘Tamborcito’, ‘Cueca’, ‘Canto a lo divino de la Hija Muerta’, ‘Verso por el padecimiento de Gabriela’ y ‘Parabienes al revés’¹⁶¹.

El impacto del recital de Violeta fue muy grande. *Crónica* le dedicó una página completa. Allí se comenzó señalando que no se sabía cuántas canciones había recogido Violeta: “yendo de fondo en fondo, en el contacto con viejas cantoras y gentes conservadoras de la tradición musical. Deben sumar centenares. Ella ha anotado, grabado, y luego cantado estas canciones, cuecas y ‘versos’, con todo el sabor original. ¿Quién no la conoce, quien no la oyó alguna vez?”. Luego se agregó: “Violeta está ahora entre nosotros. Su figura baja, sencilla y chilénísima, abrió sorpresivamente un surco musical y evocador de nuestro pueblo”¹⁶². Ese día el poeta y escritor Gonzalo Rojas, director del Departamento de Castellano, había dicho que sería una tarde que no podría olvidarse. Y así fue.

El ensayista y crítico literario Alfredo Lefebvre, que también trabajaba en el Departamento de Castellano de la UdeC, deslumbrado con el concierto, lo definió como “excepcional” y realizó un análisis del mismo

¹⁶⁰ Se ha afirmado que Violeta Parra participó de las Escuelas de Verano de Concepción a partir de 1955 en adelante. Eso es imposible, pues entre 1955 y 1956 estuvo en Europa. Tampoco participó de las Escuelas de Verano de la UdeC de 1957, según se pudo constatar en la revisión de diarios locales.

¹⁶¹ “Violeta Parra actuará hoy en Salón de Honor”, *Crónica*, Concepción, 11 de mayo de 1957.

¹⁶² “Violeta Parra descubre el telón...”, *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957.

que creemos necesario, a pesar de su extensión, insertarlo íntegramente. Lefebvre debió escribir estas líneas todavía con la voz y los sonidos de la guitarra de Violeta en sus oídos, porque ella se presentó el 11 y el texto fue publicado al día siguiente. Y estos son los años en que los diarios se escribían a pulso, cuando en las placas se iba colocando letra por letra hasta completar las frases y oraciones de periódicos que tenían grandes dimensiones:

Quando la Patria fatiga, cuando se divisan tinieblas que impiden hacerla grande y dichosa, de pronto, una voz de mujer se alza y nos lleva a la región más pura, a la intrahistoria de su fuerza y nos encontramos con el alma popular completamente limpia, clara y segura como un señuelo de legítima esperanza.

Este mensaje noble entrañaba la audición de folklore que nos regaló ayer Violeta Parra. Ayer, en el Salón de Honor de la Universidad, ante un público clamoroso y sobrecogido que llenaba la sala, el más variado y entusiasta.

La primera parte del programa contenía canciones extranjeras, cuatro francesas del XV y del XVI, extremadamente francesas, una de despedida, sin acompañamiento, penosa en su serena melancolía, otra gozosa y fina de las fiestas de mayo a la Virgen María, con el aire de los muguets; luego una picaresca de marineros, y otra de cazadores, donde el buscador de perdices y tordos encuentra entre sus corderos a una pastorcilla.

Nos trasladó Violeta Parra al Israel eterno, con una canción de plenitud de fiesta “En Israel tenemos leche y miel”, de velocidad rítmica creciente.

Y de Italia nos ofreció una melodía más moderna, “Quelmazzolin de fiori”, muy risueña.

Una impresionante canción quechua, acompañada de golpes rítmicos sobre el trasero de la guitarra concluyó la primera parte.

Entramos a Chile con tradicionales recogidas por la artista. Y empezaron las sorpresas del público. Violeta Parra asimila las modalidades de los cantores que ha descubierto: un especialista podría distinguir diferencias de estilo, a pesar de la común llaneza de la entonación, y de la simplicidad expresiva. Desde luego los acompañamientos tienen variedad de rasgueo o de punteado, y los versos son de un inconfundible candor espiritual que llena de alegría.

“Verso por matrimonio” con las penas de la madre que ve casar las hijas fue seguido de ‘Verso por ponderación’, donde se pinta una Jauja inaudita con esteros de vino y casas de pan y queso, canto de gran regocijo y humor.

Otras viejas fuentes, las de don Emilio Lobos, nos pasaron a la historia bíblica del rey Asuero, con sus amores famosos. Y un “Verso por la Sagrada Escritura” nos dio una fabulosa visión chilena de coordinación bíblica nunca contemplada, con deslumbrante raptus lírico, una y otra cosa producida por el estilo de “contra-resto”, que fue ampliamente explicado en la función. Fue una de las interpretaciones más sobrecogedoras de Violeta Parra.

Dos antiguas cuecas estremecieron el auditorio, “El jardinario” y “La viudita”, ésta en falsete, con lo que concluyó la segunda parte. La animación que nuestra admirable cantora le daba a la guitarra era un rasgueo poco habitual en esta danza.

Composiciones originales de Violeta Parra dieron un nuevo lucimiento al final del programa y añadieron nuevos méritos de la artista. En primer lugar, sus piezas para guitarra. Una especie de suite de “Danzas santiaguinas de 1900”, sin elaboración técnica, con sucesión simple de temas bellamente arcaizantes. Luego “Tamborcito”, breve obra de interés rítmico, una “Cueca” levemente estilizada, con un fino tema de impregnante cromatismo y un “Canto a los divino de la hija muerta”. Algunos asistentes sintieron acentos muy remotos, otros muy modernos, casi todos tuvieron la impresión de la autenticidad y de una capacidad expresiva en su intuición musical sumamente sensible. Allí las notas tenían un valor que no registra ningún método ni ciencia de la composición. Había música chilena sin la frialdad que caracteriza, por lo general, a los compositores nacionales. Violeta Parra iniciaba algo, profundamente inédito.

Ella cantó finalmente su patético y severo “Verso por el padecimiento de Gabriela” y su ingenioso “Parabienes al revés”. De yapa, “Casamiento de negros”.

Nos hemos quedado en el umbral de un descubrimiento. Esta patria que hasta ayer no tenía sabor ni color, de pronto a través de Violeta Parra empieza a dibujarse con un rostro, con unos gestos, con una expresión musical autóctona de una pureza inaudita. Porque si todos los pueblos tienen su canto y su verso, a veces, los frutos llegan sofisticados o son malsanos, excesivos. Lo que nos revela Violeta Parra tiene vigor, desgarró, y una potencia virginal, su mejor promesa. Ella con su modestia, su amor por expresión auténtica, y su manera de dar el canto como trasvasando las fuentes vivas de donde proviene, nos honra la conciencia y nos encariña de nuevo con la patria.

La audición fue presentada por María Molina, Gastón von dem Bussche leyó las glosas a cada canción. El texto era de Gonzalo Rojas y el

concierto ofrecido por el Departamento de Extensión de la Universidad local. El éxito alcanzado exigiría una nueva función, por la felicidad de ver y oír cosas sinceras. A la salida, estudiantes universitarios querían hablar a Violeta Parra; otros le pedían autógrafos y no faltaron las peticiones de entrevistas. La veracidad de la voz había abierto camino¹⁶³.

En relación a la primera parte de su recital, pensamos que no solo se trataba de realizar una presentación musical variada al público, sino de dar cuenta del producto de sus investigaciones folklóricas sobre Europa. Ella sabía que la música que había estado rescatando en los campos había llegado desde otras latitudes, y debió interesarle buscar sus raíces. Demasiado preocupada de dar cuenta de cómo sobrevivió en París, la sancarlina omitió explicar que no solo procuró mostrar el folklore chileno, también estudió y aprendió lo que escuchaba y observaba en esas latitudes. Habría que pensar de qué manera estas influencias van a repercutir también en sus procesos de creación, sumándose a su ya variado acervo. Se debe precisar no obstante, que las canciones francesas que mostró en el repertorio de ese día, se las habría enseñado Gastón Soublette¹⁶⁴.

La segunda parte del recital corresponde a sus recopilaciones e investigaciones folklóricas en las afueras de Santiago, antes de partir a Europa.

Tanto en la primera como la segunda parte, Lefebvre resalta permanentemente su gran capacidad de interpretación. Resultó impresionante por ejemplo su asimilación de las diferentes modalidades y estilos de los cantores que había descubierto. Lo mismo, la interpretación del “Verso por Sagrada Escritura”, “con deslumbrante raptus lírico, una y otra cosa producida por el estilo de ‘contra-resto’”. Es decir, Violeta no solo mostraba el folklore, lo encarnaba.

¹⁶³ Alfredo Lefebvre, “Un excepcional concierto fue ofrecido por Violeta Parra”, *El Sur*, Concepción, 12 de mayo de 1957.

¹⁶⁴ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto de 2017. Le consultamos a Soublette este tema, de cómo Violeta llegó a manejar esas composiciones, si sabía algo al respecto, y nos explica que las canciones francesas, él se las enseñó, que llegaron estudiando hasta el siglo XV. Agregó que no sabía dónde había aprendido las composiciones italianas e israelitas, pero que ella “sabía mucha canción folklórica española también. Esas las aprendió por su cuenta y las cantaba con su hermana Hilda en las Quintas de Recreo de Santiago... que existían en aquella época. Así comenzó cantando ella, y vestía un poco de española con su hermana. Esas canciones también las cantó allá (en Concepción), pero las francesas se las enseñé yo”.

En la última parte de su recital, destacamos sus composiciones originales. Una de las piezas para guitarra de las que hace referencia parece corresponder a las Anticuecas. Se hace referencia a otras composiciones poco conocidas, como son las ‘Danzas santiaguinas del 1900’ y ‘Tamborcito’. A su vez, dejó espacio para sus décimas a Rosita Clara, compuestas en París, embargada por la tristeza de su hija menor fallecida en Chile en su ausencia, y sus versos por el padecimiento de Gabriela Mistral.

Finalmente, Lefebvre destaca dos aspectos adicionales. En primer lugar, la relevancia de redescubrir el folklore en un momento de crisis nacional, a través de la voz de una mujer. Es decir, le da una dimensión de género relevante a lo que está ocurriendo. Era una mujer la que estaba posibilitando el reencuentro con el alma popular como una suerte de reserva moral: “alma popular completamente limpia, clara y segura, como un señuelo de legítima esperanza”¹⁶⁵.

Hay un segundo aspecto que también es muy relevante. Se ha insistido ad nauseum, desde un discurso que fue construido en alguna parte y momento, que Violeta Parra no tenía llegada en la gente, que no necesariamente era escuchada o valorada por sus contemporáneos. En gran parte esa idea se ha mantenido porque no se ha investigado en profundidad la vida y obra de la folklorista. Sus primeros pasos por Concepción nos comenzarán a revelar una significativa llegada en el público juvenil, además de los círculos académicos. Esto es muy interesante de constatar, porque por otra parte, en el espacio rural, Violeta también era muy conocida y valorada, y lo va a ser todavía más en tanto vaya extendiendo su labor de recopilación folklórica. Ese es un público conformado más bien por personas de edad más avanzada. Violeta Parra está contribuyendo en ir formando audiencias para que la música chilena de viejo cuño vuelva a ser valorada. A su vez, al ir mostrando sus creaciones en estos contextos va evidenciando que ésta es también una fuente de inspiración. Con ello va ir validando a quienes vayan instalando sus procesos creativos desde el folklore.

¹⁶⁵ Ídem.



Capturada para el diario *Crónica* del lunes 13 de mayo de 1957. Se le aprecia con su guitarra y acompañada de Gastón von dem Bussche. *Crónica*, 13 de mayo de 1957.

Precisamente fue un estudiante de primer año de la carrera de Periodismo de la UdeC, Juan Freudenthal R., quien envió una nota a *El Sur*, dando cuenta de una entrevista que realizó a la folklorista y señalando una idea que a estas alturas, debían estar pensando muchos, la necesidad de que la universidad local apoyara su labor:

Cuando entrevistamos a Violeta Parra, nos hizo ver su lucha por el folklore. Es una mujer que vaga con su guitarra como único compañero, por todos los caminos polvorientos, por todos los rincones del norte y sur de Chile.

Observa y aprende cada canción, cada poema, cada baile, de su fuente. No cesa hasta saber la entonación y ritmo particular de quien lo interpreta. Y cuando con su trabajo tesonero muestra a los chilenos lo que ha cosechado vemos nuestro “folklore puro”.

Ella desea que en Chile, la Universidad la tomara en cuenta. Busca su reconocimiento, pues dice que por medio de un trabajo en conjunto con estos planteles, se daría a conocer más rápido nuestro olvidado arte. Méritos no faltan, ya que su fama llega al campo internacional.

Alguien ha dicho que en el folklore chileno hay dos épocas: antes de Violeta Parra y después.

Entonces, la Universidad de Concepción que tanto ha hecho y hace por el engrandecimiento cultural de Chile, tiene un camino más que realizar: dar a conocer el folklore. Para ello, solo hace falta la cooperación de esta institución con nuestra gran Violeta Parra.

No olvidemos que un país se da a conocer por su folklore¹⁶⁶.

En definitiva, el recital de Violeta Parra encendió el interés de parte de la sociedad penquista por profundizar en el conocimiento del folklore nacional. Surgieron los primeros pensamientos y voces públicas que propusieron trabajara al alero de la Universidad de Concepción. Por su parte, Violeta pudo visualizar una excelente oportunidad para profundizar en sus investigaciones y recopilaciones en un espacio que siendo parte de sus ámbitos de referencia familiares, por haber vivido su infancia entre Lautaro y Chillán, no había estudiado en profundidad.

Los ecos de su presentación llevaron a que se realizaran gestiones para que la repitiese, esta vez en el Teatro de Concepción. Sin embargo, no sabemos si finalmente esta iniciativa se concretó¹⁶⁷. Todo indica que, tal como lo anunció a su arribo, Violeta siguió su camino hacia Lautaro.

¹⁶⁶ “Nuestro folklore y la Universidad”, *El Sur*, Concepción, 15 de mayo de 1957.

¹⁶⁷ “Violeta Parra se presentaría en el teatro Concepción”, *Crónica*, Concepción, 14 de mayo de 1957.



Dos imágenes que dan cuenta la presentación de Violeta Parra en el Salón de Honor de la Universidad de Concepción. *La Patria*, 12 de mayo de 1957.

Retornó ya en pleno invierno, cuando la lluvia y los fríos dieron paso a la influenza, que ese año hizo estragos en todas partes. Se llegó a cifrar en 70 mil los enfermos en toda la Provincia de Concepción¹⁶⁸. Para el 6 de agosto se había dispuesto el cierre de todos los establecimientos educacionales fiscales, por ser los principales lugares de contagio¹⁶⁹.

A pesar de las condiciones adversas, que llevaron incluso a la suspensión de algunos números artísticos que se presentarían en la ciudad en esos días, Violeta Parra igual se presentó en el restaurante Don Quijote. Ubicado al fondo de la Galería Centro Español, era de propiedad de unos asturianos. Según recordó el periodista Hugo Pérez, en el acceso había un café, pastelería, venta de helados y rotisería. Al fondo estaba el bar y el comedor, con capacidad para 500 personas. Tenía una orquesta estable, tanto a la hora del aperitivo como de la cena, pues se hacían bailables. Cuando actuaban figuras artísticas las jornadas se extendían hasta las 4 o 5 de la madrugada, especialmente los fines de semana. Entre ellas recordó a la española Carmen Sevilla, el dúo Sonia y Miriam, Antonio Prieto, Lucho Gatica, Los Churumbeles de España, la argentina Vitrolita y sus compatriotas Los Chalchaleros; la actriz y bailarina nacida en Estados Unidos Yolanda Montes, conocida artísticamente como la Tongolele; los humoristas Jorge Romero, Firulete, Manolo González, Monicaco; los Cuatro Cuartos y las folkloristas Violeta Parra, Margot Loyola y los Hermanos Silva, especialmente durante Fiestas Patrias¹⁷⁰.

El 4 de agosto de ese año, Violeta Parra fue presentada como “la máxima intérprete del folklore nacional” en un número que también incluyó “la voz romántica” de Raúl Videla, cantante de boleros. El anuncio sugiere que se finalizó con bailables a cargo de la orquesta del establecimiento, que tenían como cantante a Jorge Luglin¹⁷¹. A la sazón, siempre según los recuerdos de Hugo Pérez y como ya señalamos antes, asociada a la vida cultural universitaria, en Concepción había una significativa bohe-

¹⁶⁸ “Setenta mil personas estarían afectadas por influenza en la Provincia de Concepción”, *El Sur*, Concepción, 7 de Agosto de 1957.

¹⁶⁹ “A su etapa decisiva y aguda entró epidemia de influenza en la Provincia”, *El Sur*, Concepción, 6 de Agosto de 1957.

¹⁷⁰ “Se apagó con los ‘toque de queda’ La inolvidable bohemia penquista”, En revista *Nos*, abril 2012, <http://www.revistanos.cl/2012/04/se-apago-con-los-toque-de-queda-la-inolvidable-bohemia-penquista/>

¹⁷¹ Propaganda en que se publicita presentación de Violeta Parra con Jorge Videla en Don Quijote. *El Sur*, Concepción, 4 de agosto de 1957, 16.

mia. De esta manera, de día era una ciudad tranquila y reposada, pero de noche “bullía en actividad con locales para todos los gustos y donde era posible encontrar a los personajes más increíbles, artistas, profesionales, comerciantes, estudiantes, políticos y trabajadores compartiendo hasta la madrugada”¹⁷². El citado periodista recordó una presentación de Violeta en *Don Quijote*, la cual no habría sido exitosa, pues el público la habría considerado una mujer desaliñada, que “rasqueteaba” una guitarra de campo, con cuerdas de metal. El único que la habría felicitado fue el rector de la Universidad de Concepción, David Stitchkin¹⁷³.

En la memoria no almacenamos recuerdos puros, sino que estos se van articulando según para qué o para quién estemos recordando, y según las circunstancias que median esos recuerdos. En este caso no contamos con otras fuentes que permitan validar el relato. No se trata de hacer una hagiografía de Violeta, pero si a la bohemia iban los mismos estudiantes que pudieron asistir al teatro solo semanas antes, y que emocionados pidieron hasta autógrafos, la generalización del testimonio hace que pierda verosimilitud.

Si bien la difusión de la presentación de Violeta con imágenes también corresponde a un discurso, se trata de uno que en este caso exigía coherencia. Y como se aprecia en las fotografías adjuntas, no se relaciona en nada con el perfil de una mujer desaliñada que rasgueaba una guitarra de campo. Violeta desde siempre se adaptó muy bien a los contextos en los que se presentó. Ella con mucho orgullo diría después que la guitarra con la que se presentaba la había comprado en Génova¹⁷⁴.

Lo concreto es que para entonces la UdeC estaba interesada en que Violeta Parra hiciera una serie de actuaciones gratuitas de difusión del folklore, pero estas fueron postergadas por la epidemia de gripe agravada por las precipitaciones y bajas temperaturas que bajaron de los cero grados¹⁷⁵. Además falleció inesperadamente el Vicerrector Rolando Merino y

¹⁷² “Se apagó con los ‘toques de queda’...”, revista *Nos*, abril 2012

¹⁷³ Ídem.

¹⁷⁴ Óscar Vega, “Con la folklorista Violeta Parra”, *La Discusión*, 23 de diciembre de 1957.

¹⁷⁵ “Temporal de viento y lluvia ha dejado en la zona numerosos daños materiales”, *El Sur*, Concepción, 16 de mayo de 1957; “Continua estacionaria situación de epidemia de influenza en Concepción”, *El Sur*, Concepción, 5 de agosto de 1957; “A su etapa decisiva y aguda entró ayer la epidemia de influenza en la Provincia”, 6 de agosto de 1957; “Medio grado bajo cero fue temperatura mínima de ayer en esta ciudad”, 22 de agosto de 1957; “Chile y Argentina. Los países más afectados por influenza”, 25 de agosto de 1957.



Promoción de actuación de Raúl Videla y Violeta Parra en Don Quijote, y un detalle de la misma. *El Sur*, 4 de agosto de 1957.

la universidad cesó sus actividades por duelo¹⁷⁶. Una tragedia que enlutó además a toda la provincia no pudo dejar indiferente a Violeta. En el cruce del Biobío desde Talcamávida a Santa Juana, había naufragado una embarcación, dejando 13 muertos y 24 niños huérfanos y en la indigencia¹⁷⁷.

Con todo, las sucesivas notas que anuncian su presentación dan cuenta del interés que había sembrado su recital en el mes de mayo y que en ese momento se pensó reeditar en el Teatro Concepción. Esta idea se va a concretar ahora y se va a destinar de preferencia a los estudiantes secundarios además de público en general. En uno de los anuncios, además de dar

¹⁷⁶ “Vicerrector de la Universidad Sr. Merino dio postrera mirada al barrio de sus discípulos”, *El Sur*, Concepción, 18 de agosto de 1957.

¹⁷⁷ “Las trece víctimas del Biobío pagaron ya con creces ejecución de ruta Concepción Santa Juana”, *El Sur*, Concepción, 21 de agosto de 1957; “Veinticuatro niños de Santa Juana están viviendo dolorosa tragedia”, 14 de agosto de 1957 “Familiares desaparecidos de Santa Juana buscarán cadáveres de sus deudos en playas del Golfo de Arauco”, *El Sur*, Concepción, 15 de agosto de 1957.

cuenta del programa, se citó a Enrique Bello, profesor de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, que explicaba con sencillez y profundidad su labor y lo que juzgaba como falta de reconocimiento de la misma:

Con Violeta Parra, el folklore musical de Chile se ha enriquecido en una proporción hasta ahora desconocida y si se compara su labor con la que algunas instituciones han realizado en los últimos años, es seguramente, la de ella sola, superior en calidad y número.

Esto ha logrado Violeta Parra por un amor irrenunciable a la música y a la poesía del pueblo. Ella ha desenterrando no solo el contenido, sino que el tono de la antigua música de las aldeas y los campos de nuestro país.

No canta como una cantante profesional que pretender guardar una fortuna en su garganta. No. Violeta es como su música, modesta, campesina. La suya no es voz de Conservatorio pero expresa con fidelidad absoluta el alma popular, que por ella canta sus alegrías, sus duelos, sus acontecimientos más notables.

En París y Londres la descubrieron más que en su propia tierra, la personalidad originalísima de esta chilena empecinada en mostrar un arte popular desconocido y olvidado¹⁷⁸.

El 24 de agosto de 1957, auspiciada por el Departamento de Extensión Cultural de la UdeC, Violeta Parra realizó un concierto educacional folklórico de carácter gratuito en el Teatro Concepción. Fueron invitados especialmente autoridades civiles, militares, educacionales, estudiantes universitarios y alumnos de los cursos superiores de los diversos establecimientos educacionales de Concepción¹⁷⁹. El programa del recital, que comenzaría a las 10:45 AM de ese día, fue el siguiente:

Iª Parte: 1° Verso “Por Saludo” (Canto a lo divino). Recogido en Puente Alto “al estilo de guitarrón”. 2° “Las mentiras”, canción punteada recogida en Lautaro. 3° “Viva la luz del Don Creador”, canto para novios o parabienes, recogido en San Carlos. 4° “No habiendo como la maire”,

¹⁷⁸ “El sábado 24 ofrecerá un concierto la conocida folklorista Violeta Parra”, *El Sur*, Concepción, 22 de agosto de 1957.

¹⁷⁹ “Concierto de difusión de Violeta Parra se efectuará el sábado 24”, *El Sur*, Concepción, 21 de agosto de 1957; “El sábado 24 ofrecerá un concierto...”, *El Sur*, Concepción, 22 de agosto de 1957.

tonadas recogidas en Barrancas en Santiago. 5° “Verso por el Rey Asuero”, canto “a lo humano”, recogido en Santa Rosa de Pirque, cerca de Santiago. 6° “La interesada”, tonada recogida en Alto Jahuel, Buin. 7° “Verso por la Sagrada Escritura”, canto “a lo divino”, recogido en Casas Viejas, en Santiago. 8° “La viudita”, cueca recogida en Barrancas, Santiago.

IIª Parte. “Valsecito del pingüino”. 2° “Travesuras”. 3° “Ante-cueca”. 4° “El joven Sergio”. 5° “Meditación y mazurca”. 6° “Homenaje a Gabriela Mistral”. 7° “Parabienes al revés”. 8° “El sacristán”, polca de fines de siglo¹⁸⁰.

Al igual que la presentación del mes de mayo, el recital de Violeta fue una clase magistral de folklore, deteniéndose a explicar quiénes eran sus portadores. Como lugares de sus recopilaciones nombró a Barrancas, Santa Rosa de Pirque, Buin, Casas Viejas, de los alrededores de Santiago. Hay dos que son del sur, de San Carlos y de Lautaro respectivamente: su lugar de nacimiento y de residencia durante la niñez, hasta el despido de su padre del regimiento del que era profesor durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo.

También dejó espacio para mostrar sus creaciones. La mayoría de ellas verían la luz en el disco *Folklore de Chile I*. Algunas no tienen todavía su nombre definitivo, como “Valsecito del pinguino”, que finalmente se editó como “El pingüino”. Presenta en propiedad una anticueca, además de “Travesuras” y “El joven Sergio”.

El recital se realizó a teatro lleno: “Las aposentaduras fueron repletadas por alumnado de escuelas primarias y establecimientos de educación secundaria de la ciudad”. Los estudiantes corearon “con entusiasmo los estribillos de las canciones interpretadas”. Al terminar el programa apuntó *El Sur*: “la juvenil concurrencia obligó a Violeta Parra a bisar, a lo que accedió de buen grado”¹⁸¹. Quedaron imágenes en la prensa de su actuación, que aunque no de la mejor calidad, dan cuenta lo ocurrido ese día:

¹⁸⁰ Ídem. Además: “Violeta Parra ofrecerá hoy recital folklórico”, *La Patria*, Concepción, Concepción, 24 de agosto de 1957.

¹⁸¹ “El estudiantado coreó cantos de Violeta Parra”, *El Sur*, Concepción, 25 de agosto de 1957; “Violeta Parra se presentó ayer en Teatro Concepción”, *La Patria*, Concepción, Concepción, 25 de agosto de 1957.



Imágenes de la presentación de Violeta Parra en el Teatro de la Universidad de Concepción. La presencia de estudiantes secundarios en esta presentación fue mayoritaria. *La Patria*, 25 de agosto de 1957.

Se anunció que el objetivo del Departamento de Extensión de la UdeC era seguir llevando a la folklorista a las localidades de la Provincia a realizar “conciertos populares de difusión del cancionero tradicional y folklórico de nuestro país”¹⁸².

En la prensa penquista no quedó ningún registro de que esas presentaciones llegaran a concretarse. En cambio, sabemos que en el mes de septiembre de 1957 Odeón va editar su primer disco de la serie el folklore de Chile¹⁸³. En él Raúl Aicardi resaltó la promoción del folklore que hacía Violeta para las nuevas generaciones, hizo una relación de sus logros en Europa y comentó cada una de las canciones incluidas indicando a los informantes. De los diecisiete temas incluidos, había presentado cinco entre el Salón de Honor y el Teatro de la UdeC: “Parabienes al revés”, “El sacristán”, “Parabienes a los novios”, “Verso por la niña muerta” y, el más reiterado, “Versos por la Sagrada Escritura”.

Aparentemente fue también en el mes de septiembre que Odeón grabó un disco que se encontraba extraviado hasta no hace mucho, y que corresponde a “Composiciones para Guitarra”. En este se incorpora “El joven Sergio”¹⁸⁴, versión acompañada en flauta dulce por Gastón Soubllette; “Canto a lo divino” o [Aires del canto a lo divino]; “Anticueca N° 1” y “Anticueca N° 2”; “Tres palabras” y “Travesuras”, versión igualmente acompañada en flauta dulce por Gastón Soubllette. La mayoría de estos temas habían sido presentados por Violeta en los recitales que había dado en Concepción entre mayo y agosto de 1957¹⁸⁵. Ella se refirió a la edición de este LP en una entrevista que otorgó a *Crónica* en noviembre de 1957. Ante la pregunta de qué había de sus nuevas creaciones, se explayó: “Por cierto. He aprendido a tocar guitarra con más soltura y así he logrado interpretar algunas de mis composiciones en otra laya. Es algo serio para

¹⁸² “El estudiantado...”, *El Sur*, Concepción, 25 de agosto de 1957.

¹⁸³ Violeta Parra, *Canto y guitarra, El folklore de Chile, vol. I*, Odeón, Chile, 1957. Consultado de: <http://www.cancioneros.com/nd/2673/4/el-folklore-de-chile-violeta-parra>

¹⁸⁴ Se trata de Sergio Larraín, fotógrafo que acompañó y apoyó a Violeta Parra en su trabajo de recopilación realizado en las afueras de Santiago como también en el norte, en la Tirana. En esas salidas hizo múltiples registros fotográficos, que se ignora dónde están. Por lo menos 14 se encuentran en el Museo Pedro del Río Zañartu.

¹⁸⁵ Agradecemos la referencia al prof. Nicolás Masquiarán. La información se encuentra en: <http://www.cancioneros.com/nd/2675/4/composiciones-para-guitarra-ep-violeta-parra>

quien no sabe música como yo. Dicen que son buenas estas composiciones, por eso es que el sello Odeón lanzará al mercado en el mes próximo un disco con seis composiciones mías y que también interpreto yo”¹⁸⁶. Por su parte, Gastón Soubllette indica que la idea de que acompañara “El joven Sergio” y “Travesuras” con la flauta dulce, fue de Violeta, pues se trataba de composiciones que no lo requerían. Recuerda que en alguno de los recitales que darían en enero de 1958 en la Universidad de Concepción, presentaron esas creaciones así¹⁸⁷.



Disco *El folklore de Chile, Vol. I.*, editado por Odeón en septiembre de 1957.



Disco *Composiciones para Guitarra de Violeta Parra*, con acompañamiento en Flauta de Gastón Soubllette. Grabado por Odeón probablemente en septiembre de 1957 y editado en diciembre de ese año.

¹⁸⁶ “Entrevista a Violeta Parra”, *La Discusión*, Chillán, 12 de noviembre de 1957.

¹⁸⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

Al finalizar este apartado interesa subrayar dos aspectos. En primer lugar, es evidente que el paso de Violeta Parra por Concepción entre el otoño y el invierno de 1957 no dejó indiferente ni a la comunidad universitaria ni a los penquistas. Y por lo tanto, considerando lo visionaria que era la rectoría de la UdeC, no es extraño que considerasen la posibilidad de apoyarla para que profundizara su labor de rescate del folklore en la zona, que hasta ese momento se había concentrado en los alrededores de Santiago, salvo algunas incursiones al norte, hasta La Tirana y al sur, hasta el Maule y Ñuble. Antes de partir a Europa, en junio de 1955, Violeta indicó que llevaba un repertorio de “más de doscientas obras de puro sabor nativo”, lo que es importante tener presente, por lo que va a señalar cuando comience a realizar sus recopilaciones en Concepción¹⁸⁸.

En segundo lugar, volver a insistir en lo importante que era el trabajo de difusión del folklore que hacía Violeta. En este punto es necesario hacer dos distinciones. Pensando muy particularmente en los niños, que no asistieron a los actos de divulgación del folklore por voluntad propia sino como parte de la iniciativa sus profesores, o de las autoridades de sus establecimientos, evidentemente que no necesariamente les interesó o fue de su agrado lo que estaban escuchando y viendo, pero fueron capaces de dimensionar que lo que estaba haciendo Violeta Parra era importante. Además se debe tener en cuenta los graves problemas de infraestructura y equipamiento que en general afectaban a la educación pública de aquel entonces, no solo de Concepción, sino de todo el país. Por lo tanto, salir del establecimiento al que debían concurrir, rompiendo la lógica decimonónica todavía vigente de estar en una sala de clases, mirando las nuca o espaldas de sus compañeros y de cara a un pizarrón, bajo una disciplina rígida, era algo novedoso. Por lo tanto, aunque en el recital también se requería comportarse de cierta manera, se desplazarían a un lugar diferente del habitual, rompiendo la rutina diaria, pudiendo socializar de una manera más informal y relajada, y derrochar energías aplaudiendo o vitoreando. Se trataba entonces de un momento

¹⁸⁸ “Caupolicán presidió la fiesta en el Municipal, e hizo llorar, reír, tiritar a los laureados”, *El Clarín*, Santiago, 30 de junio de 1955, 15.

que generaba un escenario de lo que Frida Díaz ha denominado como aprendizaje situado¹⁸⁹.

Si bien no corresponde a la presentación que hizo Violeta Parra en Concepción, contamos con un testimonio que puede ser ilustrativo de lo que comentamos. Se trata de Renán Arriagada, que recuerda haber asistido a un acto masivo en un teatro de Chillán, junto a todos los alumnos del Liceo de hombres. No recuerda con precisión la fecha, pero pudo corresponder a 1957 o 1958. En ese acto, Violeta “interpretó y mostró algunas cosas en guitarrón más que en guitarra”. ¿Cuál fue su impresión del concierto? Obviamente que con la perspectiva del paso del tiempo, Renán responde: “la impresión era que era una mujer que entendía y que conocía y que le gustaba la canción tradicional chilena en su vertiente más pura, o sea del guitarrón, ese tipo de cosas... no de lo de moda, sino tratando de reproducir lo que era la tradición...”. Muy sinceramente reconoce además que no agradó: “No era del gusto de los jóvenes de esa época. No era tampoco de las canciones que después se hicieron como ‘Gracias a la vida’, sino que eran canciones más tradicionales”. Porque ella, agrega, era de San Carlos y recopilaba canciones antiguas de esa zona, de Bulnes o de Chillán. ¿Y por qué no gustaron?: esencialmente por su carácter monótono, además de ser composiciones “con pocas frases que se repetían”. Relevante es que antes de esa presentación no recuerda haber escuchado a Violeta por la radio, ni menos el repertorio de ese día. En el futuro sí por supuesto, pero las composiciones originales más conocidas de ella, y esas sí le interesaron. A su vez, valora la relevancia del trabajo realizado por Violeta Parra o Margot Loyola, porque se trataba de mantener un arte que, si no era por mujeres como ellas, se habría perdido¹⁹⁰.

Es un solo testimonio, pero permite problematizar hasta qué punto la labor de difusión del folklore estaba impactando entre los estudiantes

¹⁸⁹ Frida Díaz B., “Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo”. *Revista Electrónica de Investigación Educativa* Vol. 5, Núm. 2, 2003; Disponible en: <http://redie.uabc.mx/redie/article/view/85/1396>

¹⁹⁰ Entrevista de Javier Verdugo a Renán Arriagada Acuña, San Pedro de la Paz, junio de 2017.

primarios y secundarios. Insistimos, el folklore tradicional no necesariamente los cautivaba, por eso es interesante además que Violeta presentara un repertorio variado, en que al final mostrara sus propias composiciones, inspiradas en el folklore, pero, a la vez, innovadoras respecto del mismo. A su vez, independientemente de que no les fuese atractivo, sí fueron capaces de entender sino en ese momento, más adelante, que se trataba de una iniciativa relevante.

Estos niños, que corearon algunas de las canciones más conocidas de la folklorista, pudieron llegar a sus casas recordando la actividad de la que habían participado, y transmitirla a sus padres y cercanos. Por lo menos algunos de ellos se van a interesar en la música folklórica, van escuchar con detención a Violeta cuando suene en la radio, o van a comprar sus discos. También se van a conmovir con su última decisión en 1967. En ellos quedó sembrado sino el deleite por lo menos el otorgar relevancia a lo propio, al folklore regional o nacional. Entre ellos seguro habrá alguno de los futuros seguidores de la nueva canción chilena.

VI

El Museo de Arte Folklórico

NICANOR PARRA ha señalado que fue alrededor de 1952 cuando, tras sostener una reveladora conversación con él, Violeta Parra decidió dedicarse a rescatar el folclore chileno. Él asegura que ‘la sacó a patadas’ de las rancheras. Posteriormente, con Nicanor, Ángel y Sergio Larraín, portando una pesada grabadora, ella va a comenzar a recorrer el entorno rural de Santiago, en busca de los portadores del folclore criollo, registrando sus cantos y poemas. Aunque su interés también estuvo en quienes lo expresaban en los espacios urbanos. Después de todo, las ciudades chilenas y particularmente Santiago, estaban sobrepobladas de inmigrantes campesinos. Lo que para los estudiosos solo eran décimas, para Violeta eran las canciones de los borrachos de Chillán¹⁹¹. Como lo dijo su venerable hermano mayor: en realidad ella sabía todo esto y lo tenía en el inconsciente, y ahora “lo empezó a sacar, pues”¹⁹².

La cultura popular era mucho más que “folclore puro”. Y a la sazón, con el avance de la mundialización y de la cultura urbana, estaba en rápido retroceso¹⁹³. Violeta intuyó la importancia de difundir su trabajo.

¹⁹¹ Entrevista de Leonidas Morales a Nicanor Parra, 1989-1990. En: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11334%2526SCID%253D11338%2526ISID%253D486,00.html

¹⁹² Ídem.

¹⁹³ Profundizar esta problemática en: Juan Pablo González, Óscar Ohlsen, Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*, Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2009.

René Aicardi también lo entendió de esa manera y le abrió las puertas de la Radio Chilena, en donde comenzó a desarrollar un programa con Ricardo García. Allí explicó in situ qué era el folklore, “representando” los contextos a los oídos de los auditores, haciendo cantar a los cultores en vivo, o bien, interpretando ella misma las recopilaciones. Por primera vez en las radios se va a escuchar el “canto a lo humano” y el “canto a lo divino”. Nicanor recordó que tras volver de haber participado de unas Escuelas de Temporada en Valdivia, con Jorge Millas y Luis Oyarzún, después de quince días o un mes, “en Santiago no se hablaba de otra cosa que ¡de Violeta Parra!”¹⁹⁴. Su programa tuvo un impacto tan grande, que Ángel recordó que su casa se llenó con montones de cartas, en donde auditores y auditoras comunicaban las emociones o pensamientos que les habían generado las transmisiones¹⁹⁵. Posteriormente realizaría lo mismo en la Radio Agricultura. En el aspecto de la difusión, Nicanor no reconoce paternidad alguna, lo que llama la atención, considerando que Violeta no haría nada sin consultarle.

Lo relevante es que como resultado de dar a conocer el folklore a través de la radio, en 1955 Violeta Parra obtuvo el Premio Caupolicán, otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos, como la mejor folklorista del año. Al poco tiempo partirá invitada al Festival de la Juventud en Varsovia, Polonia.

Violeta Parra explicó en Concepción este proceso de cómo llegó a dedicar todo su tiempo al folklore. Comenzó aludiendo desde su relación con Hilda, su hermana:

Hilda, mi hermana y ahora toda una dueña de casa, y yo, formábamos el Dúo de las Hermanas Parra que dejó plagado el comercio de grabaciones. Ella vivía peleando conmigo. Pretendía imponerme las canciones de nuestro repertorio. La hermanable separación llegó un día. Y allí mismo quedé. Con mi guitarra, mis canciones y un deseo –muy intenso– de abrirme paso solita. ¿O es que no podría hacerlo? Mis cuitas y mis ansias las volqué sobre Nicanor, mi hermano que es poeta. Y le conté lo que yo quería: “Canciones del campo”, obteniendo en Malloa, cerca de Chillán, “Amada prenda querida”, una tonada, canciones para novios, etc. A Nicanor le costó cerrar la boca.

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ Subercaseaux y Londoño, *Gracias a la vida*, 74 y ss.

—Pero si esto es lo que hay que cantar, Violeta —gritó— ¿Cuántas canciones de este tipo sabes?

—Creo que unas treinta.

—¡Es muy poco! Sal a la calle. Métete donde tu olfato te indique que puede haber folklore. Saca todas las canciones que puedas y cuando tengas 100, hablamos en otro tono.

Allí terminó mi conversación con Nicanor, que ha sido el paladín de mis triunfos y ambiciones.

En 1952 canté en unas fondas diciócheras donde conocí a mi “gigante” que me pintaba mi hermano siempre: Margot Loyola. Nos estrechamos en un abrazo. Desde ese instante, la suerte no me abandonó. Ni tampoco mi intención de continuar. *Vea* y *Ecran* abrieron sus columnas para mí. ¿Cuánto debo agradecerle a la prensa chilena? Ni yo mismo lo sé. Siempre ha estado incondicionalmente conmigo. En la cumbre y en el suelo donde también he permanecido negras horas’.

Más tarde salió Raúl Aicardi a mi encuentro. En ese entonces él estaba en la Radio Chilena. Me ofreció un contrato cuando aún yo no terminaba de interpretarle mi primera canción. Lloré en mi primer programa grabado. Lloré largamente. Era la felicidad toda la que se convertía en lágrimas. El otro ‘gigante’, el miedo y la mala suerte, estaba herido de un pie...¹⁹⁶.

Este testimonio es notable, porque si bien la sancarlina siempre dijo que sin Nicanor no habría habido Violeta, cuestión que ha sido reforzada porque su vida ha sido reconstruida de manera importante a partir de las palabras de otros, entre los cuales las de Nicanor han sido fundamentales, lo que nos está diciendo en primera persona es que ella ya estaba trabajando en rescatar cantos campesinos cuando conversa con su hermano, y que éste, que no podía cerrar su boca del asombro, la impulsa a seguir en ese camino, que, de cierta manera, era el mismo que él venía siguiendo a partir de sus propios estudios. En definitiva, lo que se revela es que no es Nicanor quien le dice a Violeta ‘esto es lo que tienes que hacer’, o que hubiese una transmisión mental de lo que él pensara o leyera hacia ella; en realidad, estaban trabajando en temáticas similares, hay una

¹⁹⁶ “Violeta Parra descubre el telón de nuestro folklore”, *Crónica*, Concepción, 13 de mayo de 1957.

convergencia de intereses. Pero mientras Nicanor lo hacía como académico, desde sus libros, Violeta lo realizaba desde su intuición, yendo a los campos y conversando con antiguos cultores. Y en este cruce de caminos Nicanor se da cuenta que el camino tomado por su hermana es revelador. Por eso se va a imponer su metodología. Pues, si bien es cierto que ella escuchaba atentamente sus explicaciones, Nicanor constata que solo puede seguir avanzando si crea algo nuevo, como pensaba hacerlo con el contrapunto entre el mulato Taguada y Javier de la Rosa. Pues sus lecturas no le van a decir mucho más sobre una cultura que era esencialmente oral. Por eso Nicanor decide acompañar a su hermana en sus terrenos, aunque esta vez se van a enfocar en las afueras de Santiago. Es más, los proyectos literarios de Nicanor asociados al estudio del folklore no llegaron a eclosionar, como el mismo lo confesó. Su principal sorpresa fue enterarse que las décimas que él leía en realidad eran cantos campesinos que aún estaban vivos, siendo Violeta portadora de ellos en su memoria.

Ciertamente que las actividades de extensión desarrolladas por Violeta Parra en Concepción en mayo y agosto de 1957, y la favorable crítica que merecieron, fueron claves en que el rector de la UdeC, David Stitchkin, se decidiese a contratarla. Al menos, algunas de las personas con las que conversamos dan a entender que su contrato fue una decisión del rector¹⁹⁷.

¿Cómo se llegó a la idea de establecer el primer Museo de la Música Folklórica? Pensamos que este no era el fin, sino un medio para proseguir con su labor de “desenterrar el folklore”. En efecto, si bien ella trajo varias horas de grabación además de artefactos musicales, lo más relevante sería lo que recopilase ahora en el sur, tanto en términos tangibles como intangibles. El museo se inauguraría durante las IV Escuelas de Verano de ese año, con el material que hubiese compilado entre noviembre y diciembre, pero entendiendo que el proceso de recopilación continuaría. Ella da a entender en más de una oportunidad, y así parece haberse considerado también en el entorno cultural universitario, que para desarrollar a cabalidad esta idea debía radicarse por un tiempo más prologado.

En los depósitos documentales de la Universidad de Concepción no

¹⁹⁷ Entrevistas de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra y Mireya Mora, septiembre-octubre de 2015; Entrevista de Carolina Guzmán a Olga Muñoz, en Carolina Guzmán, “Los manteles de Nemesio”, 89-107; Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

quedaron huellas de algún contrato, ni en el correspondiente a la Rectoría, ni en la Dirección de Personal, ni lo que fueron los Departamentos de Extensión y de Castellano. Tampoco hay referencias en las memorias institucionales. Particularmente, en el caso de la Dirección de Personal, no quedó registro de una carpeta con un contrato. Tampoco hay algún registro en las planillas donde se dejaba constancia del pago de imposiciones¹⁹⁸. Lo anterior abre la interrogante de cuál fue la vinculación contractual que estableció Violeta Parra con la UdeC. Para ello recurrimos a la prensa escrita. Antes de revisar la información que fue publicada, aclaramos que la UdeC contaba con un Departamento de Extensión que se vinculaba inteligentemente con los medios. Se hacían comunicados de prensa, y tratándose de actividades relevantes, como las escuelas de verano, estos incluían alguna atención para los corresponsales. En consecuencia, la mayor parte de la información sobre la vida universitaria que era publicada en los diarios y radios, no era producto de un trabajo de reporte al estilo “caza de noticias”, sino de un plan de comunicación institucional planificado. Así era por lo menos a fines de la década de 1950. Ello explica por qué la información publicada en los diferentes medios no varía en lo sustancial. Aunque hay matices.

Tanto en *La Discusión* de Chillán como en *La Patria* se indica que Violeta Parra estableció un vínculo contractual. En *La Discusión*, el lunes 4 de noviembre se informó que desde el jueves 7 Violeta Parra se desempeñaría “como funcionaria de la Universidad de Concepción”, “con el objetivo de cumplir diversas labores de investigación folklórica en la zona”. Se indica que con ese propósito ella se radicaría en la ciudad durante cinco meses, “durante los cuales se dedicará a una amplia investigación del folklore de la región, reuniendo el material que pasará a constituir el archivo folklórico de la Universidad penquista”. También se deja constancia que participaría de las actividades de la IV Escuela de Verano de enero de 1958, desarrollando diversas labores “por cuenta del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Concepción”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Agradecemos la búsqueda de información en diferentes reparticiones de la Universidad de Concepción. Para el caso del Archivo de la Secretaría General, correspondiente a Rectoría, a la Sra. Pilar Pastene. En el caso de la Dirección de Personal, a Alejandra Herrera, Jefa de Unidad de Contrato y Remuneraciones, y Raúl Salgado, uno de sus ejecutivos.

¹⁹⁹ “Una labor de investigación folklórica realizará en Concepción Violeta Parra”, *La Discusión*, Chillán, 4 de noviembre de 1957.

Esta información es corroborada por *La Patria*, que indica que la UdeC, por medio del Departamento de Extensión y del Departamento de Castellano de la Facultad de Educación, crearía una sección de folklore nacional, que estaría destinada “a archivar una serie de obras representativas del arte popular, y a registrar las leyendas, canciones, costumbres o simples creencias que se hayan sucedido a través de las generaciones”. Manifiesta que para llevar adelante ese propósito, la universidad “contrató especialmente a la prestigiosa artista nacional Violeta Parra que se desempeñará por un tiempo como funcionaria de este instituto para realizar una amplia investigación y recopilación de material folklórico para esta sección”. Agrega que permanecería durante tres meses en la zona, “viajando posteriormente al norte para continuar reuniendo esta clase de material”. En la labor le colaboraría también el jefe del Departamento de Extensión Cultural en lo interior, Caupolicán Montaldo, quien ya había emprendido algunas investigaciones en la zona del río Itata, que serían “las primeras obras folklóricas con cuenta al registro de la sección folklórica”²⁰⁰.

A mayor abundamiento, unos días después, *La Patria* profundizaría en esta información, insistiendo en que Violeta Parra había sido contratada por la Universidad de Concepción para organizar y crear el primer Museo de Música Popular que habría en Chile, agregando que la recolección de piezas del folklore estaría a cargo de la artista. En el museo se reuniría una historia de la música folklórica de las diversas regiones, “conteniendo un archivo de estas y una sección para los instrumentos creados en el país, para la interpretación de estas piezas”. Con esta misión viajaría por las provincias del sur, “investigando en los villorrios el nacimiento de canciones y leyendas que [se] usa en algunas canciones cultivadas por el pueblo y reuniendo a la vez anécdotas e instrumentos”²⁰¹.

Por su parte, tanto *El Sur* como *Crónica* no hablan directamente de un contrato. *El Sur* indicó que Violeta Parra había arribado a Concepción el día 10 de noviembre, y que permanecería durante seis meses, “formando el Museo de Música Popular Chilena”, que sería presentado durante la

²⁰⁰ “Sección del Folklore Nacional creará el Depto. Cultural de la Universidad local”, *La Patria*, Concepción, 6 de noviembre de 1957.

²⁰¹ “Museo de música folklórica nacional creará la Universidad de Concepción”, *La Patria*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

IV Escuela de Verano. Mientras tanto comenzaban las jornadas, trabajaría en la zona haciendo investigación folklórica, además de publicar un libro donde recopilaría “todas las canciones chilenas, documentales fílmicos que se han hecho, fiestas tradicionales, tales como las trillas, velorios, etc.”; con ello estaba aludiendo en parte al trabajo de recopilación que había realizado desde Santiago al Ñuble a partir de 1953. Se agrega que durante su permanencia en la ciudad penquista, ofrecería programas radiales una vez al mes, interpretando música chilena, a la vez que ofrecería un recital de algunas grabaciones de canciones folklóricas²⁰². Concepción sería la primera ciudad de Chile que contaría con un Museo de Música Folklórica, y sería organizado por Violeta. Antes de comenzar el trabajo, la folklorista se entrevistaría con el rector de la UdeC, David Stitchkin, para solicitarle los “elementos que necesita para dar comienzo a su obra”. Además, requeriría ayuda del público para reunir instrumentos musicales antiguos y exhibirlos después en el museo. Ya contaba con “tres guitarrones usados en Chile durante el siglo pasado y tienen 25 cuerdas”. Con todos los objetos reunidos, haría una exposición “en el Museo de Música Popular”²⁰³.

Finalmente, *Crónica* se refirió a la llegada de Violeta Parra a partir de una interesante entrevista, indicando que se trataba de “todo un acontecimiento artístico”, y que ella prepararía lo que sería “el Museo de Música Popular Chilena, de esta ciudad, bajo el patrocinio de la Universidad”²⁰⁴.

En síntesis, dos medios informan que Violeta Parra fue contratada por la Universidad de Concepción, un tercero habla de una permanencia y un cuarto de un patrocinio de la mencionada casa de estudios. Quien nos da otra pista del tipo de vínculo que estableció la universidad penquista con Violeta es Gonzalo Rojas. El poeta explica que desde 1955 se tomó “el poder fundador” de la extensión de la UdeC, sin que nadie se lo hubiese concedido, echando a andar “otro estilo de diálogo más imaginativo y si se quiere más mundano”. Violeta se enteró de aquello y le

²⁰² “Folklorista Violeta Parra viene a organizar Museo Música Popular”, *El Sur*, Concepción, 11 de noviembre de 1957.

²⁰³ Ídem. Una información similar se publicó en *La Discusión*, aunque se vuelve a subrayar que Violeta Parra había sido “contratada por la Universidad local para que proceda a la formación del Primer Museo de Música Popular Chilena”. En, “Folklorista Violeta Parra inició su labor de investigación en la zona”, *La Discusión*, Chillán, 4 de noviembre de 1957.

²⁰⁴ Entrevista a Violeta Parra, *Crónica*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

solicitó una beca, “para investigar el folklor en los cerros y quebradas de Hualqui colonial. Obesa y más obesa, ahondó en su Chile como nadie”. Igual solicitud le hizo Pablo de Rokha, quien le pidió “otra beca por un año para escribir”. Habló con el rector David Stitchkin “y me dijo bueno. Bueno, que duerman y que vivan en Rengo esquina Víctor Lamas en lo que había sido el pabellón de Fisiología, que dirigiera el sabio Lipschütz desde el año 26. Cada uno tuvo su dominio en el caserón –agrega–, que pasó a ser otro reino de Chile. Nunca habrá mecenazgo comparable”²⁰⁵.

Según recordó Gastón Soubllette, la misma Violeta resaltó el protagonismo de Stitchkin en su contratación:

Ella me dijo que ella era muy amiga de don David, David se llamaba, David Stitchkin, él era el rector en ese tiempo, de que la apreciaba mucho, que la contrataba, es decir, para dar recitales, porque ella no era profesora universitaria, tenía a su cargo un curso, pero daba recitales para el profesorado, alumnos y para el público en general también [...]; Y además, la contrataron para hacer un Museo folklórico²⁰⁶.

De modo tal que desde estos otros testimonios, Violeta habría llegado a trabajar a la UdeC a partir de una beca o estancia de investigación. Por eso no habrían quedado huellas de un contrato laboral ni de pago de imposiciones en Dirección de Personal.

Sin embargo, debe considerarse que la enorme información generada por la Dirección de Extensión, los múltiples contratos que se realizaron para dictar conferencias o cursos en las Escuelas de Verano, para el periodo en cuestión, no se encuentran. Quizá pudieron perderse junto con la gran cantidad de material que se extravió cuando la Universidad de Concepción vendió el inmueble donde se encontraba su antiguo y hermoso teatro²⁰⁷.

²⁰⁵ Gonzalo Rojas, “La fiereza y la gracia”, Citado de: Violeta Parra, *Poesía*, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso, 2016, 447-449.

²⁰⁶ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

²⁰⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Carlos Muñoz Labraña, Barrio Universitario-Concepción, agosto de 2017.



Violeta Parra, según la fotografía captada por *Crónica*, al momento dar la entrevista publicada el 12 de noviembre de 1957. Al terminar de darla “interpretó varias de sus últimas creaciones..., en el gesto espontáneo y simpático de esta artista que tiene ya ganado su sitio de preferencia en todos los públicos”.

Sea como haya sido, de que hubo un contrato, lo hubo²⁰⁸. ¿Y cuál fue el trato? Violeta recopilaría y difundiría el folklore de la zona, además de levantar un museo de música folklórica, lo cual obviamente sería retribuido económicamente.

Los tiempos que inicialmente se informaron que permanecería Violeta al alero de la UdeC no coinciden: tres, cinco y seis meses. Después se va a confirmar que en realidad se trataría de seis meses. Como día de arribo se da desde el jueves 7 hasta el lunes 11 de noviembre. Podría ser definitiva la información proporcionada en un informado reportaje que se publicó en la *Revista Musical Chilena* en agosto de 1958, en donde se indica que Violeta Parra residía desde el 9 de noviembre en Concepción²⁰⁹. Tiene sentido que Violeta haya viajado el fin de semana al sur, pues debía reunirse con las autoridades de la universidad el lunes 11.

Es decir, el contrato era desde noviembre de 1957 a abril de 1958. No obstante, como podremos ver, el gran trabajo que desplegó durante ese periodo se tradujo en que la UdeC renovase el vínculo por un periodo adicional, que se aseguró sería de seis meses. Ello implica que Violeta Parra debería haber trabajado por la universidad hasta el mes de octubre de 1958. No obstante, las últimas noticias que encontramos de ella en la prensa, en las que se informa que trabajaba asociada a la UdeC, son las que corresponden a su participación en las Escuelas de Invierno de Chillán, en el mes de julio de ese año.

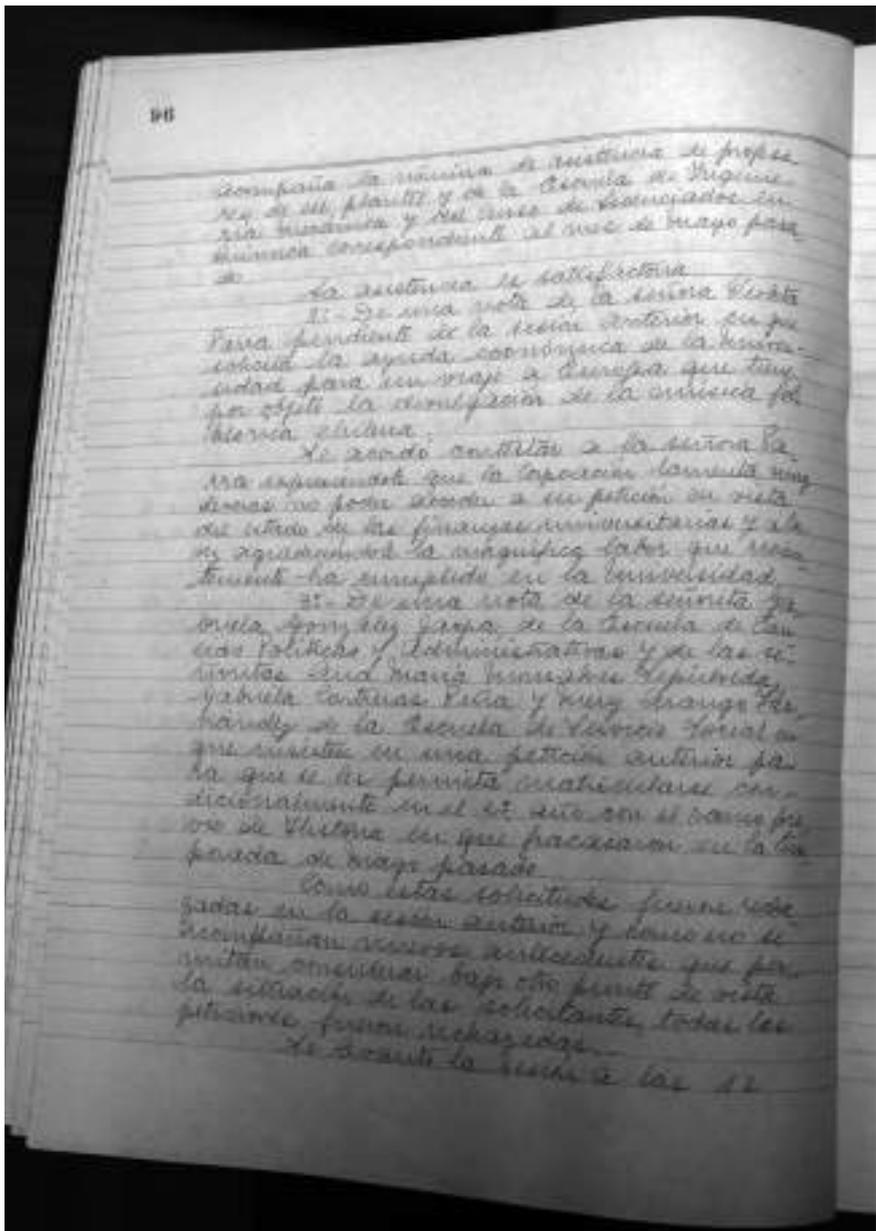
A su vez, nos enteramos que envió una carta al Consejo de Directorio de la Universidad de Concepción, solicitando ayuda económica para divulgar la música chilena en Europa, siendo recepcionado por éste el 9 de junio de 1958²¹⁰. El Consejo esperó que se encontrase presente el Rector David Stitckin para tomar una decisión, lo que ocurrió en la sesión siguiente, del 16 de junio. En ella: “se acordó contestar a la señora Violeta Parra expresándole que la Corporación lamenta muy de veras no poder acceder a su petición en vista del estado de las finanzas universitarias y a la vez agradeciéndole la magnífica labor que recientemente ha cumplido en la Universidad”²¹¹.

²⁰⁸ La RAE define contrato en su acepción más amplia como: “Pacto o convenio, oral o escrito, entre partes que se obligan sobre materia o cosa determinada, y a cuyo cumplimiento pueden ser compelidas”. RAE, *Diccionario de la lengua*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1994, 560.

²⁰⁹ *Revista Musical Chilena*, año XII, n° 60. Edición de julio-agosto de 1958, 71-77.

²¹⁰ Archivo Secretaría General UdeC, Actas Consejo de Directorio, 9 de junio de 1958, 80.

²¹¹ Archivo Secretaría General UdeC, Actas Consejo de Directorio, 16 de junio de 1958, 96.



Acta de la reunión de Directorio de 16 de junio de 1958, en la que se agradece su magnífica labor cumplida en la universidad y comunica que no podrá financiar un viaje a Europa de divulgación del folklora nacional.

Desde antes, a través de los medios de prensa, se venía informando que estaba reuniendo recursos, sin ayudas institucionales o gubernamentales, para viajar a EE.UU., Japón, China, la India y Europa, y difundir en esos países el folklore nacional. En el caso de las “razones personales” para un traslado a EE.UU., pudieron relacionarse con haberse enterado que la canción “Casamiento de negros”, que había grabado en Santiago para Odeón (1953), había sido incorporada en un disco de música exótica, por el estadounidense Les Baxter. La grabó para el sello Capital en 1956, con el título “The Drive-you-crazy-song” o “Melodía loca”²¹². Aunque no lo hizo público, es razonable pensar que esperaba realizar ese largo periplo para gestionar los pagos del derecho de autor.

El vínculo que estableció Violeta con la UdeC le abrió expectativas tanto laborales como familiares. Era la primera vez que una institución universitaria importante en Chile tomaba verdaderamente en serio su proyecto de “desenterrar el folklore” y no parecen haber habido otras estancias de trabajo tan extendidas asociadas a otras casas de estudios después. Precisamente, en una entrevista que daría a Mario Céspedes en enero de 1960, le explicaría que su labor folklórica había sido muy sufrida, que la había realizado prácticamente sola: “Fuera de la ayuda que me prestó la Universidad de Concepción hace dos años, y de uno que otro recital que he dado en la Universidad de Chile, yo no he tenido ninguna otra ayuda al respecto”²¹³.

No tenemos referencias directas de la conversación que sostuvo Violeta Parra con el rector de la UdeC David Stitchkin, pero sabemos en qué consistió. Ella explicó cuál sería su aporte inicial a la iniciativa, solicitó apoyo para iniciar el trabajo de recopilación que lo alimentaría y explicó cuál era su idea de museo. Por su parte, el rector debió comprometerse a apoyar la iniciativa en lo general, aunque no tenían resuelto dónde estaría situado.

Así se deduce de la entrevista que dio a *Crónica* el 12 de noviembre de 1957, en la que se exployó respecto del proyecto que venía a impulsar. Respecto del museo de la música, explica que en Chile no había ningu-

²¹² En www.folcloreyculturachilena.cl/content/wiew/1153706...; *Rev. chil. infectol.* 27 n. 1, Santiago feb. 2010

²¹³ Mario Céspedes, entrevista a Violeta Parra en la Radio de la Universidad de Concepción, enero de 1960. Archivo Radio Universidad de Concepción.

no de ese tipo, a pesar de la gran cantidad de material que existía sobre nuestro folklore²¹⁴.

Luego afirma que había solicitado al rector contar con cuatro salas. En la primera se exhibirían los instrumentos populares que había usado y seguía usando el cantor popular, “chileno auténtico”. Ella haría a esa sala un aporte sin costo alguno de los que tenía en su poder y que no tenían precio pues ya no se fabricaban. Se trataba de tres guitarrones del siglo XIX (en realidad dos guitarrones y una guitarra), un arpa campesina hecha a mano y otra importada, “un cultrún y una pifilca araucanos”, matracas, puzas nortinas y música chilena tradicional de toda la zona comprendida entre Santiago y Ñuble. En la segunda sala habría un archivo fotográfico, “de todos los cantores populares y sus instrumentos, con su ficha particular en cada caso”. Una tercera sala sería para auditorio, con cien butacas por lo menos, y habilitada para proyecciones de cine. La última habitación era para la oficina de la dirección²¹⁵.

Podríamos decir que se trataba entonces de una sala para divulgación, otra de archivo, una tercera de extensión y la cuarta de administración. Destacamos que incorpora la idea de archivo fotográfico, asociada a cada cantor, con sus respectivos instrumentos. Es un concepto nuevo en Concepción, sobre el que apenas reparara la prensa, al que ha llegado a partir del desarrollo de su quehacer. No se trata solo de recopilar y almacenar, es necesario clasificar y organizar la información que ha reunido. En sus palabras, en el museo se guardarían instrumentos musicales populares antiguos y actuales, fotografías de los cantantes de los campos, archivos de canciones, grabaciones y colecciones de letras de canciones, “de esa que canta la gente de los pueblos chicos cuando tiene alegría y cuando tiene pena, como los velorios por ejemplo”²¹⁶.

Un segundo aspecto que destacamos es que ella solicita un auditorio, habilitado para proyecciones de cine. Se infiere que la folklorista, que venía trabajando en las recopilaciones con una grabadora, pero que también había trabajado ya en el formato documental con Sergio Bravo, pensaba que era necesario avanzar hacia ese formato de registro, pues el audio por sí solo no era el óptimo, ni para el estudio del folklore ni para su divulga-

²¹⁴ “Entrevista a Violeta Parra”, *Crónica*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

²¹⁵ Ídem.

²¹⁶ Ídem.

ción. La propuesta también es novedosa para la ciudad penquista, pues no era lo que se informaba cuando se hacía referencia a un museo²¹⁷. Violeta aspiraba entonces disponer de un espacio con ciertas características bien definidas, pero, al mismo tiempo, novedosas para Concepción.

Habría que agregar un aspecto adicional. A juzgar por los museos que había en ese entonces, no solo en la ciudad del campanil, y por el sentido que desde ellos se proyectaba, estos eran más bien un espacio para dar cuenta del pasado por sobre todo a través de la acumulación de una buena colección de objetos, para su posterior exhibición. No importaba su contextualización temporal y espacial específica, solo generalidades. Un muy buen ejemplo lo constituye el Museo Pedro del Río Zañartu de ese entonces, cuya atmósfera capturó magistralmente Daniel Belmar²¹⁸. Por lo tanto, en la noción de época, un buen museo era aquel que tenía numerosos objetos asociados a diversas temáticas.

Violeta Parra realizó entonces una propuesta de museo cuyo énfasis estuvo en la recopilación oral. Por eso cuando le consultaron de a dónde saldría todo lo que iba a exhibir, responde que ella misma lo iría a buscar, pues había “mucho material en los campos”. Pero ese material que refiere ella con mucha sencillez, era “material” en cuanto podía llegar a registrarse en una grabadora o filmadora. Pero en lenguaje actual, lo que ella iba a recopilar era “inmaterial”. Parafraseando a Antoine de Saint-Exupéry, era “invisible a los ojos”, pero sin duda, era esencial. Por eso que necesitaba un archivo de imágenes y un auditorio en su museo.

Insistiendo en este aspecto, hay entonces dos concepciones de museo que se van a contraponer: la primera, la tradicional, que consiste en un espacio de difusión de objetos; la segunda, que trae Violeta y ha desarrollado de manera intuitiva a partir de su trabajo en terreno, que consiste en un espacio dinámico cuyo principal sentido es la investigación. Por eso, aunque su propuesta fue bien recibida por el rector y su círculo de

²¹⁷ Por ejemplo, en noviembre de 1957 se reiteraba el ofrecimiento del actor Alejandro Flores de presentar el museo que había formado con su esposa Carmen Moreno. Se explicita que: “Actualmente el Museo Histórico... cuenta con más de 2.000 valiosas piezas históricas de gran valor; está asegurado en 15 millones de pesos, pero últimamente la compañía aseguradora les expresó que el avalúo era bajo, pues realmente su valor intrínseco es del orden de los 25 a 30 millones de pesos”. En “Nuevas piezas de gran valor histórico se han incorporado al Museo de esposos Flores”, *El Sur*, Concepción, 3 de noviembre de 1957.

²¹⁸ Belmar, *Ciudad brumosa...*, 177-187.

relaciones, seguro no fue suficientemente comprendida. De hecho, pocos días después de anunciarse que Violeta crearía un museo, se hizo pública la noticia de que la Universidad organizaría otro, un Museo Folklórico Americano. No se trataba de una improvisación. El Departamento de Extensión Cultural de la UdeC, junto con la información de las bases y cursos que serían dictados en la IV Escuela de Verano y que fue enviada al exterior, sugirió que cada alumno extranjero trajera como donación algún objeto típico de su país. Estos servirían de base para la formación de ese museo. Para mediados de noviembre ya se habían recibido algunos, y según la Sra. María Molina de García, jefa del mencionado departamento, ello permitiría difundir el folklóre de América, “desconocido en su real capacidad por el grueso de público”²¹⁹. En realidad, desde el punto de vista de la concepción museística actual, traer objetos teniendo solo como referencia que eran de “otro país”, sin conocer su procedencia específica, contextualización temporal-espacial, y sin considerar que ese traslado debería hacerse bajo ciertas condiciones para no afectar su conservación, es totalmente equivocado. Esta idea se acerca más bien la lógica de un coleccionista aficionado a las antigüedades.

Siendo lo esencial la recopilación, y esperando contar con mejores condiciones para la realización del trabajo, se entiende que Violeta haya solicitado al rector de la UdeC, David Stitckin, además de una grabadora y cámara fotográfica, una camioneta para trasladarse con un guía de apoyo. Empero, de recibir algo del equipamiento solicitado, pensamos que solo debió ser la grabadora, pues de hecho no quedó registro fotográfico de sus salidas a terreno. La universidad casi no disponía de vehículos y al comienzo le facilitó un taxi, aunque sus largos desplazamientos se consideraron un exceso²²⁰.

Lo que sí se dimensionó fue que su trabajo requería de un tiempo muy superior a seis meses: “creo que necesitaría una vida”²²¹ –le respondió a un corresponsal–. Por ello aspiraba a que si la labor resultaba tan positiva como lo deseaba, la UdeC permitiese que esta siguiese desarrollándose permanentemente.

²¹⁹ “Museo Folklórico Americano organizará la Universidad”, *El Sur*, Concepción, 16 de noviembre de 1957.

²²⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Jaime García, Barrio Universitario, Concepción, abril 2017.

²²¹ “Entrevista a Violeta Parra”, *Crónica*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

Debe valorarse en su justa medida la iniciativa de Stitchkin de acoger la propuesta de Gonzalo Rojas de contratar a Violeta Parra. Se entiende que su idea era acercar la universidad a la gente, que esta fuera con los tiempos. Al mismo tiempo, ello siempre se planteó en términos verticales: la UdeC era un centro de confluencia y difusión del saber, pero el saber se difundía desde la universidad, unidireccionalmente, por lo que para desempeñarse en ella como académico, había que contar con la debida preparación. No obstante, independientemente que se quisiera avanzar hacia una mayor especialización científica, de acuerdo a las mismas reformas que estaba propiciando la UNESCO, también se valoraba la experiencia como forjadora del saber. Considérese que Violeta no había concluido sus estudios en la Escuela Normal, sin embargo, se reconoció y valoró sus esfuerzos por rescatar y difundir el folklore a partir de la experticia que había logrado. A su vez se valoraba en ella una doble condición, la de artista y folklorista.

Stitchkin, no obstante, solo pudo asegurar ingresos asociados al proyecto propuesto. En el camino se podrían ir solucionando otros aspectos, entre ellos, probablemente, el de la habilitación definitiva del museo y su equipamiento. Pues uno de los problemas no resueltos era su ubicación. En la citada entrevista, Violeta indica que si la Municipalidad dejaba sin demoler una de las casas que había en el Parque Ecuador, “podría servir muy bien”²²². Para ella, el interlocutor clave era Gonzalo Rojas. En una entrevista que el 13 de noviembre sostuvieron con el alcalde saliente de Concepción, Marcos Ramírez Marchant, se propuso la idea de que en el nuevo proyecto de obras para la Municipalidad se considerara “una suma para el edificio del Museo de Concepción”, en conformidad a un “acuerdo anterior” adoptado por los regidores²²³. Al parecer, corresponden a un edificio que se levantaría en el barrio Estación²²⁴. Estas ideas debieron entusiasmar a Violeta, aunque independientemente de que llegaran o no a concretarse, claramente no serían de forma inmediata.

²²² “Entrevista a Violeta Parra”, *Crónica*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

²²³ “Folklore será incluido en el futuro edificio del Museo de Concepción”, *El Sur*, Concepción, 14 de noviembre de 1957.

²²⁴ “Museo de música folklórica nacional creará la Universidad de Concepción”, *La Patria*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.



En un acto realizado en el festival de verano, en Llacolén, la Sra. Jeane Varennes de Lara (Jeanne France) presentó a varias modelos con tenidas en pantalones para damas. Violeta Parra fue invitada con su hija Isabel (Isabelita); ella fue con un jumper e Isabel con un vestido veraniego. *El Sur*, 18 de diciembre de 1957.

Entre las posibilidades que se manejaron estuvo que el museo funcionara de manera provisoria en la Biblioteca de la UdeC, en Barros Arana

N° 1068²²⁵. Finalmente se acordó que se estableciera en una antigua casona en que había funcionado el Instituto de Fisiología, en una propiedad situada en Caupolicán N° 7, casi al llegar a Víctor Lamas, frente al Parque Ecuador. No obstante, esta ubicación, insistimos, era provisional, pues el 13 de noviembre de 1957, Stitchkin la vendió a la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos, que levantó allí posteriormente el Liceo Técnico Femenino²²⁶. En esta casona, de cuya sociabilidad nos referiremos más adelante, a la sazón se desenvolvían la Escuela de Bellas Artes y el Teatro de la UdeC, el TUC. Además tenían sus talleres el pintor Julio Escámez, el grabador Santos Chávez y Tole Peralta, director de la Escuela. La fotografía que insertamos corresponde a antes del terremoto de 1939. Posterior a esa catástrofe, el edificio fue rebajado a un solo piso.

Mireya Mora asegura que a Violeta Parra le ofrecieron residir en un hotel, en el Ritz, pero que ella finalmente había decidido instalarse en Caupolicán N° 7: “Violeta de lo que yo supe la invitaron ir a un hotel y bastante bueno, pero ella no quería hotel, no acostumbraba ir a hotel, le gustaba más bien casa, más familiar, y cuando ella hizo clases y la llevaron de visita dijo, esto me gusta, y le adecuaron una pieza de las tantas que habían porque eso era [de] la Sociedad de Bellas Artes que dirigía Tole Peralta y que era una escuela de arte en donde se privilegiaba más la pintura, las clases de pintura, incluso no sé si usted ha escuchado a Julio Escámez, en donde ya hacía clases muy joven”²²⁷.

²²⁵ Ídem.

²²⁶ Esta propiedad fue comprada por Enrique Molina, para la UdeC, el 24 de enero de 1927, a Oscar Špoerer, “con todo lo edificado y plantado”, y estaba situada “en la esquina formada por las calles Caupolicán y Av. Víctor Lamas”, ARNAD, Conservador de Bienes Raíces de Concepción, vol. 140, Inscripción 70, fjs. 40v-41. El 13 de noviembre de 1957, el nuevo rector, David Stitchkin, la vendió a la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos, representada por Sergio Undurraga Ossa. El precio de la venta fue de 35 millones de pesos. Conservador de Bienes Raíces de Concepción, Registro de Propiedad Fs 1857v N° 1603 de 1957.

²²⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre 2015. Este relato es coincidente con lo que cuenta Gastón Soublette respecto de su propio arribo a la UdeC, a trabajar durante las VI Escuelas de Verano. Indica que le ofrecieron instalarse en un hotel, pero él había conseguido alojamiento antes en la casa del almirante Víctor Wilson, que estaba casado con una pariente. Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto de 2017.



Casona de Manuel Bunster, que pasó a la familia Spoerer y que fue adquirida por la UdeC en 1927. Situada en Caupolicán con Víctor Lamas, sería la sede del Instituto de Fisiología. Los daños del terremoto de 1939 llevaron a que fuera rebajada a un solo nivel. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

Lo señalado por Mireya Mora tiene mucho sentido, pues la idea de Violeta era venirse a vivir con su gente y ella prefería vivir en una casa. En efecto, había dicho públicamente que su idea era traer a Concepción a sus tres hijos. Además, como dice textualmente, era “de por aquí cerca, de San Carlos”, así es que en Concepción se sentía “como en casa”. En sus hijos además ve una proyección de sus actividades: “Ángel, único hombre, de 14 años, quien ya canta y toca la guitarra; Chabela, que es la mayor y quien ya tiene grabaciones en cinta magnética. Otra de mis hijas es Carmen Luisa, la menor, tiene 7 años. Es la más popular de su colegio en Santiago, porque conoce todo mi repertorio. Canta todo el día”²²⁸.

En realidad, es obvio que para Violeta, su labor, sus recopilaciones, sus creaciones, sus hijos, son un todo: no hay una separación entre lo privado y lo público. Por ello, no es extraña su decisión de residir en el mismo

²²⁸ “Entrevista a Violeta Parra”, *Crónica*, Concepción 12 de noviembre de 1957.

lugar en el que llegaría a trabajar, lo cual, sin duda, tuvo un impacto importante para quienes ese no era más que un espacio laboral o para quienes residían allí en una lógica introvertida. Se generó una situación de cierta ambigüedad que no parece haber incomodado necesariamente a Violeta y los suyos, pues su vida cotidiana, o por lo menos parte de ella, quedó expuesta. Mireya Mora, por ejemplo, que recién se estaba iniciando en el teatro y participaba del TUC, rememoró haber estado atenta a sus quehaceres: “Yo miraba mientras tanto desde acá, desde esta pieza, cómo Violeta salía, cómo de repente le gritaba ¡apúrate! a Ángel, o mirar o buscar donde estaba el agua, en fin, todos sus problemas domésticos y la veía de repente con el lavatorio lavando ahí en el corredor, estamos hablando del año 58”²²⁹.

Como veremos más adelante, la recopiladora de “Casamiento de negros” fue transformando Caupolicán N° 7 en su casa, le fue dando una fuerte identidad, que generó cierta incomodidad en algunos de los otros usuarios, porque para habitar y hacer funcionar el museo, se requirieron más espacios:

Porque poco a poco –según contó Consuelo Saavedra–, la Violeta comenzó en el Bellas Artes a hacer amistad con todo el mundo y ya empezó a crecer... Ocupó una parte de adentro. Se empezó a extender. Una forma de decir cuando tu entregas algo a una persona, y la persona empieza a crecer, que se yo, cuando tú le das un rinconcito y después te ocupa toda la casa. Entonces se decía: “éste se extendió como Violeta en Bellas Artes”. Era un decir cariñoso te voy a decir. Esto era porque se le cedían algunos espacios para que ella viva mejor. Entonces, tenía atrás un cuarto grande, un espacio grande, donde allí se instaló, y esta parte, primera parte, donde ella se instaló primero, se transformó en el museo de la Violeta, donde tenía sus instrumentos musicales, los guitarrones, es la base de lo que existe ahora en el de Hualpén...²³⁰.

²²⁹ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre de 2015.

²³⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Pedro de Valdivia-Concepción, octubre de 2015.

Para inicios de diciembre de 1958, en el contexto de un “cóctel conferencia de prensa”, con total seguridad Gonzalo Rojas anuncia la inauguración en las IV Escuelas de Verano del “Primer Museo Nacional de Música Popular Chilena”, que estaba preparando “con especial ahínco”, Violeta Parra. Rojas agregó que la folklorista realizaría además un curso de cueca, ideado por ella, que tendría especial interés para los estudiantes extranjeros “que podrán llevarse letras, música y aprendizaje de las más representativas de nuestras variedades folklóricas”. A su vez, se realizaría un micro-congreso folklórico latinoamericano, que sería animado por Violeta Parra y otros prestigiosos especialistas americanos²³¹.

En el museo, además de los elementos que traía Violeta a su arribo, se incorporarían los resultados de las nuevas recopilaciones: “tres guitarrones del siglo pasado, un arpa chilena, dos instrumentos araucanos, 30 rollos de cinta magnética con grabaciones de incalculable valor, manuscritos históricos, cancioneros antiguos y los restos de un libro descubierto en Hualqui (interior) donde aparecen las primeras coplas españolas”. Violeta Parra asegura que ese libro “nos ha permitido establecer” –refiriéndose muy probablemente a conversaciones sostenidas con Gonzalo Rojas– “una especie de paralelo entre la autenticidad de las coplas chilenas y españolas”²³².

Finalmente llegó el momento de la inauguración oficial del museo, el 4 de enero de 1958, en el marco de las IV Escuelas de Verano, como se había anunciado. En el camino hubo un cambio de nombre, se va a llamar: Museo Nacional de Arte Folklórico. La idea fue sin duda ampliar el concepto de que sus contenidos solo estaban dados por la música, a pesar de lo cual se explica que su objetivo sería ofrecer a los penquistas, chilenos y extranjeros, “una visión retrospectiva de nuestra música y los más importantes medios e instrumentos que crearon una escuela folklórica...”²³³.

²³¹ “Inaugurarán el Museo de la Música Popular de Chile”, *Crónica*, Concepción, 9 de diciembre de 1957.

²³² Ídem.

²³³ “Concepción posee el primer Museo Folklórico de Chile”, *Crónica*, Concepción, 4 de enero de 1958.



En una nota de *Crónica* se especifica quiénes fueron los asistentes a la conferencia de prensa a la que convocó Gonzalo Rojas, en extremo izquierdo de la mesa. Esta fue realizada en el Departamento de Castellano de la UdeC. Participaron Víctor Solar Manzano, de *El Sur*; Joy Rast, secretaria del Departamento de Castellano, un representante no individualizado de *Crónica* y César Fighetti, vice-decano de la Facultad de Ingeniería Química. Estuvieron presentes además Alfredo Lefevbre y Luis Muñoz, profesores de la Escuela de Educación; Galo Gómez, Secretario General de la Escuela de Verano; René Cánovas R., Decano de la Facultad de Filosofía y Educación, y otros periodistas. Violeta Parra, que aparece en la fotografía en la esquina superior derecha, “complementó musicalmente el acto con canciones folklóricas”. *Crónica*, 9 de diciembre de 1957.

Entre los asistentes a la inauguración, además del director de las Escuelas de Verano, Gonzalo Rojas, se contaron al Dr. Alberto Gallinato; el profesor Roberto Kupler; Carlos Martínez, Director de la Escuela de Educación; y Sergio González, Pro-Secretario de la UdeC; además de profesores y funcionarios de la Escuela de Bellas Artes. Se trató de una “solemne como tranquila ceremonia”, en que Violeta “cantó el producto de algunas investigaciones del folklore regional”²³⁴.

Se deja claro que el museo pertenecía a la Universidad de Concepción, que su sede sería Caupolicán N° 7, y que estaría en “permanente disposi-

²³⁴ Ídem.

ción de quienes deseen visitarlo”. En la redacción de esta información no se indica que estaría abierto permanentemente al público, pero tratándose de una casa donde funcionaba la Escuela de Bellas Artes, que estaba abierta en ciertos horarios definidos, es probable que la muestra folklórica musical lo haya estado en esas mismas franjas de tiempo.

Vamos ahora al museo recién inaugurado. Solo *Crónica* dejó registro del momento y ya señalamos que no contamos con otro tipo de fuentes que la prensa y entrevistas. Obviamente que la información publicada es genérica.

Según como Violeta ya lo había adelantado, incorporó las principales adquisiciones materiales logradas en sus investigaciones hasta entonces en los alrededores de Concepción, incluyendo algunas que ya había anunciado con Gonzalo Rojas: “un libro de cantos españoles auténtico, que se conservaba con especial cariño en uno de los fondos del interior de Hualqui” y otro, “de cantos populares netamente chilenos, cuya impresión se pierde en el tiempo y en el anonimato de sus autores”²³⁵.

Entre los objetos exhibidos fue destacado un “charrango”, que también había sido logrado en la zona interior de Hualqui, y un tarro parafinero, “instrumento de percusión de las cuadrillas camineras que los usan para crear ritmos folklóricos en sus horas de descanso, tañéndolos en las bases y costados del mismo. Normalmente, los camineros denominaban a sus interpretaciones ‘cuecas atarradas’”. En un costado de la sala dispuso un gramófono cedido por “una dama de la zona”. Era de color verde y, colocando el disco, todavía dejaba escuchar levemente los sonidos de interpretación musical.

También incluyó “sus reportajes a conocidas folkloristas de Chile, que permanecían antes de sus investigaciones, en el más absoluto anonimato”. Por ejemplo, colocó una imagen de Mercedes, viuda de Sánchez, que vivía en Barrancas, cerca de Santiago. En las notas al pie, Violeta transcribió textualmente: “Cuando le pedí que me cantara, me contestó mientras tomaba su guitarra: ‘Voy a cantar como pue’a ‘ronquita y desentoná’, esto es pa’ que no se diga ‘canta mal y tan roga’”²³⁶.

²³⁵ Ídem.

²³⁶ Ídem.



En la única fotografía que se conserva del día de la inauguración del Museo, además de estar desenfocada, solo se observan algunos de los instrumentos que Violeta decidió exhibir, además de fotografías de su trabajo de recopilación. Fuente: *Crónica*, 4 de enero de 1958.

Además de los mencionados libros folklóricos, desconocidos en las bibliotecas, mostraba “las guitarras antiguas usadas a principios de siglo en Chile” y un guitarrón, “uno de los instrumentos que usan los cantores populares en los velorios de los ‘angelitos’ al interior de San Bernardo”²³⁷.

Como instrumentos indígenas, “netamente araucanos”, había una pifilka, “que se usa aún en algunas reducciones indígenas de la provincia de Cautín”, y el cultrún mencionado en entrevistas anteriores, “de más de cien años”. Se deja constancia además de que este instrumento era usado solo por las machis, “en las ceremonias del ‘nguillatún’ (rito sagrado en que las ‘machis’ piden a Dios lluvia y bonanza) y en los machitones (ceremonia para curar las enfermedades)”²³⁸.

Es para tener en cuenta que en estas descripciones no se aluda a los treinta rollos de cintas magnéticas, grabadas por ambos lados, del trabajo de recopilación que había realizado Violeta entre Santiago y Ñuble. Puede ser una omisión o, simplemente, que cauta, finalmente no donó ese material como lo planteó originalmente²³⁹.

No se especifica la cantidad de salas del museo. En la memoria algunos lo recuerdan como una habitación grande; otros como dos habitaciones ocupadas esencialmente para exhibir objetos. Incluso se afirma que se trataba de una muestra inicial. Obviamente no hubo sala de dirección, tampoco archivo y auditorio.

La idea de museo de Violeta no llegó a plasmarse a cabalidad. Se implementó en la lógica muy “criolla”, de que en el camino se arreglaría la carga. Ello no significa que la folklorista estuviese renunciando a su proyecto. Había que empezar por algo. Y lo más importante seguiría siendo el trabajo de recopilación. En tanto este no fue lo suficientemente difundido en el museo, desde allí por lo menos —porque en las presentaciones en vivo que hacía Violeta Parra sí lo lograba—, no llegó a ser debidamente asimilado ni valorado. Solo lo fue en el concepto tradicional de lo que era un museo y, desde esa perspectiva, ¿podría considerarse un museo, una o dos piezas con unos cuantos objetos?

²³⁷ Ídem.

²³⁸ Ídem.

²³⁹ Por ejemplo: “En breve Universidad inaugurará un museo folklórico de la región”, *El Sur*, Concepción, 8 de diciembre de 1958; Oscar Vega, “Con la folklorista Violeta Parra”, *La Discusión*, 23 de diciembre de 1957.

Habría que reflexionar adicionalmente sobre el sentido transgresor que le va a dar Violeta a este espacio, pero que en ella no es una pose, sino una consecuencia de su modo de ser, de la forma en que recopila y de cómo considera que se debe dar cuenta de ese trabajo.

Como ya señalamos en otra parte, las recopilaciones que realiza son un reencuentro con sus raíces²⁴⁰. Por lo tanto, su relación con los saberes de los que va dando cuenta es horizontal y esa horizontalidad es la que se planteaba al visitante del museo. Esto adquiere una connotación especial en el caso del “tarro parafinero”. Es una audacia colocarlo en la sala. Es la cultura popular misma, sencilla, concreta, pero desafiante y llena de sentido al mismo tiempo; de una manera que Violeta dimensiona en toda su profundidad y que durante las Escuelas de Verano se esmeraría en explicar. Pero, para la noción de cultura local predominante, de orquesta de cámara y de conjuntos corales, ¿era comprensible? Si pensamos en la idea que a la sazón se tenía respecto de quienes hacían la historia, no. Solo se trataba de un tarro y punto. Olga Muñoz, muy cercana a Violeta en esos años, lo evocó con elocuencia en una entrevista otorgada a Carolina Guzmán:

El Museo del folklore para Violeta fue decir ya: ‘estas dos piezas las vamos a ocupar para exponer todo lo que se ocupa en la música chilena’. Entonces, Violeta ponía una guitarra, al lado un guitarrón con su respectiva leyenda, había charangos, una trutruca... y ella los colgaba, los ponía en las paredes. Eso para ella era un museo y allí había también una lata de manteca, que fue tan criticada por personas como mi papá... que nunca entendieron mucho de qué se trataba, pero eso en los campos era el instrumento que tocaban para llevar el ritmo y la verdad es que no tenía ni una gracia... y no recuerdo haber visto algún mapa chileno, ella colgó instrumentos y nada más. Era muy pobre, yo creo que te llenaba dos piezas pequeñas, y ese fue su museo... así lo vio ella. Había un chamanto de huaso por ahí y listo, no había más que eso²⁴¹.

Las implicancias sociales de la discusión en torno al tarro de manteca como le llama Olga Muñoz, no solo estaban instaladas desde arriba hacia

²⁴⁰ Venegas, “Violeta Parra y su conexión con la cultura popular de la frontera del Biobío (1917-1934)”, *Revista Historia UdeC*, N° 21, vol. 1, enero-junio 2014, 105-139.

²⁴¹ Entrevista de Carolina Guzmán a Olga Muñoz, en Guzmán, “Los manteles de Nemesio”, 100.

abajo, sino también desde abajo hacia arriba. Edgardo Neira recordó que cuando en una oportunidad conversó con Fidel, al parecer un medio pariente de su abuelo que llegaba cada cierto tiempo con una carreta cargada de carbón o frutas a su casa desde Hualqui, y a quien le inquirió más respecto de su persona, le respondió que “era un poquito más que los bueyes”²⁴². Esto le quedó grabado para toda su vida. La gente que venía de los campos se percibía como poco más que bueyes, explotados y manejados por otros.

Lo relevante es que era la cultura musical de esas gentes la que Violeta está exhibiendo en el museo. Por eso quizá no sea tan extraño que con el tiempo su iniciativa se olvidara y solo fuese recordada por unos pocos más como “una idea de algo”, que como un proyecto concreto. Pero lo cierto es que el museo, a pesar de sus precariedades, de no haber sido concebido en la lógica tradicional, sí existió.

Se puede agregar además otro detalle importante. Para quienes han revisado testamentos del llamado Chile tradicional, que se prolonga hasta mediados del siglo XIX, es conocida la sencillez de la vida material de ese entonces. Al momento de morir, independientemente de que se estuviese en un periodo de bonanza o contracción económica, los bienes reunidos por un patriarca o su mujer, no pasaban de una vivienda precaria, en donde lo más valioso era el terruño, un viñedo o los animales reunidos, y en el que los objetos personales no eran más que unas escasas prendas, una cama y alguno que otro traste²⁴³. Esta austeridad se refleja en la poesía popular, como se puede ejemplificar con las décimas rescatadas por el padre Miguel Jordá, “El Testamento de mis abuelitos”: “Una casa sin horcones / Fue la herencia de mi abuelo / Un macho y un burro viejo / Dos perales y un ciruelo”²⁴⁴. Violeta en su museo, de alguna forma estaba representando esa sencillez y sobriedad, la que también chocaba con la cultural material de los grupos altos y de cierta manera, de los medios

²⁴² Entrevista de Fernando Venegas a Edgardo Neira, Barrio Universitario, Concepción, mayo 2017.

²⁴³ Se puede consultar a modo de ejemplo: Gabriel Salazar, *Labradores, peones y proletarios*, Santiago, Lom, 2000.

²⁴⁴ Y continúa: “Toqué un arpa sin clavijas / y una guitarra sin puente / un gato viejo sin diente / que cazaba lagartijas. / Se asomaba a las rendijas / por ver si habían ratones / toqué catorce copones / que los zorros los cazaron / por herencia me dejaron / una casa sin horcones// De la herencia de mi abuela / yo toqué una bacínica / una vieja perra chica / que no

también, aunque todavía no se había entrado en la vorágine consumista como la conocemos en el presente.

Dentro de esa austeridad, contar con una guitarra en los espacios rurales como acompañamiento del canto no siempre fue lo más habitual, de ahí el prestigio con que se llegaba a investir a una cantora que tenía una y sabía tocarla. Ricardo Castillo nos señala que como acompañamiento se utilizaban simplemente las palmas de las manos. Con la introducción de la botella de vidrio desde la ciudad se van hacer los llamados charrangos. Rosa Viveros Cid explica: “En una tabla se ponían unos alambres. Y se ponía una botella a cada lado, bien tirantita, se hacía una manilla, con alambre también, entonces con eso uno la tomaba y empezaba a cantar, y le hacía el tono, en uno y en otro, en los dos alambres, y cantaba, salía bien el canto”²⁴⁵. A esta modalidad de acompañamiento se sumaron los tarros de manteca que traían desde la ciudad los campesinos, cuando retornaban después de llevar los excedentes agrícolas o leña, transformándose también en una forma de acompañamiento de la cueca: Rosa Viveros señala: “la gente, en un tarro vacío así, le hacía ta ta ta ta ta ta taratata...”²⁴⁶.

Un tercer aspecto notable desde nuestra perspectiva es que en el museo Violeta visibilizó a los portadores de la acción folklórica. Quería que se evidenciase quiénes eran los verdaderos cultores, la gente anónima, el pueblo: concepto tan sencillo, pero de múltiples significados. Y dentro del pueblo, sus mujeres, depositarias y transmisoras de la tradición rural. Para entonces, estas se estaban expresando destacadamente en todos los ámbitos. De hecho, recientemente había asumido Ester Roa como

tenía ni muela. / Una bría y otra espuela / que no tenía pigüelo / también me dieron un velo / que lo tenían botado / con un perro descuidado / fue la herencia de mi abuelo // también toque una vegía / donde guardaban la miel / y me dieron un rabel / donde tocaba mi tía. / Una silleta torcía / la recibí con enojo / y me dieron el trapojo / donde amarraban el perro / y me dieron un cencerro / un machí y un burro cojo // Toqué un hermoso machete / sin cacha y muy amogado / una punta de un arado / y de trapos un paquete. / Dos sillas con un taulete / lo recibí con anhelo / a orilla de un arroyuelo / toqué un precioso manzano / que daba fruto temprano / dos perales y un ciruelo // También toqué un garabato / y una tapa de violín / con un hermoso flautín / de las canillas de un pato. / También toqué un pobre gato / que lo guardaba mi madre / acaso alguno le cuadre / podemos hacer negocio / la carabina de Ambrosio / la toqué por parte de madre”. Miguel Jordá, *La biblia del pueblo. La fe de ayer, de hoy y de siempre en el Canto a lo Divino*, Santiago, Editorial Salesiana, 1978.

²⁴⁵ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, noviembre de 1996. Archivo Familia Castillo Ibáñez.

²⁴⁶ Ídem.

alcaldesa de Concepción²⁴⁷. La san carlina estaba comunicando que ese liderazgo, ese rol fundamental, las mujeres lo habían tenido desde siempre. Para ella el matriarcado era parte de su propia historia de vida²⁴⁸.

Finalmente, podría agregarse que, de los objetos exhibidos, el tarro era el más genuinamente “penquista”. Como ya ha sido señalado, los guitarrones los traía desde su trabajo de recopilación realizado en las afueras de Santiago y le fueron aportados por Isaías Angulo, el mismo que le enseñó a “tocarlo”, un inquilino del fundo El Porvenir. Luego, ella va a ser la primera ejecutante en divulgarlo públicamente, ya sea dando a conocer en las radios a guitarroneros, o bien, tocándolo ella misma en emisoras o recitales.

¿Qué pasó con el Museo de Nacional de Arte Folklórico? Gastón Soublette, que visitó el museo de Violeta días después de inaugurado, no recordaba bien lo que había en él, pero sí que ya había incorporado objetos típicos de la artesanía chilena. Explicó que era pequeño, y que el mismo Nicanor Parra había dicho que se trataba de un museo que todavía no tenía cara de tal, porque eran escasas las piezas que se habían recopilado²⁴⁹. Por su parte, en la prensa escrita no hay más noticias respecto de él. El interés estuvo siempre puesto en Violeta, en sus trabajos de recopilación del folklore, en sus presentaciones públicas. Debe insistirse en que la ubicación del mismo en Caupolicán N° 7 fue provisional desde un comienzo.

²⁴⁷ “Ester R. de Pablo elegida alcaldesa de Concepción”, *Crónica*, Concepción, 9 de diciembre de 1957.

²⁴⁸ A propósito de lo que señalamos, resulta significativo retrotraer la entrevista que Carmen Luisa dio a Osvaldo Rodríguez, en la que señala, a propósito del carácter dominante de su madre Violeta respecto de Ángel e Isabel, que eso venía de su abuela: “de mi abuela Clara. Mi abuela Clara es un ser increíble, te digo, tres días antes de que mi mamá se muriera –mi abuela Clara vivía en una casa que era de mi mamá– y mi mamá fue a pedirle que le entregara la casa. Porque ella quería que yo tuviera una casa tranquila y quería también tener una empleada, o sea, alguien que le ayudara y andaba detrás de eso, además que yo no podía seguir viviendo en La Carpa, me cargaba, por último porque no podía llevar mis amigos a la carpa... y entonces de adentro mi abuela le contestó unas pachotadas... le dijo que iba a agarrarla a palos y era cierto, ¿te fijas? El día en que mi tío Nicanor le dieron el Premio Nacional de Literatura... mi abuela le sacó la cresta. Le sacó la cresta por inconsecuente, es decir, fue allá y le dijo que por qué había recibido el Premio de Literatura cuando toda la vida había dicho que cuando se lo dieran no lo iba a recibir y le pegó, es decir, fantástico, ¿te fijas? Pero esa era la onda...” Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan*, Madrid, Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida), 1984. Citado de: <http://www.blest.eu/biblio/rodriguez/intro.html>

²⁴⁹ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto 2017.

Para fines de febrero de 1958 se anunció que la Universidad de Concepción crearía un triple museo. Uno histórico, otro folklórico y otro universitario²⁵⁰. Pero no hubo más noticias sobre esta iniciativa.

Ya a mediados de octubre de ese año, cuando Violeta Parra con certeza no estaba ligada contractualmente a la UdeC, se afirmó que en Concepción se estaba formando un museo del Arte Popular Chileno. En esta idea estaban trabajando la UdeC y la Sociedad del Arte de Concepción, y pretendían “recolectar de forma especial, todo lo relacionado con el folklore de esta región del país”. Funcionaría en el nuevo local de la Escuela de Bellas Artes, situado en calle Aníbal Pinto N° 274, para lo que se le estaban realizando adaptaciones. Entre los organizadores del museo se nombran a Hernán San Martín y Caupolicán Montaldo. De este último se informó en su momento, cuando recién arribó Violeta a Concepción, que trabajaría con ella en la recopilación del folklore de la región. Sin embargo después ni si quiera es nombrado como asistente a la inauguración del 4 de enero. El museo propuesto funcionaría en una sala, y el público podría asistir “a las exposiciones rotativas”, que se encontraban ya programadas. Se solicitó cooperación para la iniciativa²⁵¹.

No encontramos hasta ahora algún documento en el que se indique cuáles fueron los objetos recopilados que dejó Violeta en Caupolicán N° 7. Solo los que fueron enunciados en los diarios cuando se iba a instalar. Considerándose que en el proyecto de Museo del Arte Popular Chileno, además de la Sociedad del Arte, estaba involucrada la UdeC, resulta lógico pensar que estos objetos fueron puestos a su disposición, como parte de los que se esperaba reunir para exhibir.

Tampoco es claro si el proyecto de museo llegó a funcionar en Aníbal Pinto N° 274, porque a comienzos de noviembre se indicó que la alcaldesa Ester Roa había informado a la Junta Administrativa del Parque de Hualpén, después de visitar el Museo, “de que era necesario se designara un representante de la Sociedad del Arte para su dirección, ya que en el

²⁵⁰ “Un museo triple creará la Universidad de Concepción”, *Crónica*, Concepción, 28 de febrero de 1958.

²⁵¹ “Se está formando en Concepción un Museo de Arte Popular Chileno”, *El Sur*, Concepción, 17 de Octubre de 1958; “Se organiza en esta ciudad un Museo de Arte Popular Chileno”, *El Sur*, Concepción, 19 de Octubre de 1958.

presente la conservación de sus especies era deficiente”²⁵². Esa decisión se concretó, porque fue nombrado director del parque y su museo el ya mencionado Hernán San Martín, que además era el Jefe de la campaña de Salvador Allende en la Provincia de Concepción.

Con el cambio de administración se comenzaron a gestionar apoyos desde la UdeC y la Dirección de Turismo, para hacer las mejoras que se requerían²⁵³. Con el museo ya restaurándose, fue visitado en el marco de la V Escuela de Verano de 1959, por el curso “Itinerario del hombre americano” que dictaba su mismo director, el Dr. Hernán San Martín. En esta visita no se hace ninguna alusión a los objetos donados por Violeta²⁵⁴. Pocos días después se abrió una Sala Chilena y otra de Pintura. Luego seguirían las reparaciones de las salas correspondientes a la Historia Natural y Armas²⁵⁵.

En definitiva, inferimos que habiéndose hecho cargo del Museo Pedro del Río Zañartu (o de Hualpén) el director de la Sociedad del Arte, el Dr. Hernán San Martín, los objetos reunidos por Violeta Parra para el museo que había propuesto y creado a la Universidad de Concepción, le serán entregados para exhibirlos primero en Aníbal Pinto N° 274 y, no prosperando esta iniciativa, en el museo del que fue nombrado director. En este museo, en el libro de inventarios de 1983, se registran 19 objetos como donados por Violeta Parra más un corpus de 50 cuecas. De los objetos, 14 corresponden a fotografías de su trabajo de recopilación en los alrededores de Santiago; los demás a una matraca, una pifilka, una “pandereta”, un guitarrón, un gramófono de color verde y un disco. Las 50 cuecas, con sus respectivas partituras realizadas por Gastón Soublette, fueron rescatadas durante ese periodo en la zona, y Violeta había anunciado su publicación con apoyo de la UdeC²⁵⁶.

²⁵² “Se insinuó necesidad de que Museo de Hualpén sea dirigido por Sociedad del Arte”, *El Sur*, Concepción, 2 de noviembre de 1958.

²⁵³ “Se gestiona aporte de la Universidad y de la Dirección de Turismo para el Museo”, *El Sur*, Concepción, 5 de diciembre de 1958.

²⁵⁴ “Curso sobre ‘Itinerario del Hombre Americano’ visitó Museo de Hualpén”, *El Sur*, Concepción, 11 de enero de 1959.

²⁵⁵ “Sala chilena del Museo de Hualpén fue abierta”, *El Sur*, Concepción, 14 de enero de 1959.

²⁵⁶ Libro de Inventarios de 1983, Museo Pedro del Río Zañartu.

Profundizando en la donación realizada por Violeta Parra a partir de los instrumentos que quedan en el presente, ¿qué se puede agregar? A partir de las investigaciones de José Pérez de Arce, Claudio Mercado señala que el guitarrón chileno, “instrumento único en el mundo”, fue producto de la fusión de la guitarra que traían los españoles al llegar América y de los conceptos estéticos del pueblo que habitaba Chile central al momento de la conquista, “este pueblo, llamado Aconcagua por los arqueólogos, poseía un refinado conocimiento musical que estaba inmerso en los cánones estéticos de los Andes del Sur”²⁵⁷.

Hace ya un tiempo, Manuel Dannemann caracterizó al guitarrón como “un cordófono de tamaño similar al de la guitarra actual y a veces aún menor, aunque siempre con caja de resonancia más profunda. Posee veinticinco cuerdas, veintiuna de las cuales, a muy corta distancia la una de la otra, están distribuidas en cinco grupos, denominados órdenes y ordenanzas, que no son más que otras tantas cuerdas múltiples. Las cuatro restantes, llamadas tiples o diablitos, se encuentran fuera del bastidor, dos a cada lado, naciendo de pequeñas clavijas colocadas en la unión del mástil con el extremo superior de la caja. A causa de la gran cantidad de las que constituyen el primer conjunto, se hace necesario un gran clavijero, cuyo largo llega hasta treinta centímetros, y que bien podría haber contribuido al uso del aumentativo nombre del instrumento en cuestión...”²⁵⁸.

Mercado indica que el uso tradicional de este instrumento ha sido en las zonas rurales de Chile central, “acompañando el canto a lo divino y a lo humano, en velorios de angelito, novenas, trillas y fiestas campesinas”. El canto a lo divino “es una expresión de religiosidad popular profundamente arraigada en la tradición de los campesinos de la zona central de Chile. A través de ella los cantores expresan su fe y devoción, cantando en décimas y de una manera poética diversas historias basadas en los relatos de la Biblia”. En tanto, el canto a lo humano “se centra en la temática terrenal. Historia, acontecimientos, amores, alegrías y tristezas son cantadas en décimas por los poetas populares. En el canto a lo

²⁵⁷ Claudio Mercado, “Guitarroneros pircanos. Sueños de 25 cuerdas”, *Actas 5 Congreso Chileno de Antropología: Antropología en Chile, balance y perspectivas*, Santiago de Chile, Lom, 2006, 614.

²⁵⁸ Manuel Dannemann, *Enciclopedia del folclore de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1998, 217-218.

humano se realizan las payas, donde los cantores improvisan compitiendo en sabiduría, rapidez e ingenio”²⁵⁹.

Respecto del pandero o pandereta, según Margot Loyola, se trata de un membranófono golpeado y frotado, y de un ideófono de sacudimiento²⁶⁰. A partir de los testimonios orales, se trataría de un instrumento “aparecido en la cueca urbana de los bajos fondos de Santiago y Valparaíso. A finales de la década de 1930 se le hallaba asociado a otros instrumentos como piano, guitarra y acordeón”, siendo el ideófono característico de la cueca urbana.

El gramófono que fue donado en Concepción era más bien parte de los sistemas de reproducción de sonido que llegaron a la ciudad, y que después serían desplazados por los tocadiscos²⁶¹.

La pifilka que Violeta dejó en el museo corresponde a un instrumento utilizado en las fiestas de chinos, que son característicos de la zona de los valles transversales, desde el Aconcagua al norte. No obstante, ella lo recolectó de algunas reducciones indígenas de la provincia de Cautín, donde todavía estaba en uso. José Pérez de Arce explicó hace ya bastante tiempo que su sonido era denominado “rajado” por los chinos, a diferencia de las flautas en general, caracterizándose por ser “extraordinariamente fuerte, chirriado, atonal y disonante”. Destaca que para poder tocarlo se debe soplar con fuerza, mucho más violentamente que cualquier instrumento de viento occidental y que se tocan “saltando”, es decir, “bailando por medio de saltos y giros de cuerpo que hacen todos los chinos al unísono, bajo la dirección del tamborero. Los ‘saltos’ son verdaderos ejercicios de pies que se suceden unos a otros y pueden variar en 40 o más tipos de movimientos coreográficos, llamados ‘mudanzas’”²⁶².

En relación a la matraca, Daniel González nos explica que se trata de un ideófono utilizado en los bailes de la pampa, específicamente en los

²⁵⁹ Mercado, “Guitarroneros pircanos”, 614.

²⁶⁰ Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, *La cueca: danza de la vida y de la muerte*, Valparaíso, Edic. P. Universidad Católica de Valparaíso, 2010, 130.

²⁶¹ González, Ohlsen, Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, 89 y ss.
²⁶² José Pérez de Arce, “Polifonía en fiestas rituales de Chile Central”, *Revista Musical Chilena*, Año I, Enero-Junio, N° 185, 38-59. Para profundizar en los bailes chinos y en su bibliografía más actualizada recomendamos la lectura de: Rafael Contreras Mühlenbrock y Daniel González Hernández, *Será hasta la vuelta de año: Bailes chinos, festividades y religiosidad popular en el Norte Chico*, Santiago, Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2014.

bailes morenos, cuyo núcleo más fuerte está en la Tirana, desde donde se ha expandido a otros lugares, encontrándose también como una influencia que viene de Bolivia desde las “morenadas”²⁶³. El típicamente pampino se da de dos formas. Hay uno de paso, que está en Arica, que tiene su nacimiento en las comunidades negras de esclavos de Tacna y Arica, que llegaron a esa zona de Azapa. Ellos ocupan matracas para simular el sonido de las cadenas cuando avanzan (evocando tiempos de esclavitud). Es un baile de paso, con pasos cortitos, que son casi como una contradanza en algunos de sus aspectos. Y ahí ellos van con matraca marcando el ritmo del paso, que lo va acentuando también el bombo, que acompaña a las bandas de bronce de estos bailes. El otro es el baile moreno de salto, que es coreográfico, consistiendo en unos saltos con unos pequeños giros que se hacen: en el aire, hacia el suelo, se inclinan, suben y dan vuelta. Es un baile muy ágil. Estos también ocupan matraca, y ésta va haciendo un sonido que va acompañando el ritmo del bombo, el pulso del baile. El que Violeta haya llegado con esa matraca a Concepción nos hace pensar que el viaje a La Tirana que se piensa realizó en 1959, en realidad lo hizo bastante antes, incluso antes de viajar a Europa. De hecho, Gastón Soubllette recordó que en ese viaje fue acompañada por Sergio Larraín, el “Joven Sergio”, quien lo documentó fotográficamente, ignorándose dónde se encuentran esas imágenes en el presente²⁶⁴.

Finalmente, los zuecos son la única evidencia que quedó del interés de Violeta Parra por recopilar la vestimenta regional.

Tras revisar el Libro de Inventarios con su actual conservadora, Valentina Valencia, la pregunta que nos surgió fue cuál fue el sentido de anotar en 1983 que esos objetos habían sido donados al Museo de Hualpén por Violeta Parra, si había fallecido hacía 16 años. Creemos que el propósito fue evidenciar que solo esos eran los objetos de los que ella había legado al momento de partir de Concepción que en ese momento se conservaban. Es muy probable que haya actuado como intermediario de esa donación el Dr. Hernán San Martín, quien también realizó importantes aportes a ese museo.

²⁶³ Entrevista de Fernando Venegas a Daniel González, Concepción-Cauquenes, agosto 2017.

²⁶⁴ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.



Imágenes correspondientes al único guitarrón que se conserva de los dos que fueron donados por Violeta Parra al Museo de la Música Folklórica. En el audio de la clase que dio en 1960 en la Escuela de Educación de la UdeC, ella explicó que los obtuvo a través de Isaiás Angulo. Fots. Fernando Venegas E. Gentileza de Valentina Valencia, Conservadora M. Pedro del Río Z. Derecha, detalle de las orejas, piezas donde van las clavijas de los diablitos, y detalle del clavijero. Abajo, detalle de la caja del guitarrón. Era usual que el guitarronero le hiciera algún diseño con el que se identificara, como se puede apreciar en otros guitarrones, como el de don Manuel Saavedra Orellana (visto en www.memoriachilena.cl). En este caso, desde el puente o clavijero hacia arriba, salen lo que parecen dos puñales. Y abajo, lo que podría ser un fragmento del escudo nacional de Chile.



Arriba, a la izquierda, pandero; a la derecha, pifilka mapuche. Centro, izq., zuecos; der., gramófono (que fue donado por una dama de la zona, según se explica el día de la inauguración del museo); Abajo, matraca. Todos corresponden a objetos recopilados por Violeta Parra para su proyecto de museo. Fotografías de Fernando Venegas E. Gentileza de Valentina Valencia, Conservadora del Museo Pedro del Río Zañartu.

En este inventario se especifica claramente de qué objeto se trata, junto a un código, el origen del mismo, una descripción, cómo fue adquirido (el modo y por quién), el valor de la adquisición si es que lo tuvo, su ubicación dentro del museo y observaciones respecto de su estado.

Pese a ello, evidentemente que eso no fue todo lo que Violeta dejó para el museo. Si consideramos el escaso valor que pudo otorgarse a algunos de los objetos que recopiló, pensamos que no llegó a existir una sustracción de los mismos necesariamente. Más bien nos inclinamos a pensar que quienes tomaron la administración de la colección, aplicando criterios distintos (muy distintos según lo planteado acá), dieron de baja algunos de ellos. Otros serían dados de baja con el correr del tiempo por deterioro por falta de condiciones adecuadas de conservación, cuando el concepto de “restauración” era casi desconocido en Chile. En el Museo de Pedro del Río Zañartu, por ejemplo, se dieron de baja tres arpas, por considerarse estaban en mal estado.

De entre todos los objetos que no llegaron a conservarse en el museo hasta el presente, a nuestro juicio, la principal interrogante se relaciona con las cintas que traía grabadas Violeta Parra cuando inicia su trabajo en la UdeC, más las horas de grabación que sumó en la región en su trabajo de recopilación. De este material no encontramos registro alguno. Considerando que era su fuente de trabajo e inspiración, y que no logró que se generen las condiciones mínimas para su preservación, lo obvio es que lo llevó consigo, cuando dejó atrás a la brumosa Concepción.

VII

Entre la recopilación y la creación

YA HA SIDO EXPLICADO que Violeta llegó a trabajar de lleno en recopilar el folklore de la región de Concepción y la frontera. Su metodología general de trabajo comenzaba por dar a conocer la iniciativa que desarrollaría a través de los medios de comunicación escritos y radiales. Por ejemplo, en *La Discusión* se publica que Violeta pedía ayuda “a los habitantes de la zona, en el sentido de que indiquen el nombre de personas, cultores de canciones del siglo pasado o de principios de este siglo. Así también a quienes posean instrumentos musicales de origen chileno”. Se solicitó ponerse en contacto con el Departamento de Extensión Cultural de la UdeC²⁶⁵. Pero también generó metodologías más específicas, para cuando recorría los pueblos, como lo veremos cuando profundicemos en su trabajo de recopilación en Hualqui, a partir del testimonio de Rosa Viveros Cid²⁶⁶.

Volviendo a Concepción, no solo había un éxodo migratorio con propósitos de establecerse, buscar trabajo o partir desde allí rumbo a Santiago. También había un ir y venir pendular asociado a la traída de productos desde el entorno campesino y el borde costero. Hacia la década

²⁶⁵ “Folklorista Violeta Parra inició su labor de investigación en la zona”, *La Discusión*, 14 de noviembre de 1957.

²⁶⁶ Respecto de su metodología de recopilación, ver el análisis realizado por: Marjorie Agosin e Inés Döhl Blackburn, *Violeta Parra. Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*, Santiago, Editorial Planeta, 1988.

de 1950, la mayoría de las carretas cargadas con leña que se estacionaban en calle Carrera, que entraban por Bulnes o Pedro de Valdivia, venían desde el entorno rural próximo. Pero además, desde las campiñas llegaba vino, chicha, queso, huevos, entre otros productos. Otro tanto hacían los pescadores. Uno de los espacios de confluencia obligados era el mercado; también había otros totalmente informales. Los campesinos, además de sus productos, traían sus pensamientos, decires, pregones, gustos y sabores: su cultura. Es lo que se aprecia todavía en las ferias de Collao y de Lota, hasta donde concurren aún “campesinos” desde Santa Juana, como lo hicieron sus padres y abuelos en tiempos pasados.

Si decidían radicarse en la ciudad y probar suerte, su cultura también se quedaba con ellos. Pero si iban y venían, también se iban llevando fragmentos de la cultura urbana: de lo que escuchaban en las radios, de lo que se conversaba en los mercados o en los bares, de lo que veían o comían. Y en esos ires y venires también fue yendo y viniendo lo que estaba haciendo Violeta Parra. De hecho, ella tenía muy clara esta dinámica e iba a estos espacios a observar, mirar, preguntar, conversar, buscar referencias, capturar algún refrán.

Le ayudaba mucho también su labor previa de rescate y difusión del folklore realizado y difundido a través de Radio Chilena, como también su dualidad de que además de folklorista era artista. Consuelo Saavedra recuerda en este sentido dos situaciones que son muy reveladoras de lo que estamos señalando. Antes de conocer a Violeta Parra en Caupolicán N° 7, entre 1953-54, residiendo en Concepción, estando en su pieza, llega su padre con los ojos brillando y le dice: “ven, ven a escuchar a una mujer que está cantando, es increíble. Y yo fui. Y estaba por la radio, que tú sabes que era lo que uno tenía para saber lo que pasaba en el mundo. Ahí estaba mi padre, con los ojos brillándole, mientras cantaba esta mujer. Pero esta mujer era algo increíble. Yo recuerdo que el corazón así como que se me empezó a apretar, cantaba con kilómetros de profundidad. Esta canción campesina tan hermosa, y de ahí escuchamos hasta el final y la nombraron, Violeta Parra”²⁶⁷.

²⁶⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Av. Pedro de Valdivia-Concepción, octubre de 2015. Una primera versión de este recuerdo de Consuelo Saavedra en: Carolina Guzmán, *Los manteles de Nemesio...*, 74.

Un segundo momento en sus recuerdos está asociado a sus veraneos en el campo, en Ranguelmo, un par de años después (1955 aproximadamente), lugarejo que queda en un ramal para Chillán, yendo a Coelemu. Después de mucho tiempo sin saber nada de ella, la empezó a oír de nuevo allí: “se escuchaba en el campo, en las casas de los campesinos, canciones de la Guadalupe del Carmen, canciones mexicanas, y de la Violeta Parra, especialmente canciones a lo divino, a lo humano. Y ahí me encuentro de nuevo a la Violeta...”²⁶⁸.

La situación de la que da cuenta Consuelo Saavedra le ayudaba para ser reconocida, pero no era utilizada por Violeta como fuente de poder, para revelar autoridad o conocimiento. Ella se planteaba ante sus interlocutores como una mujer del pueblo que iba por los pueblos, rescatando la cultura de su pueblo. En una entrevista otorgada a *El Sur* dirá: “En mi labor de investigación me ayuda, evidentemente, el conocimiento que de mí se tiene a través de mis grabaciones y de mi obra, recitales, etc. Es así como en todos los puntos donde voy hay personas que me aportan con hallazgos o me conducen a los sitios precisos”²⁶⁹.

Abundando en lo mismo, Gastón Soubllette explicó que la mayoría de las personas que le proporcionaron material fueron “cantoras, mujeres de alma sencilla y encantadora, que en muchas ocasiones se presentaron voluntariamente en el domicilio de Violeta (es decir, en Caupolicán N° 7), debiendo venir desde muy lejos, al correrse la voz que una folklorista y cantora chilena estaba sacando del olvido nuestra música y nuestra poesía popular”. En otros casos, debido a la distancia y dificultades para trasladarse a Concepción, otras “escribieron cartas afectuosas y bellas, con aquella escritura caligráfica que usaron nuestros abuelos, y en las que le enviaron los versos de sus cuecas, tonadas y cantos a lo divino, invitándola cariñosamente a visitar sus tierras y sus casas. La propia *sirvienta* (ayudante) que tomó Violeta en Concepción era una cantora de hermosa voz y que poseía un repertorio que, aunque no muy vasto, era sí muy valioso. A ella debemos una de las más notables piezas de esta recopilación: ‘Dame de tu pelo rubio’²⁷⁰.

²⁶⁸ Ídem.

²⁶⁹ “En breve Universidad inaugurará...”, *El Sur*, Concepción, 8 de diciembre de 1958.

²⁷⁰ Gastón Soubllette en LP: Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. III: La cueca presentada por Violeta Parra*, Santiago, Odeón, 1959. El paréntesis es nuestro.



Arriba, la escultora y pintora Consuelo Saavedra. Abajo Mireya Mora, cuando todavía trabajaba en la Universidad de Concepción, el año 2015. El testimonio de ambas fue fundamental para el desarrollo de esta investigación. Fot. Fernando Venegas.

Gastón Soublette se está refiriendo a María Steven, residente en el cerro Cayumangui, Quillón, a la sazón de 33 años. Y a la siguiente cueca, que corresponde a una de las cincuenta que ella dejó en el museo, con su respectivo texto y partitura, como testimonio de su trabajo de recopilación del folklore en los campos del sur:

Dame de tu pelo rubio
cuerdas para mi guitarra
que con esa encuerdadura
toco toda la semana

La niña que me quiera
a de ser rubia
con el pelo trenzado
a la cintura

A la cintura sí,
de buen tamaño
a de ser jovencita
de catorce años.

Señalamos que Violeta esperaba realizar sus investigaciones en condiciones más favorables a las desarrolladas hasta ese momento. En términos más concretos, ella solicitó una grabadora, cámara fotográfica, un guía y camioneta. No hay constancia que recibiera alguno de esos apoyos²⁷¹.

²⁷¹ Olga Muñoz indica que Violeta tenía poco dinero, pero que había ganado la demanda a Lex Baxter por el plagio de “Casamiento de negros”. Indica que con el dinero que recibió compró una máquina fotográfica Leica, un tocadiscos y toda la música de Bach que encontró, además de una grabadora de esas antiguas, de cinta magnética. Cuenta que con esta la acompañaba a veces a recopilar. Entrevista de Carolina Guzmán a Olga Muñoz, en Guzmán, *Los manteles de Nemesio...*, 2013. Es difícil poder precisar una cronología de Violeta Parra. Según los recuerdos de sus hijos, los recursos que Violeta ganó por la demanda le llegaron después, para 1959. A su vez, hasta ahora no hay registro que Violeta haya tomado fotografías de su trabajo recopilatorio en Concepción y las que se conservan en el Museo de Hualpén son de su trabajo de recopilación en Santiago. Entonces, resulta llamativo que de haber contado con una cámara fotográfica no hayan quedado fotografías, a menos que se encuentren extraviadas junto con las grabaciones. Por ello, esta información es necesario poder cruzarla con otros testimonios para poder validarla.

Acompañantes en sus recopilaciones no le faltaron. Olga Muñoz señaló que ella lo hacía escapando de sus padres, que siempre fueron muy sobreprotectores: “Incluso una niña que trabajaba como nana en mi casa supo esto de la señora Violeta y la llevó a donde su mamá y donde su abuela que eran personas humildes, ella cantaba y la Violeta feliz... las abrazaba, les daba las gracias, compartíamos un tecito y ella feliz”²⁷².

Ricardo Castillo e Irma Ibáñez Viveros rememoraron que la primera vez que Violeta recopiló a su madre, Rosa Viveros Cid, que residía en Hualqui, fue sola. En su segundo encuentro, en que se quedó como tres días, le acompañó Julio Martínez, que a posteriori llegaría a ser un destacado periodista deportivo. En esa ocasión, Martínez estuvo encargado de la grabación y de un asado que se hizo después: “esa grabadora era como un tocadiscos grande. Con una cinta que pasaba, redonda...”; “Y él hacía eso mientras Violeta le preguntaba cosas a mi abuela y cantaba”²⁷³.

Gastón Soubllette también acompañó a Violeta a recopilar. Lo que recordó fue que en esa ocasión fueron a un campo cerca de Concepción: “puras casas no más y a pie. Que no me acuerdo si tomamos un autobús o algo así. A ver..., yo no recuerdo que alguien nos haya llevado auto, a esas regiones, lo hicimos a pie. Y yo lo hice una sola vez, un solo día. Una salida”²⁷⁴. Lo otro que recuerda es lo bien que era recibida:

Me acuerdo la buena llegada que tenía ella con cualquiera persona del pueblo de ahí. Todas la recibían muy bien. No la consideraban una intrusa que se venía a meter a su casa, todos la hacían pasar con mucha amabilidad. Y le entregaban su repertorio muy fácilmente. Alguna, al principio, decían que hace mucho tiempo que no cantaban, de que ya estaban muy viejas, que ni si quiera tocaban la guitarra, pero con la insistencia de Violeta, muchas personas que al principio se negaban, terminaban, bueno, afinando la guitarra y cantando, con una voz, porque habían personas muy ancianas también que hacían esto²⁷⁵.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, Concepción, junio de 2017.

²⁷⁴ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Santiago, agosto de 2017.

²⁷⁵ *Idem*.

Por su parte, Mireya Mora recuerda haberla acompañado a recopilar en dos oportunidades:

Yo creo que partí a Cabrero. No recuerdo bien porque no conocía mucho las regiones entonces ¿no?, pero la acompañé. Ella llevando el turro de guitarras dentro de ella y yo bolsos con documentos. Y sabe que lo que no me puedo acordar cómo era la grabadora que se usaba en aquel tiempo. La primera grabadora que salió, que era como de un hilo, de un alambre, porque no era una grabadora como esta (digital), era una grabadora así tan grande y que era como que daba vuelta, no recuerdo como se extraía la música de ahí, no, es cuestión de averiguar porque fue la primera grabadora antes de que llegara la tecnología. Y bueno yo... siempre me decía cuidao' con la grabadora que no se me fuera a caer, porque era pesada, porque era como de fierro la cosa, le llevaba sus implementos y ella acostumbraba a llevar azúcar, hierba para el mate, se suponía que en el campo hay mate.

Entonces llevaba, pero qué pasa, que la gente de campo agradece no tanto el dinero que pueda llevarle si no elementos de casa de cocina que es difícil encontrar... en aquel tiempo. O sea, ir al pueblo a comprar un kilito o medio kilo de harina. Entonces ella llevaba esas cosas como obsequio, como regalo. Y a cambio, recuerdo una viejita, pero ya tullía de chiquitita, se decía que tenía 104 años, y que cantaba con su guitarra "Pajarillooooo...". Y la Violeta con un respeto extraordinario, ella igual anotaba su componente literario: ¿Cómo decía? La dejaba cantar primero y después le preguntaba y anotaba: "El pajarillo, o las vueltas [de] tu corazón y que se yo...".

La Violeta era incansable, tanto tocaba, hacía tocar a la viejita, como ella les cantaba y la gente encontraba. No tenían idea lo excepcional que era la persona que estaba, si no que era una amiga más del campo, era recibida como a una igual y que cantara. Era una tarde deliciosa pasarla recreándose con el canto. Y finalmente la gente estaba haciendo sopapillas y cosas para comer, ya si fuera el almuerzo o la tarde y en la noche mi alma vamos caminando de vuelta, las dos solas... Imagínate el miedo, pero finalmente llegaba acá.

... tomábamos un transporte, fijese que no me acuerdo si era una micro, ¿que lo que era lo primero que habían de micro?

Góndolas o micros, estas bien chatarra que están, que se dan vuelta. Y llegábamos acá a Concepción, porque salir del recinto donde ella iba, que yo juraría que era cerca de la cordillera porque ya no había transporte ninguno que no fuera carreta. Entonces caminábamos a pie y nos

volvíamos. Se tomaba esa micro para volver a la ciudad. Creo que fueron dos veces esas. La otra no recuerdo porque, como le digo, no tengo idea qué es lo que había de Concepción para allá²⁷⁶.

La grabadora sin duda era esencial. Con ella dejaba registro de parte de las conversaciones y de lo que debía recopilar: cuecas, tonadas, pregones, canciones²⁷⁷ y decires. También le interesaba hacer registros fotográficos, aunque no encontramos en el Museo Pedro del Río Zañartu, para este periodo de trabajo por la UdeC. Debe entenderse que esto se hacía con el máximo de economía, porque los insumos, cintas y negativos, escaseaban. Son otros tiempos.

Las entrevistas las hacía con mucha flexibilidad, considerando las variables del momento, el estado anímico o de salud de su entrevistada o entrevistado, su disposición a conversar. Obviamente no era lo mismo llegar a un lugar con una carta previa de invitación, a hacerlo por referencias; o bien, recibirlos directamente en su domicilio, en Caupolicán N° 7.

Con su guitarra y derrochando empatía, se sentaba a conversar, a compartir, a cantar. Y así iba ganando la confianza y el cariño de las personas, que la valoraban como cantora, pero sobre todo por su calidad humana.

²⁷⁶ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre de 2015.

²⁷⁷ El uso del concepto canciones en el ámbito rural genera dudas, pues, en general, las cuecas, las tonadas podían considerarse comprendidas en esa conceptualización, sin embargo quienes entregaban su canto y poesía hacían la distinción, por ejemplo, entre una tonada y una canción. Ricardo Castillo y Flavia Pineda explican que las canciones eran tonadas, pero sin estribillo. Eran similares a un “romance”, que cuenta una historia con un principio y un final, aunque las canciones podían no tenerlo necesariamente. Flavia explica que con la vicirola llegaron muchas canciones que aprendieron las cantoras en los campos, generalmente mexicanas. Flavia explica que eran poemas, “Y eran tan lindos que la gente les ponía música. Entonces llegaba esta canción al campo, la escuchaban las cantoras, y se la aprendían y la cantaban. Qué sabía ella de dónde venía, pero ella aprendía porque a la gente le gustaba, porque muchas veces no era un romance, pero también contaban una historia”. Ricardo, afirmando esta idea, recuerda que su abuela le decía: “... no si parece que yo compré un disco. Y venían unas canciones mexicanas, no, no me decía mexicanas, un disco no sé de qué y, claro, qué es lo que hacía la gente campesina de acá de Chile, a lo mejor la primera estrofa la mantenían, pero de ahí ellos le sacaban o le agregaban. O le sacaban completa una estrofa y le inventaban una estrofa”. Concretamente entonces, por eso al momento de entregar algunas composiciones musicales, derechamente las identificaban como canciones, concepto que en términos universales, según como lo define la RAE, corresponde a una “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”. Entrevista de Fernando Venegas a Ricardo Castillo y Flavia Pineda, Talcahuano, julio 2017.

Junto con ir registrando canciones desconocidas, también va en búsqueda de aquellas que le habían traspasado otras personas de manera incompleta. Gastón Soubllette se refirió con conocimiento de causa sobre este punto. Indica que, sin duda, para realizar investigación folklórica se requería de una persona con “vocación de folklorista y con un entusiasmo y un tesón invencibles”, considerando que era preciso “organizar verdaderas expediciones y hacer, a veces, hasta proezas de andinismo para ir a lejanos parajes donde viven los cantores, que guardan por tradición aquel valioso tesoro de música y poesía popular”. Soubllette indica que Violeta era folklorista “por sangre y por doctrina”, no ahorrando sacrificios para lograr su propósito, siendo lo más dificultoso, precisamente, reconstruir los textos de las canciones. Dada su antigüedad, y por el retroceso de la cultura rural por el avance de los bordes geográficos y mentales de la ciudad, “muchas melodías y muchos textos se hallan incompletos, o lo que es más frecuente, mezclados con fragmentos de otros cantos”, conformándose cuecas “parchadas” que había que reconstruir. En tales circunstancias, dice Soubllette, Violeta había ido recogiendo los fragmentos: “ha separado pacientemente las estrofas y versos que no pertenecen a una misma pieza y ha continuado pacientemente sus investigaciones, recorriendo pueblo por pueblo y rancho por rancho hasta dar con los fragmentos perdidos, porque lo que un cantor ha olvidado, otro lo recuerda. Lo mismo sucede con las melodías, pues en muchas ocasiones se ha comprobado que de las dos líneas melódicas que forman la cueca, algunos cantores recuerdan solo la primera y rellenan con la segunda de otra cueca que se le asemeja”²⁷⁸.

Señalamos antes que una vez instalada en Concepción Violeta inició de inmediato sus investigaciones y recopilaciones. Ya el 8 de diciembre afirma que, en su repertorio de doscientas canciones, no había ninguna de esta zona. Va identificando entonces una región con un patrimonio cultural con características singulares. Y agrega: “En el tiempo que he permanecido contratada por la Universidad ya he recogido entre cuecas, tonadas y canciones 60, que corresponden a 70 u 80 letras, conforme a la práctica de las ‘cantoras’ que suelen interpretar varias letras con la misma entonación”²⁷⁹. A su vez, debe recordarse que antes de partir a Europa,

²⁷⁸ Gastón Soubllette en LP: Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. III: La cueca presentada por Violeta Parra*, Santiago, Odeón, 1959.

²⁷⁹ “En breve Universidad...”, *El Sur*, Concepción, 8 de diciembre de 1958.

al momento de recibir el premio Caupolicán, ella señala que iba con un repertorio de doscientas canciones.

En relación al carácter de lo recopilado manifestó: “las canciones que he encontrado son de tal belleza, que estoy feliz de los resultados obtenidos. Son diferentes a las de otras regiones. La zona más fecunda en esta materia ha sido la del interior de Hualqui para recorrer, la cual he debido primero aprender [a andar] a caballo”²⁸⁰. Este es un aspecto que no puede pasar inadvertido. Soubllette conoció y se refirió a este trabajo, pero obviamente, al hacer un análisis retrospectivo y genérico del mismo, no se llegan a determinar momentos específicos, situaciones que desde la generalidad no son importantes, pero que para Violeta debieron ser un gran desafío. Explica que para recorrer el interior de Hualqui había tenido que aprender a andar a caballo. En sus trabajos anteriores la labor de recopilación se hizo esencialmente caminando, ahora, la geografía, las distancias, exigieron nuevos esfuerzos.

Como todo el trabajo de recopilación estaba conectado con el museo en formación, Violeta permanentemente establece la relación entre ambas situaciones. Así da cuenta de que había recopilado manuscritos e impresos, entre los cuales se encontraban “los restos de un libro de las primeras coplas españolas, que con esto puede darse ya por comenzado el museo”²⁸¹. Se trata de un ejemplar encontrado al interior de Hualqui que, según la sancarlina, a partir de las conversaciones sostenidas con Gonzalo Rojas, “permitía establecer una especie de paralelo entre la autenticidad de las coplas chilenas y las españolas”²⁸². Agrega que con el patrocinio de la UdeC publicaría un libro con todo el material recogido en la región, “a fin de que esta misma tierra recoja el fruto de mis esfuerzos por reconstruir un arte desaparecido”²⁸³. Es la primera vez que anuncia este libro.

En tanto, se señalaba la asistencia a las Escuelas de Verano del escritor y dramaturgo norteamericano Thornton Wilder y de Jean Paul Sartre. El primero vendría a Chile invitado por la UdeC pero gestionado por la Embajada de Estados Unidos. El viaje del filósofo francés sería financiado

²⁸⁰ Ídem.

²⁸¹ Ídem.

²⁸² “Inaugurarán el Museo de Música Popular de Chile”, *Crónica*, Concepción, 9 de diciembre de 1957.

²⁸³ “En breve Universidad...”, *El Sur*, Concepción, 8 de diciembre de 1958.

simultáneamente por las Universidades de Chile y Concepción. Se decía que hasta ese momento no había venido a América Latina, siendo lo más próximo su visita a EE.UU. en 1955²⁸⁴. Ninguna de estos anuncios llegaría a concretarse.

Quince días después Violeta Parra volvió a ser entrevistada. Estaba totalmente entusiasmada con las recopilaciones logradas y pensaba realizar “una larga labor en Concepción”. Para ella el hombre fundamental era Gonzalo Rojas, cuyo apoyo estaba siendo “clave y consciente”. Indica algunas de las piezas que donaría al museo en formación: las treinta cintas magnéticas a las que aludimos antes, grabadas por los dos lados, consistentes en “canciones, conversaciones con gente de campo, cantores populares, etc.”. Además de dos guitarrones de gran valor –de 25 cuerdas cada uno–, una guitarra, un arpa chilena, un cultrún “instrumento indígena comprado con mucho sacrificio en Temuco”, instrumentos del norte, una “puza”, “cancioneros antiguos, impresos y manuscritos, fotos antiguas y otras cosas”²⁸⁵.

Respecto de los objetos pertenecientes a la cultura material mapuche, se debe hacer notar que Violeta arriba con ellos a Concepción, son anunciados en las primeras notas de prensa, a inicios de noviembre. En el caso del cultrún, indica explícitamente que lo había adquirido con mucho esfuerzo en Temuco. Estos instrumentos con seguridad fueron conseguidos en el contexto de sus trabajos de recopilación realizados cuando fue a “arrucarse” a Lautaro, en mayo de 1957.

En esta entrevista también indicó que su repertorio de canciones sumaba unas trescientas, lo cual también debe ser tomado en cuenta, porque quince días antes había señalado que eran doscientas, lo que entonces podría estar dando cuenta de lo significativa que estaba resultando su labor. Explícitamente señala: “hay en mi repertorio unas trescientas recopilaciones, entre canciones populares, valeses, aires folklóricos y otras. Casi todas me las sé de memoria”²⁸⁶.

Finalmente da una información relevante respecto de sus creaciones en ese momento. Señala que también tenía composiciones “de música culta, en guitarra”, que habían sido elogiadas por la crítica. Se trataba de

²⁸⁴ “Inaugurarán el Museo...”, *Crónica*, Concepción, 9 de diciembre de 1957.

²⁸⁵ Vega, “Con la folklorista Violeta Parra”, *La Discusión*, 23 de diciembre de 1957.

²⁸⁶ Ídem.

dieciocho motivos creados por ella: “últimamente he desarrollado mis dotes de compositora”, remata²⁸⁷.

Mireya Mora, joven integrante del TUC, fue testigo privilegiada de sus momentos creativos en la casona de Caupolicán N° 7, que atesoró con vivacidad hasta el presente:

... un día yo veo que Violeta desaparece adentro, pero escucho una música, a mí me gustaba mucho; antes tenía mucho tiempo para dedicarme a la música clásica porque justamente tenía buenos amigos que conocía y con ellos aprendí mucho. El hecho es que siento una música como clásica y me voy acercando, atravieso el patio, me siento en el corredor y escucho una música nada que ver con la folklórica que ella cantaba, pero la tocaba solamente en guitarra y yo fascinada ahí, escuchando esa música en el corredor. Cuando de repente veo que sale ella, no me ve, sale y pone en el cajón que hay ahí, el lavatorio y una jarra enlozada blanca y ella tenía el pelo muy largo y negro, se va, echa agua en el lavatorio y se empieza a mojar la cabeza con harta agua, no se la lavaba, se mojaba y con la jarra se echaba agua, y de repente me dice: ¿Y tú?

Casi me morí. Violeta volvió a decir:

–¿Y tú?

Temblaba viva, porque ya se le conocía el temperamento:

–Señora perdone pero yo estaba escuchando su música, la música que usted tiene ahí adentro’.

–¿Y te gusta? –le preguntó Violeta.

–Me encanta señora.

Pero yo temblando, m... y de vuelta otra vez con la jarra parece que estuviera afiebrá’, entonces me dice

–¡Entra!

Yo no sé cómo entré porque temblaba entera y entro y veo esto que le digo, que era una pieza oscura, con un piso de tierra, un lindo brasero y tenía una olla puesta, pero con la guitarra estaba sentada en su típica silla de paja que tenía y apuntando... ¿qué? no sé, nunca vi, porque se decía que Violeta no sabía música, o sea como para anotarla, pero tenía su sistema de números...

Entonces escucho la música y realmente me gustó y era finalmente, en ese momento nunca lo supe pero después, que eran [las] Anticuecas, se dice, yo pensé que era una sola composición, pero se dice que ella

²⁸⁷ Ídem.

hizo ocho o diez Anticuecas y cada una tiene un nombre y un tema. Anticueca, buena la palabra Anticueca. Para nosotros en aquel tiempo era desconocida, no se sabía realmente qué era, por lo tanto poco se conoció su música, y yo creo la verdad de las cosas, profesor, es que no he tenido oportunidad de oír conciertos con Anticueca, sobre todo cuando hay músicos, no veo que los músicos... a lo mejor estoy equivocada. A lo mejor no sé yo, pero es una música divina.

Música culta, docta; poco menos corresponde a eso porque realmente es bellísima, muy linda, pienso que si ella hubiera vivido hoy en día estaría en eso, creando su música docta.

Ah no, si me tocó a mí. A mí, pero si me dijo pasa, siéntate y empezó, y esa cosa afiebrada de la creatividad, que maravilla. Bueno después me dijo: ¿Te gustó? Mucho, pero si yo no podía hablar.

Estaba muy emocionada, yo creo que si lo volviera a ver igual, me moriría (risas); muy emocionada sobre todo de que me tocara a mí...

¿Te gusta? me dijo

—Muchísimo... Mire, la encuentro tan linda, tan linda, que me la llevaría a la casa. Y se reía, quería saber que efecto causaba en mí y a raíz de eso es que me dice:

—¿Y tú de dónde saliste?

Y le cuento yo [que] estoy al frente suyo; [que] yo la conozco de mucho antes; [que] yo converso con Ángel y con la Carmen Luisa.

—Ah, ¿y estos se van para allá?

—Sí, la Carmencita Luisa va para allá y nos ve ensayar...²⁸⁸.

De manera tal que Violeta Parra estaba en una fase creativa importante, que se nutría del proceso recopilatorio que venía desarrollando ya desde los alrededores de Santiago y más tarde de los círculos de sociabilidad que estableció a partir de su estadía en Concepción. Ya cuando se había presentado en el Salón de Honor de la UdeC, en mayo de 1957, había mostrado una Anticueca, además de algunas creaciones que no llegaron a mantener su denominación. En agosto de ese año presentó el “Joven Sergio” además de “Travesuras”. Su hijo Ángel recordaría que Violeta había musicalizado el poema “Los burgueses” de Gonzalo Rojas, aunque el poeta rememoró que ella le había musicalizado otro poema, “Sátira a

²⁸⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre de 2015.

la rima”, con el que incluso grabaron un disco de 33 que fue presentado en Chillán y del que no quedó huella. Compuso además “Las manos de Escámez”, que se pueden escuchar en el documental “La trilla” de Sergio Bravo, que ella musicalizó íntegramente; y una melodía en homenaje a Nemesio Antúnez, “Los manteles de Nemesio”. Violeta la hizo aprender a Olga Muñoz, soprano del coro de la Universidad de Concepción que le fue presentada por el escultor Humberto Alfonso²⁸⁹. Esta historia motivó a Carolina Guzmán a realizar un estudio en el que profundizó en el proceso creativo de Violeta de aquellos años. En una entrevista que ella realizó a Olga Muñoz esta recordó:

Violeta tenía la costumbre de ponerse al lado de la guitarra y empezar a ensayar arpegios, o sonidos que salieran. Yo de repente empecé a escuchar que hacía unos acordes con la guitarra traspuesta... es ahí que me dice: ‘Olguita, quiero pedirte que veas cómo saldría esto, si te lo pudieras aprender, esta melodía’. Y como ella no tocaba música, al menos de manera formal... empecé a tocar en la guitarra una melodía para ver si yo podía vocalizarla. Era una melodía muy simple, donde la voz va con la guitarra.

... Yo después me preguntaba qué es lo que ella quería hacer con esto, a lo que Violeta me respondía: “Esto va a ser para Nemesio, para Nemesio Antúnez y le vamos a poner ‘Los manteles de Nemesio’ porque cuando pinta Nemesio, lo que pinta se ve como manteles”.

Ahora comprendo que lo que la música quiere transmitir es esa idea: el movimiento de manteles... con el viento, es difícil de explicar la idea de una canción sin letra, pero es evidente que esa sensación era el mensaje²⁹⁰.

Cuando Nemesio Antúnez fue a la Escuela de Bellas Artes en Caupolicán N° 7, ella le mostró la música que le habían compuesto con Olguita, como le decía a la soprano. Olga recordó que posteriormente la canción sería tocada en reuniones informales con Nemesio o en el salón de extensión de la Universidad de Concepción: “ahí en una oportunidad tocamos en una instancia bien solemne, no había nada más de música dentro de las presentaciones. La tocamos no más de cinco o seis veces, eso sumado a las otras veces del ensayo y creación”²⁹¹. Carolina Guzmán

²⁸⁹ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, 143.

²⁹⁰ Entrevista de Carolina Guzmán a Olga Muñoz en: Guzmán, *Los manteles de Nemesio*, 101.

²⁹¹ Ídem.

identificó que la melodía “Los manteles de Nemesio” fueron fragmentos de lo que después se convertiría en la Anticueca N° 3²⁹². La antropóloga concluye que se trata de una obra que refleja las relaciones, aspiraciones y condiciones del contexto sociocultural en el que Violeta se desarrolló en Concepción, y particularmente en torno a su universidad.

En el cierre de la IV Escuela de Verano, el 30 de enero de 1958, con el aval de Gastón Soublette, Violeta presentaría más anticuecas ante un numeroso y conmovido público, que la aplaudió con entusiasmo y admiración: “dio a conocer en esa oportunidad varias composiciones originales, que pueden catalogarse perfectamente como pequeñas obras clásicas, según expresó el musicólogo señor Gastón Soublette, quien la presentó. Como primicia, Violeta Parra dio a conocer sus composiciones originales que llama Anticuecas...”²⁹³.

Sin duda, va a ser difícil, por no decir imposible, contar con evidencias más concretas, como audios, por ejemplo, de las composiciones originales que Violeta presentó en la Escuela Verano de 1958 y, más puntualmente, si presentó alguna otra Anticueca adicional a las que ya había compuesto cuando arriba a Concepción. No obstante, si no hay certezas, sí hay evidencias concretas de que está creando ese tipo de piezas musicales, y de que esas composiciones en guitarra pudieron llegar a ser fragmentos o quizá el grueso de algunas de las Anticuecas como se conocen en el presente. Gastón Soublette recuerda unas diez de esas creaciones para cuando él viene (enero de 1958): “ella llevaba compuestas como diez en esa época”, afirma²⁹⁴. Después pudieron alcanzar una síntesis en las Anticuecas 3, 4 y 5²⁹⁵.

²⁹² *Ibíd.*, 106.

²⁹³ “Se puso término ayer a la más importante Escuela de Verano”, *El Sur*, Concepción, 31 de enero de 1958.

²⁹⁴ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Santiago, agosto de 2017.

²⁹⁵ Las Anticuecas 1 y 2 ya estaban compuestas cuando arriba a Concepción. Ahora bien, en la edición de sus composiciones en *Guitarra*, Rodolfo Norambuena, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito plantean que las anticuecas, entre otras piezas, ya estaban creadas antes de su segundo viaje a Europa en 1961. Destacan que las “anticuecas” son una línea abierta al infinito surgida desde el núcleo de su experiencia y profundo conocimiento de la cultura popular, de los cantos y bailes campesinos. En: Violeta Parra, *Composiciones para guitarra*, Santiago, Editado por Fundación Violeta Parra, Autoridad Sueca para el Desarrollo

A inicios de enero de 1958, junto con la información de los diversos cursos de folklore que se estaban dictando en la IV Escuela de Verano, entre los que se contaba un curso de cueca y guitarra de Violeta Parra, se vuelve a anunciar que editaría un libro con 50 cuecas de Hualqui, que eran de letras distintas y melodías “totalmente desconocidas hasta ahora”²⁹⁶. Se agrega que según círculos allegados a la UdeC, Violeta se radicaría definitivamente en Concepción, “para establecer una labor permanente dentro de su especialidad”. No obstante, primero realizaría un viaje a EE.UU. por razones particulares²⁹⁷.

En una nota de *La Patria* se hace un detallado recuento de lo que habían sido sus investigaciones y recopilaciones hasta el 10 de enero, en dos meses de trabajo. Hasta ese momento había recorrido unos 800 kilómetros “de camino dentro de la provincia”, reuniendo la primera parte del Archivo Folklórico que estaba creando para el Departamento de Extensión Cultural de la UdeC. La folklorista había andado a caballo toda la región de Yumbel, Tomé, Lota, Coronel y otras localidades vecinas, “llevando una máquina de cinta grabadora y una guitarra”. Registrando canciones y cuecas que se cantaban desde hace más de cien años en la región²⁹⁸.

Se agrega un aspecto que, estando entre los compromisos anunciados al momento de vincularse laboralmente con la UdeC, había estado invisibilizado hasta ese momento: la edición de más de 50 programas radiales con treinta horas de duración. Estas audiciones despertaron “verdadero entusiasmo”, enviándose a la Escuela de Bellas Artes (Caupolicán N° 7) “gran número de cartas y antiguas partituras musicales con la letra de cueca y tonadas inéditas”²⁹⁹.

Internacional y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1993, 5-6. Nuestra investigación reafirma lo anterior, sólo que da cuenta que parte importante de ese proceso creativo se llevó a cabo en su estancia en Concepción.

²⁹⁶ En realidad eran 50 cuecas rescatadas en el entorno rural de la región del Biobío, no exclusivamente en Hualqui. Este material es el que posteriormente trabajó con Gastón Soubllette y quedó depositado en el Museo de Hualpén.

²⁹⁷ Oscar Vega, “Diversos cursos sobre folklore americano se dictarán en VI sección de la Escuela de Verano”, *La Discusión*, 7 de enero de 1958.

²⁹⁸ “Alumnos del Curso Folklórico de Violeta Parra realizarán presentación pública”, *La Patria*, Concepción, 10 de enero de 1958.

²⁹⁹ Ídem.



Luis Gastón Soubllette, a su arribo a Concepción en enero de 1958. Su apoyo va a ser fundamental al ser uno de los primeros musicólogos en valorar el trabajo Violeta Parra. *Crónica*, 20 de enero de 1958.

A mediados de enero arribó a Concepción Luis Gastón Soubllette, persona clave en la metodología de trabajo de Violeta, pues ella consideraba llevar la música que registraba a partituras. Con Gastón se conocían y habían trabajado en la misma labor en Santiago. Violeta consiguió que la UdeC lo contratara para hacer ese trabajo con las nuevas recopilaciones realizadas, aunque también dictó un curso: “Historia de la música francesa de los siglos XVII y XVIII”³⁰⁰.

³⁰⁰ Gastón Soubllette nos explicó lo siguiente: “A ver..., la universidad esa vez me canceló dos cosas. Me canceló un curso de Historia de la Música que hice yo en la Escuela de Verano.

Soublette comenzó a trabajar inmediatamente. El 20 de enero se comunicó que: “Desde hace algunos días, está escribiendo música del material folklórico que ella ha recopilado para los volúmenes de música folklórica que lanzará a la calle”. Sería un trabajo intenso, pues solo permanecería en Concepción hasta el 31 de ese mes³⁰¹. Consuelo Saavedra, que se iba tardes enteras a compartir con Violeta Parra, recordó cómo se realizaba ese trabajo: “Sí, Gastón tenía una grabadora grande, una Nagra me acuerdo, que eran las grabadoras mejores de ese tiempo, y la Violeta tenía un cuaderno con todas las canciones, así que escogían una canción, la Violeta se ponía a tocar y Gastón la grababa, después escuchaban la grabación, todo bien, y pasaban a la otra canción, luego no salía bien porque, qué sé yo, porque algo fallaba, porque alguno de los dos no quedaba conforme y la grababan de nuevo...”³⁰². Ella recuerda de manera bastante precisa cómo se hacía ese trabajo. El mismo Soublette profundiza:

Ella cantaba, primero, ya fuera tonada o cueca, me la cantaba entera, para yo formar una idea de cómo era la cosa. Entonces después íbamos frase por frase. A veces yo me aprendía de memoria... y la escribía de corrido, o a veces íbamos frase por frase, y yo la iba transcribiendo rápidamente. Ahora, lo que yo no transcribía eran las posturas de la guitarra. Eso no. La melodía pura, nada más. Con el texto, sílaba por sílaba³⁰³.

Gastón Soublette explica que él no fue el único que transcribió las cuecas a partitura en Concepción. Él le sugirió a un profesor de música de la Universidad de Concepción, Miguel Aguilar, que ella lo ubicó, y “trabajó en las transcripciones, no sé cuánto tiempo más, pero, cuando

Ehh, especialmente música francesa, de los s. XVII y XVIII. Y la discoteca me la prestó la embajada de Francia. Ellos me prestaron los discos que yo llevé allá. Eso me lo canceló la universidad y también me canceló el trabajo que yo hice de llevar las canciones a las partituras. Eso es lo que yo me recuerdo”. Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

³⁰¹ “Escribirán cuecas inéditas recopiladas en esta zona”, *Crónica*, Concepción, 20 de enero de 1958.

³⁰² Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Av. Pedro de Valdivia, Concepción, octubre de 2015.

³⁰³ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Santiago, agosto de 2017.

ella volvió a Santiago, ella me mostró el trabajo que había hecho Miguel, que estaba muy bien”³⁰⁴.

Miguel Aguilar se refirió a ese trabajo que realizó con Violeta Parra en una entrevista que dio al profesor Nicolás Masquiarán, que se encuentra inédita. En ella especifica que trabajaron durante mucho tiempo y se refiere encomiásticamente a Violeta:

Yo trabajé con Violeta Parra po’ oiga, en la transcripción de, de música de la zona. Y tuvimos mucho tiempo trabajando. Un trabajo fascinante, porque era una mujer extraordinaria. No tenía ningún texto a mano ella, cualquier cosa la empezaba a cantar inmediatamente. Una memoria verdaderamente prodigiosa. Ella usaba distintas técnicas en la guitarra según la zona. Cambiaba de una parte a otra y cambiaba la afinación de la guitarra y cambiaba las formas más [pasadas]. Afinaba la guitarra, pero, era prácticamente mágico como la afinaba. Y era una cosa automática, así como lo más sencillo del mundo. Y cantaba, y ella cantaba, y se acompañaba ella misma naturalmente en guitarra, y hacía lo otro. Entonces era como que otra persona estaba acompañando la guitarra. Verdaderamente increíble, increíble. Y bueno, yo de repente le tenía que pedir que me repitiera, porque yo no era tan rápido para anotar como ella cantaba. Y nunca cantaba igual, siempre, o sea, cantaba lo mismo, pero siempre era distinto. Era una cosa completamente viva, absolutamente viva, o sea, pretender cantar como Violeta Parra es imposible. Y hay mucho cantante así en el campo, que canta así, que canta con esa libertad, se acompañan de la guitarra y la guitarra parece que va acompañada por otra persona en el sonido..., la van acompañando. Esa cosa que hacía estupendo, que todo el mundo sabía que lo hacía estupendo, y que los pianistas, bueno, buscan diversas maneras de lograr eso. Sobre eso habla el mismo padre Mozart, en su tratado de Berlín...³⁰⁵.

Junto con la valoración de la memoria y la capacidad de recordar las distintas afinaciones por la sancarlina, destaca el carácter folklórico de lo que ella hacía, en el sentido de que nunca era igual una interpretación a la otra, lo cual se diferencia de la música clásica, cuya principal caracte-

³⁰⁴ Ídem.

³⁰⁵ Entrevista de Nicolás Masquiarán a Miguel Aguilar, Concepción, mayo de 2008. Agradecemos al profesor Masquiarán haber facilitado esta cinta para la presente investigación.

rística y principio es la invariabilidad de la misma. Por ello, junto resaltar lo singular y excepcional de su trabajo, al detenerse en su canto como expresión, lo sitúa en el universo del mundo campesino: “hay mucho cantante así en el campo, que canta así, que canta con esa libertad...”³⁰⁶.

A partir de este testimonio surge la pregunta de dónde quedaron las partituras que transcribió el profesor Aguilar. Si Violeta se las mostró a Gastón Soublette en Santiago, significa que se las llevó consigo³⁰⁷.

Todo indica que el periodo que va desde la inauguración del Museo de Arte Popular, el 4 de enero 1958, y hasta fines de ese mes, junto con procesar el material recopilado, Violeta se va abocar a dictar su curso de folklore enfocado especialmente en las cuecas, además de realizar programas radiales y hacer presentaciones en diversos actos como lo podremos constatar en otro apartado. A su vez, se debe considerar que la organización de las escuelas de verano incluía salidas a terreno a la región carbonífera, parque de Lota, industrias de Lirquén, Tomé, Penco, Chiguayante y la Planta de Huachipato, instancias que Violeta pudo aprovechar para conocer más en profundidad la zona³⁰⁸. A Gonzalo Rojas de hecho le gustaba promover ese tipo de salidas a los escritores, para que no divagaran y conocieran la realidad concreta³⁰⁹.

Escasas noticias hay respecto del mes de febrero. Parece ser que buena parte de su tiempo lo empleó en ir a las zonas rurales a recopilar. A la sazón, a partir del 20 de enero comenzaban las trillas, y éstas, en ocasiones se extendían hasta principios del mes de marzo. Las trillas eran el lugar propicio para encontrarse con el folklore campesino. Emilo Saldías recordó cuando Violeta acompañaba a la reconocida cantora de Hualqui Rosa Viveros Cid. Afirmó que su cuñada Rosa, durante ese periodo, “se comía más de cincuenta trillas”. Violeta llegó con Rosa en dos ocasiones. Tocaban cuecas, tonadas, vales y corridos: “Como dos veces la vi bailar. Si bailaba también. Bailaba bonito. Tocaba la guitarra lindo ella. Lindo, lindo. La cuñá’ Rosa también tocaba lindo, lindo la guitarra”. Primero tocó la Violeta, después tocaban las dos: “parece que echaban el mundo

³⁰⁶ Ídem.

³⁰⁷ El profesor Miguel Aguilar no se encontraba en buenas condiciones de salud como para entrevistarle para esta investigación.

³⁰⁸ Universidad de Concepción, *Cuarta Escuela Internacional de Verano 1958*, sin pie de Imprenta, 8.

³⁰⁹ Bradu, *El volcán y el sosiego...*, 121-195.

abajo”. Ella interactuaba de manera sencilla y cercana con la comunidad, como una más: “preguntaba que cómo lo pasábamos. Que si acaso nos sentíamos bien con los bailes, las cuecas que tocaba ella, y feliz po’ le decíamos nosotros. Lo pasamos bien, vino como tres veces, dos veces”³¹⁰. Eso concuerda con la noticia publicada por *El Sur* a fines del verano de 1958, que le debió dar la misma autora de las Anticuecas: informó que había “continuado sus viajes a los campos de la zona”, donde había “conocido a numerosos cantores populares” (en realidad mayoritariamente cantoras), permitiéndole recoger en las cintas magnéticas, “desconocidas melodías”³¹¹.

En relación a lo que comentamos, Jaime García nos indica, aunque sin recordarlo con nitidez, que se había enterado que entre los viajes realizados por Violeta, por cierto que no le faltó visitar Quinchamalí: “tal vez cuando fuimos nosotros en algún momento en ese paseo con la Margot Loyola, que era lo más divertido, porque en ese tiempo se pasaba el río Itata en una balsa. Entonces llegamos en una micro... que tenía la universidad que en ese momento, era su único vehículo, y había que cruzarlo. Entonces todos se bajaron, no se atrevieron a cruzar encima de la micro, yo me atreví con el chofer, Benedetti, y pasamos al otro lado. Y en ese paseo creo que debe haber sido que alguien mencionó lo de la Violeta, había una vieja famosa que hacía estas figuras de greda de Quinchamalí, te estoy hablando de 1959, 1960”³¹².

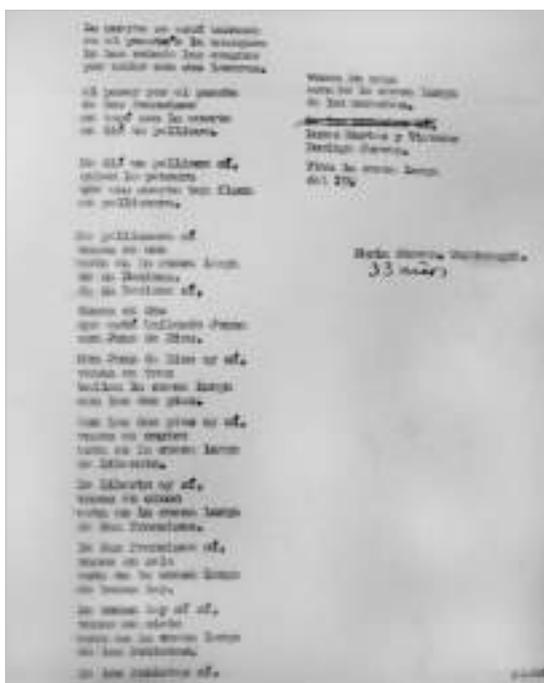
A fines de febrero se vuelven a realizar anuncios. Se insiste en que la UdeC editaría un libro con cincuenta cuecas, especificándose en esta oportunidad que habían sido recopiladas en Hualqui, Florida, Coelemu y Ñipas. A su vez, estaba preparando otro con las nuevas compilaciones realizadas, y que deben corresponder a las que transcribió Miguel Aguilar. Con la colaboración del Cine Club Universitario, había filmado una trilla en Nonguén. Con el apoyo del Instituto Chileno Norteamericano, volvería a realizar otra filmación³¹³.

³¹⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Emilio Saldías, Hualqui, agosto de 2017.

³¹¹ “Película y libro sobre temas folklóricos se exhibirá y se publicará por la Universidad”, *El Sur*, Concepción, 28 de febrero de 1958. El paréntesis es nuestro.

³¹² Entrevista de Fernando Venegas a Jaime García, Barrio Universitario, Concepción, abril de 2017.

³¹³ “Película y libro...”, *El Sur*, Concepción, 28 de febrero de 1958.



Detalle del trabajo realizado en conjunto por Violeta Parra y Gastón Soublette. El texto mecanografiado corresponde a la cueca rescatada por Violeta. Ella interpretaba la canción rescatada y Gastón la transformaba en partitura. Fot. Fernando Venegas E. Gentileza de Valentina Valencia, Museo Pedro del Río Zañartu.



Loceras de Quinchamalí, que con certeza visitó Violeta Parra. A la izquierda la alfarera Anita García. A la derecha, Soledad Zapata, creadora de la guitarrera. Ambas fotografías sin registro. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

Pensamos que la grabación de la trilla fue un trabajo cuya realización estuvo a cargo del arquitecto y cineasta Sergio Bravo, y que corresponde a un documental poco conocido de este cineasta de esa actividad de la cultura campesina, que fue musicalizada por Violeta Parra. De ser así, su ayudante de filmación fue Daniel Urria y contó con la colaboración de Javier Gutiérrez y Domingo Ulloa. La actividad fue realizada en Calquinhue, a 13 km de Hualqui. Posteriormente, para su edición, Sergio Ampuero redactó un guion, leído por Sonia Salgado. Violeta Parra se encargó de musicalizar la filmación.

La cinta muestra el proceso de la trilla desde el rodar de una carreta vacía, llevada por un picanero con sus yuntas de bueyes respectivas, pasando por la corta del trigo, la posterior carga de la carreta con las doradas gavillas y su traslado, loma abajo hasta el camino. Posteriormente, su acumulación y disposición en la era, y su pisoteo por las yeguas en suce-

sivas vueltas, trabajo que es dirigido por los campesinos que cada cierto tiempo beben chicha de manzana para humedecer la garganta seca por el polvillo en suspensión. No aparecen filmadas las cantoras, quizá porque ese rol es suplido de cierta manera por Violeta Parra que musicalizó el documental. Eso sí, se aprecia la labor de la mujer en la preparación de los alimentos, en el emparvado y en la limpia del trigo, cuando este era aventado, separándose la espiga del grano. En el documental se especifican los temas con los que Violeta Parra lo acompañó, desglosándose en: “Acompañamiento estilo guitarrón”, “Verso por saludo”, “Afinación campesina”, “Amada prenda querida”, “Tres cuecas punteadas”, “Acompañamiento a la divino”, “Rasgueo con guitarra traspuesta”, “Canto a lo divino de la niña muerta”, “Anticueca número 1”, “El pingüino”, “Anticueca 4”, “Las manos de Escámez”, “Décimas sueltas”, “Travesuras”, “La Juana Rosa”, “Rasgueo chicoteado”, “Ya viene brillando enero” y “Está saliendo del horno”³¹⁴.

Anteriormente ella había musicalizado una filmación que hizo Bravo del talentoso trabajo del mimbre realizado por Alfredo Manzano, “hijo de pescadores y virtuoso en el arte de tejer el mimbre”, residente en Quinta Normal³¹⁵.

Entre marzo y abril Violeta debió intercalar su trabajo en Concepción con viajes a Santiago para grabar con Odeón su segundo disco sobre el folklore de Chile. La ilustración de la carátula la realizó Julio Escámez. El disco sería editado en septiembre de ese año. Al igual que su primer LP, fue Raúl Aicardi quien lo comentó, insertándose su texto en el reverso de la carátula. Explica que esta nueva grabación era el resultado “de un año de recopilación de valioso material, tiempo en que la artista ha formado el Museo de la Música Popular Chilena en la Universidad de Concepción, enriquecido por un archivo fotográfico de las fiestas nacionales, una lista

³¹⁴ *Trilla. Calquinbue*. Realización de Sergio Bravo. Ayudante de Filmación Daniel Urria. Colaboración, Javier Gutiérrez y Domingo Ulloa. Texto, Sergio Ampuero. Voz, Sonia Salgado. Música original, Violeta Parra. Santiago, Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile, 1959. Restauración financiada por Fondart 2009. Agradecemos a Daniel González y Danilo Petrovich la gentileza de facilitarnos este material.

³¹⁵ *Mimbre*, realización de Sergio Bravo; colaboración de A. Ferreira Braga, Embajador de Chile en Brasil, 1957; asistente de realización, Sonia Salgado; música: Violeta Parra. Santiago, Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile, 1957. Visto de: <https://www.youtube.com/watch?v=QLq78pOvtJo>

de 32 composiciones de música culta y dos películas documentales: una sobre la fiesta de San Sebastián de Yumbel y otra sobre la Trilla a Yegua³¹⁶. Por este documento nos enteramos entonces que Violeta había propiciado además la filmación de la fiesta de San Sebastián de Yumbel (20 de enero), registro del que no encontramos huellas. Pedro y Ema Millar indican que esos rollos estuvieron alguna vez en su casa, y que después se facilitaron y extraviaron. Que Sergio Bravo y Violeta Parra fueron a Yumbel a registrar esa fiesta religiosa acompañados por su padre Pedro Millar, Julio Escámez y Osvaldo Cáceres, entre otros³¹⁷.



Disco grabado por Odeón: *El folklóre de Chile. Violeta Parra. Volumen 2*. Fue diseñada por el pintor Julio Escámez. Destaca la alfarería de Quinchamalí.

En este disco Violeta todavía está dando cuenta de su labor de recopilación anterior a su arribo a la UdeC. La geografía expresada en él fue: Santa Rita de Pirque; Alto Jahuel en Buin; Santiago en los campos de San Javier; San Vicente de Tagua Tagua, orillas del Maule; Salamanca

³¹⁶ Violeta Parra, *El folklóre de Chile. Violeta Parra*, Vol. II. Odeón, Santiago, 1958. Consultado de: <http://www.cancioneros.com/nd/2676/4/el-folklóre-de-chile-volumen-2-violeta-parra>

³¹⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Pedro y Ema Millar, Concepción, agosto de 2017.

en el valle del Choapa; Lautaro, Villarrica y Liquiñe en Valdivia. Incluyó además dos temas que le había enseñado su madre, “La petaquita” y “Niña hechicera”. Solo hay una composición de Concepción. Una polca de estilo jocoso cantada a Violeta Parra por doña Laura Bastida, en Millahue. Destacan además la “Cueca larga de los Meneses” de su hermano Nicanor y “La muerte con anteojos”, tema compuesto a Julio Escámez. Aicardi señala sobre esta última composición: “He aquí una nueva demostración de la compenetración de Violeta Parra con el folklore nacional. Este es un canto a lo humano, compuesto por nuestra artista, ciñéndose estrictamente al encuadre musical folklórico”³¹⁸. De los temas de este disco, tenemos constancia de dos que ya los había presentado en Concepción: “Versos por el Rey Asuero” en mayo de 1957, y la “Cueca larga de los Meneses”, en la IV Escuelas de Verano.

En su visita a Chillán, Violeta adelantó dos de las canciones de su nuevo disco: “Amada prenda” y “Verso por padecimiento”. Ella arribó a esa ciudad a fines del mes de abril, a realizar recitales, cursos de cueca, presentaciones en la radio y a recopilar. Visitó *La Discusión* con dos de sus informantes, la Sra. Inés Tapia de Mellado y Leonor Suárez de Fuentes. Allí contó que había conversado con las cantoras Coltilde Sanhueza y Uberlinda Vásquez, “quienes le proporcionaran numerosos y valiosos antecedentes sobre la materia”³¹⁹.

No tenemos referencias más específicas de sus recopilaciones folklóricas entre el mes de marzo y mediados de abril. En el catálogo de la Fonoteca de la Universidad de Chile quedó depositado parte del trabajo de esos años, que seguramente realizó en el marco de las Escuelas de Temporada en las que fue invitada a participar por esa casa de estudios. Tiene que haber alguna relación en sentido, porque, como ya señalamos, no se encuentran depositados allí ni los más de treinta rollos con que Violeta arribó a Concepción ni las grabaciones que generó por su trabajo en esa región hasta el invierno de 1958. A su vez, se constata que, al momento en que se consultó, estaba mal catalogado. En efecto, en primer lugar, debemos señalar que se encuentra el repertorio que ella rescató de

³¹⁸ Ídem.

³¹⁹ “Labor de investigación folklórica inició Violeta Parra en Chillán”, *La Discusión*, Chillán, 28 de abril de 1958.

María Painén, consistente en cuatro cuecas, dos tonadas, ocho cantos mapuches, un vals y una resfalosa. Las dos fechas con las que se catalogan son inverosímiles: 1956 y 1969. En el primer caso estaba en Europa; en el segundo, fallecida. Por su parte, también se encuentran grabaciones de su trabajo de recopilación en Chiloé, el que está fechado como en 1958. Fehacientemente, determinamos que Violeta viajó hasta allá en el contexto de las escuelas de invierno de la Universidad de Chile de 1959. Es probable que esa sea la real fecha de ese rescate, que correspondió a once cantos religiosos, un pasacalle, un himno patriótico, un villancico, un velorio del angelito y dos cuecas³²⁰.

Finalmente, en la Fonoteca hay un importante trabajo de rescate que fue realizado en Temuco, que está fechado en 1958. Este tiempo sí puede relacionarse con los márgenes temporales en que se concentra esta investigación. Ahora bien, explícitamente Violeta señala en mayo de 1957 que ella iría arrancharse a Lautaro. Quizá en ese viaje pudo extender su ruta hasta Temuco, considerando que cuando llega a Concepción, en noviembre de ese año, arriba ya con instrumentos mapuches para su proyecto de museo de música folklórica. No obstante, eso no descarta que haya también viajado a Temuco estando ya en Concepción, en 1958. Sugerente es que Mireya Mora se refiriese al trabajo de recopilación de ese año de la siguiente manera:

enseguida de repente como que durante abril, mayo, junio desaparecía, porque iba al sur a investigar, pero muy vago todo eso, porque eso era a gusto de ella; entonces poco la perseguían para ver qué es lo que estaba haciendo y después se va a Santiago y de ahí desaparece para siempre jamás de nuestra vida... todos seguimos su destino en Francia, sus exposiciones maravillosas, etc., etc. Pero ya allí la perdimos de vista, de manera que la permanencia aquí en Concepción fue breve pero muy profunda, muy activa, tremendamente...³²¹.

Ahora bien, el trabajo que hizo en Temuco y sus alrededores, y que fue estudiado en profundidad por Paula Miranda, Elisa Loncon y Alli-

³²⁰ Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCh).

³²¹ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre 2016.

son Ramay, fue muy importante³²². Las recopilaciones a María Painén corresponden a este periodo. Solo en Temuco Violeta recopiló un total de trece cuecas, siete tonadas, un parabién, dos canciones, veintisiete cantos mapuches, dos vals, dos conversaciones, cuatro entrevistas, tres recitados, un sonido ambiental, un verso a lo divino y una afinación. Se trató con certeza de una labor que le demandó un tiempo considerable³²³.

En síntesis, las recopilaciones realizadas por Violeta Parra durante estos años, y sobre las que podremos profundizar todavía más en el siguiente apartado, abarcaron las actuales regiones del Biobío y la Araucanía. Mientras al norte del río Biobío se concentraron en el folklore de raíz hispano criolla, al sur de ella fue en el de raíz mapuche.

Fueron horas y horas de grabación, de las que hasta ahora solo quedan como constancia las que fueron entregadas a la Universidad de Chile y las cuecas que en formato de partitura quedaron depositadas en el museo de Hualpén, en Concepción. También quedó como evidencia de su interés por avanzar hacia otros registros del folklore, el filme que dirigió Sergio Bravo correspondiente al registro de una trilla al interior de Hualqui.

Al mismo tiempo destaca su trabajo de creación, el que está claramente inspirado en sus recopilaciones folklóricas desde las afueras de Santiago hasta la frontera, pero también de los conocimientos y estudios que hizo del folklore europeo, particularmente del francés e italiano, además del latinoamericano, del que curiosamente es probable que haya obtenido un mayor conocimiento en París, por los diferentes conjuntos musicales de nuestro continente con los que se relacionó. En ese proceso creativo, destacan las Anticuecas. Cuando Violeta arriba a Concepción, ya había compuesto dos. Vendrían otras, además de creaciones a partir de los formatos folklóricos que ella estaba rescatando.

³²² Paula Miranda, Elisa Loncon y Allison Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago, Ed. Pehuén, 2017.

³²³ Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCh).

VIII

Las cuecas más hermosas de Chile

EN OCTUBRE DE 1958 Violeta Parra grabó su tercer disco para Odeón: *El folklore de Chile, Vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra*. Sería editado a comienzos de 1959³²⁴. Participaron de él su hija Isabel, Óscar Parra “Tony Canarito”, Raúl Acevedo Ayala con el organillo, una banda de circo, y otros músicos no identificados. Como en el disco anterior, la ilustración de la portada fue realizada por Julio Escámez.

Para la realización de este disco, las cuecas que Violeta recogió en Concepción fueron fundamentales, con algunas pequeñas ediciones que ella incorporó en un par de casos. En efecto, de las veinticuatro cuecas que fueron seleccionadas, ocho fueron recopiladas en esa provincia y alrededores, a partir de noviembre de 1957: “Adiós que se va Segundo”, “Floreció el copihue rojo”, “Un viejo me pidió un beso”, “La muerte se fue a bañar” (que originalmente era una cueca larga), “Dame tu pelo rubio”, “Yo vide llorar a un hombre”, “Pañuelo blanco me diste” y “La niña que está bailando”. En el disco también incorporó “La mariposa”, cueca con la que hizo el curso en la IV Escuela de Verano y que sus estudiantes aprendieron de memoria. La había rescatado en Rosario, cerca de Rancagua, de Francisca Martínez, que tenía más de cien años³²⁵.

³²⁴ Consultado en: <http://www.cancioneros.com/nd/1112/4/la-cueca-presentada-por-violeta-parra-violeta-parra>

³²⁵ Cuaderno de apuntes de clases de cueca de Mireya Mora. Archivo Personal Mireya Mora. Digitalizado por Fernando Venegas E., septiembre 2015.



Disco grabado por Odeón *El folklore de Chile. Vol. III*. La cueca presentada por Violeta Parra. Portada diseñada por Julio Escámez con un motivo campesino penquista. Una pareja de huasos y en la esquina inferior derecha una planta de Nalca o Pangué (*Gunnera tinctoria*).

Ciertamente que no fue lo único que rescató Violeta en la zona, también hubo mazurcas, polcas, tonadas, entre otras expresiones musicales. Pero las cuecas, interpretadas esencialmente por cantoras, consideró le daban a Concepción un sello distintivo. Y no solo por la variedad de temáticas tratadas, sino también por la diversidad musical de las mismas.

Este disco incluyó una explicación de Gastón Soublette sobre la cueca, aunque se puntualiza que es a partir de lo indicado por Violeta Parra. Y sin lugar a dudas fue así, porque, al revisar el texto, encontramos las mismas ideas que Mireya Mora apuntó en su cuaderno de las clases de cueca que tomó de Violeta Parra en la IV Escuela de Verano y que comentaremos en otro apartado. En el texto, inserto en la presentación del disco, se resalta el gran valor que dio la folklorista a las cuecas de Concepción, tanto por su calidad literaria como por su variedad melódica.

De estos aspectos ella fue dando noticias permanentes en los medios de prensa escritos y con seguridad también en los radiales. En diciembre de 1957 señaló a *El Sur* que las cuecas de la zona eran “de tal belleza”

que estaba feliz con los resultados logrados hasta ese momento³²⁶. Días después daba a entender haber recogido más de un centenar de “canciones populares, valeses, aires folklóricos y otros”³²⁷. A partir del mes de enero de 1958 se resalta continuamente que había recopilado 50 cuecas, destacando que estas incorporaban nuevas melodías, “pues en todo el país, no habían más de quince”³²⁸. A su vez, se anuncia que la editorial de la UdeC las publicaría. Violeta estaba preparando otro libro con más recopilaciones de las cuecas recogidas³²⁹.

La anunciada edición de las 50 cuecas recopiladas no llegó a concretarse. Como tampoco la noticia de que publicaría sus investigaciones anteriores ni que haría un nuevo libro con el material recopilado en la región del Biobío. Soublette lo diría con mucha claridad en el texto con el que acompañó al disco de cuecas: “Pero el material que Violeta Parra ha reunido en la zona de Concepción no es solo el que figura en este disco; hay también gran cantidad de tonadas y cantos a lo divino, que serán publicados próximamente. Solo en lo que se refiere a cuecas, hay en esta región material suficiente para una media docena de libros y son incontables los hermosos ejemplares inéditos que Violeta Parra tiene recopilados para futuras publicaciones”³³⁰.

Una selección de esas tonadas va a ser presentada en el cuarto disco que Violeta hizo a través de Odeón, dedicado a la tonada. De los quince temas de este LP, diez son de la zona comprendida entre Quirihue y Lautaro.

En el Museo Pedro del Río Zañartu se han conservado hasta el presente, las 50 cuecas que Violeta había recopilado trabajando para la Universidad de Concepción, pensando en publicarlas como libro. Ella misma debió mecanografiarlas, anotando al pie, de su puño y letra, quién había realizado el aporte, su edad, procedencia y alguna característica especial a considerar. A su vez, se conserva el trabajo que realizó Gastón Soublette en enero de 1958, que traspasó esas cuecas a partituras.

³²⁶ “En breve Universidad...”, *El Sur*, Concepción, 8 de diciembre de 1957.

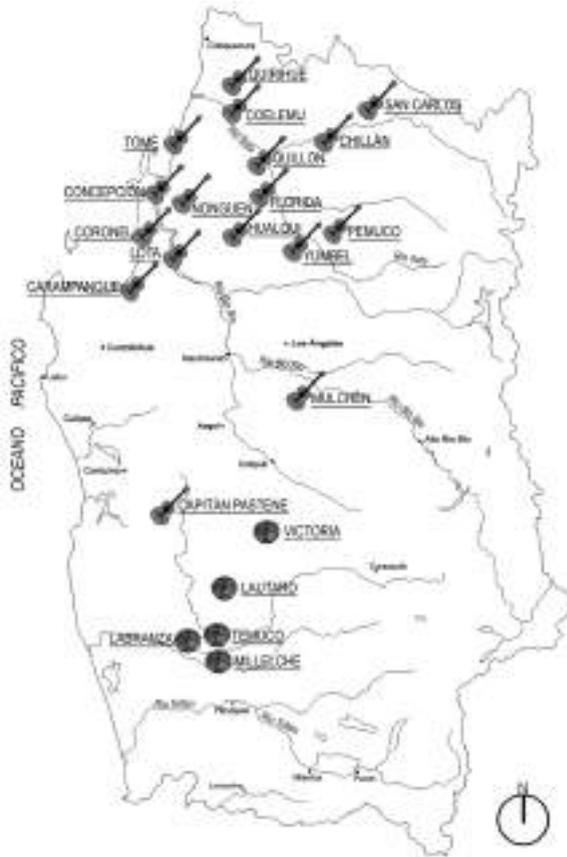
³²⁷ Vega, “Con la folklorista Violeta Parra”, *La Discusión*, 23 de diciembre de 1957.

³²⁸ “La Folklorista Violeta Parra continuará aquí”, *Crónica*, Concepción, 26 de febrero de 1958.

³²⁹ “Película y libro sobre temas folklóricos...”, *El Sur*, Concepción, 28 de febrero de 1958.

³³⁰ Gastón Soublette en LP: Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. III: La cueca*, Odeón, Santiago, 1958.

De las 50 cuecas reunidas, dos no indican ni informante ni procedencia. Las otras 48 se distribuyeron entre 18 personas, 16 mujeres y 2 varones. Los principales aportes para esa selección, con cinco cuecas cada una, lo realizaron María Steven, del cerro Cayumanguí en Quillón (que Gastón Soublette la señala como sirvienta de Violeta, lo que interpretamos como ayudante de su trabajo y/o empleada doméstica); María Vivanco, de Concepción; Rosa Viveros Cid, del fundo El Maitén, cerca de Yumbel; Margarita Quezada, de Hualqui, y María Alejandrina Tapia, de la que no se indica ni edad ni procedencia.



Síntesis de la Geografía de las Recopilaciones de Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío (1957-1958). Fuente: elaboración propia a partir de diversas fuentes.

En relación al mapa presentado destacamos dos aspectos. Primero, que mientras las recopilaciones realizadas al norte del río Biobío estaban bajo la influencia de la cultura hispano criolla, las desplegadas en la orilla sur de su caudal, lo estuvieron bajo la cosmovisión mapuche. Lo segundo, la extensión y profundidad con la que Violeta abarcó el territorio de sus investigaciones y recopilaciones, en aproximadamente unos 15 meses, desde mayo de 1957 a julio de 1958. Soubllette siempre resaltó esta dimensión en su trabajo. En 1959 escribiría respecto de las tonadas recogidas entre Santiago y Lautaro: “¡Cuánta montaña, cuántos ríos y bosques, cuánta costa de Chile entre estos dos puntos! Y entre cordillera y mar, remotas poblaciones campesinas, hasta donde no llega sino la carreta; tierras perdidas en el fondo de cadenas boscosas; aldeas de difícil acceso. De allí es la gente que canta y guitaree con Violeta”³³¹.

Debe insistirse en lo tantas veces señalado por Gastón Soubllette respecto de los grandes esfuerzos que debió realizar Violeta Parra para rescatar el folklore. En algunos casos la información pudo llegarle vía correspondencia, pero a Violeta no le interesaba solo el componente literario de las canciones, le preocupaba su musicalización, de allí la necesidad de tomar contacto directo con las personas.

Para cubrir las largas distancias entre Concepción y las localidades que le interesaba estudiar, utilizó desde el ferrocarril hasta microbuses y taxis. Para luego llegar a los destinos más específicos, se movilizaba en carreta, a mula, a caballo o a pie. Por eso necesitaba apoyos, porque debía transportar además la grabadora y su guitarra.

Sabiendo que a la sazón llovía durante semanas, quedando los caminos intransitables, parece obvio que nuestra folklorista considerase que los mejores meses para recopilar fuesen los primaverales y esencialmente los del verano. Insertamos a continuación un cuadro con las 50 cuecas que Violeta recopiló en la zona, cuyas partituras realizó Gastón Soubllette, de las que se anunció su publicación como un libro, quedando depositadas en el museo Pedro del Río Zañartu.

³³¹ Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. 4: La tonada presentada por Violeta Parra*, Odeón, Santiago, 1959.

Cuecas recopiladas por Violeta Parra para libro de 50 cuecas de Concepción que se conservan en el Museo Pedro del Río Zañartu. 1957-1958.

Informante	Edad	Localidad	Cuecas aportadas
Pedro Obreque	45	Capitán Pastene	"Floreció el copihue rojo", "Mi florcita, mi florcita"
María Burgos	s/ref	Carampagne	"Si la mar fuera de tinta"
María Steven	33	Cerro Cayumanguí, Quillón	"La muerte se está bañando", "Adiós que se va Segundo", "En la laguna redonda", "Dame de tu pelo rubio", "Allá arriba no sé dónde"
Blanca Segundo	61	Concepción	"Juan se llama mi marido"
Carmen Aguayo	36	Concepción	"En la plaza de la Victoria", "Para matizar un ramo"
María Vivanco	93	Concepción	"El Huáscar con la Esmeralda", "El clavel para ser lacre", "Qué están haciendo miro-nes", "Bonita la cinta verde", "Un ave estando durmiendo"
Margarita Aguilera	44	Concepción	"Tú me pusiste el gorro", "Penoso muerto Acevedo"
Zunilda Araneda	35	Florida	"Un panadero fue a misa"
Rosa Viveros Cid	50	Fundo El Maitén, cerca de Yumbel	"Un viejo me pidió un beso", "La niña está bailando", "Yo vide llorar a un hombre", "A la una nació yo", "Estoy queriendo un huasito"
Lidia Gajardo	64	Fundo El Palomar	"Bendigo que corre"
Rosa Cisternas	58	Fundo Trinitaria	"Quisiera ser copa de oro", "No me niegues la esperanza", "Tus ojos morenos vide", "Tus ojos querida mida", "Me considero en la gloria"
Sebastiana Castillo	33	Guarilhue	"El canario es muy celoso", "El cuartel es una fonda"
Margarita Quezada	74	Hualqui	"Qué planeta reinaría", "Puerto de Valparaíso", "La albaquita que me distes", "Precioso ramo de flores", "De una piedra mineral"
Olga Encina	54	Hualqui	"Villarica buena tierra"
Olimpio Fuentes	53	Hualqui	"Cuando chiquito lloraba", "A donde te fuiste anoche", "Son las once y no ha llegado"
Genoveva Araneda	47	Ñipa	"Desengaño me da el tiempo", "Quisiera que el sol saliera"
María Alejandrina Tapia	s/inf	s/inf	"Tengo de hacer un vestido", "Por la línea corre el tren", "Yo soy la recién casada", "El jardinero de amor", "Pañuelo blanco que me diste"
s/inf	s/inf	s/inf	"De negro visten las viudas", "Estando mi pecho con llave"

Fuente: Elaboración propia a partir de información custodiada por el Museo Pedro del Río Zañartu.

Gastón Soublette hizo un análisis somero de estas cuecas, destacando las figuras literarias utilizadas, el delicado sentido poético de los versos y la presencia del humor y el ingenio.

De todas las personas que fueron recopiladas por Violeta Parra, a partir de las referencias otorgadas por Patricia Chavarría, se tomó contacto con Ricardo Castillo Ibáñez, nieto de Rosa Viveros Cid, que fue una de las mujeres de la provincia de Concepción y de la frontera que más le aportó con cantos campesinos. Ricardo nos recibió en casa con sus padres, Irma Ibáñez y René Castillo. En fraternal diálogo, no sólo explicaron cómo fue que Violeta Parra contactó y recopiló a Rosa Viveros, sino el contexto rural del que fluía esa cultura y cómo todavía ellos mantienen vigente el folklore musical en Talcahuano, que es donde residen en la actualidad³³². Problemática relevante, porque, precisamente, la principal preocupación de los folklorólogos y folkloristas de las décadas de 1950-60 era el impacto que tendrían sobre la cultura tradicional las múltiples influencias urbanas y del mundo globalizado, a pesar de que en ese entonces no se utilizaba ese último concepto. Cabe entonces reflexionar cómo es que se mantuvo en el tiempo y si esta familia no es más que un ejemplo de múltiples experiencias similares. Ricardo nos facilitó además casetes con grabaciones de los cantos de su abuelita Rosa y de conversaciones que sostuvo con ella, material que constituyó un aporte valiosísimo a esta investigación.

Rosa Viveros Cid nació en Hualqui en 1907. Su madre, Natalia Cid Organdoña, y su padre, Carmen Viveros González, nacieron antes de la ley que creó el Registro Civil (1884). Oriundos de Hualqui, tenían un campo en esa zona, pero además trabajaban como una de las cerca de doce familias de inquilinos del fundo El Maitén. Ellos tenían allí su puebla, donde hacían sus cultivos y criaban y mantenían animales. Además, cumplían las obligaciones que demandaba el patrón Manuel Soto, al que su hija Irma Ibáñez recuerda con estimación.

Rosa le contó a su nieto Ricardo que provenía de una familia de cantoras. Tanto su abuela Jacinta como su madre Natalia lo eran. Pero ellas tocaban “chancando”. Su abuela le había comprado una guitarra a su mamá y a su tía Chayo, no obstante, ellas tocaban pero sin afinar: “sin niuna’ cosa, aplastando las cuerdas y levantándolas, como quien toca un

³³² Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

charrango. Así tocaban ellas, como quien toca un charrango, aplastando así, cargando los dedos y levantándolas, así, así era”. Agrega que no sabían ninguna postura, “así ellas cantaban por un lado, la guitarra iba por otra parte, así que la cosa era que cantaban”. Por imitación ella aprendió a tocar de la misma manera: “Cargaba una cuerda, la soltaba... y aprendí a cantar con un deo’..., así tocaba la cueca. Y tenía como... unos doce años”³³³.



De izquierda a derecha: Ricardo Castillo, su madre Irma Ibáñez, y su padre, René Castillo. Talcahuano. Fot. F. Venegas, junio 2017.

Cuando tenía unos catorce años, Juana Silva, que era la hija de su padrino y que residía en el fundo Santa Lucía, en Copielemu, le va a enseñar a tocar la guitarra por la afinación estándar o común (en Mi): “Ella había aprendido a tocar bien, sabía tocar por música. Pero a mí me enseñó así al oído. Claro que pa’ cuando me enseñó a afinar me enseñó unas notas. Pero después lo demás todo me lo enseñó al oído, porque pa’ hacerlo más ligero. Porque mi padrino y mi madrina me querían mucho. Así que por eso querían que... Y yo cantaba, chica así era, pero cantaba.

³³³ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990.

Sin saber na', cantaba. Y me hallaban que tenía muy buena voz, así que dijo mi padrino que tenía que aprender. ¡Y aprendí a tocar! Me enseñó, Juanita se llamaba, la Juanita Silva. Tuve con mi padrino allá en el fundo Santa Lucía. Tuve como dos meses con ellos"³³⁴.

El haber aprendido a tocar por música, aunque fuese solo por oído, llevó a que Rosa fuera casi la única entre las jóvenes de su entorno que supiese tocar la guitarra por la afinación más normalizada, lo cual le dio una ventaja respecto de quienes desconocían cómo ponerla a tono de esa manera. Recordemos además que, a la sazón, en Hualqui se estilaba acompañar las guitarras con las palmas, charrangos o simplemente con un tarro. Entonces, el sonido de la guitarra va a ser muy cautivador: "Uhh, ¡cantaba muucho! cantaba porque casi era la única de la juventud que había de mi edad, que sabía tocar la guitarra bien. Había otras que tocaban, pero tocaban, aplastando y levantando la mano: ¡Sonaba tan feo!"³³⁵.

Cuando Juana Silva le enseñó a tocar guitarra a Rosa, las primeras posturas que le transmitió fueron por transporte: "... pa' afinar por transporte, me enseñó: la segunda, se finaba en el tercer traste³³⁶, que dijera igual como la prima³³⁷, el mismo son, así, al aire. Después se finaba la prima con la tercera. Después la segunda con el cuarto. La tercera con el quinto y el sexto con la prima. Ellas eran el mismo son, al aire". Con ello aprendió a tocar la cueca por transporte: "pasando cuatro traste abajo, saltando uno, y el otro y después abajo, [en el] tercer traste, se hacía otra postura. Y salían ¡muy bonitas!". No obstante, aclara que esta afinación no tenía buen compás para bailarla. Luego, aprendió a tocar por segunda alta. Esta se afinaba por guitarra, "y la segunda se tira que diga al tercer traste... y ahí queda afinada por tercera alta. Y tocaba la cueca por tercera alta, en la mitad del maso de la guitarra, no arriba... Después aprendí arriba..., porque era con dos posturitas...". Finalmente adquirió conocimiento por común (afinación estándar o universal), es decir, "por guitarra". De

³³⁴ Ídem.

³³⁵ Ídem.

³³⁶ "Cada uno de los resaltos de metal o hueso que se colocan a trechos en el mástil de la guitarra u otros instrumentos semejantes, para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos". <http://dle.rae.es/?id=aVKB6bO|aVLqMTD>

³³⁷ Se refiere a la primera cuerda, la más delgada de todas, y que produce el sonido más agudo. Citado de: <http://dle.rae.es/?id=UBQk8bX>

este modo, Rosa llegó a tocar cuecas en tres afinaciones, “por común, por transporte y por segunda alta”. Aunque la que más tocaba era por segunda alta, “porque esa cueca tenía muy bonito compás”³³⁸.

Rosa Viveros fue acrecentando su repertorio llegando a transformarse en una cantora de renombre en su microsociedad. Ello significó que la comenzaron a invitar a las trillas, días de santos, novenas. Ella recuerda que la iban a buscar a caballo, a pesar de las distancias, desde Tomeco. También animaba las fiestas para los dieciocho de septiembre. En el fundo Santa Lucía, su padrino hacía fiestas:

era una casa grande que tenía él, así, que tenía corredores, así que ahí en los corredores hacía las fiestas. Venía gente vecina. Y hacían empanás'. Mi padrino hacía empanadas y vendía, vino vendían, ponche. Después al otro día del dieciocho íbamos a una era que había, a jugar ahí, a descabezar pollos, y toda la gente, así que hacían apuestas, y quien sacaba el pollo, y así, estábamos dos a tres días allá en la casa de mi padrino. Después nos mandaba a dejar él a la casa. Y así después también salíamos [en] días de santo, donde unas señoritas Álvarez, un señor Álvarez que había también, mi abuelita Jacinta, allá en donde está la escuela de Huinanco³³⁹.

En otro dieciocho, con Apolinares Flores, un pariente de su abuela Jacinta, hicieron una apuesta de quién cantaba más canciones sin repetir. Y ella recuerda que salió victoriosa: “Y yo le gané a don Apolinare..., y don Apolinare tocaba muy lliindo, punteaito, tan bonito que cantaba también, él había aprendido aquí en Concepción. Y me quería mucho. Me decía coleguita, y él me enseñaba también así lo que yo no sabía, él también me enseñaba. Y así después la gente ya me invitaba también. Y le enseñé a muchas chiquillas, muchas amigas, les enseñé a tocar guitarra”³⁴⁰.

En el fundo El Maitén, Rosa rememoró que si bien eran doce hermanas, las mujeres eran las mayores y apoyaban en todas las labores: “en el tiempo del verano nosotros cortábamos el trigo, emparvábamos³⁴¹. Las chacras la aporcábamos, le sacábamos la yerba. Todo eso la apor-

³³⁸ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990.

³³⁹ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990.

³⁴⁰ Ídem.

³⁴¹ Se refiere a que hacían montones grandes de trigo, para luego llevarlos a la era, a la trilla.

cábamos³⁴² con un arado un día entero, melga³⁴³ por melga, los porotos, las papas...”. Lo otro que le entusiasmaba era hacer vestuario. La mamá les hacía hilar la lana que sacaban de las ovejas: “En la noche en vez de estar jugando, estar ociosa, estábamos: una hilaba, la otra escarmenaba la lana, y así, aprendimos a tejer mantas y a hilar, y vendíamos mantas. Nos mandaban a tejer mantas también”. Las mantas se la vendían a los lugareños del fundo y a campesinos, y les pagaban por ellas cuatro pesos: “por una manta hilá’y tejida, cuatro pesos. ¡Era plata!”³⁴⁴. Además criaban chanchos, pollos y se los vendían a negociantes que pasaban: “vendíamos nosotros, huevos, pollos, y ahí teníamos plata pa’ comprar los aceites, *carmín solimán* (sic) que se echaba... y entonces ya yo quería aprender a coser... porque a mí me gustaba. Ya me hacía mi ropa, de 22 años yo me hacía mi ropa, a mi gusto”³⁴⁵.

A la sazón, no iban más de dos veces en el año a Hualqui, porque asegura que no había caminos. Se iba de preferencia en primavera o en el verano: “Ni de caballo, ni en carreta, porque había tanto barro, los caballos se empantanaban. No habían caminos”. Iban por los potreros, por caminitos vecinales y el viaje se le hacía interminable: “así que ahí en el invierno veníamos a pie. Pero salíamos nosotros a la ocho de la mañana, llegábamos en la tarde, con poquito sol a Hualqui, ¡todo el día caminábamos! ¡Todo el día! ¡Porque era tan lejos!, de las vueltas que teníamos que dar... Habían ríos, habían barros, habían unas montañas...”³⁴⁶.

Hacia 1929 Rosa haría un viaje con su padre a Concepción, que cambiaría su historia de vida. Lo acompañó a cobrar un dinero por la venta de unos bueyes. Hicieron el traslado en tren y al retornar por O’Higgins, entre Prat y Serrano, ella se fijó en el letrero de un local de costura en que se requería una ayudante. Como le interesaba lo que tenía que ver

³⁴² La definición más apropiada que da la RAE a este término para lo que está expresando Rosa Viveros es la siguiente: “Cubrir con tierra ciertas plantas, como el apio, el cardo, la escarola y otras hortalizas, para que se pongan más tiernas y blancas”. <http://dle.rae.es/?id=3FV6uQH>
2. tr. Remover la tierra para amontonarla en torno a los troncos o los tallos de cualquier planta.

³⁴³ “Faja de terreno que el labrador señala en un haza para esparcir la simiente con igualdad y proporción”. <http://dle.rae.es/?id=2J53HUO>

³⁴⁴ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990.

³⁴⁵ Ídem.

³⁴⁶ Ídem.

con coser, preguntó por el trabajo, para el que estaba calificada, y luego aceptó el ofrecimiento de un tío que era medio hermano de su madre, que se llamaba Rodolfo, de hospedarse en su casa. Aunque su madre no estuvo de acuerdo, finalmente se instaló en Concepción, donde después de dos años se independizó, conociendo además a su marido, Miguel Ibáñez Castillo, oriundo de Selva Negra. De ese matrimonio nacieron dos hijos: Víctor e Irma, a la que ella llamaba Bruní. Cuando ella iba a nacer, enviudó. Entonces decidió retornar a Hualqui, a donde por años solo había ido de visita durante los veranos.

Una vez que Rosa tuvo a su hija Irma Brunilda, en 1939, se enfermó, por lo que de nueve meses, ella fue entregada a sus abuelos. Se produjo entonces la conexión con la cultura campesina de manera directa, a través de sus abuelos, pues residiría en el fundo El Maitén hasta los nueve años. Los recuerdos de Irma Ibáñez se cruzan con los de Ricardo, su nieto, quien estuvo muy preocupado de desentrañar cada paso que dio su abuela Rosa. Irma rememora que a la sazón los campos estaban sembrados de espigas: “Mucho trigo. Mucho trigo. Eran zonas de mucho trigo”. También se plantaban “papas, porotos, choclos. De todo po”. Eso era para el consumo doméstico, aunque si quedaban excedentes, se comercializaban. El fundo tenía máquina trilladora y molino. Pero en cada puebla, según especificó Ricardo, “tenían una cantidad de tierra que era libre, que ellos sembraban y eso era para ellos. Entonces ahí era donde hacían la trilla a yegua”³⁴⁷; trillas como la que filmaría en Calquinhue Sergio Larraín, en 1958.

Sobre las plantaciones de maíz, recuerda que cuando venían las cosechas, iban en la carreta con su abuelo y la traían llena de choclos:

Después ese choclo nos daban trabajo que había que pelarlos y los echaban a cocer en tambores. Nosotros teníamos que traer leña y ponerle juego (sic) a los tambores. Y pelar [el] choclo, limpiarlo y echarlo a los tambores. Comíamos choclo pa’ que le cuento. Pero los choclos, ¡oh! Yo siempre le cuento eso a mis hijos. Qué manera de comer choclo. En carreta íbamos, en carreta llena de puro choclo. Y eso después que se cocían en esos tambores, mis tías los sacaban, los ponían en unas ramás’ grandes que se hacían de ramas, a secar. Después eso se sacaba y se molía y se guardaba hecho chuchoca.

³⁴⁷ Ídem.

Para eso usaban molinos manuales. Recordó también que hacían catutos pero con trigo: “Se lava el trigo bien lavadito y se pone a cocer y cuando el trigo ya está cocidito, se le bota el agua. Y después eso se muele en la piedra. Pero mis tías más lo hacían en el molino. Nos mandaban a nosotras a molerlo. Y ellas lo hacían en la piedra, el catuto... redondito...”³⁴⁸.

En el fundo también abundaban las vides y se hacía “mucho vino”. Además, el patrón, según rememora Irma, “le daba a veces a la gente que fuera a buscar uva”. Por su parte, el abuelo Carmen tenía una viña en su campo.

Las ovejas eran escasas, “cada empleado tenía más de diez ovejas. Más no tenían”; y andaban sueltas. Según Irma, “El patrón nunca dijo. Ud. va a vivir de aquí y Ud. no se va a salir de aquí. Estaba revuelto con los animales de él”. En contraposición, abundaban los vacunos, pero para la venta. Un par de hombres cuidaban los animales y los iban cambiando de potrero: “Y hartos animales tenía el finao’ Manuel. Y toda su gente, todos sus empleados tenían animales. Mi abuelo yo recuerdo que tenía en esos años, nosotros le sacábamos leche y mi abuela hacía queso. Tenía cinco vacas, más tenía dos yuntas de bueyes, que serían nueve animales. Caballos también habían: tres caballos, dos, a veces los iban cambiando”. También hartas gallinas, pavos, gansos y chanchos. Irma recuerda que cuando ya más grande, estando viviendo en Hualqui, se iban de vacaciones al campo, les mandaban sacar de la maleza que se daba a los pavos, siete venas (*Llantén menor o Plantago lanceolata*): “Hay un pastito que sale que se llama siete venas, que trae unas hojitas anchitas. Y eso se le daba a los pavos. Nosotros nos mandaban: ¡ya: vayan a buscar siete venas para darle comida a los pavos! Íbamos con mis primos a buscar, traíamos hartas hojitas de esas. Y las teníamos que picar chiquitita. Y esa mis tías las revolvían con trigo partido y se le daba a los pavos”³⁴⁹.

Patricia Chavarría ha propuesto que el ciclo agrario estaba relacionado con el calendario devocional y que tenía una dimensión festiva³⁵⁰. En ese sentido, como familia, rememoran que se hacían novenas a la virgen del Carmen (16 de julio) y a la virgen María (8 de diciembre). Entonces

³⁴⁸ Ídem.

³⁴⁹ Ídem.

³⁵⁰ Patricia Chavarría desarrolla esta problemática en: *De los cogollos del viento*. Santiago, Archivo de la Literatura Oral y Tradiciones, Biblioteca Nacional y DIBAM, 2009.

se realizaban: “unas tremendas fiestas ahí. Y comilonas”. Iban además a San Sebastián en Yumbel, el 20 de enero, no en marzo, porque esa era una fecha complicada para ir a pagar mandas, pues había que preparar la tierra para sembrarla. Irma recuerda haber realizado ese viaje con René, su esposo, “en carreta y con guitarra”, “y pollito cocío”. Él recuerda que a la carreta, “le ponían un toldo arriba y encima le poníamos los plumones y todo... y llevábamos vino. Íbamos feliz y contento. Ellos tocaban la guitarra, mi señora cantaba”³⁵¹.

Antes de plantar el trigo, celebraban también la Cruz de Mayo: “todas las casas celebraban la Cruz de Mayo. Y pa’ San Juan era como una devoción, todos, cada cual hacía estofado para San Juan”. También cuenta que se hacía una procesión: “se rezaba el rosario, y se decía: ¡viva la cruz de mayooo! Gritábamos todos en la procesión. Nos íbamos rezando el rosario”. Todo ello se hacía en el campo de la abuela Natalia: “ahí ella celebraba la Cruz de Mayo. Hacían una cruz con hartos copihues... y después se sacaba la procesión. Íbamos en procesión con la cruz y después volvíamos y dejábamos la cruz en la puerta de la casa”. Acá se celebraba de una manera diferente a la de los villorrios rurales, no ocurría que se fuese de casa en casa y que a veces hubiese gente que no cooperara³⁵²: “en el campo no es así. Porque pasa que en el campo, en el fundo donde yo le estoy conversando esto, las casas quedaban muy lejos de una a la otra. Muy lejos. Entonces cada cual celebraba en su casa y se invitaba sí. El que no hacía la Cruz de Mayo iba allá donde mi abuelita. A la novena de la virgen María. Iban allá. Entonces ahí se juntaba harta gente, porque mi abuelita era muy católica, muy religiosa”³⁵³.

Respecto de la Cruz del Trigo, que se hacía el 4 de octubre, para San Francisco, Irma señala que mataban un chanco y se iban a comer al trigo: “también se tocaba la guitarra, se bailaba cueca. El trigo quedaba todo pisoteao’, pero sabe Ud., Ud. no va a creer, pero el trigo que más se pisoteaba bailando, estaba más fértil para regar. Muy lindo todo eso”³⁵⁴.

³⁵¹ Ídem.

³⁵² Por ejemplo, en Heriberto Muñoz, *Música de tradición oral de Curacautín. Una aproximación a la música de los colonos nacionales en la Araucanía de la primera mitad del siglo XX*. Valparaíso, Fondart, 2009, 65-66.

³⁵³ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

³⁵⁴ Ídem.

Importante a considerar es que en el fundo no había un templo. Solo llegaba un sacerdote para el 8 de diciembre, para las primeras comuniones y confirmaciones, y a Hualqui. Por lo tanto, como ya lo han evidenciado otras investigaciones, el calendario devocional se nutría de la fe del pueblo³⁵⁵.

Rosa Viveros Cid tenía además virtudes adicionales. Es su nieto Ricardo quien recuerda que era partera, quebraba el empacho –aunque no con frecuencia–, además de animar los velorios de los angelitos.

En relación a su rol de partera, Irma explica que cuando las mujeres iban a alumbrar, “como no había hospital en Hualqui, a mi mamá la iban a buscar y ella iba a atender a las señoras. Les sacaba las guagüitas”. Ricardo agrega que en los partos se utilizaban lavatorios grandes, que se llenaban con agua caliente, y que se ocupaban hartos paños, esperando en ocasiones a que se produjera el nacimiento, “toda la noche”. Una vez que tenían las guagüitas, a las señoras “les llevaban un tazón de sopa de ave. Un consomé³⁵⁶”.

Ricardo señala que su abuela quebraba el empacho con ceniza, pero que no lo hizo hacia la comunidad, sino con la gente más cercana.

Por su parte a su hija Irma le tocó asistir a un velorio de angelito: “Sí. Lo viví en la casa de mi abuela (Natalia). Ahí falleció un hijito de una de mis tías y lo velaron en la casa. Le hicieron una ropa todo de blanquito, con un gorrito, todo lindo, y le acomodaron en una mesa y ahí lo dejaron sentadito al angelito, y ahí se le bailaba y se le cantaba”. Ricardo, a partir del recuerdo de los testimonios de su abuela Rosa agrega:

Lo vestían y le ponían mortaja. Y lo amarraban a una sillita porque le hacían una sillita más o menos chica. Y ahí lo amarraban porque como cuando estaba calentito no había problema de moverlo y dejarlo bien. Y le colocaban aquí un palito en el ojo, para que cuando ya se enfriara el quedara con los ojos abiertos. ¿Por qué? Decía la abuelita: para que

³⁵⁵ Chavarría, *De los cogollos...*; también, Maximiliano Salinas, *En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica*, Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2000; *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia el 1900*, Santiago, Lom, 2005.

³⁵⁶ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

viera que todos estaban contentos. Porque no podría[n] estar con pena. Porque era un orgullo en la familia que un angelito iba hacer representación de la familia ante dios. Entonces se le bailaba, se le tocaba, se le cantaba, entonces eh, [a] mi abuelita [le] tocaba esa función de cantarle a los angelitos³⁵⁷.

Rosa Viveros, a propósito del carácter festivo de los velorios, explicó que cuando estos concluían, ya de mañana, el angelito tenía sus ojos y párpados llenos de tierra, del polvo que se levantaba por quienes habían estado bailando³⁵⁸.

Sin bien es efectivo que las cantoras tenían un protagonismo importante en animar el calendario devocional que convergía con el de las siembras y cosechas, también van a tener un rol relevante en la sociabilidad urbana con la que los grupos intermedios fueron construyendo localidades y pueblos, allí donde el estado tenía una presencia lejana y más bien cargada a lo simbólico. Rosa Viveros lo explica muy bien:

En el terremoto del '39 cayó la casa y la escuela. En el del '39. Así que nosotros hacíamos malones pa' recoletar plata, pa' hacer la escuela, pa' arreglar la escuela y la iglesia. Así que por eso yo era bien reconocía'. Porque era un grupo de señoras que habíamos, la señora del alcalde, y otras señoras que habían, de la Iglesia Católica, de esas, juntábamos plata pa' hacer la iglesia. Y después también pa' sacar la luz, porque en Hualqui no había luz eléctrica, había una luz que daba un caballero que se llamaba Nemesio, que el motor lo hacía andar a carbón de madera, y eso daba una lucecita que era como una vela. Esa luz había en Hualqui. Y qué, el viejo se quedaba dormido borracho, no pagaba el juego', se apagaba la luz... Así que a punta de baile y comilona sacamos la luz pa' Hualqui. Y la del Abanico. Cuando salió la luz del Abanico. Y yo cantaba, cantaba, hacíamos unas ramás', y yo cantaba. Así que por eso todo el [pueblo] me conocía que yo tocaba la guitarra³⁵⁹.

Su don de cantora sobresaliente va a ser traspasado no solo por ella, sino también por su entorno familiar a su hija Irma.

³⁵⁷ Ídem.

³⁵⁸ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990.

³⁵⁹ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, noviembre de 1996.

Y yo era muy niña cuando ya tocaba la guitarra. Sabe que mi abuela en una oportunidad fuimos a una trilla. Que toque la Brunesito me decían, porque me llamaban Bruni. Porque me llamo Irma Brunilda yo. Y todos me decían Bruni. Todavía me dicen Bruni. Y yo apenas me podía la guitarra. Me sentaron arriba de un barril y mi abuelita me sujetaba la guitarra [para que les tocara] a los campesinos y ellos bailaban. Y ellos bailando y yo vamos tocando. Así que en realidad de muy niña toqué guitarra yo³⁶⁰.

Irma conocería a su futuro marido, René Castillo, en el campo, en las trillas. Su madre, Rosa Viveros, conoció a su padre Miguel en una ramada en Puchacay.

La vida campesina, con su epicentro en las trillas, se siguió manteniendo en el tiempo; de hecho, sus hijos pudieron no sólo participar de ellas sino también, como se puede apreciar en las fotografías siguientes, de las labores agrícolas del fundo El Maitén. En las fiestas asociadas al calendario agrícola, se tocaba la guitarra, se comía y bebía mistela. Ricardo Castillo refuerza que cuando se comía era en abundancia: se servían tallarines y después venía el estofado: “como tres o cuatro platos de almuerzo. Entonces se estaba [muy satisfecho] claro po’. Bueno obviamente que se trabajaba desde antes de las ocho de la mañana hasta cuando el sol ya no estaba y después en la noche se seguía el baile y la comida”. Irma agrega que se amanecían: “La gente no se iba porque a medianoche volvían a dar café con sandwich... a la gente”. A las señoras les daban mate, “y vamos bailando y tocando la guitarra”. Lo que más se cantaba eran cuecas, corridos y vals antiguos. También tonadas y canciones. Aunque Ricardo especifica que las tonadas se cantaban cuando estaban en la era, arriba: “Porque paraban de repente. Cuando hacían vuelta... Para que la yegua no se mareara. Daban vuelta y le hacían en el sentido contrario”. Entonces cantaban y tomaban vino o mistela. Irma explica que esta se preparaba con aguardiente y betarraga: “Y quedaba una mistela rosadita y muy rica. Le colocaban azúcar quemada, todas esas cosas. Hasta yo ayudaba a preparar. Porque era metiche, iba donde las tías a ayudarle. Y mi marido también, porque a él le encantaba”. Ella cuenta sonriente que a su esposo le gustaba ir a las trillas a bailar y que a ella “la mandaba a tocar guitarra”³⁶¹.

³⁶⁰ Ídem.

³⁶¹ Ídem.



Preparándose para la trilla. Fundo El Maitén, 24 de febrero de 1977. De izq. a der. Arriba: NN, Rolando Aguilar Viveros, Bernardo Salías Viveros, NN, José Adolfo Aguilar Viveros y Antonio Aguilar Viveros. Abajo: Miguel Aguilar Viveros, Guillermo Viveros Viveros, Erika Castillo Ibáñez, Ricardo Castillo Ibáñez, Natalia Aguilar Viveros (Mencha), Lorena Belmar Reyes y NN. Fot. René Castillo. Archivo Familia Castillo Ibáñez.



Camino a la era tras la corta del trigo. Fundo El Maitén, 24 de febrero de 1977. De izq. a der.: Miguel Aguilar Viveros, José Adolfo Aguilar Viveros, Robinson Castillo Ibáñez, Paola Prieto Reyes, Natalia Aguilar Viveros Miranda, Lorena Belmar Reyes, Ricardo Castillo Ibáñez. Fot. René Castillo Ibáñez. Archivo Familia Castillo Ibáñez.



Trilla a yegua suelta, Fundo Los Tilos, 1990. Entre quienes están en la era, con los brazos en alto se distinguen, José Adolfo Aguilar Viveros y Hernán Ruiz Ruiz. Fot. Ricardo Castillo Ibáñez. Archivo Familia Castillo Ibáñez.



Trillando en la máquina del fundo. Cuando el tiempo se echaba a perder o se pasaban un poco las cosechas, se trillaba a máquina, pero ello no significa que no hubiese fiesta. Fundo Los Tilos, 1985. Fot. Ricardo Castillo. Archivo Familia Castillo Ibáñez.



Celebrando el fin de la trilla. Fundo Los Tilos, 1985. De izquierda a derecha: Ramón del Carmen Aguilar Viveros (Moncho), Miguel Aguilar Viveros, Hernán Ruiz Ruiz, Juana Briceño, José Adolfo Aguilar Viveros, NN, Leticia Aguilar Viveros, Laura Natalia “tía Tala”, Margot Ruiz Briceño, Lorena Belmar Reyes, Miguel Aguilar. Fot. Ricardo Castillo. Archivo Familia Castillo Ibáñez.



Fundo Los Tilos, 1985. Sector Rinconada, Hualqui, casa familia Aguilar Viveros. De izquierda a derecha: Ramón del Carmen Aguilar (“Moncho”), Nora Ruiz Briceño, Katherine Ruiz Aguilar, Laura Natalia Viveros Cid, dueña de casa (tía “Tala”), Margot Ruiz Briceño, Segundo Carrasco (“Chundo”), Marlen Aguilar Ruiz, Omar Ruiz Briceño, José Adolfo Aguilar Viveros, Antonio Aguilar Viveros (“Toñito”), Humberto Ruiz Ruiz, don Omar, don Orlando. Fot. Ricardo Castillo. Archivo Familia Castillo Ibáñez. Fot. Ricardo Castillo. Archivo Familia Castillo Ibáñez.



Familia Viveros Cid. De izquierda a derecha. Abajo: Rosa Emilia Viveros Cid, María Corina Viveros Cid. Arriba: Juana Cid Ordenes, Don Neno Viveros, NN, Natalia Cid Órdenes y Elena Viveros Cid. Archivo Familia Castillo Ibáñez.

Está pendiente profundizar en cómo surge esta cultura, en la que se unía el calendario agrícola con el devocional. Sin duda que está conectaba con los sedimentos de la labor misional tanto jesuita como franciscana forjados durante el siglo XVIII³⁶². En otro momento dimos cuenta de cómo se visibilizaba ésta para la zona de la frontera del Biobío, en la caracterización que hizo un cosmógrafo del virreinato del Perú Cosme Bueno, hacia 1788. Este se refirió, entre un conjunto de aspectos, a la jornada laboral, faenas ganaderas y agrícolas, al consumo de chicha y mate. Asegura que los moradores de este territorio solo se ocupaban: “de andar de chácara en chácara, donde se encuentran en todas partes quien les dé de comer sin otra diligencia que la de entrar y arrimarse a la mesa por ser un país lleno de hospitalidad y abundancia en alimentos...”. La

³⁶² Venegas, *De Tralcamawida a Santa Juana*, 2014.

vida de estos campesinos era tranquila y alegre, debido a la libertad que gozaban, destacando que tenían, “pasión por la música y sus cantares son parecidos a los del sur de la Península Ibérica”³⁶³. Hacia el siglo XX se evidencia una marcada diferenciación de género en este ámbito, y los cantos y la música eran animados esencialmente por mujeres.

Este es parte del contexto cultural al que arribó Violeta Parra en Hualqui y que es representativo de la frontera del río Biobío en su raíz hispanocriolla. Por el destacado rol que tenía Rosa Viveros en ese lugar es que inmediatamente ella supo que era una persona a la que debía recopilar.

Irma recuerda que Violeta llegó a casa de su mamá, y le preguntó si era posible la atendiera: “Y ahí conversaron ellas. Ud. sabe que cuando uno es niño chico es intruso. Iba a meterme yo en la conversación que tenía mi mamá con la Sra. Violeta...”. Su madre la hizo pasar: “Y estuvieron conversando, estuvieron cantando. El hecho que al final después se hicieron tan amigas que estuvo como tres días en mi casa la Sra. Violeta. Mi mamá le enseñó hartito a tocar”. Recuerda su pelo largo, que vestía ropa larga también y que era una persona “muy tierna, muy tierna. Y conversando con mi mamá, ya mi mamá la hizo pasar, tomaron mate, y se quedó como le digo, tres días en la casa”. En su primera visita fue sola. La segunda vez, como ya comentamos antes, habría sido acompañada por Julio Martínez. Él andaba con la grabadora y se preocupó de registrar el trabajo. Irma señala: “mi mamá le cantaba y él iba preocupado de la grabación”. Luego él preparó un asado en la cocina:

Mi mamá tenía una cocina de fogón y no quiso ocupar la cocina sino que en la cocina de fogón. ¿Usted sabe lo que es la cocina de fogón? Se hace juego (sic) en el suelo, ahí se echa hartito carbón, ¿cierto? Y se pone una parrilla y ahí hicieron los asaos... de vacuno. Hicieron ahí. Estuvieron tomándose unos tragos. Nosotros mismos fuimos al lado de mi casa, vendían vino, pipeño, así que ella decía: no Rosita, yo quiero pipeño. Le decía ella a mi mamá. Me mandaban a mí a comprar vino pipeño a donde ese vecino que vendía vino pipeño. Y se tomaron sus buenas copitas, si estaban bien alegres en la tarde. Y ahí se quedaron también, varios días³⁶⁴.

³⁶³ Fernando Venegas, “Violeta Parra y su conexión con la cultura popular de la frontera del Biobío (1917-1934)”, *Rev. Hist.*, N° 21, vol.1, enero-junio: 2014, 116.

³⁶⁴ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

Ya más familiarizadas, Irma evoca algunas situaciones domésticas que revelan cuán a gusto se sentía Violeta en este ámbito: “Con mi mamá se echaban tallas, le decía la Violeta a mi mamá. Oye, tomemos mate vieja caliente, le decía a mi mamá. Mi mamá se reía de primera. Después, le decía: no tengo leña vieja lajá’. ¿Y ese palo vieja podría? le decía [Violeta]. No vis’ que es yugo vieja agujereá [respondía Rosa Viveros]. Sus tallas que se echaban ellas. Después cuando ya estuvieron más en confianza”³⁶⁵.

Este aspecto no debiese sernos indiferentes. Igualmente Violeta Parra se desarrolló en diversos lugares, desde Chillán a Santiago, desde Buenos Aires a París. Sin embargo, sus predilectos fueron aquellos como la casa de Rosa Viveros y el entorno rural³⁶⁶.

Irma recuerda que Violeta hizo una tercera incursión a su casa, pero en esa oportunidad ella no estuvo. Ricardo complementa indicando que en esa ocasión se quedó con Rosa alrededor de una semana³⁶⁷.

En realidad, a partir del segundo encuentro, lo que hizo Violeta fue acompañar a Rosa a la cadena de trillas que a la sazón se realizaban en Hualqui. Como ya lo señalamos en otro apartado, comenzaban a fines de enero y concluían a comienzos de marzo. Las trillas se hacían a partir de la lógica de la minga, en que todos ayudaban en las labores del fundo vecino, pues así luego otros vendrían a apoyar su propia trilla. Pero ello los obligaba a preocuparse de la comida durante la faena, y al caer la tarde, junto con ella, de que no faltara la música. Allí era donde se requería a cantoras como Rosa Viveros Cid, que durante febrero de 1958, llegó hasta las eras acompañada por Violeta Parra.

En relación a los repertorios que su abuelita Rosa le traspasó a Violeta, Ricardo contó que “le dio parabienes, canto de angelitos, de velorio, cuecas y algunos vals”. Rosa estaba consciente que lo registrado en el Museo Pedro del Río Zañartu fue solo una parte de lo que ella le entregó. Referente a este punto, Ricardo señala: “lo que pasa, lo que decía mi abuelita, lo que hablábamos nosotros con ella, e incluso deben estar por ahí las

³⁶⁵ Ídem.

³⁶⁶ Imposible no recordar a Víctor Domingo Silva, otro provinciano que se sentía agobiado en los espacios urbanos y que siempre dio cuenta de lo incómodo que se sentía en ellos además de reivindicar su sentido de pertenencia. Fernando Venegas E., Víctor Domingo Silva, *Una vida sin detenciones*, Santiago, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2002.

³⁶⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

grabaciones, porque tengo mucho material de grabación de la abuelita. Ella decía. Ella puso las cuecas no más, pero yo puse mucho material”³⁶⁸.

Esperamos que estos registros que realizó Violeta, junto a los numerosos rollos de grabaciones con los que llegó a Concepción, y las partituras de las cuecas transcritas por Miguel Aguilar, puedan encontrarse, pues hasta ahora, de éste periodo solo se conservan las cincuenta cuecas que están depositadas en el ya mencionado museo Pedro del Río Zañartu.

Gracias a que Ricardo Castillo se preocupó de dejar registrados los recuerdos de su querida abuelita, podemos insertar acá uno de los tantos que le transmitió a su nieto la mismísima Rosa Viveros Cid de su primer encuentro con Violeta Parra:

La conocí porque ella fue a mi casa. Porque ella. Yo vivía cerca de la estación de Hualqui. Entonces llegó ella en el tren que llegaba a las tres de la tarde a Hualqui. Iba con una guitarra y llevaba un maletincito cuadrado así que tenía, que era una grabadora que tenía, e iba con un hombre de esos que ganaban corte ahí en la estación, y se dirigió a la tenencia. De la tenencia la llevaron a la Escuela. Entonces allá preguntó que quién tocaba la guitarra en Hualqui. Entonces como las profesoras a mí me conocían porque yo iba a tocar pa’ las fiestas así, y pal’ 18 de Septiembre iba a tocar. Así que le dijeron que la Rosa Viveros sabía tocar. Entonces Violeta Parra al otro día llegó a mi casa. En la tarde, cuando llegó de Concepción, entonces, hizo todas las preguntas por ahí, quién sabía tocar la guitarra. Entonces, ya, llegó allá, a mi casa. Y justo yo estaba tomando mate, porque como a las cuatro, cinco de la tarde, yo estaba tomando once y estaba tomando mate. Entonces llegó la Violeta Parra, y me preguntó que si acaso sabía tocar la guitarra. Yo le dije que sí. Y ella andaba con su guitarra. Así que tocamos un poco. Después, me dijo que le convidara mate. Y yo le convidé mate, y tomamos mate las dos, con Violeta Parra.

Entonces de ahí me estuvo preguntando, estuvimos cantando, entonces después eh me dijo que al otro día. De ahí en la tenencia, como no conocía a nadie ella, y el sargento Rivera la invitó a que fuera a quedarse en su casa. Y [ahí], el sargento Rivera la invitó a que fuera a quedarse a su casa los días que estuvo en Hualqui. Entonces después yo fui a la casa del sargento Rivera, y ahí grabamos.

³⁶⁸ Ídem.

... como una semana estuvo. Porque salió pa'l campo, vino por acá por el Águila, anduvo por Quilacoya. Por ahí por Quilacoya encontró algo antiguo, que es lo que está aquí en el museo de Hualpén, ahí está un viejo que le grabó unas canciones. Y ahí está también lo que me grabó a mí. Entonces, grabamos harto. Canciones de los angelitos, de los casamientos, pa' novios; también grabó las doce palabras redoblás', el bendito al revés, todo eso sabía yo por mi abuela, por mi abuelita, porque mi abuelita me enseñaba todas esas cosas, [que eran harto antiguas], [y ella] lo sabía por su suegra, que era más antigua todavía. Y así que, para novios, "Enfermedad de amor", eh "Yo también quiero casarme", todas esas cosa grabó.

Cuecas también. También cuecas. La cueca por transporte, por segunda alta, por tercera alta y por guitarra y le gustaba como yo cantaba. Porque yo no cantaba así rasgueao' mis canciones. Todas las cantaba así vibrando con las cuerdas. Que dijera igual la guitarra como lo que yo iba diciendo. La melodía. Porque así me enseñó a mí la hija de mi padrino. Que a ella le enseñaron aquí en Concepción a tocar la guitarra. Así que, tocaba muy bonito, sabía por música ella. Pero a mí me enseñó al oído así.

Andaba sola. Sola y en la tenencia le pasaron caballos para que fuera pa'l campo. Y me acuerdo como si fuera hoy. Andaba con un abrigo de terciopelo celeste. Que toda la gente se admiraba del color celeste. Y ella era morena. Era morena.

Una cara así alargadita. Morena. Y tenía la cara con hoyitos, porque le había dado la viruela. Tenía así como carcocha. Y una nariz laarga así. Y a veces se hacía una moñita, otras veces se dejaba el pelo suelto, andaba con el pelo suelto, así para atrás pa' la espalda, por aquí por los hombros. Y era una mujer flaca. Casi de la misma altura mía. Tendría un metro sesenta. Así flaca. Unas polleras largas. Era sencilla. Pero era bien amable. Y pa' conversar pa' too'.

Y le gustaron tanto mis canciones, si eran tan antiguas. Eran de mi bisabuela. Así que las aprendió ella. Y me dijo que lo que yo le enseñaba iba a quedar grabado pa' siempre. Y así ha sido, porque ahí en el museo de Hualpén está una cueca que le gustó mucho a ella, y la grabó y en el museo de Hualpén está mi cueca. Cueca, valeses, tonadas. Le gustó mucho mis tonadas, porque eran tan antiguas. Y había una tonada que era de mi bisabuela, que se llamaba...

Al otro día volvió otra vez. Y después fue donde el Sargento Rivera y grabamos otra vez. Tres veces, tres veces. Que salía y después me mandaba buscar con las hijas del sargento, que fuera para allá donde el sargento Rivera, tomábamos once, y después se vino.

Fue en la primavera. Fue en la primavera. En tiempos de la primavera, por ahí por diciembre, porque había frutillas. Porque cuando salió por ahí, fue para el lado del Águila, había encontrado un cultrún, de esos de los indios. Una cuestión así, y eso lo llevaba, pero no, estaba inservible. Y no había encontrado nada nada que le gustara. Pa' ya pal campo del Águila. Y en Quilacoya fue que encontró al viejito ese, que le enseñó unos cantos, unos contrapuntos. También están en el museo de Hualpén³⁶⁹.

En relación a los trasposos de cantos que le hizo a Violeta Parra, en otra conversación con su nieto, le refirió: “sí me acuerdo que le di. La primera que le dí fue, fueron casi más cuecas que le di. Cuecas y canciones: le di la del angelito, la de los parabienes del matrimonio, del angelito, y así unas décimas también. Y cuecas. La de las malas lenguas. También iban unos cantos de las malas lenguas. Todo eso se lo di a Violeta Parra: malas lenguas, los angelitos, para el casamiento y cuecas. Le di hartas cuecas a la Violeta³⁷⁰.”

De este testimonio destacan dos aspectos importantes. Siguiendo la caracterización que realiza Heriberto Muñoz, cuando Rosa Viveros se instala a vivir en Hualqui, transitó de haber sido una cantora propiamente tal a otra de pueblo. En efecto, según Muñoz, según su pericia y cobertura social en el desempeño de su saber, existen tres niveles de cantoras: la aplicada, correspondía a la que cantaba por afición, siendo su ámbito de expresión los círculos familiares en el esparcimiento y sus celebraciones. Su repertorio no es abundante, aunque su presencia siempre era valorada en su entorno. El contexto de desempeño era más bien el ámbito privado. En segundo lugar estaba la cantora propiamente tal: “un personaje reconocido por su comunidad, debido a sus sobresalientes habilidades técnicas vocales e instrumentales, el dominio de un considerable repertorio para cubrir las diversas ocasiones que la colectividad campesina requiere y, por sobre todo, por su atenta disposición y buen talante. Estas características integradas a la personalidad constituían un don –como el de la sanación, por ejemplo–, un rasgo esencial, necesariamente valorado por el entorno”. Respecto de los ámbitos de expresión, eran muy diversos,

³⁶⁹ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, noviembre de 1996. Archivo Familia Castillo Ibáñez.

³⁷⁰ Entrevista de Ricardo Castillo a Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990.

desde celebración de los santos, destacándose las Cármenes y San Juan, los casamientos, velorios de angelitos, las mencionadas Cruz de Mayo y Cruz del Trigo, las trillas y las veladas.

Por último, para Muñoz, el mayor nivel de profesionalización en el arte de las cantoras se encontraba en lo que define como cantora de rodeo. Esta corresponde a: “la animadora musical de la mayor actividad ecuestre tradicional de nuestro país, de ahí el calificativo. Su repertorio se basaba principalmente en las canciones de procedencia discográfica en boga entonces, creadas por compositores ciudadanos, cuyo contenido estaba vinculado a la vida campestre, relevando las virtudes campechanas –idealizadas– del huaso, la china, el paisaje, y la chilenidad”. Destaca que la afinación más usada por la cantora de rodeo es por guitarra, que corresponde “a una estética del mundo ciudadano y discográfico”. Se distingue de sus pares, por “la potencia y sugerente expresividad del canto, que por medio de matices dinámicos y requiebros daba vida al carácter del texto y su mensaje, ya fuera este sentimental, o festivo, donde campeaba, según fuera el caso, la ‘chispa’ y el humor”³⁷¹. Para esta modalidad, en otro momento propusimos como más pertinente el término de “cantora de pueblo”, en tanto su ámbito de acción iba mucho más allá de los rodeos. También se presentaban en escuelas, iglesias, radios, espacios públicos en general, como en caso de Rosa Viveros, que lo hace asociada a la sociabilidad de esos años, en donde se buscaba reunir recursos, a partir de actividades de amplia convocatoria social, para construir desde una calle hasta un templo.

En segundo lugar, se puede apreciar la metodología de trabajo de Violeta cuando va las localidades de tono rural. En este caso partió consultando en Carabineros por noticias sobre cantoras. Estos la derivaron a la Escuela y desde ahí se dirigió a donde la referenciaron. Luego visitó a quienes le recomendaron, para conocer quiénes eran y dimensionar cómo podrían aportar a su trabajo de recopilación. Realizado ese diagnóstico, al día siguiente vuelve ya a trabajar, haciendo grabaciones de lo que ella juzgaba importante, considerando que las cintas para hacer registros no le sobraban. Para recorrer el entorno rural, en esa oportunidad va a contar con el apoyo de carabineros, que le cedieron un caballo, y probablemente,

³⁷¹ Muñoz, *Música de tradición oral de Curacautín*, 44-47.

considerando que no conocía el lugar, quizá le acompañaron, o pusieron a su disposición a algún “baqueano” de la zona.

Irma y su hijo Ricardo tienen en mente que después llegaría a recopilar a Rosa Viveros Cid, la investigadora Margot Loyola. Explican que ella se enteró que Violeta había andado en Hualqui y que había una cantora, y vino entonces en su búsqueda. Llegó sola preguntando por ella, hasta dar con su domicilio, y luego la recopiló. Pero fue sin guitarra ni grabadora: “anotaba todo por música, no traía nada para grabar. Todo lo anotaba por música. Lo que estoy contando es lo que decía mi abuelita. Ella me dijo todo lo anotaba por música. Ella me decía. Entonces obviamente que era por partitura. Y todo lo escribía a mano”. Lo anterior es corroborado directamente por el testimonio que Rosa entregó a su nieto:

Y después fue Margot Loyola. Después de Violeta Parra fue Margot Loyola. También la Margot Loyola le di: “Yo también quiero casarme” y “Enfermedad de amor”. Y a la Violeta Parra también le di “Yo también quiero casarme” y “Enfermedad de amor...” ...Y le di a Margot Loyola “El canario que se voló”. Y esa le di, “El canario...” [...]

Ricardo: Esa que me enseñó a mí...

Rosa: Sí, esa le di a la Violeta, a la Margot Loyola.

Ricardo: Esa es la primera canción que Ud. me enseñó.

Rosa: Si pue’.

Ricardo: Esa canción era bonita.

Rosa: Pero Uds. la cambiaron, ¡ah!, la voz, le cambiaron la voz [...].

Y también le enseñé a Margot Loyola una otra, cuánto se llama. Esa no te la he dicho a ti, esa canción no la hay anotao’ tú. No es tan fea: “Mi negro mío” [...] es bien bonita, y me sé las posturas (la tararea). Cuando vaya allá, acuérdate, te la voy a enseñar. Es bien bonita [...]

Ricardo: Dio varios temas entonces.

Rosa: Sííí, le di varios [...]

Y Violeta Parra tenía una cuestión pa’ grabar, como un disco. Le ponía cinta [...]. Era así como una vitrolita así que tenía un disco. Y Entonces... le ponía el rollito de cinta y eso empezaba y ahí grababa, con esa cinta grababa, en ese disco grababa, como un disco así grababa la Violeta Parra. En una maquinita.

Y Margot Loyola no, Margot Loyola por música anotaba, hacía las notas. Por música. Margot Loyola tocaba por música. No me gustaba como cantaba la Margot Loyola, la voz...

Ricardo: No le gusta.

Rosa: No me gusta. Fuimos a cantar a la escuela las dos con Margot Loyola. Bailó ella y yo fui pa' que ella bailara, y canté. Y canté harto "Mi negro se fue...". A mí no me daba vergüenza cantar.

Ricardo: Y por qué le va a dar vergüenza...

Rosa: Y yo donde andaba, ah... la Rosita...³⁷².

Agrega a su vez que, en opinión de su abuelita, ella se quedaba con Violeta: "No tuvo mucho feeling, porque fue un día. Estuvieron como dos horas. Y después le dijo si podía venir más adelante. Y vino estuvo una hora y nada más". En cambio, refuerza, "con la Violeta se trataban como amigos; fue tres veces a Hualqui. A veces se quedaba tres días. A veces una semana. Entonces fue una relación más directa con ella;... Mi mamá también tenía su guitarra, pero [para] la Violeta su guitarra era sagrada"³⁷³.

Respecto de las composiciones que Rosa le entregó a Violeta, podemos señalar que, de las que se encuentran en el museo de Hualpén, por lo menos dos podrían corresponder a lo que ella denomina como "malas lenguas". Una de ellas corresponde a "La niña está bailando": "La niña está bailando / se le ve el bord' o el 'enagua / y el joven que la acompaña / la boca se le hace agua". La otra cueca es: "Un viejo me pidió un beso": "Hácele viejo diablo / no seas leso / híncate de rodillas / y dale un beso"³⁷⁴. Pero no hay registro de "Yo también quiero casarme" y "Enfermedad de amor", canciones de angelitos, parabienes del matrimonio y décimas. Al parecer, "Mi negro mío" y "El canario que se voló" se los habría entregado sólo a Margot Loyola.

Para concluir este apartado, en el que insertamos las cuecas que Violeta Parra dejó en el Museo Pedro del Río Zañartu, se proponen dos reflexiones.

La primera, relacionada con cómo se ha podido mantener vigente hasta el presente la cultura musical folklórica en el seno de la familia Castillo Ibáñez. La segunda, vinculada con las cuecas en el marco del folklore de la región del Biobío.

³⁷² Ídem.

³⁷³ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

³⁷⁴ Archivo Museo Pedro del Río Zañartu, Concepción.

Respecto del primer punto, aunque sea brevemente, es una pregunta importante de plantear, aunque sin llegar a responder a plenitud, pues es materia de una investigación por sí sola. Lo primero que se debe considerar es que se ha perdido el contexto campesino. Todos los relatos que hemos recogido para la frontera del Biobío apuntan como momento de inflexión el arribo de las forestales. Irma recordó que en Hualqui, y particularmente en el fundo El Maitén, se sembraba mucho trigo, pero que ahora ya nadie sembraba, “ahora todo es fundo, todo es puro pino”. No recuerdan con claridad la fecha, pero fue durante la dictadura, en la década de 1980, en que la propiedad fue vendida. Irma agrega: “se vendió todo el fundo y toda la gente tuvo que emigrar. Bueno en esa fecha mis abuelos habían fallecido los dos. Y las tías todas también ya estaban casadas. Ya no estaban en la casa. Quedaba una sola tía y con dos primos. Y al final... se vendió. Ella se compró acá en la villa Nonguén, acá compró una casa ella, donde todavía vive ahí ella”³⁷⁵.

No obstante, Ricardo y sus hermanos conocieron y participaron de esa vida campesina durante su niñez y juventud. Y Ricardo además forjó una estrecha relación con su abuela Rosa, repitiendo la historia de su madre, que había tejido fuertes vínculos con su abuela Natalia. Ricardo reconoce como fundamental esa conexión, tanto con su abuela Rosa, su madre Irma y su padre René. Se mezclan entonces sus vivencias con el acervo heredado. Explica:

El traspaso fue, primero desde niño yo escuchando, cuando en los temporales salíamos del colegio y llegábamos todos acá como pollitos, nos sacábamos todas las cosas mojadas. Mi mamá esperándonos con [algo calentito].

Estábamos viviendo en Medio Camino. Esto queda en Colón pasado el Club Hípico... un poco más allá... Y ahí nos esperaba mi papá con mi mamá, con cafecito, conversación en la noche, cantaba mi mamá. Nos quedábamos dormidos escuchando el canto de mi mamá o mi abuelita también; o contaban las historias. Iban a la pieza y nos contaban historias, cuentos de Pedro Urdemales. Entonces fuimos naciendo escuchando todo esto, esta vivencia viva, porque generalmente la gente piensa que esto está muerto, que esto ya pasó, y no, está viva, y está viva en todos

³⁷⁵ Ídem.

nosotros, en nuestras familias, porque mi bisabuela Natalia le traspasó a mi abuela Rosa, y de mi abuelita Rosa a mi mamá Irma, y de mi mamá Irma, a nosotros como familia³⁷⁶.

En el presente, los espacios en los que se despliega esta cultura son múltiples: cumpleaños, convivencias u otras actividades. Ricardo refuerza la idea que se puede cantar, bailar, tocar guitarra, pero que en ocasiones simplemente se conversa evocando el pasado campesino. Lo sintetiza en que están en una comunicación constante a partir de los recuerdos:

y como cuando mis papás nos hablan del campo ya nosotros también lo hemos vivido, porque hemos ido con ellos al campo. Entonces a veces ellos iban a ayudarle a los tíos, al abuelito, a ayudarle a trabajar alguna cosa que necesitaran y nosotros íbamos, a nosotros nos correspondía por ejemplo ir a llevar el agua, o llevar el vino a la era.

Nos tocaba ir a dejar ahí. O a veces: porque va a tocar tu abuelita, tu mamá, había que afinar la guitarra porque desde chicos ya teníamos el sonido, el toquío en nuestros oídos. Ayudábamos a que todo, éramos partícipes también. Entonces el conocimiento no fue, no es que vayamos a un lugar y aprendimos por afinación, no; fue dado naturalmente, al escuchar desde niño cómo afinaba, en menos de un minuto ya estaba afinada la guitarra, o sea, ni siquiera con estas cosas electrónicas que están [ahora], nada. Era el oído. [...] Usaba mucho mi mamá y mi abuelita la afinación de tercera alta, por segunda alta, por común³⁷⁷.

Esos recuerdos no correspondieron solo a vivencias asociadas a tareas u obligaciones encomendadas por sus padres. Niños y jóvenes fueron tejiendo su propia red de recuerdos a las que se incorporaron las que comentamos. Así, por ejemplo, Ricardo rememora cuando en las noches, con sus primos, se arrancaban a dormir a la era, a pesar de que se los prohibían por temor a que los picara la araña del trigo: “Y qué, nosotros nos poníamos un gorro y nos íbamos y dormíamos. Y yo pensé que nos íbamos a dormir entumidos y no, traspiraba de una manera, porque el trigo te mantiene el calor y aumenta el calor, y nosotros hacíamos como una casita y nos metíamos [...] Y me acuerdo que llevábamos tortilla,

³⁷⁶ Ídem.

³⁷⁷ Ídem.

y comíamos tortillas allá en la era, y después en la mañana obviamente nos acostábamos antes”³⁷⁸.

En consecuencia, es la evocación una parte importante de la conservación de esa cultura. Pero, al mismo tiempo, también lo es en torno a intentar volver a reeditar esos contextos en el espacio urbano. Ricardo, por ejemplo, lo hace en el presente como profesor de música en el Liceo Asunción de Talcahuano. A su vez, impulsando o apoyando actividades comunitarias en las que se transmite esta cultura. Otro ejemplo, en los cerros de ese puerto, ellos celebran la noche de San Juan: “Con toda esta gente joven, en un colegio, que queda en los cerros, el colegio San Francisco. Entonces, qué hacemos nosotros, como familia. Incorporamos esta cultura, la cultura nuestra, la cultura, y vamos en una forma lúdica, para que aprendan”. Como en los campos, en que se esperaba la noche de San Juan, en que había que chicotear los árboles, o sacar las papas, o justo antes de la medianoche, lavarse la cara pero sin mirarse al espejo para mantenerse joven, etc., “todas esas cosas que se están perdiendo”. Ricardo además refuerza el sentido más profundo de lo que ellos han realizado como familia, transmitir tradiciones, cultura, un canto de peso, con historia: “Nuestra familia se ha caracterizado por educar. Enseñar, abrir las puertas [...]. Nosotros no somos egoístas. Porque tenemos claro que esto no es mío, no es tuyo, no es ni de mi papá, ni de mi mamá, ni de ustedes. Es de todos. De nuestros hijos, de nuestros nietos, de nuestros bisnietos, etc. Porque no se puede perder”³⁷⁹.

El segundo aspecto a tratar, el de las cuecas propiamente tales, es reforzado por el hecho de que Violeta haya destacado a la región del Biobío como una zona relevante en ese sentido. Ella distinguió cuatro tipos de cueca, a partir de las conversaciones sostenidas con Filomena y Celia Yévenes, tejedoras y cantoras campesinas de Quirihue: la cueca corta y común conocida por todos, la cueca balseada, la cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria o cueca del balance, que según doña Celia se tocaba cuando nadie se atrevía a tomar la iniciativa en el baile en la fiesta³⁸⁰.

³⁷⁸ Ídem.

³⁷⁹ Ídem.

³⁸⁰ Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. III: La cueca presentada por Violeta Parra*, Santiago, Odeón, 1959.

Sobre la cueca se ha escrito bastante. En términos genéricos Margot Loyola ha destacado sus aspectos musicales esenciales³⁸¹: desde su estructura, sus variadas temáticas, modalidades interpretativas. En este punto destaca el hecho de que ha sido cantada preferentemente por la mujer. Respecto de los acompañamientos nombra prácticamente a todos: la guitarra, el arpa, charrango, rabel, guitarrón, tormento, pandero, charratela, cacharina, acordeón, piano, cambucha, cachorro, las lakas, bombo, caja o redoblante, violín, platillos, tamborileo o tañido, y lo que denomina como ideófonos ocasionales, como “dos cucharas dentro de una botella, trozos de rieles de tren, tarros de grasa, etc.”³⁸².

Para la región del Maule y Biobío, Patricia Chavarría, a través de lo aprendido junto a sus cantoras, establece sus propias consideraciones. Primero, a pesar de la descampesinización, sigue encontrándose la relación entre el calendario devocional y el agrícola, como es el caso de la Cruz del Trigo, para el 4 de octubre. Segundo, que si no hay guitarra, igual hay cueca. Puede musicalizarse con arpa, armónica o charrango. Tercero, las múltiples maneras en que se baila, destacando que “la cueca ha sido, y sigue siendo la danza que más se ha arraigado en el sentir campesino. La que permite compartir, transmitir alegría y entusiasmo. A esto podemos agregar su enorme riqueza musical y poética. Así como se ha bailado en los momentos importantes de la vida, su poética también tiene una diversidad de temáticas a través de las cuales podemos apreciar el sentido estético, el sentido de pertenencia a un espacio, a una comunidad y, en definitiva, conocer el alma de la cultura campesina”³⁸³.

¿Qué se puede agregar a lo anterior? A partir de las conversaciones sostenidas con la familia Castillo Ibáñez, por lo menos cuatro ideas. Lo primero, el carácter femenino no solo de la cueca sureña, sino del folklore musical en general, respecto, por ejemplo, del folklore musical de la región de Valparaíso, e incluso respecto de la cueca misma, en el ámbito urbano³⁸⁴.

³⁸¹ Margot Loyola, *La cueca: danza de la vida y de la muerte. Valparaíso*, Edic. P. Universidad Católica de Valparaíso, 2010.

³⁸² *Ibidem*, 136.

³⁸³ Patricia Chavarría, “¡Esta sí que es cueca mi alma!”, en Micaela Navarrete A. y Karen Donoso F. (compiladoras), *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*, Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares Biblioteca Nacional, Lom, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010, 63-64.

³⁸⁴ Luis Castro González, “El canto a la rueda y las casas de canto”, en Navarrete y Donoso, *Y se va la primera*, 39-55.

Cabe preguntarse por qué el predominio de lo femenino, insistimos, en el folklore musical. Irma responde que desconoce por qué a los hombres no les llamaba la atención tocar la guitarra: “Eran puras mujeres no más. Por ejemplo allá en el campo, en el fundo El Maitén, las primas de mi mamá todas tocaban la guitarra, todas eran puras mujeres, por donde usted fuera”. Para René Castillo, eso se explica por el machismo del hombre: “No era para él. Era para una dama, una mujer. Porque la guitarra está representando una mujer. En el sur eran mujeres”. Por su parte, su hijo Ricardo recuerda haber realizado esa misma pregunta a su abuelita Rosa. Y ella espontánea, pudo decirle, “porque los hombres no sirven pa’ na”. Sin embargo, le explicaba que en realidad el hombre trabajaba fuera de la casa, “desde las siete de la mañana hasta las doce de la noche, y su función era proveer de comida, de todo, a su familia, y las mujeres, en la crianza, las enfermedades de los niños, para los velorios, para las trillas, preocuparse de los estofados, de las comidas de las gentes, de la casa”. Y piensa que no está muy distante su padre René: “Las mujeres también eran machistas, porque tampoco, a lo mejor, las cantoras le daban el paso a los hombres porque eran las mujeres no más”³⁸⁵.

Otra mirada interesante y decidora la aporta Flavia Pineda. Para ella, en realidad, más que machismo se trata de una cultura matriarcal, que se reflejaba hasta en el folklore musical: “porque, por ejemplo, de lo que yo veía en mi casa. Y mi abuela (María de la Luz Sandoval Herrera) lo decía mucho y mi mamá (Agustina Sepúlveda), también”³⁸⁶.

Sobre este aspecto, resulta interesante la tesis de Alejandra Brito, en que relativiza la separación de lo público respecto de lo privado en relación a las mujeres, particularmente a partir de un estudio que realiza para Concepción, evidenciando que estas entraban en uno y otro ámbito, desenvolviéndose a través de redes de solidaridad en las que tendían a beneficiar a otras mujeres³⁸⁷.

Frente a lo anterior, cabe preguntarse si las relaciones fronterizas, si bien avanzaron hacia una mayor interrelación durante el siglo XVIII, en tanto

³⁸⁵ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

³⁸⁶ Entrevista de Fernando Venegas a Ricardo Castillo y Flavia Pineda, Talcahuano, julio 2017.

³⁸⁷ Alejandra Brito, *Autonomía o subordinación. Mujeres en Concepción, 1840-1920*, Santiago, Lom, 2015.

la problemática del conflicto y de la guerra interétnica siempre estuvieron presentes, no habrán contribuido a generar una mayor separación de las labores en relación al género, que en otros espacios rurales situados en el ámbito dominado por los hispanocriollos, como, por ejemplo, Aconcagua o el entorno rural de Santiago. De tal manera que la música, como expresión y animación de la cultura de la comunidad, habría sido una labor más propia del sexo femenino, aspecto que se habría proyectado, junto con sus otras múltiples responsabilidades, de sanación, educación e incluso agrícolas, al siglo XIX. Todo ello, en un ámbito en que el hombre estaba ausente, por estar en campaña, en labores asociadas a la custodia de la frontera, o bien, por aspectos culturales estructurales, como su escaso compromiso con los hijos que engendraban, lo que reforzaba el rol de las madres³⁸⁸.

La permanencia en el tiempo de esta cultura vernácula, a pesar del éxodo rural y de la urbanización, tiene todavía más sentido si se agrega el hecho que la asociación del calendario agrícola con el devocional también se hunde en el periodo tardo colonial, por influencia de los misioneros jesuitas y franciscanos.

En segundo lugar, conectado a lo anterior, y como se puede apreciar en las cuecas que recopiló Violeta Parra que se conservan en el museo Pedro del Río Zañartu, el matriarcado también se reflejó en las cuecas, en las que se aprecia, en un análisis de discurso, problemáticas como el amor, el desamor, la violencia de género, las diferencias sociales, entre otros aspectos. De las cincuenta cuecas en cuestión, veintisiete son abordadas con una perspectiva eminentemente femenina. Otras quince son neutrales, es decir, podría tratarse de una temática masculina o femenina, destacando el hecho de que en algunos casos se abordan temáticas históricas o costumbristas, como es la cueca sobre “el piloto Acevedo”, malogrado aviador cuya aeronave cayó al Biobío, o “Villarrica buena tierra”. Es decir, solo ocho cuecas estarían escritas desde una perspectiva esencialmente masculina. Creemos que esto no se debe exclusivamente a la selección que hizo Violeta Parra, aunque obviamente también estuvo ella como filtro, con sus propios intereses y estado anímico.

³⁸⁸ Al respecto, consultar por ejemplo: Alejandra Brito, *De mujer independiente a madre de peón a padre proveedor: la construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena 1880-1930*, Concepción, Eds. Escaparate, 2005; Gabriel Salazar, *Ser niño huacho en la historia de Chile*, Santiago, Lom, 2007.

Un tercer aspecto es el resaltado por nuestra folklorista. La variedad musical de las cuecas y de los contenidos, aunque esto último no se alcanza apreciar del todo en la selección realizada, en la que predomina el amor y el desamor. En este punto, Ricardo Castillo aporta dos cuestiones. Primero, que las cuecas eran rápidas y que no estaban influenciadas por los ritmos impuestos por la discografía urbana, por lo que siempre solían cortarles la cola, es decir, el rasgueo de la guitarra concluía casi simultáneamente con la voz de la cantora. Segundo, que las cuecas eran y/o son correteaditas: “¿Sabís’ lo que significa que sean correteaitas? Rapiditas, las cuecas no son como las cuecas de la zona central, de Santiago allá, ni la de Valparaíso. Estas cuecas, pero son corretea’itas, como te puedo decir, rapiditas, ¿ya?, y marca mucho los tiempos. Las otras no, son más balseadas, más pesadas, estas son más livianitas, las cuecas de esta zona de acá. Y acá las cuecas no solamente con guitarra, sino solamente con percusión no más, o así (aplaude)”³⁸⁹.

De hecho, para Ricardo Castillo, la cueca tarreada como idea, Violeta la tomó de Hualqui, lo que es efectivo: “porque la gente tocaba... incluso cuando la gente, o se cortaba una cuerda, en el árbol buscaban un lugar en que la cuerda tensara, una cuerda de alambre y comenzaban, ch ch ch, o la otra con percusión, un tarro, un pedazo de madera, lo que sea, había música y alegría no le faltaba. Y si no estaba la cantora y no había guitarra la cantaban así, con las manos, la cosa era que había que avivar...”³⁹⁰.

Como cuarto aspecto, podemos destacar que, desde comienzos del siglo XX, las cantoras se desarrollaron tanto en el ámbito rural como en los villorrios o crecientes pueblos, vinculadas a las sociabilidad con la cual los grupos intermedios y sectores populares van a comprometerse en la construcción de sus espacios. En ellas también había un canto a lo divino y otro a lo humano. Así animaban las ramadas de las fiestas patrias, pero también las que se hacían para reunir fondos para construir una escuela, una iglesia destruida por un sismo, la pavimentación de una calle, instalar luz eléctrica, etc. Por ello, si bien efectivamente a partir de

³⁸⁹ Ídem.

³⁹⁰ Ídem.

la década de 1970 se va a profundizar la descampesinación en la región, producto del avance de las forestales, ello no va a significar necesariamente la pérdida de esa cultura campesina, de la cual el folklore musical era una parte. Porque esa cultura no estaba constreñida sólo al ámbito rural, fluía desde hacía ya mucho tiempo desde lo rural a lo urbano y viceversa. A su vez, en Concepción, las Escuelas de Verano, la labor de folkloristas como Violeta Parra y Margot Loyola van a permitir además instalar el folklore de raíz campesina en los espacios públicos de la ciudad y en los mismos medios en que se difundían las nuevas corrientes musicales extranjerizantes.

En síntesis, en cada persona que Violeta Parra recopilaba, al igual como lo refirió respecto de Rosa Lorca, en la comuna de Barrancas, ella encontró todo un mundo. A través de las personas accedía a lo que para ella era Chile, al que consideraba el mejor libro de folklore que se hubiese escrito³⁹¹. En el sur, en la región del Biobío, mujeres como Rosa Viveros Cid fueron la puerta a ese libro, a ese mundo inconmensurable. Ella se acercó a partir de un solo aspecto, del folklore musical, con lo cual develó lo que pocos estaban visualizando en ese momento, una sociedad rural que era mucho más que lo que se interpretaba y se siguió interpretando de manera maniquea, como dominada sólo por los hacendados, sin campesinos o comunidades de campesinos, habitada solo por peones e inquilinos de una parte y terratenientes de la otra³⁹².

Insertamos a continuación las cincuenta cuecas que recopiló Violeta Parra durante la primavera y el verano de 1957-1958 en Concepción y la frontera del Biobío que se encuentran en el museo Pedro del Río Zañartu, más conocido como museo de Hualpén. Este es un trabajo cuya publicación, con las partituras que realizó Gastón Soublette, fue anunciada como una futura publicación de la Universidad de Concepción en enero de 1957. Sin embargo, ello nunca llegó a concretarse en ese momento. Ahora lo estamos haciendo en parte, pues no incorporamos las partituras.

³⁹¹ Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, vol. III: La cueca presentada por Violeta Parra*, Santiago, Odeón, 1959.

³⁹² Arnold Bauer, *La sociedad rural chilena*, Santiago, Andrés Bello, 1994.

Rosa Viveros Cid

Cantora del fundo El Maitén, camino a Yumbel. También se indica como procedente de Hualqui. Violeta apuntó: “Toca la guitarra en tres afinaciones campesinas ‘Por común’, ‘por segunda alta’ y ‘por tercera’.

Doña Rosa es costurera con lo que se gana el sustento para ella y sus cinco hijos. Atiende la casa y cultiva toda clase de verduras en su pequeño sitio.

Aprendió de su madre y su abuelita la forma campesina de cantar.

En el estilo de esta cantora hay una particularidad. Ella canta las tonadas no con rasgueo, sino que hace un acompañamiento trinado. En algunos casos rasguea en el estribillo. En otras cantoras he observado lo mismo” (16 de diciembre de 1957).

LA NIÑA ESTÁ BAILANDO

La niña está bailando
se le ve el bord’o el enagua
y el joven que la acompaña
la boca se le hace agua.

Esa niña que baila
tiene un pololo
pero cuando va a misa
lo deja solo.

Lo deja solo sí,
siguen bailando
esta cueca chilena
que estoy cantando.

Anda siguen bailando
que estoy cantando.

UN VIEJO ME PIDIÓ UN BESO

Un viejo me pidió un beso
yo no se lo quise dar
porque los besos del viejo
son como huevo sin sal

Hácele viejo diablo
no seas leso
híncate de rodillas
y dale un beso.

Y dale beso si,
no seas huaso
al dar la vuelta al baile
dale un abrazo.

Anda dale un abrazo
no seas huaso.

ESTOY QUERIENDO UN HUASITO

Estoy queriendo un huasito
huasito pero aniñado
que tiene carrera de bueyes
y un caballito ensillado

Para que me preguntas
qué vida paso
qué vida pasaré
queriendo un huaso

queriendo un huaso sí,
de la montaña
que arrea las cabritas
por la mañana.

A LA UNA NACÍ YO

A la una nací yo
a las dos me bautizaron
a la tres supe de amores
a las cuatro me casaron

Uno dos tres y cuatro

cinco seis y siete
así cantan la cueca
los dependientes.

Los dependientes sí
siete seis cero
así cantan la cueca
los extranjeros.

Los extranjeros sí
vamos en uno
esta es la cueca larga
del 31.

Del 31 sí
vamos en dos
esta es la cueca larga
del 32.

Del 32 ay sí..., etc., etc...

YO VIDE LLORAR UN HOMBRE

Yo vide llorar un hombre
a la sombra de un granero
y también vide que este hombre
se sentía desgraciado.

A la sombra del árbol
no sufre mucho
lo acompañan las ramas
hojas y frutos.

No se sabe de pena
bajo la higuera.

María Steven

Cantora del Cerro Cayumanguí, 33 años. Aprendió de una anciana que puede ser su bisabuela.

ADIÓS QUE SE VA SEGUNDO

Adiós que se va Segundo
en buque navegando
las niñas que lo querían
casi se han muerto llorando.

Déjenlo que se vaya
no lo sujeten
déjenlo que navegue
cinco o seis meses.

Cinco o seis meses sí,
yo le escribiera
una carta a Segundo
que se volviera.

DAME DE TU PELO RUBIO

Dame de tu pelo rubio
cuerdas para mi guitarra
que con esa encuerdadura
Toco toda la semana.

La niña que me quiera
a de ser rubia
con el pelo trenzado
a la cintura.

A la cintura sí,
de buen tamaño
ha de ser jovencita
de catorce años.

ALLÁ ARRIBA NO SÉ DONDE

Allá arriba no sé donde
me amenazaron de muerte
me ofrecieron cuatro balas
si yo porfiaba en quererte.

no me tires con balas
porque son duras
tírame con los rayos
de tu hermosura.

De tu hermosura sí,
tormentos crueles
no me tires con balas
porque me duele.

Tan solo por quererte
me das la muerte.

LA MUERTE SE ESTÁ BAÑANDO

La muerte se está bañando
en el puente e` la amargura
le han robado sus enaguas
por andar con sus locuras.

Al pasar por el puente
de San Francisco
me topé con la muerte
me dio un pellizco.
Me dio un pellizco sí
quien lo pensara
que una muerte tan flaca
me pellizcara.

Me pellizcara sí
vamos en una
esta es la cueca larga
de ña Beniuna
de ña Beniuna sí,

Vamos en dos
que está bailando Juana
con Juan de Dios.

Con Juan de Dios ay sí,
vamos en tres
bailen la cueca larga
con los dos pies.

Con los dos pies ay sí,
vamos en cuatro
esta es la cueca larga
de Liberato.

De Liberato ay sí,
vamos en cinco
esta es la cueca larga
de San Francisco.
De San Francisco sí,
vamos en seis
esta es la cueca larga
de buena ley.

De buena ley sí sí,
vamos en siete
esta es la cueca larga
de lo Pobletes.

De los Pobletes sí
vamos en ocho
esta es la cueca larga
de los morochos.

Lunes martes y Viernes
Domingo Jueves.
viva la cueca larga
del 19.

EN LA LAGUNA REDONDA

En la laguna redonda
muy junta del totoral
mataron a Petronila
Carrillo con Retamal.

A Carrillo lo llevan
ya cayó preso
por hacer una muerte
con menosprecio.

Con menosprecio sí,
el juez decía
que se quede en la cárcel
toda su vida.

Por matar a la Peta
el juez lo reta.

María Vivanco

93 años, Concepción.

QUÉ ESTÁN HACIENDO MIRONES

Qué están haciendo mirones
Que no salen a bailar
Y esos dos que están bailando
También quieren descansar.

Mirones no queremos
Por estos lados
Salga a bailar Corita
Con mi cuñado.

Con mi cuñado sí
Yo se lo advierto
Salga a bailar Clotilde
Con Luis Alberto.

EL CLAVEL PARA SER LACRE

El clavel para ser lacre
no ha de ser dos colores
el hombre para casado
no ha de amar dos corazones.

El clavel que me distes
por la ventana
en una copa de oro
lo tengo en agua.

Lo tengo en agua sí
lo tiré al pozo
de ver todos los hombres
tan veleidosos.

EL HUÁSCAR CON LA ESMERALDA

El Huáscar con la Esmeralda
combatieron en Iquique
el Huáscar ganó victoria
la Esmeralda se fue a pique.

Dicen que la Esmeralda
fue para Europa
en busca de armamento
para su tropa.

para su tropa, sí
gancho de malva
en el puerto de Iquique
está la Esmeralda.

BONITA LA CINTA VERDE

Bonita la cinta verde
y el galán que me la dio
la puse por mi ventana
vino el viento y la voló.

De todos los colores
me gusta el verde
porque las esperanzas
nunca se pierden.

Nunca se pierden sí,
me gusta el lacre
donde pongo mi amor
No hay quien lo saque.

UN AVE ESTANDO DURMIENDO

Una ave estando durmiendo
a las orillas de un río
oí que se lamentaba
un pajarillo en su nido.

Avecilla que vuelas
sin esperanzas
ven pues lloremos juntos
nuestra desgracia.

Nuestra desgracia, sí
ave sin pluma
vamos a refrescarnos
a la laguna.

Rosa Cisternas

58 años, Fundo Trinitaria.

QUISIERA SER COPA DE ORO

Quisiera ser copa de oro
para servirle a mi negrito
pueda ser que con el tiempo
me quiera este pobrecito.

quisiera ser morena
de las corrientes
pa` enseñarle a mi negro
a condescendiente.

Condescendiente sí,
plata en billete,
los negros veleidosos
quieren a siete.

TUS OJOS MORENOS VIDE

Tus ojos morenos vide
un día muy de mañana
que linda dicha de amor
a través de tu ventana.

Quien pudiera decirte
lo que sufre
cuando yo entre vidriera
tus ojos vide.

Tus ojos vide, sí,
de dicha fuera
que siempre entre ventanas,
tus ojos viera.

TUS OJOS QUERIDA MIDA

Tus ojos querida mida
son negros y engañadores
si tu mirada me engaña
no me maten sus fulgores.

Tienes unos ojitos
como luceros
con su brillo que alumbran
al mundo entero.

Al mundo entero si,
Rosa llamada
no me niegues la gracia
de tu mirada.

Eres bella y graciosa
niña y preciosa.

NO ME NIEGUES LA ESPERANZA

No me niegues la esperanza
no me niegues el consuelo
no me quejo ni padezco
ni me duele la venganza.

No me mires el alma
que ella me asiste
mírame con los ojos
que me quisiste.

Que me quisiste si,
No me lo niegues
que si me estas queriendo
no me la juegues.

María Alejandrina Tapia

Sin ninguna referencia.

YO SOY LA RECIÉN CASADA

Yo soy la recién casada
me abandonó mi marido
y yo tomé mi destino
buscando mi libertada.

Mi marido me estima
como una reina
no deja costilla
que no me quebra.

Que no me quebra sí,
tan imprudente
que me tiras el pelo
ante la gente
Vaya si imprudente
Ante la gente.

PAÑUELO BLANCO QUE ME DISTE

Pañuelo blanco me diste
pañuelo para llorare
p´a que me sirve el pañuelo
si tu amor no ha de durare.

Préstame tu pañuelo
para lavarlo
con rosita alhelices
p´a matizarlos.

P´a matizarlos si,
ya lo lavé
con rosita' alhelices
lo maticé.

Estimo tu pañuelo
Con mucho anhelo.

POR LA LÍNEA CORRE EL TREN

Por la línea corre el tren
por el alambre la palabra
que llegando a la estación
el afligido es el que habla.

Por la línea del tren
atrás los carros
embarcando la gente
para Santiago.

Para Santiago sí
repara y mira
con el rango que pisa
la santiaguina.

TENGO DE HACER UN VESTIDO

Tengo de hacer un vestido
de aguardiente alcanforado
las mangas son de aguardiente
y el cuerpo de champurriado.

Si verde es el vestido
verde es el cuello
verde son las pasiones
de quien yo quiero.

De quien yo quiero sí,
verde el vestido
verde son tus amores
negro querido.

Me gusta el color verde
que no se pierda.

ME CONSIDERO EN LA GLORIA

Me considero en la gloria
cuando me siento a tu lado
ausente de mi querida
padezco desesperado.

Como no habrá de amarte
mi corazón,
al ver correspondida
mis ilusión.

Mis ilusión ay sí,
si ella supiera
que por quererla tanto
talvez me muera.

EL JARDINERO DE AMOR

El jardinero de amor
gobierna todas las flores
les mantiene su color,
en todas las estaciones.

En el jardín estuve
hace un momento
a las flores les dije
mi pensamiento.

mi pensamiento, sí,
así es la rosa
entre más chiquitita,
más peligrosa.

Anda más peligrosa
así es la rosa.

Pedro Obreque

De Capitán Pastene, 45 años. Aprendió de sus abuelos.

MI FLORCITA, MI FLORCITA

Mi florcita, mi florcita
mi florcita blanca y bella
parece clavel rosado
y agua florida en botella.

Las flores que me diste
por la ventana
para que no se sequen
las tengo en agua.

Las tengo en agua sí,
pobre florcita
entre más la estimo
más se marchita.

FLORECIÓ EL COPIHUE ROJO

Floreció el copihue rojo
en la montaña chilena
que parece una guirnalda
de ensangrentadas cadenas.

Que querís que te traiga
de la frontera
una mata de copihue
de enredadera

De enredadera sí
tormentos crueles
adornan las montañas
con los laureles.

De esos copihues rojos
tengo a manojos.

Carmen Aguayo

36 años, Concepción.

PARA MATIZAR UN RAMO

Para matizar un ramo
cinco flores han de haber
azucena y Margarita
Rosa, Jazmín y Clavel.

Vamos a la Pradera,
a cortar flores
dice una jardinera
corta y no llores.

corta y no llores, sí
a cortar rosas
dice una jardinera
corta y no goza.

EN LA PLAZA DE LA VICTORIA

En la plaza de La Victoria
mataron un picaflor
del corazón le sacaron
una bandera tricolor.

Un picaflor volando
picó en tu boca
creyendo que tus labios
eran de rosa.

Eran de rosa sí
picaflorcito
que anda de rama en rama
no halla amorcito.

Margarita Aguilera

44 años. Vendedora de flores en el Mercado de Concepción. Toca “por tercera” alta. Sus cuecas son cuecas del pueblo: “Cuecas Diablas”.

TÚ ME PUSISTE EL GORRO

Tú me pusiste el gorro
En vista de mi presencia
Yo también te lo pondré
P’a que no haiga diferencia.

Yo por haberte dato
tanta licencia
hiciste un desprecio
en mi presencia.

En mi presencia sí,
futre te tengo
como pones el gorro
Yo te lo ponto.

PENOSO MUERTO ACEVEDO

Penoso muerto Acevedo
el aviador más querido
que lo ha pillado la muerte
en el río Bío Bío.

El valiente Acevedo
ya le ha llegado
el primer aviador
que se ha envelado.

Que se ha envelado si
la pobre viuda
lloraba sus desgracias
con amargura.

Sebastiana Castillo

33 años. De Guariligüe. Ramal de Tomé. Aprendió de su madre, que tiene 77 años.

EL CUARTEL ES UNA FONDA

El cuartel es una fonda
los cabos son fonderos
los sargentos los que gastan
los soldados los bolseros.

No te enamores niña
de los soldados
que la ropa que llevan
es del estado.

Es del estado, sí
son ilusiones
lo que brilla tanto
son los botones.

EL CANARIO ES MUY CELOSO

El canario es muy celoso
tiene una pluma dorada
que desprecia a las solteras
por querer a las casadas.

El canario en la Jaula
llora y se aflige
si es porque no lo quieren
se pone triste.

Se pone triste sí,
con el olvido
con la vara que mides
serás medido.

Margarita Quezada

74 años, interior de Hualqui.

QUÉ PLANETA REINARÍA

Qué planeta reinaría
el día que nací yo,
que estrella seguiría
tan desgraciada que soy.

De los siete planetas
que hay en el cielo
cuatro vienen en contra
porque te quiero.

Porque te quiero si
es evidente
solo la imagen tuya
tengo presente.

PUERTO DE VALPARAÍSO

Puerto de Valparaíso
bajaron los argentinos
a bailar en fiestas patrias
con los chilenos marinos.

Valparaíso es bueno
pero no me hallo
porque llegan los buques
año por año.

año por año sí
papas con mote
unos van por el agua
y otros en bote.

LA ALBAHAQUITA QUE ME DISTES

L'albahaquita que me distes
se le cayó la semilla
como querís que te quiera
si soy hija de familia.

Quisiera ser albahaca
de toronjil
para entrar en tu pecho
y nunca salir.

y nunca salir si,
la yerba buena
para entrar en tu pecho
y no sentir pena.

PRECIOSO RAMO DE FLORES

Precioso ramo de flores
por ti yo vivo penando
no me niegues tus amores
que firme te estoy amando.

De floridos laureles
te fabricara
un delicioso ramo
si tú me amaras.

Si tú me amaras sí
y una guirnalda
con botones de rosa
y otros de malva.

DE UNA PIEDRA MINERAL

De una piedra mineral
voy a hacer una sortija
para quitarle el agravio
a una que ya no me estima.

Corre niña bonita
y dile al joyero
que me haga una sortija
de oro y de acero.

De oro y de acero sí,
p'a tu dedito
que me haga esa sortija
de oro purito.

Genoveva Araneda

Ñipas. 47 años.

DESENGAÑO ME DA EL TIEMPO

Desengaño me da el tiempo
si yo me tiento en quererte,
prudencia con la que tiene
como yo tan mala suerte.

Amores he tenido
como si nada
por eso es que me siento
desengañada.

Desengañada sí,
por imprudente
se aporrean los miopes
por no usar lentes.

Dios quiera p'a este otro año
no darme engaño.

QUISIERA QUE EL SOL SALIERA

Quisiera que el sol saliera
y al momento se dentrara

quisiera que te murieras
p´a que nadie te gozara.

Sale el sol y no sale
como diciendo
que un hombre bajo tierra
no da tormentos.

No da tormentos sí,
sol de verano.
andas como billete
de mano en mano.

Donde calienta el sol
Va el picaflor.

Blanca Segundo

Concepción. 61 años. Hija de veterano del 79.

JUAN SE LLAMA MI MARIDO

Juan se llama mi marido
mi pretendiente Ramón
me ha engañado Pedro Antonio
me ha robado el corazón.

Por un Roberto niña
casi me he muerto
agonizando estoy
por un Alberto sí.

Y un Alberto sí,
y un Sinjruiano
y pensando me tiene
un cruel Juliano.

Pero Floridor
todo mi amor.

Olimpio Fuentes

Hualqui, 53 años. Este cantor tiene el mismo estilo de las cantoras, es decir, se acompaña en guitarra y rasgueos y punteos femeninos, usa las afinaciones campesinas y canta tonadas cuyas letras son apropiadas para ser cantadas por mujeres. Solo en las cuecas canta letras apropiadas para hombre.

CUANDO CHIQUITO LLORABA

Cuando chiquito lloraba
Cuando grande también lloro
Cuando chico por mi madre
Ahora por lo que adoro.

Cuando yo vine al mundo
Nací llorando de ver las injusticias
Que estoy pasando.

Que estoy pasando sí,
la verdad pura
soy hijo de una beata
y hecho de un cura.

Anda la verdad pura
hecho de un cura.

PA' DONDE TE FUISTE ANOCHE

Pa donde te fuiste anoche
que a tu casa no llegaste
tenidas tu amor en otro
y a mí solo me dejaste.

Anda vete anda vete
donde tú quieras
aunque me quede solo
aunque me muera.

Aunque me muera si,
ni que supiera
no te escribiera nunca
que te vinieras.

Anda que te vinieras
ni que supiera.

SON LAS ONCE Y NO HA LLEGADO

Son las once y no ha llegado
y me dijo que a las diez
alguno la habrá tomado
y a mí me extraña talvez.

Que será de mi negro
qué ya no viene
cuál será la dichosa
que la entretiene.

Que la entretiene sí,
que no ha llegado
cuál será ese diablazo
que la ha embromado.

Lidia Gajardo

Fundo Palomar, 64 años.

BENDIGO EL AIRE QUE CORRE (CUECA)

Bendigo el aire que corre
en dirección hacia ti
hágase feliz mi suerte
cuando lloro por ti.

Quien tuviera la dicha
que tiene el aire
que de andar contigo
sin verlos nadie.

Sin verlos nadie si
y es evidente
que unos ojos tan lindos
me den la muerte.

Olga Encina

Hualqui. 54 años.

VILLARRICA BUENA TIERRA

Villarrica buena tierra
Loncoche para llorar
ese pueblo de Valdivia
no me quisiera acordar.

Viva Chile todito
viva la patria
vivan los chilenitos
de Antofagasta.

De Antofagasta si,
viva Pucón
vivan los chilenitos
de la nación.

Zunilda Araneda

Florida, 35 años, Florida.
Guitarra traspuesta por segunda alta.

UN PANADERO FUE A MISA

Un panadero fue a misa
y no sabía rezar
por rezar el padre nuestro
dijo que se quema el pan.

Por la calle p´arriba
va el panadero
tortillitas calientes
lleva el casero.

Lleva el casero sí,
no es p´a la risa
limpiaba las tortillas
con la camisa.

María Burgos

Carampangue.

SI LA MAR FUERA DE TINTA

Si la mar fuera de tinta
y las olas de papel
no alcanzaría a escribirte
las penas que da un infiel.
Escribirte una carta
cuando esté sola
te la escribo en lo blanco
de una gran ola.

De una gran ola sí
con letras lacres
porque ese colorcito
no hay quien lo seque.

Las olas me mantienen
con sus vaivenes.

No se especifica informante

ESTANDO MI PECHO CON LLAVE

Estando mi pecho con llave
el corazón me robaste
no teniendo tú la llave
dime como la sacaste.

Estando en mi pecho con llave sí
el corazón y el alma yo te entregué
te portaste ingrato
te lo quité
El corazón y el alma
Yo te entregué
Te lo quité ay sí me devolvistes
Un corazón penoso y un alma triste.

Anda me devolvistes
Un alma triste.

DE NEGRO VISTEN LAS VIUDAS

De negro visten las viudas,
y de café las casadas
las solteras de amarillo
verde las apasionadas.

De terciopelo negro
traigo cortinas
para enlutar mi casa
si tú me olvidas.

Si tú me olvidas si,
que habría traído,
traigo dos puñaladas
de mi querido.

IX

La divulgación del folklore en las Escuelas de Temporada

SI BIEN LA INAUGURACIÓN del Museo de Arte Folklórico y la labor de recopilación fueron difundidas en los medios de prensa de la época, lo que llevó a que Violeta Parra fuese más reconocida públicamente en Concepción fueron las clases de cueca y guitarra, y sus presentaciones públicas.

Prácticamente desde las primeras noticias que se dio de su arribo, se está anunciando que realizaría clases de cueca. Oficialmente fue Gonzalo Rojas, como Jefe del Departamento de Castellano y Director de las Escuelas de Verano, quien, en un comunicado de prensa de principios de diciembre de 1957, junto con anunciar que en el marco de estas se inauguraría el Museo Nacional de la Música Popular Chilena, informó que Violeta Parra impartiría un curso de cueca que ella había ideado. Este tendría especial interés para los estudiantes extranjeros, que ese año sumaban 150, pues podrían “llevarse letras, música y aprendizaje de las más representativas de nuestras variedades folklóricas”. Agregó que además se llevaría a efecto un micro-congreso folklórico latinoamericano, en el que participarían “prestigiosos especialistas americanos”, representando a la UdeC en ese “pequeño torneo”, Violeta Parra. La UNESCO había ofrecido a la universidad enviar más especialistas para un congreso de esta materia en julio próximo, por lo que el de enero serviría, “para tra-

zar los planes del que será un gran evento folklórico de gran categoría a mediados del año próximo”³⁹³.

Posteriormente, cuando se inauguró el museo, el 4 de enero de 1958, se volvió a anunciar el “micro-torneo” de folkloristas, que contaría con la presencia de destacados especialistas latinoamericanos. Estos profesores también dictarían cursos de especialidad. Se trataba del catedrático e investigador Paulo de Carvalho Neto, profesor de las Escuelas de Ciencias Sociales de la Universidad de Brasil, autor de *Folklore y psicoanálisis*, *Concepto de folklore* y *La obra afro-uruguaya de Ildefonso Pereda Valdés*; el folklorólogo argentino Augusto Raúl Cortázar, catedrático de la Universidad de Buenos Aires; el estudioso del folklore peruano Efraín Morote Best y Violeta Parra, “a quien le corresponderá la representación de la Universidad de Concepción y de Chile entero”³⁹⁴. A su vez, se volvió a anunciar para el invierno próximo un encuentro internacional de folkloristas, que permitiría reunir a los más grandes exponentes de esa especialidad “en sedudas labores de estudio, intercambio e investigación”³⁹⁵.

Profundizando en las temáticas que abordarán estos especialistas, en el caso de Paulo de Carvalho, trató sobre “su visión del Brasil”, a partir de películas, documentales y exposiciones gráficas. En una segunda parte abordó el estudio de su cultura, “hablando sobre el folklore en la cuenca del Amazonas, los precursores, aspectos del folklore amazónico, ilustración del psicoanalítico, psicoanálisis para folklorólogos y psicoanálisis del folklore brasileño, todas estas clases ilustradas con diapositivas”³⁹⁶.

Por su parte, Augusto Raúl Cortázar dictó un curso titulado “Teoría folklórica”³⁹⁷. Su perspectiva era que en América Latina se observaba un fortalecimiento creciente de estas investigaciones, que se manifestaba incluso en la creación de cátedras de folklore y de carreras universitarias que otorgaban el grado de licenciado en folklore, como era el caso de la

³⁹³ “Inaugurarán el Museo de Música Popular de Chile”, *Crónica*, Concepción, 9 de diciembre de 1957.

³⁹⁴ “Concepción posee el primer Museo Folklórico de Chile”, *Crónica*, Concepción, 4 de enero de 1958; “Diversos cursos sobre el folklore americano se dictarán en VI sección de la Escuela de Verano”, *La Discusión*, 7 de enero de 1958.

³⁹⁵ “Concepción posee el primer Museo...”, *Crónica*, Concepción, 4 de enero de 1958.

³⁹⁶ “Diversos cursos sobre el folklore...”, *La Discusión*, 7 de enero de 1958.

³⁹⁷ “Llegan profesores de Escuela de Verano de la “U” Amanda Labarca y A.R. Cortázar”, *La Patria*, Concepción, 25 de diciembre de 1957.

Universidad de Buenos Aires, de lo que estaba particularmente orgulloso. Cortázar explicó que por medio del folklore se conocía lo que era un pueblo, cómo vivía y sentía. También se lograba conocer la vida popular actual, con raíces tradicionales. Desde el punto de vista científico, la disciplina era interesante para establecer la relación entre los modos de vida tradicionales de un grupo y las expresiones de la cultura universal, de un modo comparativo actual y a través del tiempo. Agregó que, según su experiencia, la mayoría de la gente estimaba que recoger el material folklórico era algo sencillo, pero, al igual que todo otro estudio, requería “de una preparación previa, de una técnica”; además, luego venía la exégesis del material recogido, asunto sumamente complejo, si se consideraba que “el solo estudio de un cuento puede llevar diez o más años de estudio. En un detalle, se revela la influencia de una época entera”. Además, era necesario descubrir qué era lo que había de propio, de regional, en cada documento que se recogiese. Desde su perspectiva, para la formación de un folklorista se requería de cuatro etapas: “1) Preparación previa; 2) Formación del folklorista en aspectos técnicos; 3) Documentación o aplicación de las nociones adquiridas a los casos particulares que se estudian; 4) Estudio del material recogido”³⁹⁸.

Es significativo recoger estas perspectivas, pues son el contexto microcultural en el que se inmergió Violeta Parra. Ninguna de estas ideas le pudo ser indiferente, como tampoco lo fueron para los demás sus pensamientos y desvelos por rescatar el folklore.

Las clases del curso de cueca y guitarra de Violeta Parra, denominadas también, “curso extraordinario de folklore”³⁹⁹, comenzaron el 6 de enero de 1958. El curso lo planificó en diez lecciones que se desglosaron en siete aspectos: “1. La cueca. 2. Aprendizaje del texto de la cueca. 3. Aprendizaje de las vueltas de la cueca. 4. Posición del pañuelo. 5. Práctica de canto y la vuelta. 6. Baile de los alumnos con el primer paso inicial. 7. Zapateo de la cueca”⁴⁰⁰.

³⁹⁸ “Fortalecimiento en investigaciones de folklore se observa en el continente”, *El Sur*, Concepción, 7 de enero de 1958.

³⁹⁹ “Alumnos del Curso Folklórico de Violeta Parra...”, *La Patria*, Concepción, 10 de enero de 1958.

⁴⁰⁰ Universidad de Concepción, *Cuarta Escuela Internacional de Verano*, Sin pie de imprenta, 25.

El 10 de enero se anunció que había tenido un éxito que había sobrepasado “todas las esperanzas de los organizadores”. El curso lo seguían 70 personas, de las cuales 10 eran extranjeros, 3 norteamericanos y el resto de países latinoamericanos. Era el más numeroso de las Escuelas de Verano. Mireya Mora recordó que la gran cantidad de inscripciones le fue una situación incómoda y con Olga Muñoz concuerdan en que ella misma seleccionaba de manera abiertamente subjetiva a quién admitiría en el curso y a quién no. Olga Muñoz explicó que cuando se fue a inscribir al curso, estaba Violeta Parra parada afuera de Caupolicán N° 7, con un periodista, “un gordo, creo que su apellido era Norambuena. Bueno, yo escucho la conversación que tienen y Violeta le dice a él: ‘No, ya no hay más cupos’. Y a pesar de su insistencia, ella no cedió. Yo, ante eso, ni si quiera quise preguntar, pero ella se acercó a mí y me dijo: ‘Usted, espéreme ahí. ¿Qué necesita? Yo le contesto: ‘Nada, yo venía por el curso de cueca, pero me retiraba porque le escuché que no hay más cupo’. Ella me dice: ‘Para Ud. sí hay cupo, porque él me cae mal y Ud. bien’”⁴⁰¹.

El curso tenía carácter práctico. En él se bailaba, cantaban y escuchaban grabaciones de antiguas “cantoras” recogidas en localidades rurales. Violeta se propuso además organizar el primer Club Folklórico. El objetivo era que cultivaran las canciones criollas, “divulgándose nuestro baile popular, la cueca y otras danzas de principios de este siglo”. A su vez, proyectaba crear una gran red de clubes folklóricos a lo largo de Chile que mantuviesen conexiones entre sí “mediante grabaciones en cinta magnética”⁴⁰².

A partir de lo que venimos señalando y de lo que explicaremos a continuación, no queda más que discrepar de lo planteado por Carmen Oviedo, cuando señala que la participación de Violeta Parra en las Escuelas de Verano no fue positiva, debido a que al ser demasiado fogosa, perdía a menudo la paciencia, no resultando sus clases⁴⁰³. Esta idea vuelve a reforzarse en “Canto a las raíces, canto al amor salvaje”, publicación de Margarita Rodríguez y María del Carmen Lavín⁴⁰⁴, a partir del relato de

⁴⁰¹ Olga Muñoz en Carolina Guzmán, *Los manteles de Nemesio*, 99.

⁴⁰² “Alumnos del Curso Folklórico de Violeta Parra...”, *La Patria*, Concepción, 10 de enero de 1958.

⁴⁰³ Oviedo, “Mentira todo lo cierto...”, 68-69.

⁴⁰⁴ Margarita Rodríguez y María del Carmen Lavín (editoras), *Hijos del Bío Bío: perfiles humanos*, Concepción, Edic. de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, 2010.

un episodio que Mireya Mora volvió a refrescar para esta investigación. Mireya explica que los profesores tenían derecho a matricularse en el curso. Y estando con la cueca “cuando mi alma dicen”, y Violeta diciéndoles “vamos, bailen la cueca cada una como la desee bailar o como la baila, yo quiero conocerlos a usted”, varones y damas:

... vino una profesora y empieza a bailar, entonces ella... ¡Usted! [Violeta] estaba tocando la guitarra para que nosotros bailáramos, la primera clase, bailen como se les ocurra porque yo tengo que conocerlos a usted[es] y empieza, no me acuerdo [quién] era, era una bien festiva y una profesora, que después supe que era profesora, un alta bonita espigada estaba bailando entonces ella... ¡Usted, siéntense! Usted ¿A qué vino? [Ella] se desconcertó y después supe que era profesora de Liceo. Señora, le dijo, yo vine a aprender guitarra: ¿pero qué guitarra? ¿Qué cueca? [Violeta]: Usted sabe la cueca, pero sabe bailarla [...]. [Profesora]: Señora yo la sé bailar pero en forma sencilla y yo he querido con la admiración que le tengo que por favor me deje para poder perfeccionarme porque yo soy profesora. [Violeta]: ¡Fuera!..., y se fue, y el silencio...⁴⁰⁵.

Según Mireya lo que molestaba a Violeta era que se inscribiese en el curso gente que supiese bailar cueca. Con todo, no se entiende el afán de reparar solo en ese punto, en vez de intentar comprender cómo eran sus clases. Contamos con un documento privilegiado, los apuntes que registró la misma Mireya Mora. Pues si bien eran eminentemente prácticas, requerían de la comprensión de ciertas ideas fundamentales que procuraba sus estudiantes apuntaran.

Los escritos de Mireya indican que la folklorista comenzó explicando qué era la cueca y cómo estaba estructurada. Lo hace ejemplificándolo a partir de la cueca “La mariposa”, recopilada por ella en Rosario, cerca de Rancagua, cantada por Francisca Martínez, anciana de 106 años. Olga Muñoz recordó que había bailado innumerables veces esa cueca y que le ponía de compañero a Ángel Parra⁴⁰⁶. Violeta explicó que la cueca se componía de tres partes: 1° Cuarteta; 2° 1ª Seguidilla (nombre español); 3°

⁴⁰⁵ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre 2015.

⁴⁰⁶ Olga Muñoz en Carolina Guzmán, *Los manteles de Nemesio*, 99.

2ª Seguidilla; 4º Cola. Y a su vez, refiere que una cuarteta “es una estrofa cuyos versos tienen ocho sílabas cada uno”⁴⁰⁷. Por ejemplo:

Soy como la mariposa
que anda alrededor de la vela
aunque me queme las alas
siempre estoy de centinela.

Luego venía la 1ª Seguidilla, compuesta de versos de 7 y 5 sílabas alternadas (7-5-7-5):

Como la mariposa
que va volando
tengo mis amorcillos
de vez en cuando

La 2ª Seguidilla, dicen los apuntes, “comienza con el último verso de la seguidilla anterior”:

De vez en cuando sí sí
la mariposa
tiene sus amorcillos
de cualquier cosa

Finalmente la cola:

Linda la mariposa
de rosa en rosa

En sus apuntes, Mireya escribe con prolijidad lo que les dictó o escribió Violeta en la pizarra: “En general a la letra se agrega una muletilla, para que coincida con la frase musical que es más larga que su letra textual. En algunos casos para evitar las muletillas se alargan las vocales o se repiten. Ejemplo: “De la floor de la Violeta”. Las muletillas más usuales eran: “Ay sí; ay ay ay; mi vida; vida de mi alma; moreno, negrito”. Obviamente

⁴⁰⁷ Cuaderno de apuntes de clases de cueca de Mireya Mora. Archivo personal Mireya Mora. Digitalizado por Fernando Venegas E., septiembre 2015.

En los apuntes de Mireya se aprecia lo que Violeta siempre admitió sin complejos de ningún tipo, que ella no sabía de música formal. Sin embargo, desarrolló su propio sistema de registro de notas, con números, como se aprecia en la imagen que insertamos anteriormente.

Violeta explicó prolijamente el baile de la cueca y Mireya apuntó en su cuaderno:

Mientras puntean y rasguean las guitarras, el bailarín coge su pareja, le da el brazo y se pasean lentamente. Al llegar a un extremo de la pista, el varón suelta el brazo a su dama y le ofrece el otro para evitar vuelta en redondo. Al llegar al otro extremo la deja en su sitio y retrocede a su lugar frente a ella. Ambos esperan el canto para iniciar el baile.

1ª vuelta: se realiza mientras se cantan los dos primeros versos de la cuarteta. Cada bailarín sale por su derecha ejecutando la figura de un óvalo, de un ocho o ir de frente y volver por el lado contrario retrocediendo. Cada bailarín termina la 1ª vuelta en su punto de partida. El paso que se emplea en esta primera vuelta es un paso caminado simplemente, eso sí procurando hacerlo dentro del ritmo del canto.

2ª vuelta: se da al empezar el verso de la primera seguidilla. Esta es solo media vuelta siempre dada por la derecha, quedando los bailarines al lado opuesto del que se encontraban.

3ª vuelta. Similar a la anterior al empezar la segunda seguidilla.

4ª vuelta. Es una media vuelta que se realiza al terminar el canto. Hay parejas que no dan la vuelta y solo se abrazan o quedan frente a frente o bien el hombre se hinca ante la dama.

Lo único establecido en la cueca es lo relacionado con las vueltas y mantener el ritmo evitando en ambos movimientos de caderas⁴⁰⁹.

En los apuntes de Mireya están anotadas tres cuecas, dos de las cuales fueron parte de los programas de las presentaciones que organizó Violeta con sus estudiantes en las Escuelas de Verano.

La primera corresponde a “La mariposa”, con la cual hizo el curso. La otra es “La niña que está bailando”, recogida en Hualqui por Violeta Parra y que corresponde a una “cueca pícara” aportada por Rosa Viveros Cid:

⁴⁰⁹ Ídem.

La vida, la niña
la niña, que está bailando
la vida se le ve e
se le ve el borde e'la engagua
la vida y el joveen
y el joven, que la acompaña
la vida la bocaaa
la booooca ya se le hace agua
la vida la niñaa
la niña que está bailando

Esa niña que baila
la vida tiene un pololo
pero cuando va a misa
la vida, lo deja solo
esa niña que baila
la vida, tiene un pololo
lo deja solo sí,
la vida, siguen bailando
esta cueca chilena
la vida, que estoy cantando

Anda siguen bailando
la vida que estoy cantando

Mireya escribe que se tocaba “traspuesta en do”, lo cual significa que Violeta debió referir las diversas afinaciones de la guitarra. La última apuntada, también tocada en traspuesta en do, corresponde a “Yo soy la recién casada”, también recogida por Violeta Parra al interior de Hualqui, aportada por María Alejandrina Tapia. Los tildes están en los apuntes y se colocaron para marcar el énfasis del canto:

La vida yo soy lá
recién casada
la vida me abandonó
no mi marido
la vida para bus
car mi destino

la vida yo tomó
mi libertada
la vida yo soy lá
recién casada.

Mi marido me estima
como una reina
no mé deja costilla
que nó me quiebra
mi marido me estima
como úna reina
que nó me quiebra sí
tan imprudente
que me tira del pelo
delante gente.

Anda tan imprudente
Delante gente.

Esta segunda cueca es relevante además por la temática que trata, que es el desamor, pero, por sobre todo, la violencia en las relaciones de pareja contra la mujer, problemática que lamentablemente sigue estando totalmente vigente. Considerando que la mayoría de las asistentes al curso eran mujeres y que luego estas cuecas serían cantadas en las IV Escuelas de Verano ante un gran marco de público, su elección, en vez de otras, con otros motivos, no fue casual.

Se nos va mostrando entonces una Violeta singular, una mujer que va tejiendo un discurso desde la praxis. Desde un tarro de manteca en el centro de la habitación de su museo folklórico, hasta cursos de cueca en donde de preferencia trabajó con mujeres, donde la temática que propone al público no es cualquiera. Está mostrando el folklore, pero, a su vez, no solo el lado festivo del mismo, sino también la cruda realidad que se evidenciaba en éste. En consecuencia, pensamos que ya había decidido que lo que ella hiciera tendría un sentido de denuncia o que tendría un sentido social, como lo señalaría después en “Yo canto a la diferencia”.

Violeta se propuso que las estudiantes de la clase que estaba impartiendo realizaran una presentación pública. Se trataba de sesenta personas de nacionalidad chilena y diez extranjeros, cuatro norteamericanos y el resto

latinoamericanos, siendo “el curso más numeroso de la Escuela de Verano”⁴¹⁰. Para la presentación ensayaron intensamente “en el local que se les ha proporcionado especialmente en la Escuela de Bellas Artes”⁴¹¹. Pero también lo hicieron en el Parque Ecuador, espacio que le encantaba frecuentar.

De nuevo los recuerdos de Mireya Mora son fundamentales. Nos explica que las alumnas del curso fueron numerosas, que quedó mucho cariño por ella. Que les enseñó “El sacristán” y que por cualquier cosas cantaban: “Toca la campanilla tilín tin tin, tilín tin tan”. También recuerda que creó grupos folklóricos, aunque solo tenemos constancia de uno, según como lo había proyectado: “Las Cantoras Populares Campesinas”⁴¹². Ello refuerza además que la presencia femenina en el curso fue mayoritaria.

Sobre la cueca, Mireya asegura que Violeta les decía que, si bien tenía su teoría, debían bailarla como la sintieran: “aquí no hay dos pasos pa’ allá, dos pasos pa’ acá solamente, respetar el organigrama de la cueca, pero cada una la baila como la sienta”. En este punto coincide con Olga Muñoz, quien había aprendido la cueca con Margot Loyola. Señala que Violeta Parra improvisaba⁴¹³.

Mireya recordó además que les enseñó desde la cueca fina, aristocrática, hasta la cueca diabla, la que Rosa Viveros Cid llama “malas lenguas”:

... si le ponía también su picardía, hasta la cueca diabla. Y nos empezó ella a bailar cuál era la cueca fina de la aristocracia, hasta las otras cuecas que podían ser como se quisiera y como nosotros ya habíamos hecho varias experiencias con la cueca ella nos tocaba pa’ que bailáramos; entonces decía: A ver, paren. ¡Tú! repite ese paso, repite esto otro. Ahora la cueca diabla no la van a poder bailar ustedes porque ustedes tienen que ser putas para poderla bailar y eso es bien difícil. Y yo pregunté otras cosas, como yo era actriz, no sé de dónde saqué como bailaba. Cuando ella bailó la cueca diabla en la que se suben la falda, pero con mucha picardía, no es que muestren nada grosero, sino que esa cosa insinuante, erótica, entonces dijo ustedes van a bailar la cueca diabla hagan lo que quieran, y ahí me

⁴¹⁰ “Alumnos del Curso Folklórico de Violeta Parra...”, *La Patria*, Concepción, 10 de enero de 1958; “70 alumnos del Curso Folklórico ofrecerán una función en el escenario móvil de la ‘U’”, *La Patria*, Concepción, 13 de enero de 1958.

⁴¹¹ Ídem.

⁴¹² “Oratorio ‘La Creación’ ofrecerá hoy el Coro Universitario en concierto público”, *El Sur*, Concepción, 16 de enero de 1958.

⁴¹³ Olga Muñoz en Carolina Guzmán, *Los manteles de Nemesio...*, 99.

apunta a mí...; ¡Aquí haga mi comadre Yeyita! ¡venga para acá!, ¡báíleme la cueca!, ¡aquí mírenlo!, ¡aquí andamos con la cueca brava! Y la cosa es que ella después hace un montaje en el Parque Ecuador para finalizar las clases, esa es otra actividad, en el Parque Ecuador le pusieron unas tarimas. Y arriba ella puso un ejemplo, dos de cada una. Y dos de la diabla y me puso a mí y otra más, ‘que lo llevas bien’. Según ella lo hacíamos bien, así que como puede ver, la libertad en el baile es lo que ella pregona⁴¹⁴.

Las presentaciones oficiales de la Escuela de Verano se hicieron en el escenario móvil, ubicado cerca del Campanil, en el barrio universitario. La primera de ellas fue el 15 de enero a las 22:00 hrs. El programa fue el siguiente: 1. “La mariposa”, cueca cantada “por los alumnos” del curso folklórico. 2. “Donde estás prenda querida”, canción interpretada por alumnas. 3. “Tres pies de cueca”, bailadas por alumnas. 4. “Yo soy la recién casada”, cueca cantada por el coro de alumnas. 5. “Las naranjas”, tonada cantada por una alumna del curso folklórico. 6. Cueca bailada por las alumnas del curso y 7. La cueca de Hualqui: “La niña que está bailando”. El acto fue cerrado con un concierto de tonadas ofrecido por Violeta Parra⁴¹⁵.

Al día siguiente, en el mismo escenario, se presentó el Coro Universitario, dirigido por Heles Contreras, desarrollando el oratorio “La Creación” de Franz Joseph Haydn⁴¹⁶.

Los conciertos al aire libre fueron muy valorados desde la prensa local, por el gran número de personas que congregaron. Consuelo Saavedra, recordando estas actividades, indicó además que se trataba de un público pluriclasista: “Era increíble, en las escuelas de verano participaba todo Concepción. Venía la gente como ‘riguero’ por las calles. Yo diría que desde las poblaciones callampas venían, se llenaba el foro, en el día todo era un movimiento, todos iban en la tarde y en la noche a las cosas que pasaban. Gente joven, gente mayor, gente pobre, gente de plata, ¡todos iban!”⁴¹⁷. Una formidable fotografía de Hernán Bernales Palma, corresponsal de *Crónica*, reafirma lo señalado por Consuelo. Desde ancianas hasta niños, todos eran convocados en la plaza del campanil.

⁴¹⁴ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre de 2015.

⁴¹⁵ “70 alumnos del Curso Folklórico...” *La Patria*, Concepción, 13 de enero de 1958.

⁴¹⁶ “Oratorio ‘La Creación’ ofrecerá hoy...” *El Sur*, Concepción, 16 de enero de 1958.

⁴¹⁷ Consuelo Saavedra en Carolina Guzmán, 2013.



Ensayo clases de cueca curso de Violeta Parra en la Escuela de Bellas Artes de Universidad de Concepción. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.



La fotografía corresponde a las clases de cueca impartidas por Violeta Parra en la Escuela de Bellas Artes. Nótese la predominante presencia femenina. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

La Patria incluso destinó un editorial para comentarlo, indicando que con estas actividades se veía fortalecida la extensión cultural, “guiada con el propósito de esparcirla y de hacerla penetrar en el alma del pueblo”. Se visualizaba el escenario sobre el predio de la Universidad, como un espacio que, por unas horas, se transformaba “en escuela al aire libre”, para conocer diversas concepciones de música y canto. Así, las presentaciones de la Sociedad Sinfónica de Concepción son consideradas: “un programa de canciones y poemas típicamente chilenos, a la vez que con obras de grandes autores, consagradas a través de los siglos”. La actuación del Coro Universitario fue valorada como un gran acierto, “una obra de severos contornos y de grandeza clásica”. En el caso del cierre del curso de cueca de Violeta Parra se presenta como “las bizarras expresiones de las danzas y de los cantos populares nacionales, con toda su riqueza de matices y de variaciones, vasto friso del folklore musical, presentado por una artista eximia y estudiosa”. Junto con estas iniciativas, vendrían las noches musicales, entre las cuales tomaría parte la Orquesta Filarmónica.

A partir de estas actividades es que se propone formar un teatro al aire libre⁴¹⁸, idea que en pocos años se iba a plasmar en el Foro Abierto.



Asistentes al concierto. En el pie de foto se consignó: “resultó emocionante observar en el concierto al aire libre que se llevó a efecto anoche en el escenario del Barrio Universitario, las expresiones de los asistentes, que se mostraron arrobados por la música”. *Crónica*, 12 de enero de 1959. Fot. Hernán Bernales Palma.

⁴¹⁸ “Escuela de Verano y conciertos al aire libre”, *La Patria*, Concepción, 17 de enero de 1958.



Presentación en el marco de la IV Escuela de Verano. Fondo Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

A partir de la segunda quincena de enero la principal noticia fue la llegada de quienes participarían en el primer encuentro de escritores chilenos organizado por Gonzalo Rojas. Arribaron el 19 de enero, en un avión LAN contratado especialmente con ese propósito. Fueron invitados los poetas Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Efraín Barquero, Humberto Díaz Casanueva, Mahfud Massis y Nicanor Parra. En teatro, Fernando Debesa, Fernando Josseau, Luis Alberto Heiremans y José Ricardo Morales. En novela y cuento comprometieron asistencia Guillermo Atías, Daniel Belmar, Mario Espinosa, Nicomedes Guzmán, Enrique Lafourcade, Carlos León, Herbert Müller, Volodia Teitelboim, José Manuel Vergara, Armando Cassigoli y Claudio Giaconi. En ensayo y crítica, Mario Osses, Fernando Alegría, Alfredo Lefebvre, Juan Loveluck y Luis Oyarzún. Cada uno debía exponer libremente su pensamiento, intentando realizar “un examen de la situación actual de nuestras letras en los diversos géneros”⁴¹⁹. Para entonces las matrículas en la IV Escuela de Verano sumaban más de tres mil estudiantes⁴²⁰.

Violeta Parra tuvo un rol activo en el encuentro de escritores junto a los demás investigadores del folklore presentes. En la sesión inaugural, el 23 de febrero, en el Salón de Honor de la UdeC, debatieron Guillermo Atías y Enrique Lafourcade, haciendo de moderador Volodia Teitelboim. Atías era autor de la novela *El tiempo banal* y de los cuentos “La escala” y “La tormenta”. Expuso sobre “La literatura como lujo” y se refirió a la situación social del escritor chileno, que no podía desarrollarse profesionalmente en ese ámbito, “sometido a una condición de aficionados, para quienes las letras llegan a ser una práctica privativa y exquisita, lo que debilita la eficacia creadora del escritor”. Se refirió además a la acción de la literatura criollista, destacando que los novelistas nacionales “habían descuidado totalmente la realidad nacional en lo tocante a las ciudades”. En este punto fue rebatido por varios autores. Por su parte, Enrique Lafourcade disertó sobre “La teoría del objeto estético”, en que analizó la subjetividad y objetividad en el quehacer artístico, además de “las diversas

⁴¹⁹ “En avión especial LAN llegan hoy 14 literatos al ‘encuentro de escritores’”, *La Patria* 19 de enero de 1958; “Primer encuentro de escritores chilenos se inaugurará mañana en la Universidad”. *El Sur*, Concepción, 19 de enero de 1958.

⁴²⁰ “Con más de tres mil matrículas cuenta cuarta Escuela Internacional de Verano”, *El Sur*, Concepción, 22 de enero de 1958.

posibilidades de control de la creación estética; el objetivo estético, su promoción, su voluntariedad, las ejemplificaciones, para finalmente hacer interesantes conclusiones”⁴²¹.

En la tarde, se presentó el profesor Paulo de Carvalho Neto, exhibiendo una película en colores sobre Bahía, con escenas de la capoeira, macumba y la pesca del xarcú, que constituían temas de las novelas brasileñas⁴²².

Posteriormente, hicieron sus presentaciones Nicanor Parra y José Ricardo Morales. La de Nicanor fue sobre “¿Qué es un antipoema?”, y se refirió, en una “relación amena y detallada”, a las actividades de quienes integraron la antología de poetas jóvenes que en 1938 publicó la Sociedad de Escritores de Chile⁴²³. Vino un largo debate, y la concurrencia pidió a Humberto Díaz Casanueva que recitara parte de su poema “Réquiem”, acto que generó un momento emotivo, pues lo había escrito cuando falleció su madre.

Para finalizar, Violeta Parra ofreció un recital en homenaje al encuentro de escritores. Fue presentada por Claudio Arenas, “con un brillante trabajo literario que fue largamente aplaudido por la concurrencia”. *Crónica* se extendió más sobre su actuación, explicando que se trataría de un concierto con música folklórica recopilada desde Santiago a Ñuble y en la zona de Concepción. Equivocadamente señala que por primera vez tocaría el guitarrón en Concepción —pues ya lo había hecho antes—, y que como número de fondo, complementando con ello la exhibición que había hecho en el Museo, interpretaría una cueca “en tarro”. La parte explicativa del programa estuvo a cargo del musicólogo Gastón Soublette, quien inició una relación de las costumbres folklóricas acompañado de Violeta Parra, que “ofreció interpretaciones de cantos a lo divino y a lo humano”⁴²⁴.

⁴²¹ “Pondrán término hoy al más importante torneo de los escritores de nuestro país”, *El Sur*, Concepción, 24 de enero de 1958.

⁴²² “Nicanor Parra, Enrique Lafourcade y G. Atías participarán en sesiones de hoy”, *El Sur*, Concepción, 23 y de enero de 1958; “Pondrán término hoy al más importante torneo de los escritores...”, *El Sur*, Concepción, 24 de enero de 1958.

⁴²³ “Una presentación al aire libre ofrece esta noche Violeta Parra”, *La Patria*, Concepción, 24 de enero de 1958.

⁴²⁴ “Dos conciertos ofrecerá la folklorista Violeta Parra”, *La Patria*, Concepción, 23 de enero de 1958; “Una presentación al aire libre...”, *La Patria*, 24 de enero de 1958.



En estas fotografías se da cuenta de la actuación del Conjunto “Cantoras Campesinas”, formado por Violeta Parra en su curso de folklore. Con esta actuación se dio por iniciado, en el llamado escenario móvil, la serie de conciertos al aire libre que se ofrecerían durante las IV Escuelas de Verano. Arriba Violeta dirigiendo al conjunto; abajo, una panorámica del numeroso público asistente. *El Sur*, 16 de enero de 1958.

Gastón Soubllette profundizó en su rol en los recitales que dio Violeta Parra durante las escuelas de verano:

... lo que hacía yo era presentarla. Yo [la] presentaba y al mismo tiempo, hablaba no solo una vez, hablaba unas dos o tres veces, según del repertorio que estuviera cantando. Por ejemplo, cuando cantó las canciones francesas, yo le expliqué al público, cómo las había aprendido y cómo las había aprendido yo las canciones. De dónde las había sacado. También les expliqué, cuando ella cantó canto a lo poeta, qué lo que era el canto a la poeta, porque en Concepción no había eso. Era más bien de esta región [Aconcagua] y de Melipilla. Qué lo que era en Puente Alto, Pirque. Qué función cumplía el canto a lo poeta. Explicaba cómo estaba hecha la décima. Esas eran las intervenciones mías. Yo me acuerdo haberlo hecho unas dos o tres veces, ante diferentes públicos ahí en la Universidad.

Y recuerdo el accidente que tuvo, porque se le rompió el guitarrón, en uno de los recitales, el clavijero del guitarrón, se desprendió de la caja. Y ese guitarrón se lo había donado Isaías Angulo, un cantor muy importante de Pirque, Santiago. Se rompió ahí, en el recital mismo⁴²⁵.

El 24 de enero el encuentro de escritores siguió desplegándose para culminar a las 17:00 hrs. con un recital de poetas en el Salón de Honor, en el que intervinieron Braulio Arenas, Miguel Arteche, Efraín Barquero, Luis Oyarzún, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas⁴²⁶.

En el intertanto, Violeta Parra debió proseguir los ensayos en el Parque Ecuador, pues el 25 volvió a presentarse con su conjunto de alumnas "Cantoras Populares Campesinas", en el escenario móvil de la Escuela de Verano. La actividad se desarrolló ya en la noche, a las 22:00 hrs. El programa fue el siguiente: "1) 'Cueca por coro'; 2) 'Las naranjas'; 3) 'Tres pies de cueca'; 4) 'Coro'; 5) 'Cueca balseada con dos parejas'; 6) 'Canción a dúo'; 7) 'Tres pies de cueca'; 8) 'Coro'; 9) 'Cueca larga'". Por supuesto, ella volvió a cantar para finalizar el acto, y Gastón Soubllette de nuevo explicó

⁴²⁵ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

⁴²⁶ Ídem.

el programa ante el público, analizando “las diferentes interpretaciones de la concertista Violeta Parra”⁴²⁷.

Como se puede constatar, el trabajo realizado por la folklorista mostraba una gran coherencia: lo mismo que estaba recopilando, lo estaba transmitiendo en su curso de folklore y lo estaba presentando en los actos públicos.

Para el final de la Escuela de Verano, en el acto académico de clausura, realizado el 30 de enero, dejó un espacio para mostrar lo que estaba creando⁴²⁸.

La actividad fue presidida por el secretario general, Avelino León Hurtado, Gonzalo Rojas y por María Molina de García, Jefa del Departamento de Extensión, quien se llevó varios de los reconocimientos públicos. En representación de los profesores extranjeros, habló el profesor Alfredo Poviña, catedrático y sociólogo de la Universidad de Córdoba, quien agradeció la invitación a dictar clases, resaltando la dimensión latinoamericana que tenían las escuelas. Concluyó diciendo: “Llegó el momento de partir y aquí dejamos un pedazo de nuestro corazón. Como en la fontana romana apretaremos una moneda chilena contra nuestro pecho y exclamaremos: ‘Señor queremos volver a Concepción...’”⁴²⁹.

A nombre de las estudiantes extranjeras lo hizo la señorita argentina Haydée Bermejo Hurtado, catedrática de la Universidad de Bahía Blanca, quien expresó había vivido en Concepción cortos días en tiempo, “pero muy largos en la medida de las emociones”. Se refirió a la “hermosa universidad”, “excelente calidad de los catedráticos”, “la actividad artística... extraordinaria” y, como nervio motriz de la actividad intelectual y artística, “El Encuentro de Escritores”, “que se desarrolló en un clima propicio que evidenció, una vez más, el hondo sentimiento democrático de un pueblo como el chileno. Por ese encuentro de Escritores –aseguró– conocí

⁴²⁷ “Concierto de homenaje al encuentro ofreció la folklorista Violeta Parra”, *La Patria*, Concepción, 25 de enero de 1958; “Violeta Parra ofrece esta noche concierto de música folklórica”, *La Patria*, Concepción, 25 de enero de 1958.

⁴²⁸ “Con un solemne acto académico será clausurada la IV Escuela de Verano”, *La Patria*, Concepción, 28 de enero de 1958; “Con un acto académico serán clausuradas mañana actividades de Escuela de Verano”, *La Patria*, 29 de enero de 1958.

⁴²⁹ “Emotiva fue la clausura de la cuarta Escuela de Verano”, *Crónica*, Concepción, 31 de enero de 1958.

Chile y, desde entonces, solo estoy deseando que un encuentro similar se realice en mi patria⁴³⁰. Su discurso arrancó lágrimas cuando dijo: “Nunca creí que en un mundo convulsionado y confuso como éste en que nos ha tocado vivir, hubiera aún tanto que querer⁴³¹”.

También se expresó una representante de Ecuador, la Srta. Catalina Cadena, señalando, al despedirse, que en sus países serían embajadores “de lo que es Chile, su música, su literatura, su sentimiento estético⁴³²”. El estudiante brasileño Gouveya Neto, en un discurso en portugués, también dio sus agradecimientos, indicando que la Escuela de Verano “había iniciado una misión que ahora cada estudiante debería proseguir más intensamente en su patria y que era la de llevar el espíritu amistoso y el sentido americanista” que había imperado en su desarrollo. Ellos serían embajadores del panamericanismo⁴³³.

Gonzalo Rojas fue el último orador, señalando que su discurso solo sería un parco comentario. Hizo énfasis en el carácter internacional de las escuelas, como también en los valores con los que se quiso atender: “tanto a la especialización universitaria como a la divulgación cultural”. Destacó como innovador comunicar valores culturales del país, a todos los públicos, en reuniones extraordinarias, complementarias al trabajo docente. Con certeza señaló: “Con orgullo sentimos, como una profunda realidad, que nuestra casa de estudios está cumpliendo una tarea nacional que ya no puede discutirse. El estudioso y el lector, el obrero y el empleado, el profesional y el técnico, el erudito y el hombre común sin distinción de edades ni de opiniones han escuchado al unísono esta lección de 30 días, lección de amor y lúcido análisis de la cual todos hemos aprendido por igual...”. Concluyó agradeciendo a los catedráticos extranjeros y chilenos, y a las instituciones que prestaron colaboración, especialmente a la radio y prensa locales.

En el cierre de las jornadas no se expresaron públicamente los estudiantes chilenos. En una carta enviada el mismo 31 de enero a *La Patria*,

⁴³⁰ “Se puso término ayer a la más importante Escuela de Verano de Universidad penquista”, *El Sur*, Concepción, 31 de enero de 1958.

⁴³¹ “Emotiva fue la clausura...”, *Crónica*, Concepción, 31 de enero de 1958.

⁴³² “Se puso término ayer a la más importante Escuela de Verano...”, *El Sur*, Concepción, 31 de enero de 1958.

⁴³³ “Emotiva fue la clausura...”, *Crónica*, Concepción, 31 de enero de 1958.

Eliana Godoy Godoy hizo unas reflexiones que bien podrían reflejar el pensamiento de muchos de ellos. Junto con agradecer al rector David Stitchkin B. y a Gonzalo Rojas, director de las Escuelas de Verano, resaltó los cursillos de literatura, el Encuentro de Escritores y la posibilidad de relacionarse con “excelentes compañeros y compañeras, contándose entre ellas las extranjeras, a quienes me liga, desde ahora, una amistad que espero sin límites en el tiempo y a la distancia”. Para concluir afirmando categóricamente: “¡Gracias por permitirme afirmar, basada en mi propia experiencia, que la Universidad de Concepción no es una torre de marfil!”⁴³⁴.

Ante este marco de público y sentimientos, Violeta Parra va a finalizar el acto de clausura. Lo hizo de una manera brillante y especial, pues “dio a conocer en esa oportunidad, varias composiciones originales, que pueden catalogarse perfectamente como pequeñas obras clásicas, según expresó el musicólogo señor Gastón Soublette, quien la presentó. Como primicia, Violeta Parra dio a conocer sus composiciones originales que llama Anticuecas y terminó su concierto, que fue del agrado del público asistente, con la interpretación de piezas folklóricas de diversos países”⁴³⁵. En otro medio se resaltó que había sido largamente aplaudida, lo que debía significar que su música había gustado⁴³⁶.

Es indudable entonces que la labor de divulgación del folklore realizada por Violeta Parra fue tan exitosa como valorada. A su vez, permite detenerse en un aspecto que ha sido escasamente tratado y sobre el cual hemos estado volviendo una y otra vez. No se trataba solo de rescatar el folklore, sino también de darlo a conocer a diferentes públicos, siendo particularmente relevante el que abría la UdeC en las Escuelas de Verano, por permitir establecer relaciones desde los académicos hasta los sectores populares.

Como ya lo señalamos anteriormente, Violeta vuelve a hacer noticia de nuevo por hacer clases de cueca y presentaciones públicas, en el mes de

⁴³⁴ “La Universidad no es una torre de marfil”, *La Patria*, Concepción, 8 de febrero de 1858.

⁴³⁵ “Se puso término ayer a la más importante Escuela de Verano”, *El Sur*, Concepción, 31 de enero de 1958.

⁴³⁶ “Emotiva fue la clausura de la IV Escuela de Verano”, *Crónica*, 31 de enero de 1958.



Imagen que da cuenta de la actuación de Violeta Parra en la clausura de las IV Escuelas de Verano, 1958. De fondo, la plana mayor de las autoridades de la UdeC. “Emotiva fue la clausura de la IV Escuela de Verano”, *Crónica*, 31 de enero de 1958.

abril de 1958, en Chillán⁴³⁷. La primera de ellas fue en la Casa del Arte, el 29 de abril, a las 7 p.m. Su presentación se dividió en dos partes. En la primera presentó composiciones originales: “Anticueca N° 1”, “Polka”, “El joven Sergio” y “Anticueca N° 2”. En la segunda dio cuenta de su trabajo de recopilación: I. “Verso por saludo”. II. “Versos por padecimiento”. III. “Verso por la sagrada escritura”. IV. “Versos por despedida”. V. “Verso por ponderación”. VI. Tonada: “Amada prenda querida”. VII. Tonada. “Una chacra que sembré”. VIII. Parabienes a los novios: “Viva la luz del don creador”. IX. Resbalosa: “Anoche me resbalé”. X. Chapecao: “El palomo”. XI. “Señora doña María”. XII. Del folklore francés: “Un Beau Matin Fraiche”. XIII. Del folklore israelita: “En Israel tenemos leche y

⁴³⁷ Hay una serie de noticias en que se anuncia su presencia: “Conocida folklorista Violeta Parra llegará en esta semana a Chillán”, *La Discusión*, Chillán, 22 de abril de 1958; “Folklorista Violeta Parra llega a Chillán hoy; ofrecerá dos conciertos”, *La Discusión*, Chillán, 25 de abril de 1958; “La folklorista Violeta Parra se dirigió a Chillán para ofrecer conciertos y un curso de cueca”, *La Patria*, Concepción, 26 de abril de 1958; “Dos conciertos y cursos de cuecas a cargo de la folklorista Violeta Parra”, *La Discusión*, Chillán, 27 de abril de 1958.

miel”. XIV. Guayno quechua. XV. Folclor argentino: “Viva Jujui”. XVI. Cuecas⁴³⁸. El concierto, muy similar al que diera en Concepción en mayo de 1957, fue bien valorado, aunque sin mayores detalles: “un público numeroso y selecto llenó el Salón Auditorio de la Casa del Arte y premió con efusivos aplausos cada una de las interpretaciones de la distinguida artista e investigadora de la música popular”⁴³⁹.

Dos días después ofreció una segunda presentación, pero para los estudiantes, y visitó la cárcel de Chillán. Destaca también el curso de cueca que ofreció, al que dedicó tiempo para realizar inscripciones en la Casa del Arte⁴⁴⁰. Organizó un ciclo de programas radiales, a partir de las 22:05, titulado “Violeta Parra: chillaneja”. Y, por cierto, recorrió diversas localidades realizando recopilaciones folklóricas⁴⁴¹.

En el mes de mayo la encontramos en Lota, ofreciendo una serie de recitales, con el propósito de reunir recursos para realizar una segunda gira al exterior. Se deja claro que estos serían realizados por su propia cuenta, “sin ninguna clase de ayuda oficial o de organismos particulares”⁴⁴². El primero de los recitales se anunció para el día 15 de mayo en el gimnasio de Lota Alto, a las 11:00 hrs. Se cobrarían precios “popularísimos por la entrada” y sería la misma Violeta la que atendería al público, “desde la taquilla de este recinto”, medida adoptada según manifestó, “para tener oportunidad de tratar directamente con su público”. Posteriormente ofrecería recitales en Chiguayante, Lirquén y Schwager.

Profundizando en los propósitos de esta gira, se trataba de “financiar su viaje de popularización del folklore chileno en Europa”, a partir del dinero que reuniese ante el propio creador del folklore, “el pueblo”. El viaje al viejo mundo, que iniciaría en octubre, al cerrar el contrato con la UdeC, comenzaría por EE.UU., para seguir a Francia, donde tenía concertadas algunas presentaciones. Luego seguiría rumbo a Oriente,

⁴³⁸ “La destacada folklorista Violeta Parra ofrece esta noche interesante recital”, *La Discusión*, 29 de Abril de 1958.

⁴³⁹ “Curso de cuecas de la folklorista Violeta Parra se iniciará mañana”, *La Discusión*, 30 de abril de 1958.

⁴⁴⁰ Ídem.

⁴⁴¹ “Labor de investigación folklórica inició Violeta Parra en Chillán”, *La Discusión*, 28 de abril de 1958.

⁴⁴² “Ciclo de recitales inicia mañana en Lota folklorista Violeta Parra”, *La Patria*, Concepción, 14 de mayo de 1958.

“proyectando visitar China, Japón y la India, con el deseo de saber cómo acoge un público tan diferente al nuestro la música autóctona de Chile”⁴⁴³.

Posteriormente Violeta participó de las Escuelas de Invierno de la Universidad de Chile, en la primera quincena de julio⁴⁴⁴; y en la segunda quincena, en las Escuelas de Invierno de la UdeC, en Chillán. En estas últimas, el centro de la atención estuvo puesto en el Segundo Encuentro de Escritores⁴⁴⁵.

Tenemos menos referencias de lo que fue su participación en ellas. Sabemos que hasta su arribo, la hija de Nicanor, Catalina Parra, dictó cursos de cueca⁴⁴⁶. Violeta comenzó un curso de guitarra el 14 de julio⁴⁴⁷. Aunque se anunció que haría su recital en un escenario móvil que replicaba el que había funcionado en Concepción durante el verano, finalmente lo dio en la Casa del Arte⁴⁴⁸. El diario *La Discusión* de Chillán, que dio una permanente cobertura a Violeta Parra, hizo una importante relación de la sancarlina. La presentó como conocida artista innata e investigadora de “nuestro folklore”. Aseguró que había perfeccionado su individualización con la música más auténtica de “nuestra tierra”, “a través de pacientes y profundos estudios, de recorrer los campos, de conversar con viejos cantores populares y de cambiar ideas con músicos y estudiosos de nuestro país”. Agregó que “su aparición en nuestro medio artístico, alrededor de 1950, produjo un notable aumento en el interés general por los más puros valores de nuestro folklore. La presencia de Violeta Parra trajo consigo, como nunca antes se había logrado, un mayor acopio de material auténtico,

⁴⁴³ Ídem.

⁴⁴⁴ Inicialmente pensamos que fueron en las que se realizaron en Aysén, pero debieron ser las que se organizaron en Santiago, pues a la de Aysén de ese año fue Margot Loyola. Agradecemos la información proporcionada por Gloria Carrillo Álvarez, directora de la Biblioteca Regional de Aysén.

⁴⁴⁵ “Interés por las presentaciones del Escenario Móvil, durante la próxima Escuela de Invierno”, *La Discusión*, Chillán, 2 de julio de 1958; “El Segundo Encuentro de Escritores será celebrado este mes en Chillán”, *Crónica*, 5 de julio de 1958.

⁴⁴⁶ Ídem; “Un apasionante ciclo sobre los satélites artificiales en la Escuela de Invierno que se inauguró ayer”, *La Discusión*, Chillán, 7 de julio de 1958; “En solemne acto, se dictará esta tarde la lección inaugural de cursos de invierno”, *La Discusión*, Chillán, 9 de julio de 1958; “¡Aro, aro, aro! ¡Esta sí que es cueca!”, *La Discusión*, Chillán, 11 de julio de 1958.

⁴⁴⁷ “A su segunda semana de intensa actividad entró hoy la Escuela de Temporada: ciclo de conferencias”, *La Discusión*, 14 de julio de 1958.

⁴⁴⁸ “Charlas sobre modificaciones al bachillerato y cursos para los obreros de la construcción”, *La Discusión*, Chillán, 17 de julio de 1958.

debido, en parte, a su incansable tenacidad y a su extraordinario amor por nuestro folklore”. Refirió su paso por Europa, “llevando una guitarra criolla bajo el brazo, como único documento de presentación”, logrando que la música auténtica chilena fuese considerada en centros culturales de París, Londres y las oficinas centrales de la UNESCO. Culminó resaltando que ella era también “una compositora y no sólo de canciones, como las hay muchas, sino una compositora de música culta –refiriéndose sin duda a las Anticuecas–, como lo podemos oír en cualquier concierto de cámara. Su música ha sorprendido por la gran originalidad”⁴⁴⁹.

Estas son las últimas referencias con las que contamos sobre la participación de Violeta Parra en actividades públicas asociadas a la Universidad de Concepción. Como mencionamos anteriormente, no consiguió los apoyos que esperaba de esta casa de estudios para hacer una gira de difusión internacional del folklore chileno. Su hija Carmen Luisa, que residió con ella en Concepción durante esos años, recuerda que el trabajo terminó mal, con una terrible pelea entre su madre y Tole Peralta, el director de la Escuela de Bellas Artes. El conflicto fue, según aseguró, por cuestiones económicas: “porque nosotros estábamos viviendo muy mal en la Universidad, y mi mamá se estaba sacando la mugre por una cuestión que en el fondo no valía la pena...”⁴⁵⁰.

El encuentro latinoamericano de folkloristas anunciado por Gonzalo Rojas para junio y luego para octubre de 1958, no llegó a concretarse. Se informó para las Escuelas de Verano de 1959. En noviembre se indicó incluso quienes participarían: Idelfonso Pereda Valdés, Renato Almeyda, Bernardo Valenzuela, Ottman Wilhelm, Alberto Trowella y Matilde Baeza⁴⁵¹.

Eso refuerza la idea de que al momento de partir de Concepción, Violeta Parra definitivamente tenía otros planes. Había logrado con largueza los objetivos propuestos al rector Stitchkin, de rescatar y difundir el folklore de la región del Biobío, también había levantado el museo. Pero seguro ella esperó obtener el apoyo para viajar a Europa.

⁴⁴⁹ Ídem.

⁴⁵⁰ Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan*, Madrid, Ediciones LAR, 1984. Citado de: <http://www.blest.eu/biblio/rodriguez/intro.html>

⁴⁵¹ “Folklore americano dará a conocer la Escuela de Verano”, *La Patria*, Concepción, 27 de noviembre de 1958.

Lo que es incuestionable es que Violeta puso de moda el folklore en Concepción y entre quienes asistieron a la IV Escuela de Verano de 1958. Para diciembre de ese años arribaría a la capital del sur su comadre Margot Loyola⁴⁵². Gonzalo Rojas en ese entonces estaba en París⁴⁵³.

⁴⁵² “Para dictar cursos en la Sinfónica legó ayer la eximia folklorista Margot Loyola”, *La Patria*, Concepción, 12 de diciembre de 1958.

⁴⁵³ “Profesor universitario y poeta chileno en viaje por Europa activará lazos culturales”, *La Discusión*, Chillán, 13 de diciembre de 1958.

X

Vida privada y sociabilidad

VIOLETA PARRA DESARROLLÓ múltiples círculos de sociabilidad, desde su núcleo más íntimo, que eran sus hijos, hasta los más amplios con los que se relacionó, que fueron las personas de quienes recopiló el folclore⁴⁵⁴. Estos círculos no fueron compartimentos estancos, sino espacios de relaciones múltiples, fluidas y dinámicas.

A su arribo en la primavera penquista, ella era el centro de un círculo de relaciones familiares. Por supuesto, en primer lugar, estaba su núcleo familiar: Ángel, Isabel y Carmen Luisa. El primero dejó dos relatos importantes de su paso por Concepción, aunque aseguró haber compartido poco con su madre, pues estuvo internado en el Liceo Enrique Molina⁴⁵⁵. Por su parte, Isabel solo estuvo de pasada, acompañándola en algunas cosas⁴⁵⁶. Había nacido recién su hija Cristina, “Tita” o “Titina”, el 21 de marzo de 1956. Quien estuvo más permanentemente fue Carmen Luisa. De estos años dejó recuerdos fragmentarios en una entrevista que dio a Osvaldo Rodríguez en 1974. En un lugar especial de su círculo familiar, por las relaciones sociales que sostenía en su condición de académico y

⁴⁵⁴ La sociabilidad, como concepto, desde que fue trabajado para la disciplina histórica por Maurice Agulhón, ha inspirado múltiples análisis. Para una profundización del concepto revisar: Willian Chapman Q., “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico”, *Investigación & Desarrollo*, Vol 23, No 1, consultado en: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/viewArticle/6040/7152>

⁴⁵⁵ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, 139.

⁴⁵⁶ Comunicación de Isabel Parra a Fernando Venegas, 2017.

poeta, destacaba especialmente la relación con su entrañable hermano Nicanor.

Al mismo tiempo Violeta y sus hijos, unos más cotidianamente que otros, se van a relacionar con la parentela que tenía en Concepción que era parte de sus redes familiares sureñas, con epicentro en Chillán. Precisamente, Ángel se refiere a la tía Blanca y a la tía Olga, propietarias del bar “La Playa”, a pasos del antiguo mercado situado en calle Caupolicán⁴⁵⁷. También visitaba a los Martínez Cereceda, el matrimonio que llegó a dirigir el TUC y su escuela de teatro. Mireya Mora pensaba podían ser familiares de su primer marido⁴⁵⁸. Por lo tanto, Violeta sostiene ese círculo de relaciones primarias, si se quiere, que a su vez le permite hacer contactos relacionados con sus investigaciones, porque en realidad siempre está atenta a encontrar una persona que pueda aportarle con alguna referencia o contacto. De hecho, Ángel tiene el recuerdo ya citado de una anciana que siempre le fue esquivo cuando quiso recopilarla, que ella conoció en el bar “La Playa”, de sus primas lejanas⁴⁵⁹.

Isabel Parra da cuenta a su vez de otro círculo de relaciones, de carácter esencialmente laboral, que su madre tejió antes de viajar a Concepción, a su arribo desde Europa: Rubén Nouselles, del Sello Odeón, quien la contrató para grabar sus recopilaciones; el musicólogo Gastón Soubllette, quien llevaba a las partituras el canto y música campesinos; Enrique Bello, director del *Boletín de la Universidad de Chile*; José María Palacios, director de programas folklóricos, y con el arquitecto y cineasta Sergio Bravo. Antes de su viaje a Europa había trabajado además con el fotógrafo Sergio Larraín, quien hizo registros de sus recopilaciones folklóricas. Acá podríamos considerar además a las personas con las que estableció relaciones estables en su periplo por el viejo mundo, especialmente en París.

Con ellos Violeta establece relaciones claves, tanto de trabajo específico, como de discusión respecto del quehacer cultural o de folklore propiamente tal. Carmen Luisa interpretó que estas se dieron desde una doble dinámica en la que no faltaron los conflictos. Explica que fue

⁴⁵⁷ Ángel en Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta...*, 144-145.

⁴⁵⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre de 2015.

⁴⁵⁹ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos...*, 144.

Gonzalo Rojas quien le aclaró ese aspecto: "... mi mamá era un ser muy talentoso, muy creadora... todo lo demás, pero tenía un no sé qué... como un desprecio por la gente que habían estudiado... yo me acuerdo de esas peleas terribles que tenía con el Gastón Soubllette o con Sergio Bravo". En el caso de Soubllette recuerda que fue éste quien llegó a buscar a Violeta cuando residían en Madrigal con Colón, "porque tenía interés en conocerla y saber de su música, es decir hablar con ella y allí se conocieron y empezaron a hacer un trabajo juntos para una película de Sergio Bravo, *Mimbre, Membrillar*, y otro documental más". Entonces Violeta le decía de todo: "que era incapaz de crear, que la música brotaba no más y que no servía de nada saber música". No obstante, Carmen Luisa destaca que, "al mismo tiempo, lo necesitaba, ¿te fijas?"⁴⁶⁰. Gonzalo Rojas, más maduro para entonces, lo interpretó de otra manera, los desencuentros eran parte de la amistad genuina⁴⁶¹. Lo mismo opinó Soubllette: "ella tuvo momentos de, cómo decir, de mal genio conmigo. Ella en general no era una persona fácil. Ella tenía un carácter difícil. Y algunas veces perdió la paciencia conmigo, y me trató con malas palabras, porque yo no entendía tan fácilmente como ella esperaba algunas cosas que ella trataba de explicarme, ¿no cierto? Pero eso[s] fueron momentos excepcionales. En general la relación fue buena, quedó contenta con el trabajo que yo le hice..."⁴⁶².

Al establecerse en Concepción e instalarse en Caupolicán N° 7, tanto para residir como para implementar el proyecto de un museo, Violeta Parra se inserta en otra compleja y significativa red de relaciones. En esa casona estaban funcionando dos organizaciones penquistas: la Escuela de Bellas Artes, con sus cursos de pintura y dibujo, escultura, y el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC. Consuelo Saavedra recordó que en ese lugar también afluía la gente ligada a la arquitectura.

Según Albino Echeverría hasta 1942 la actividad plástica en Concepción era exigua, con escasas exposiciones. Ese año, después de organizarse una importante en los salones del diario *El Sur*, se reunió un conjunto de personas que discutieron la posibilidad de que se desarrollara y enseñara,

⁴⁶⁰ Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan*.

⁴⁶¹ Gonzalo Rojas, "La fiereza y la gracia", en Violeta Parra, *Poesía*, 447.

⁴⁶² Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

decidiendo establecer una Escuela de Arte. Su primer director fue el escultor y pintor Adolfo Berchenko, comenzando a funcionar en el edificio en construcción del diario *La Patria*, en calle Colo Colo, entre Barros Arana y Freire. Para el año 1945, en pleno inicio de la Guerra Fría, se echó a correr el rumor que Berchenko realizaba adoctrinamiento político en clases. El gobierno de Gabriel González Videla estaba persiguiendo a los comunistas y se va a promulgar la “ley maldita”, por lo que Berchenko se fue y, según la lapidaria perspectiva de Echeverría, “se acabó la actividad artística en Concepción”⁴⁶³.

A la sazón se estaba iniciando una de las orientaciones pictóricas más distintivas de la zona: el muralismo. Este movimiento, como es sabido, comenzó en Chillán, con la coyuntura del terremoto del 24 de enero de 1939. El gobierno mexicano, apoyando la reconstrucción de la destruida ciudad, donó una escuela, que sería completada con un mural, obra que fue encargada a uno de sus más destacados exponentes en ese país: David Alfaro Siqueiros, con la colaboración de otro mexicano, Xavier Guerrero. Lo relevante fue cómo a partir de esta situación se va a producir una conexión con la corriente muralista mexicana, que daba cuenta de los desarrollos históricos de esa nación desde una perspectiva social, contribuyendo con ello a formar una identidad vinculada a aquellos actores que hasta ese momento habían sido subvalorados como sujetos históricos, como era el caso de los indígenas. Esas ideas son las que se traspasan a partir del muralismo, el cual es solo un soporte de una forma de concebir y pensar la sociedad⁴⁶⁴. En este proyecto trabajaron además los chilenos Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Laureano Guevara, el alemán Erwin Werner y el colombiano Alipio Jaramillo⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, Concepción, mayo de 2017. Francisco Rodríguez señala que Berchenko se fue al sur, a Punta Arenas, que también estuvo en Argentina, pero que no lo tomaron preso ni mucho menos, “pero lo tenían entre ojos”. Entrevista de Fernando Venegas a Francisco Rodríguez, Concepción-Santiago, agosto de 2017. Sobre esta academia también se refiere Julio Escámez en: José Miguel Varas, *Los sueños del pintor*, Santiago, Alfaguara, 2005, 121-123, 127-143.

⁴⁶⁴ Rodrigo Vera M. y Claudio Guerrero, “Estado y cultura material en México y Chillán: de la alegoría histórica al encuentro de dos proyectos modernizadores”, en Fidel Torres P., Rodrigo Vera M., Luis Arias E., *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*, Chillán, Fondos de Cultura, 2011, 31-57.

⁴⁶⁵ Albino Echeverría C., *Murales de la Octava Región*, Talcahuano, Fondart, 2002, 25.

En 1943, el ya señalado Gregorio de la Fuente, que había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, con maestros como Arturo Valenzuela, Armando Lira y Juan Francisco González, gana el concurso para pintar el mural de la estación de ferrocarriles de Concepción, obra que realiza con la colaboración de Sergio Sotomayor y Julio Escámez. El mural se llamó “Latido y rutas de Concepción”, pero es más conocido como “Historia de Concepción”, y se encuentra en las amplias murallas interiores de la Estación Central penquista, actualmente dependencias del Gobierno Regional del Biobío⁴⁶⁶.

En 1948 se formó la “Sociedad del Arte de Concepción”. Entre sus fundadores estuvieron René Louvel, Luz Sobrino y Hernán San Martín. Llegaron a contar con un boletín de divulgación. Para que pudieran dictar clases, consiguieron con las autoridades de la UdeC la casona de lo que había sido el Instituto de Fisiología, en calle Caupolicán casi al llegar a Víctor Lamas. A su vez, contaron con una galería privada de arte “El Sótano”, en la esquina de Barros Arana con Colo Colo, convirtiéndose prontamente “en antro de cultura e irradiación en el campo de la plástica actual, cubriendo una extensión más que necesaria en el Concepción de aquel entonces”⁴⁶⁷. En 1954 se nombró como director de la Escuela de Bellas Artes a Óscar Tole Peralta, que después de estudiar a medias medicina, arquitectura y derecho, decidió formarse en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, especializándose posteriormente en Inglaterra junto a su amigo Jorge Elliot con el pintor y artista John Duguid⁴⁶⁸.

En la Escuela de Bellas Artes las clases eran hasta en horario vespertino. Consuelo Saavedra asistió a ellas junto con su padre, y recuerda haber tenido pintura con Tole Peralta y Pedro Millar, grabado y pintura mural con Julio Escámez y escultura con un señor de apellido Aguilar, además de unas escultoras que venían de Santiago a realizar cursos específicos: Elena Ferrada y Elizabeth Román. Albino Echeverría ingresó a esta escuela en 1958. Además de los profesores ya mencionados, recordó al ayudante de clases de pintura, Pablo Müller; a otro que tenía título de profesor de pintura infantil, Genaro Manríquez; y a Pancho Rodríguez,

⁴⁶⁶ *Ibidem*, 26-28.

⁴⁶⁷ Meissner y Fuentealba, *Tole Peralta, semblanza y diálogo*, 6.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, 31.

“que llenó gran parte de la vida de Concepción”, y que también pudimos entrevistar para este trabajo⁴⁶⁹.

Consuelo Saavedra tuvo las clases de pintura y dibujo en un lugar amplio: “Yo fui al curso adulto, desde un comienzo. El curso era con modelos reales. Y había otro sector atrás, con cemento, que era el curso de escultura. Había curso de pintura y dibujo, curso de pintura infantil y curso de escultura”. Los profesores rotaban. Recordó como compañeros a Eduardo Meissner; un músico de apellido Carrasco; José Bustos, que llegaría a ser profesor de Artes Plásticas; Iván Contreras, excelente acuarelista, que también pintaba al óleo, y a Albino Echeverría. Era una escuela que recibía a numerosos estudiantes⁴⁷⁰.

Por su parte, Albino Echeverría recordó como compañeros de clases a Héctor Ramírez, Pedro Millar, Jaime Cruz, Santos Chávez y Luis Monsálvez. Se trataba de cursos muy numerosos: “mire, cuando se iniciaba el año debe haber habido cuarenta. La sala atestada, todos con una pipa, una boina...”⁴⁷¹. Por su parte Francisco Rodríguez señala que la asistencia promedio a los cursos era de veinte estudiantes⁴⁷².

A mediados de la década de 1950 el TUC también llegó a instalarse a Caupolicán N° 7. Para ello se habilitó una sala que fue bautizada como “Rucalil”, “Casa de piedra”, con capacidad para sesenta espectadores, que fue decorada por Julio Escámez. Se pensó para ser utilizada tanto para ensayos como para temporadas de cámara. En ese entonces, el teatro universitario estaba en una coyuntura en que se hacía necesario avanzar hacia una mayor profesionalización, pues la mayoría de sus integrantes eran personas que trabajaban durante el día y ensayaban en horario vespertino. Al mismo tiempo, estaba iniciando un periodo de resurgimiento, después de haber estado en receso por una crisis de gestión. Su reanimación fue iniciada por Eugenio Valdivia, polifacético integrante del TUC, acompañado de quienes en los últimos años le habían dado vida vigorosa

⁴⁶⁹ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, Concepción, mayo de 2017.

⁴⁷⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Av. Pedro de Valdivia, Concepción, octubre 2015.

⁴⁷¹ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, Concepción, mayo de 2017.

⁴⁷² Entrevista de Fernando Venegas a Francisco Rodríguez, Concepción-Santiago, agosto de 2017.

a sus actividades, además de una Escuela de Teatro: “Roberto Navarrete, Gastón von dem Bussche –que presentó a Violeta Parra en el Salón de Honor en mayo de 1957–, Tennyson Ferrada, Andrés Rojas, Fernando Pino, Elvira Santana y Emilia Meruane”. La sala “Rucalil” fue estrenada en septiembre de 1955 con “La carroza del Santo Sacramento” y “Cómo él mintió al marido de ella”⁴⁷³.

Las autoridades universitarias se comprometieron en este reimpulso, para lo cual contrataron como director al capitalino Gabriel Martínez, quien llegó a asumir el cargo en noviembre de ese año⁴⁷⁴. Éste sumaba una importante experiencia trabajando en la Escuela de Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico y en el Teatro Realista Popular. Su esposa, Beatriz Cereceda, también actriz, asumió la dirección de la Escuela de Teatro. En 1956 contemplaba la siguiente oferta de cursos: “Actuación, impartido por Gabriel Martínez; Voz, dictado por Alberto Villegas; Maquillajes, ofrecido por Mario Ricardi; y Análisis Dramático y Dramaturgia, a cargo de Verónica Cereceda”⁴⁷⁵. Con el apoyo del rector Stitckin, Martínez se esforzaría por reposicionar el teatro de la UdeC. De esta manera, a partir de este momento los estrenos de obras teatrales comenzaran a sucederse continuamente.

Para enero de 1958, el TUC inició su primera gira nacional de importancia. Entonces estaba compuesto por tres grupos de distinto origen biográfico y formación profesional:

los antiguos actores y técnicos penquistas responsables del trabajo teatral en la ciudad desde alrededor de diez años, Tennyson Ferrada, Roberto Navarrete, Vicente Santa María, Andrés Rojas, Inés Fierro, Mireya Mora, Eduardo Hyde, etc., los actores y técnicos incorporados al TUC con o por Gabriel Martínez durante los últimos tres años –Verónica Cereceda, Alberto Villegas, Raúl Aliaga, etc.–, y los actores y técnicos capitalinos recién llegados al conjunto –Nelson Villagra, Luis Alarcón, Jaime Vadell, Carlos Núñez, etc.⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*, 380-385.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, 387.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, 389.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, 413.

A partir de este momento, el TUC comenzaría a vivir, hasta el receso de 1964, “la etapa de mayor crecimiento, desarrollo y proyección de su historia”⁴⁷⁷.

Cuando Violeta Parra llega a Caupolicán N° 7 se encuentra entonces con un espacio en el que convergía “la gente de la plástica y la gente del teatro”⁴⁷⁸. Y ella va a relacionarse con estas personas, profesores y estudiantes, principalmente de la Escuela de Bellas Artes. Eduardo Meissner rememoró el ambiente que se generaba en ese lugar desde años antes:

Recuerdo veladas inolvidables en la Academia Vespertina. Un día organizábamos una comida de camaradería para festejar a Nicomedes Guzmán, que celebraba la publicación de una de sus últimas novelas del litoral –*La luz viene del mar*– quizás. Daniel Belmar tenía opiniones consagradas, y Tole no le iba a la zaga en propuestas analíticas y ensayos de asociación literaria. Nosotros, los ‘pigmeos’, no siempre guardábamos silencio, interrumpiendo el coloquio, las observaciones insólitas, rabelesianas, de Pancho Rodríguez, las reiteradas ironías de Aleide Carrasco, las lacónicas exclamaciones de Jorge Fojo. La imaginación de Julio Escámez nos fascinaba a todos por igual. Sus historias inverosímiles todavía rondan en los meandros de la memoria de todos aquellos que participábamos en aquella constelación de voluntades⁴⁷⁹.

Todo se desarrollaba en una casona de grandes proporciones. Originalmente, como consignamos anteriormente, tenía dos pisos, pero tras el terremoto de 1939 fue rebajada a uno. Hacia la calle Víctor Lamas había una corrida de habitaciones de dos niveles, en las cuales residieron Santos Chávez y en donde tenía su taller Julio Escámez.

Para intentar entender de mejor manera la sociabilidad al interior de este espacio, buscamos los títulos de propiedad con la esperanza de encontrar algún plano que hubiese quedado inscrito en el Conservador de Bienes Raíces de Concepción o, en su defecto, en los documentos que se conservan en el Archivo Nacional de la Administración en Santiago

⁴⁷⁷ *Ibidem*, 414

⁴⁷⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Av. Pedro de Valdivia, Concepción, octubre de 2015.

⁴⁷⁹ Meissner y Fuentealba, *Tole Peralta, semblanza y diálogo*, 14, 15. Esos relatos son los que rescató José Miguel Varas en *Los sueños del pintor*, Santiago, Alfaguara, 2005.

(ARNAD), o en la Dirección de Obras de la Municipalidad de Concepción. Sin embargo, la búsqueda fue infructuosa. Solo en la Dirección de Obras había planos, pero del edificio que se levantó después del terremoto de 1960, el Liceo Técnico Femenino.

Tole Peralta recordaría después la casona de Caupolicán N° 7: “Funcionaba en el antiguo edificio de Fisiología, en la primera cuadra de la calle Caupolicán y había en su patio una enorme palmera. Era una hermosa casa, con un muy lindo porte, y en esa funcionaba la Escuela. Allí se formaron mis primeros alumnos”⁴⁸⁰. En los recuerdos de Mireya Mora se trata de una casa de tipo colonial, “porque era cuadrada, enorme, casi la mitad de la cuadra, con un patio típico cuadrado al medio y alrededor entonces piezas que salían a un corredor, un corredor típico chileno con sus pilares”⁴⁸¹. Lo mismo le pareció a Soubllette, quien señaló que le había gustado mucho la casa, “porque la encontré casa chilena del siglo XIX...”⁴⁸².

Como se puede apreciar en la siguiente fotografía, la casona en la que funcionaba la Escuela de Artes y el TUC había cambiado significativamente su aspecto tras los reacondicionamientos que se le realizaron después del terremoto de 1939, pero igual siguió siendo de grandes dimensiones, con varias habitaciones que por su tamaño eran ideales para desarrollar clases. Las que daban hacia la esquina de Caupolicán con Víctor Lamas fueron las que se habilitaron como museo. Al final de la casona, frente a un patio interior, en el que se ubicaban una sala del TUC, el taller de Escámez y la residencia temporal de Santos Chávez, se instaló Violeta Parra con sus hijos.

Francisco Rodríguez recordó que la casa era de un piso y que contaba con un patio grande, “salvo una parte que tenía dos pisos”, que era muy cortita, que él y Julio Escámez usaban como taller. Explica que Violeta se instaló a vivir en una pieza, con Ángel y Carmen Luisa: “Tenía una pieza, abajo ahí, es difícil decirlo así, sin que sepa cómo era la arquitectura del asunto. Tenía un departamentito ella, con baño, cocina...” Indica también

⁴⁸⁰ *Ibidem*, 29.

⁴⁸¹ Entrevista de Fernando Venegas a Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, octubre 2015.

⁴⁸² Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

que ella ensayaba en una sala grande, en donde “tenía grabadora, tenía guitarrones y cosas”⁴⁸³.



Casona en la que funcionó la Escuela de Bellas Artes a partir de su habilitación en una planta tras el terremoto de 1939. La imagen que presentamos es la única que pudimos conseguir para esta investigación, y corresponde a un trabajo de edición realizado por la estudiante de arquitectura de la Universidad del Biobío Fernanda Venegas Vargas, a partir de tres fotografías de la colección del profesor Alejandro Mihovilovich, cuyo principal foco estaba puesto en el ejercicio de una Cía. de Bomberos. En ese lugar, en 1961, fue levantado el Liceo Técnico Femenino.

Insistiendo en lo ya señalado antes, se debe tener presente que si bien ya había otras personas residiendo en este espacio, Violeta y los suyos le van a dar una nueva dinámica. Caupolicán N° 7 va a pasar a ser su domicilio: es decir, su vida privada se transforma en pública. Mireya Mora, que por entonces se iniciaba en el TUC, recordó:

⁴⁸³ Entrevista de Fernando Venegas a Francisco Rodríguez, Concepción-Santiago, agosto de 2017.

Violeta Parra que llega con Ángel de unos catorce años y una menor no tengo muy claro, porque la Isabel Parra es la mayor, después viene Ángel que son los hijos de Cereceda, después vienen una que no conocí, y la última parece ser la Carmen Luisa, que tendría en aquel tiempo unos cuatro o cinco años, por lo tanto era ella y con Ángel y Carmen Luisa. Ángel tenía que, aparte de ser el secretario de la Violeta, para sus efectos de conducir sus elementos de guitarra, de instrumentos etc., tenía que cuidar a la Carmen Luisa que era una chiquitita pero más saltarina, y finalmente se instalan en esas típicas piezas oscuras, yo diría que en parte piso de tierra, aquí usted puede ver... esta conformación y estos pisos.

Y allí ella cocinaba, lavaba. A mí realmente me impresiona que tan insignie artista tuviera que lavar, pero la verdad de las cosas que para ella no era ningún problema, esa era su vida y de allá venía, entonces esta mujer que yo diría con cierta característica de campesina fuerte y de no conocer más elementos que los del campo, el lavatorio, la jarra blanca enlozada que ella tenía, tener un brasero para cocinar.

Claro, ella ahí tenía brasero, y se instaló y en buena hora porque simultáneamente al frente después de este patio, había otro tanto de piezas pero era una sala de ensayo y de teatro nuestro, muy pequeña, pero suficiente para el grupo que éramos de frecuentar los ensayos y dar ciertas obritas chicas, se adecuó como teatrillo, por lo tanto había un acceso frente a ella bastante rápido, era una vida comunitaria dentro del patio. Yo en ese momento estaba comenzando mis primeros escarceos teatrales, pero para estabilizarme un poco, me pidieron que fuera secretaria, que era un secretariado muy sencillo, hacer situaciones según los directores que fueran frecuentando, bueno cositas fáciles, lo que me dio la oportunidad de visualizar a Violeta que yo ya la conocía muchísimo por nombre, por esta familia que tenía conexión casi familiar con ella y que eran amigas mías, que era Verónica Cereceda y Gabriel Martínez una familia con su madre y un par de niñitos que yo frecuentaba porque se estableció una amistad...⁴⁸⁴.

Este aspecto es relevante, insistimos, porque fue una situación singular, sobre todo pensando en los estudiantes de los diversos cursos o en los mismos integrantes del TUC, que habían visualizado a Violeta Parra como una artista y folklorista, cuando vino a Concepción en mayo y agosto de 1957. Ahora la veían en sus quehaceres y preocupaciones domésticas, con

⁴⁸⁴ Ídem.

sus problemáticas cotidianas. Su hijo Ángel lo diría con todas sus letras en algún momento: “mi madre no sacrificó su vida privada para llevar a cabo su labor. Vivió de la manera más intensa que un ser humano pueda vivir. Transformó en un todo lo público, lo íntimo. Transparente como una copa de cristal”⁴⁸⁵.

No obstante, la condición de residir en una casa en que se realizaban múltiples actividades y convergían diversos actores, por momentos fue bastante incómoda para la misma Violeta. Por ejemplo, en ese mismo lugar se reunía la Agrupación de Estudiantes secundarios de Concepción, que era una instancia previa para ingresar a una Logia Masónica. Seguramente se reunían en un horario o día de la semana en que la casona estaba cerrada, y ella se enojaba mucho, porque, como iban llegando de a poco, le tocaba abrir la puerta. Sanyar recuerda que su padre, Luis Lagos, contaba recibió más de algún garabato por esa razón, cuando llegaba tarde. También los retaba porque hablaban muy fuerte y molestaba el ruido que hacían. Al mismo tiempo, se tejían otras relaciones, pues Luis jugaba con Ángel de quien era compañero en el Liceo 1 de Concepción. En una oportunidad Ángel, andando a caballo, se fracturó un pie, y Luis Lagos lo acompañaba a despejarse al Parque Ecuador⁴⁸⁶.

¿Qué otro tipo de relaciones estableció en este lugar? En primer lugar, con los docentes de la escuela que residían permanentemente en ella. Carmen Luisa recordó en 1974 que ella vivió con su madre y hermanos en Concepción, junto a Santos Chávez y Julio Escámez. No recordó que residiera allí Tole Peralta⁴⁸⁷. No obstante Albino Echeverría asegura que cuando llegó a residir allí Violeta Parra, vivía allí Óscar Tole Peralta, que era el director de la Escuela de Bellas Artes y el mapuche Santos Chávez, entonces aprendiz de grabador. Asegura que Julio Escámez no vivía allí. Solo habría tenido allí su taller⁴⁸⁸. Esto es confirmado por su hermana Orieta quien indica que el domicilio de Escámez fue la casa de sus padres, en Angol 910⁴⁸⁹. Violeta se hizo además muy amiga de

⁴⁸⁵ Ángel, “Violeta se fue a los cielos”, 146.

⁴⁸⁶ Entrevista de Fernando Venegas a Sanyar Lagos, Concepción, Barrio Universitario, julio 2017.

⁴⁸⁷ Osvaldo Rodríguez, *Cantores que Reflexionan*, Ediciones Literatura Americana Reunida, 2002. Consultado de: <http://www.blest.eu/biblio/rodriguez/index.html>

⁴⁸⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, mayo de 2017.

⁴⁸⁹ Entrevista de Fernando Venegas a Orieta Escámez, junio 2017.

Javier Lisímaco “Maco” Gutiérrez, que después moriría en la guerrilla en Bolivia⁴⁹⁰. Gonzalo Rojas recordó sus conversaciones con Violeta en su casa de Orompello 476, en Concepción⁴⁹¹.

La sancarlina cultivó una estrecha amistad con Santos Chávez y Julio Escámez. Éste último era un reconocido profesor que venía llegando de Florencia tras haber estudiado con una beca de su Academia de Artes, en donde se había especializado en técnica mural al fresco de los siglos XIV y XVI. Ella se va a involucrar activamente en el mural sobre “Historia de la Medicina” que Escámez pintó en la Farmacia Maluje, en calle Tucapel 676. En realidad, pintar el mural fue todo un acontecimiento social, pues el muralista pedía a sus amigos que fueran a posar para retratarlos en él. Según Albino Echeverría, se veía a Violeta con frecuencia en los andamios del pintor. Por su parte, Pedro Millar, que a la sazón era un niño, recuerda haber ido a la farmacia durante ese tiempo y haber jugado a las escondidas con ella⁴⁹². Con su madre, Juana Gutiérrez, a quien Escámez también grabó en el mural, se hicieron amigas muy cercanas. Violeta organizaría después la inauguración del mural, que no habría resultado bien:

... para la inauguración del edificio, Julio o doña Violeta tiene que haber sido, la que se le ocurrió que sería muy interesante hacer un teatro de títeres ahí en la sala y presentar una obrita con canciones. Pero planificar una obra de títeres, sino se cuenta con los titiriteros, es una aventura que siempre va a llevar al descalabro. Entonces, me mandaron hacer los títeres, cuatro títeres más o menos de este alto. Yo los hice en madera. Era una fiesta campesina. Con canciones, hombres y mujeres. La verdad es que el texto nunca lo leí. Ni nunca estuve cuando lo hicieron. Porque yo hice los muñecos de madera. Doña Violeta que era muy experta hizo los trajes de campesina. Julio pintó las caras. Y las pelucas las mandaron a hacer a Santiago, a una escuela de teatro. Pero mientras tanto, acá, con otros títeres, tratando de conseguir los titiriteros. Yo no tenía ninguna condición, porque salía por aquí y el mono andaba por acá volando. Y eso fue el descalabro absoluto porque el único que tenía aptitudes, no muchas

⁴⁹⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Av. Pedro de Valdivia, Concepción, octubre de 2015. Una referencia de este arquitecto en: concehistorico.blogspot.cl/2014/maco.html?m=1

⁴⁹¹ Gonzalo Rojas, “La fiereza y la Gracia”, en Violeta Parra, *Poesía*, 447.

⁴⁹² Entrevista de Fernando Venegas a Ema y Pedro Millar, Concepción, agosto de 2017.



Detalle de mural de Julio Escámez “Historia de la Medicina”, realizado por el artista entre 1957 y 1958 en la Farmacia Maluje. Está dividido en tres partes. En la primera se muestra la medicina arcaica, tradicional, indígena y campesina. En la segunda, la farmacopea colonial. Finalmente, la farmacia científica. En ese contexto es que Escámez retrató, entre amigos y científicos ligados a la UdeC, a Violeta Parra. En el detalle, con un vestido de color lila y un ramo de “dientes de león” (*Taraxacum officinale*), según se puede presumir. Fot. Fernando Venegas E.

tampoco, era un pintor de allá que estaba con nosotros, que era Elías Oliva. Porque aquí estaba el teatrillo, un teatro grandecito que hicieron y el otro desde arriba movía y se movía el monito sin desprenderse del suelo. Carlos Torrejón era otro. Varios hicimos la prueba pero los más aptos eran Oliva, Torrejón y dos más, no sé quiénes eran. Hicieron el teatrillo. Y el día de la inauguración se iba a presentar la obra a los espectadores. Cuando yo fui a la inauguración, estábamos invitados también, éramos parte de la comparsa. Había tanta gente que yo no me atreví... en Tucapel al llegar a Maipú. Entonces cuando llegó Elías Oliva que era el más experto, Elías era de una timidez pero enfermiza. Dice que vio tanta gente que le dio miedo y se fue para su casa. Entonces, doña Violeta, que estaba más violenta que nunca, vio que nadie apareció de los que manejaban, y presentaron la obra de teatro no más, que fue un descalabro. Porque los tipos movían el mono y el mono andaba en el aire. No se pudo hacer la obra. No resultó, nooo para que un titiritero maneje un títere bien tiene que hacer durante mucho tiempo creo yo⁴⁹³.

Independientemente del éxito de esta presentación, es preciso señalar que Escámez siempre tuvo una fascinación por los títeres, así que la idea de organizar esta actividad debió ser suya, comprometiendo a Violeta en ella⁴⁹⁴. Se ha dicho que Julio Escámez fue quien inspiró en Violeta su canción en décimas, “La muerte con anteojos”. Aluden a él también “Con mi litigio de amor” y “Engaños en Concepción”. Sin duda no terminó bien este romance que se expresó en carátulas de discos dibujadas por Escámez y en una composición en guitarra que Violeta llamó “Las manos de Escámez”. Del amor se pasó al odio y los moradores y transeúntes de Caupolicán N° 7 fueron testigos de ese dramático final o se enteraron porque se lo contaron⁴⁹⁵. Violeta en “Engaños en Concepción”⁴⁹⁶, incluso da a entender que su partida de Concepción se explica por esa pena de amor:

⁴⁹³ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, Concepción, mayo de 2017.

⁴⁹⁴ Varas, *Los sueños del pintor*, 338-341.

⁴⁹⁵ Ver por ejemplo: “Violeta Parra en Concepción. Amores y engaños marcaron su residencia”, *La Gaceta del Biobío*, 6 de noviembre de 1982. Archivo Personal Consuelo Saavedra.

⁴⁹⁶ Parra, *Décimas*, 227-228.

[...]
Fui dueña del clavel rojo,
creí en su correspondencia,
después me dio la sentencia:
no es grano sino gorgojo.
“Fue por cumplir un antojo”
—me dice la flor del mal.
Yo soy un hondo raudal
d’espumas muy apacibles
y el remolino temible
abajo empieza a girar.

[...]
Un lirio me da consejos,
me dice de qu’el clavel
en l’alma de la mujer
siempre ha rondado muy lejos.
Mi sentimiento perplejo
se confundió de camino.
Un pájaro con su trino
me dijo: “Parte de aquí”.
Y a mi Santiago volví
para cambiar mi destino.
[...]

No obstante, con Julio Escámez, más allá del morbo de la intimidad, hubo una relación intelectual muy significativa, de la que se nutrieron el uno del otro. Por sobre todo, ambos se encontraron en una mirada crítica y social que pensaban debía expresarse en el arte, fuese en la pintura o en la música. Misma situación con el futuro grabador Santos Chávez, al que Tole Peralta y Julio Escámez le dieron residencia en la casa de Caupolicán N° 7, por haber llegado en condiciones muy precarias. Fue precisamente Escámez quien recordó una anécdota con él: “En ese momento Violeta Parra estaba formando dentro de la Escuela, la colección, auspiciada por la Universidad, un pequeño museo de Arte Popular. Y una vez se encontraron Santos y Violeta en uno de los pasillos de la escuela. Y Violeta, que era

muy espontánea, le preguntó repentinamente si era mapuche, entonces le dijo al enfrentarlo: ¿tú eres mapuche? Y Santos le contestó: Yes⁴⁹⁷.

Gastón Soubllette, aunque no participó de esa sociabilidad de manera activa, recuerda un par de encuentros con Julio Escámez. En una oportunidad ella invitó a Julio al local del museo, “y nos saludamos y conversamos, pero él no intervino en el trabajo de ella”. También recordó otra ocasión en que ella los invitó a un almuerzo: “Ella me invitó, ella hizo como un almuerzo en la casa. Porque comimos juntos los tres. Julio y yo. Me acuerdo que comimos algo juntos, un almuerzo así, preparado por ella, y ella invitó a Julio, y estuvimos los tres juntos ahí⁴⁹⁸.”

Respecto de la amistad de Violeta con Gonzalo Rojas, este recordó que entre otros aspectos se tradujo en la musicalización de su poema “Sátira a la rima”, que cantó con su guitarrón en el invierno de 1958 en la sala Schäfer de Chillán, “ante un público desbordante! Grabamos unos pocos discos 33 que desaparecieron en la misma semana. A mí me los robaron, pero aquellos acordes y esa voz que no volverá a haber perdura...”⁴⁹⁹.

Profundizando en su relación con quienes asistían a la Escuela de Bellas Artes o al TUC, habría que señalar que la folklorista generó mucho interés especialmente en las jóvenes, quienes la admiraban: entre ellas estuvieron Olga Muñoz, Mireya Mora y Consuelo Saavedra. Como Violeta no hacía una separación entre lo público y su vida privada, pasando su filtro intuitivo, ellas se integraban a su círculo más íntimo en poco tiempo. Violeta las recibe, conversa, les pedirá que la acompañen a recopilar, o se preocupará de alguno de sus problemas. Ángel y Carmen Luisa se van a relacionar también con ellas. Mireya recordó que estos vínculos se enlazan de diversas formas, a partir de encuentros que estas jóvenes anhelaban establecer, o bien, derivados de los cursos de cueca de la IV Escuela de

⁴⁹⁷ “Chávez - Escámez - Venturelli, Memoria Grabada”, entrevista al maestro Julio Escámez, Costa Rica, Agosto 2013, Proyecto Financiado por Fondart 2013. Escámez también recordó una comida ofrecida a Pablo de Rokha durante una visita de este a Concepción, en que los anfitriones fueron Violeta Parra y Daniel Belmar. Citado de Pacían Martínez E., *Daniel Belmar: Rescate y memoria*, Hualpén, Trama Impresores, 2009, pp. 156-157.

⁴⁹⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto 2017.

⁴⁹⁹ Gonzalo Rojas, “La fiereza y la gracia”, Violeta Parra, *Poesía*, 2016, 447.

Verano de 1958. También se dio que las relaciones se establecieron con sus hijos primero, como es el caso de Carmen Luisa. Ángel recordó, por ejemplo, que ella asistía a los ensayos de la obra “Dos más dos son cinco”, que interpretaban Tennyson Ferrada y Luis Rojas Murphy. Y en una ocasión Carmen les presentó a él y a su madre la obra completa, “porque ella había asistido a todos los ensayos y se sabía de memoria el papel de todos los actores, a quienes imitaba también las distintas voces y ese día nos dejó a todos con la boca abierta”⁵⁰⁰.

A partir de estas relaciones es que Violeta va a ir construyendo lazos, con los cuales fue abriéndose a otros círculos de relación. Algunas de ellas llegarían a tener una significativa proyección temporal.

Consuelo Saavedra, por ejemplo, recordó que enterada que llegaría a Caupolicán N° 7, ella fue y se apersonó: “Y sabes tú que ella me aceptó al tiro. Yo venía del Liceo. A estas alturas yo ya me había cambiado de casa. Mi casa era en Víctor Lamas con Lincoyán. Donde hay unas Araucarias, que plantó mi padre. Entonces, me quedaba a una cuadra. Entonces yo llegaba, me sacaba el uniforme o no me lo sacaba, y partía donde la Violeta. Y eso fue durante todo el tiempo que estuvo la Violeta acá...”. Posteriormente, en la Escuela de Verano, Consuelo conoció a un cineasta, al boliviano Jorge Sanjinés. Comenzaron una relación y se amistaron los tres y juntos accedían a su intimidad:

La Violeta tenía una máquina de escribir en un rincón del museo, ya era su museo, una máquina de esas antiguas en donde ella escribía cartas, y pensamientos. Le gustaba hartito [escribir], escribía cartas a sus amores. Y Jorge, que en ese tiempo hacía poesía y empezaba con los primeros guiones, también ocupaba esa máquina, entonces él sabía que podía llegar y ocupar la máquina y a veces estaban cosas de la Violeta ahí, él las leía y quedaba impresionado. Me decía a mí, esta mujer escribe de forma... ¡increíble! ¡La Violeta es un genio! De repente de ahí han salido estas ideas de sus canciones, después cuando ya dejó de cantar sus cosas recopiladas y comenzó a cantar sus propias creaciones. Porque Jorge decía que esas cosas eran increíbles, además que ella no se hacía problema de que leyeran sus cosas...⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Isabel Parra, *El libro mayor...*, 57.

⁵⁰¹ Entrevista de Fernando Venegas a Consuelo Saavedra, Av. Pedro de Valdivia, Concepción, octubre 2015.

Esta relación se prolongaría con los años. Al poco tiempo Consuelo se casaría con Jorge y emigrarían a Bolivia. Años después, cuando Violeta Parra visite Bolivia, serán sus anfitriones.

Consuelo Saavedra recordó también otra particular situación. Ella ganó un concurso regional de Bellas Artes. En ese tiempo tenía 17 años: “para mí que estaba cabrita fue ¡tremendo!”. Entonces Violeta se preocupó cómo iría a recibir su premio, qué se pondría: “Y yo le dije, bueno yo tenía esos vestiditos que usaba en ese tiempo, las soleras que eran vestiditos, porque estábamos en pleno verano”. Entonces ella, que siempre tuvo muy claro los contextos, le dice:

No pues, tú tienes que ir seria, mira yo te voy a prestar mi vestido. Y ella andaba con un vestido bastante... claro, cuando eran cosas más importantes, era un vestidito que era una falda con una chaquetita, muy sobrio, así como color crema. Entonces era un vestidito manga corta con esa chaquetita. Tengo las fotos de la Violeta con ese vestido en esa época aquí, y también tengo fotos con ese vestidito cuando estoy recibiendo el premio⁵⁰². Y allá como la gente es tan estúpida, decían que la Violeta era sucia, que la Violeta... ¡qué mentira más grande! Ese vestido estaba impecable, lo que pasa es que la Violeta andaba chascona, no se peinaba en peluquería ni nada de eso, sino que ella era como era, espontánea, natural. Era totalmente limpia como cualquier persona normal⁵⁰³.

Con aquellas personas que fueron estrechando relaciones, Violeta se va ir abriendo a otros círculos, en donde además fue derribando los prejuicios y rumores de los que siempre han estado ávidos de especular con la vida ajena y que alimentó su privacidad expuesta. De nuevo es Consuelo quien nos da un buen ejemplo. Con mucho interés de su padre, que quería sostener una relación más estrecha con Violeta, ella la invitó a su casa a almorzar:

Mi mamá –Elia Quiroga– estaba un poco así como “¿Cómo será esta cosa?” así que preparó un almuerzo en el comedor, era una casa grande, y llegamos con la Violeta. Llegó la Violeta y dijo “¡juy!”. Saludó a mi mamá

⁵⁰² Lamentablemente esas fotos no las encontró.

⁵⁰³ Ídem.

muy cariñosa y llegó hasta ese comedor y dijo: “¡No, pero aquí esto está muy serio!”. “¿La señora se molestará si salimos?”. Porque se veía que había un patio interior (bastante espantoso la verdad), con un gallinero en la pared, como un segundo piso de gallinero con patas largas. Ahí había un espacio y dice la Violeta (porque había una mesa más chica al lado del repostero) y dice: “almorcemos mejor atrás en ese lugar que está más lindo”. Mi mamá, que era bastante mandona, no dijo nada, y sacamos la mesa y armamos la mesa atrás y comimos atrás, y ahí la Violeta ya se sintió en su casa... Esa fue una manera en la que la Violeta se sintió cómoda y se dio cuenta que eran personas en las que ella podía confiar⁵⁰⁴.

De esta a forma generaba lazos, y su vez, según su intuición, hacía una suerte de selección de las personas con las que se iba a amistar de manera más estrecha, a pesar de que, de todos modos, tenía un círculo más amplio de relaciones en ese lugar.

Otra de las casas que Violeta visitó fue la de Daniel Belmar. Su hija Solveig, que por entonces tenía unos doce años, entre visitas de Pablo Neruda con su mujer Matilde Urrutia y Volodia Teitelboim, recuerda dos de Violeta Parra. En la primera de ellas quiso quedarse con su madre Hilda en la cocina, pelando papas, ayudándole a desplumar y a cocinar un par de gallinas. En una segunda visita, casi con certeza en el marco de las Escuelas de Verano de 1960, Violeta salió con ella a despejarse y a caminar a un cerro próximo a su casa que quedaba en la Av. Francesa. Allí le enseñó los acordes y rasgueo del “Casamiento de negros”, cuya letra luego le escribió cuando retornaron a la casa. Además le explicó qué eran las décimas y le enseñó a escribirlas. Al retornar a la casa, le pidió que escribiera una que ella logró componer y entregársela⁵⁰⁵.

Violeta Parra va a articular entonces relaciones directas e íntimas con algunas personas, y en otros casos, estableció contactos que se desarrollaron dentro del contexto de la convivencia que se daba al interior de Caupolicán N° 7. Los artistas, según coinciden Albino y Consuelo, eran siempre muy fiesteros, por lo que organizaban convivencias. Y Violeta, de encontrarse en la casona, siempre participaba de estos encuentros,

⁵⁰⁴ Ídem.

⁵⁰⁵ Entrevista de Fernando Venegas y Sanyar Lagos a Solveig Belmar, Chiguayante, agosto 2017.

amenizándolos con su voz y guitarra. De nuevo es Consuelo quien tiene recuerdos sobre este aspecto:

Mira, la Violeta era bien jodida ahí, es que ella animaba estas fiestas de Bellas Artes y la gente de Bellas Artes es desordenada, entonces la Violeta no quería que nadie abra la boca, que haya silencio absoluto y cuando alguien estaba hablando ella detenía la música hasta que se calle la persona. Claro, esto fue generando un poco de... es que ya no era lo mismo de antes, en que todo era pura chacota, así que algunas personas no les gustó. Pero igual la querían mucho, porque ella también tenía su lado súper simpático, era súper simpática, súper alegre, súper buena para la talla⁵⁰⁶.

En la cotidianeidad no faltaron los instantes lúdicos. Albino recordó que solían saltar a pie juntillas con Santos y Violeta, quien llegaba más lejos, y la sancarlina siempre les ganaba. A su vez, Consuelo recordó lo mucho que le gustaba a Violeta ir al Parque Ecuador, donde tejía a crochet, mientras conversaba. Quedaron imágenes de estos momentos que habría tomado Tole Peralta con su cámara.

Esta convivencia con los más jóvenes le hizo perder la paciencia en más de alguna ocasión, contribuyendo a la “leyenda negra” de su carácter fuerte. Albino Echeverría recordó una compleja situación ocurrida cuando decidieron organizarle una recepción a Nemesio Antúnez, en enero de 1958, por el premio Wolf otorgado el año anterior, como el Mejor Pintor Latinoamericano en la V Bienal de Sao Paulo, Brasil. El exceso de alcohol hizo que varios perdieran los estribos. Entonces ingresaron al museo, sacaron los instrumentos en exhibición y se pusieron a tocarlos sin ningún sentido. Violeta por supuesto que se indignó, se los quitó y los restituyó a su lugar⁵⁰⁷.

No obstante, también había otras instancias. Francisco Rodríguez recordó una situación muy interesante. Cuando Violeta llegaba de los campos, les hacía una “demostración” de lo que había recopilado y les comentaba, “esto lo encontré en tal parte, la Sra. tanto...”. Lo mismo

⁵⁰⁶ Ídem.

⁵⁰⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Albino Echeverría, Camilo Henríquez, Concepción, mayo de 2017.

cuando componía alguna nueva melodía o canción, se las mostraba a sus compañeros de residencia más permanente: Escámez, Tole Peralta, Santos Chávez y otros que no recordó: “y éramos críticos también. Críticos positivos porque siempre eran cosas muy buenas, las que hacía ella”. Según Francisco, en realidad esa era su principal preocupación, más que hacer clases o cualquier otra actividad: “Era más lo que se la llevaba guitarreando ella, y cantando y componiendo sus canciones”⁵⁰⁸.

Este segundo nivel de relaciones sociales se conectaba con otros dos círculos bastante más extensos y abiertos. Uno de ellos era la sociabilidad asociada a la Universidad de Concepción, que se construye muy particularmente durante las IV Escuelas de Verano. Acá ella establece relaciones de carácter académico. En términos generales, podemos pensar en los mismos folkloristas extranjeros que vinieron ese año por ejemplo, con los que compartió, aprendió, conversó, intercambió ideas. Igual situación con quienes participaron del primer encuentro de escritores organizado por Gonzalo Rojas.

Dentro de ese amplio círculo de relaciones ella profundizó algunos lazos. Desde luego, con Gonzalo Rojas, que siempre manifestó su admiración por el trabajo de recopilación de Violeta, prestando especial interés a los documentos que ella iba encontrando. Otro con el que hicieron amistad fue Daniel Belmar, escritor penquista que había ganado el respeto de sus pares por las novelas *Roble huacho* y *Coirón* y que desde varios años antes frecuentaba la Escuela de Bellas Artes. Ángel Parra tenía recuerdos de un episodio en que Daniel Belmar y Pablo de Rokha, tras una conversación en la que no lograron acuerdo, simularon agarrarse a puñetes, para concluir luego en fraternal abrazo⁵⁰⁹. También compartió en la intimidad de su hogar con Nemesio Antúnez. Carolina Guzmán estudió cómo impactó esta relación en términos creativos, ya que Violeta compuso para su amigo, “Los manteles de Nemesio”, que corresponde casi al primer minuto inicial y final de la Anticueca N° 3⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Francisco Rodríguez, Concepción-Santiago, agosto de 2018.

⁵⁰⁹ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, 141-142.

⁵¹⁰ Guzmán, *Los manteles de Nemesio*, 107.



Arriba Pablo de Rokha y Violeta Parra compartiendo en el patio de la Escuela Bellas Artes. Abajo, ambos escuchando atentamente a Daniel Belmar, probablemente en una de las habitaciones que ocupaba Violeta en la misma casona. Fotografías tomadas por Tole Peralta. Citada de “Violeta Parra en Concepción. Amores y desencuentros marcaron su residencia”, *La Gaceta del Biobío*, Concepción, 8-10.



Arriba, Violeta Parra en el Parque Ecuador, tejiendo y conversando con Consuelo Saavedra. Abajo, Santos Chávez, Jorge Sanjinés, Violeta Parra y Consuelo Saavedra. Fotografías tomadas por Tole Peralta. Citada de “Violeta Parra en Concepción. Amores y desengaños marcaron su residencia”, *La Gaceta del Biobío*, Concepción, 8-10.

Estas relaciones se desenvuelven desde la universidad hasta Caupolicán N° 7 y alrededores. En su casa los encuentros giraban en torno a una buena comida. Ángel recordó que su madre cocinó una cazuela a la chilena para Belmar y De Rokha, y que comían de manera desordenada, ensaladas de tomates y cebollas, mientras discutían de “política, poesía, terremotos, pasiones, y naufragios”⁵¹¹. Antes había rememorado ya la convivencia que se daba al interior de la casona: “... entre causeos, pipeños, asados, cazuelas y otras exquisiteces regionales. Se discutían las últimas novedades regionales”⁵¹². En su memoria, los paseos a la laguna de San Pedro, en la ribera sur del río Biobío, tenían un lugar especial: “con todos estos personajes ya nombrados, Gonzalo Rojas, Hilda, Alfonso Alcalde y la Viola preparando una pierna de cordero, tortilla de rescoldo, y Olguita Muñoz, excelente soprano, cantaba una melodía que la Viola había compuesto inspirada en una tela de Nemesio Antúnez y que se llamaba ‘Los manteles de Nemesio’”⁵¹³.

También fue importante el Parque Ecuador como espacio de sociabilidad. En una entrevista otorgada a Nicolás Masquiarán, Luis Osses señaló: “Ahí se creó toda una corriente. En el verano se notaba mucho. Entre el parque y el barrio. En la noche era un cominillo eso, un corrillo de gente, toda la noche. Gente que se quedaba ahí después de las Jornadas de folklore, en la cascada, de las escuelas, del foro también, y la gente de las Escuelas de Verano, ¡oh! se incorporó mucho”⁵¹⁴.

En el contexto de la sociabilidad universitaria Violeta también va a relacionarse con autoridades y otras personas asociadas a su quehacer. Por ejemplo, Jaime García Molina, hijo de María Molina, encargada de Extensión de la UdeC, recordó que ella invitó a Violeta a cenar a su casa y que tuvieron una velada muy agradable, en que ella le interesó mucho un disco de los Cuatro Huasos que fueron a escuchar en los equipos que se habían adquirido para la futura radio de la universidad. La invitación fue en un contexto en el que se quería armonizar las relaciones entre el Departamento Extensión y Violeta, que se habían tensionado por el

⁵¹¹ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, 141.

⁵¹² Isabel Parra, *El libro mayor...*, 57.

⁵¹³ Ídem.

⁵¹⁴ Entrevista de Nicolás Masquiarán a Luis Osses, Concepción, 2011.

uso del taxi que ella demandaba para la realización de su trabajo, que la universidad limitó. Jaime García contó⁵¹⁵:

... era una casa que se la arrendaba a una señora de apellido Ortiz, la señorita Ortiz, que tenía tres casas en la calle Angol, tres casas pareadas. Entonces en la primera casa vivíamos nosotros...

Ella llevo sola, me parece que no estaban sus hijos en ese momento en Concepción, lo más elegante, conversamos sentados en un espacio que debe haber tenido unos cinco metros por tres donde había un sillón que era de la casa, un par de sillas, un berger pequeñito, una mesa ovalada en la que cabían cuatro, con cierta dificultad. Entonces en esa mesa pasaba todo el mundo, nos veíamos obligados a invitarlos de a uno o de a dos cuando mucho, entonces generaba un ritual...

No tenía una guitarra [se refiere a que no llevaba la suya], mi mamá tenía una guitarra española, ella la tocó, era una guitarra española, ella la encontró bastante buena, hizo algunos comentarios respecto al paso de las cuerdas metálicas a las cuerdas nailon, lo que había significado en el sonido y en la afinación de la guitarra. Afinó la guitarra a la guitarra campesina. En un momento mi mamá afinaba la guitarra a oído, no la afinaba dando la misma nota en dos cuerdas y eso le llamó mucho la atención, ella dijo que ella también la afinaba a oído...

Bueno, llegamos a los discos, mi papá le mostró los discos, no teníamos en ese tiempo un tocadiscos que funcionara y a mi mamá se le ocurrió ir a la radio... que estaba funcionando en ese momento en el cuarto piso de la escuela de Farmacia. Llamó por teléfono, esto debió haber sido un día sábado en la tarde, estaba el control ahí, porque antes de la inauguración, la radio emitía unas pocas horas al día, emitía cosas de la universidad, comentarios, músicas. Porque tenían un kilowatt no más, más allá de la calle Angol ya no se oía, nosotros la oíamos medio entrecortado y llegamos con el álbum de discos. En ese momento había calle, nos estacionamos frente a Farmacia, subimos al cuarto piso y nos tocaron los discos y ahí se oían extraordinariamente bien, pero en la victrola de mi padre se oían espantosos y en el tocadiscos se oían mucho mejor, y eran varios, "Paseo en carreta", "La pollita", "Pensamiento de negro". Como se llamaba esa otra por lo menos eran unos diez discos así que deben haber sido unas veinte canciones, y estuvimos por lo menos su par de horas ahí escuchán-

⁵¹⁵ Entrevista de Fernando Venegas a Jaime García, Barrio Universitario-Concepción, mayo 2017.

dolas. Entonces, el control le grabó a la Violeta varias de estas canciones en cintas magnetofónicas, porque en ese tiempo no había grabadora de casete ni cosas por el estilo y ella se llevó ese registro.

Ahora estos discos que yo le digo, deben haber sido de los años 20, no creo que hayan sido muy posteriores. Ahora, después inmediatamente de ahí la fue a dejar mamá a donde ella vivía. Después, con mi mamá fuimos al cine, porque esto fue algo así como de once comida, así que como estábamos bastante cerca fuimos al cine Explanada, que después tuvo otro nombre, se llamó Astro, y estaba en, si no me equivoco, en Janeiro con Barros Arana, entonces nosotros caminábamos directamente por debajo del arco⁵¹⁶.

Para el periodo que va desde noviembre de 1957 en adelante, no encontramos avisos en la prensa que indiquen que Violeta Parra se presentó en el Teatro Concepción, Don Quijote o algún otro lugar. Sin embargo, existen recuerdos vagos que la relacionan con recitales en otros cines y lugares de la ciudad, de los cuales no ha quedado huella. René Castillo, por ejemplo, nos señaló que el año 57 tuvo la oportunidad de conocer a Violeta Parra. Que la fueron a esperar a la estación central de Concepción, y que la presentación fue en el cine Rex, que quedaba en Rengo, entre Carrera y Heras. Recuerda que era el mes de agosto, que llovía mucho. Violeta tenía el pelo largo y vestía de color oscuro y sencilla. Asegura que, cuando cantaba, no miraba al público, sino hacia un lado. Sobre el repertorio indica que lo que más tocaba ella eran cuecas. Respecto de la recepción de la gente indica que era tan grande el teatro, “que prácticamente cantaba así a pelete no más y nosotros estábamos allá po’, no se sabía lo que cantaba. Nosotros era por ir a ver a Violeta Parra, pa’ conocer a Violeta Parra... Como estaba recién, unos años antes, no sé cuándo que estuvo en París, entonces era para nosotros una novedad conocer a una persona que estuvo por allá y que tuvo tanto éxito...”⁵¹⁷.

Francisco Rodríguez también tiene imágenes vagas de una presentación que hizo en el lanzamiento de una candidatura: “ella cantó en un acto, al final, o entre medio, de una proclamación que hizo el Partido

⁵¹⁶ Ídem.

⁵¹⁷ Entrevista de Fernando Venegas a Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

Comunista en esa época de un candidato a no sé qué cosa...”⁵¹⁸. Considerando que las elecciones municipales fueron en abril de 1956, y las parlamentarias en marzo de 1957, para el periodo en que Violeta residió en Concepción, su participación pública en alguna campaña debió ser relacionada con las elecciones presidenciales de 1958, en las que Violeta seguro apoyó a Salvador Allende. Del vuelo que tomó esa campaña en Concepción como de sus resultados, ya nos referimos anteriormente.

De todas maneras, tal parece ser que los recitales que ella realizó fueron esencialmente en el marco de las escuelas de verano y, aprovechando que tenía ingresos más estables, se dedicó fundamentalmente a recopilar y a ir sumando apoyos para realizar su trabajo. Por ejemplo, con la colaboración del Cine Club Universitario “filmó” una trilla en Hualqui y con el apoyo del Instituto Chileno Norteamericano, debió grabar San Sebastián de Yumbel. Se debe tener presente que en esa época los institutos de las colonias eran muy activos y se relacionaban permanentemente con la UdeC. Violeta va aprovechar estos nexos para desplegar sus ideas y lograr cumplir con sus objetivos.

Finalmente, desde Caupolicán N° 7 se abre otro círculo que es todavía más amplio y que está siempre tejiéndose, pues en realidad se venía conformando desde que inició su labor de recopilación a las afueras de Santiago, en Barrancas, en Pirque, etc.; y que luego alcanzará dimensiones insospechadas para Violeta, a partir de su trabajo de difusión del folklore en la Radio Chilena. Lo paradójal es que los actores de este círculo son una suerte de islas, porque salvo entre quienes había una mayor proximidad geográfica o lazos parentales, entre la mayoría de los cultores o cultoras del folklore musical, no había ningún tipo de relación. Será Violeta la que construya esas relaciones. Pues en su mente todas estas personas pasan a ser una suerte de macro familia. A cada uno de ellos los va atesorando.

En este círculo habría que destacar la relación cálida que establece con las personas a quienes recopila el folklore, que es de carácter horizontal. A ella le apasiona este trabajo y lo disfruta intensamente. Serán la principal fuente a partir de la cual irá entrando luego en procesos creativos

⁵¹⁸ Entrevista de Fernando Venegas a Francisco Rodríguez, Concepción-Santiago, agosto 2017.

incontenibles, casi febriles según recordó Mireya Mora. A este círculo integra a pocas personas, a quienes ella les pide la acompañen a recopilar.

Significativos son los recuerdos de las impresiones que dejó Violeta Parra en este círculo, que pudo recabar Patricia Chavarría, que continuaría su labor de recopilación del folklore en la región del Biobío:

La primera cultora que yo conocí, fue Rosa Viveros Cid. Y lo que pasa es que ella era abuela de uno de los integrantes del grupo que yo tenía acá. Y entonces él me dijo un día, ah si mi abuelita le entregó muchas cosas a Violeta Parra. Y ese día, justo coincidió con que PRODEMU⁵¹⁹ estaba organizando, a comienzos de los 90, un homenaje a Violeta Parra. Y la Sra. Rosa fue, y contó en el escenario su relación con Violeta Parra. Ella quiso mucho a Violeta Parra porque era una mujer muy sencilla, que era como una de nosotros, entonces cantaban juntas. Estuvo en Hualqui. Entonces cantaban juntas, y se produjo una relación de amistad profunda entre ellas. Pero no fue mucho el tiempo que estuvo Violeta con ella. Esa fue la primera persona que yo conocí, pero la señora falleció luego.

Y después yo conocí a un cantor. Don Pedro Obreque, que había sido de por allá de capitán Pastene, de por esos lados. Y yo lo conocí, después se vino a vivir a Talcahuano. Y lo conocí a través de otra integrante que era un poco más amiga de él. Y don Pedro Obreque acompañó a la Violeta cuando ella se presentó en la Universidad. Tuve el honor, me dijo... de que me invitara a cantar en la Universidad.

Y la otra señora que fue así por casualidad, fue en Portezuelo, de la Provincia de Ñuble. Donde siempre se ha hecho un encuentro de cantoras, encuentro de canto a lo divino, entonces ahí yo conocí el año 79, 80, por ahí, ya tenía 90 años la señora y estaba lúcida, lúcida, ya no podía tocar guitarra. Y se me ocurrió le pregunté, y Ud. conoció a Violeta Parra. Sí me dijo. Esa, esa era buena pa' la guitarra. Y después habló de ella, que ella hacía bailar en el aire a la guitarra⁵²⁰.

⁵¹⁹ Fundación para la Promoción y el Desarrollo de la Mujer, creada en 1990.

⁵²⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Patricia Chavarría, mayo de 2017.

Patricia Chavarría subraya que estas tres personas se refrieron a la Violeta “con admiración, con afecto y con agradecimiento por lo que hacía y por su sencillez”. Si bien es cierto consideraban a Violeta muy destacada en lo que hacía, en realidad, lo más valorable era su valor como persona:

Es que también para ellos, lo que más valoran es la parte humana. En relación a la música: ‘esta era güena’. Cosas de ese tipo. Pero lo que más le resalta a los cantores, es cuando uno logra una afinidad afectiva y emocional con ellos. Y eso la Violeta lo logró profundamente. Eran partes importante de su vida, de cada uno de ellos. De los tres. Como una parte de su vida muy relevante... lo que más destacaban, la sencillez, el honor de haber estado con ella, y el cariño que se formó entre ellos⁵²¹.

Ahondando en esta dimensión, significativa es la historia que cuenta Gloria Herrera, quien se refiere a la visita que realizó Violeta Parra al pueblo de Pemuco⁵²². En ese tiempo, ella recuerda que Pemuco era una localidad de agricultores, en donde lo que más se cultivaba era el trigo, la avena y lentejas. A su vez, no tiene muy claro cuando fue esa visita, solo que era una niña de entre ocho y nueve años. Eso sí, habría sido antes del terremoto de mayo de 1960. Por lo tanto, tiene mucho sentido pensar que ese viaje fue en los tiempos en que Violeta visitó Chillán, en el contexto de sus recopilaciones, entre abril y julio de 1958. Ella piensa que fue el alcalde el que la invitó y que éste le pidió a sus tías si podían recibir a Violeta en su hogar: “que era la casa de mi abuelo, una casa grande y ahí estuvo ella mientras recopilaba canciones del pueblo, no del pueblo, sino del campo, de los alrededores, me acuerdo que venía gente de los alrededores”. Y ella iba también, iba a los campos⁵²³.

De esa visita quedaron registros en los que se constata la dimensión que alcanzaba su arribo a los pueblos, desde las autoridades hasta la gente.

⁵²¹ Ídem.

⁵²² Entrevista de Fernando Venegas a Gloria Herrera Merino, Concepción, agosto de 2017.

⁵²³ Ídem.



Arriba, Violeta tomando apuntes. Sobre ella, Gloria Herrera y, desde ella a la derecha, Inés Herrera Vega, la niña no se sabe quién es, con la guitarra Julia Acuña Brevis, a su lado Yolanda Acuña Brevis, Alicia Acuña y Lucrecia Herrera Vega, la “Quecha”. Pemuco, 1958 aprox. Fotog. donada por Gloria Herrera, Archivo Museo Violeta Parra. Abajo, de izq. a der.: Luis Fuentes, Diego Herrera Vega y Sara Merino Muñoz, Olivia Herrera Vega, Inés Herrera Vega, capitán de Carabineros Berti Acuña Brevis, Violeta Parra con chamanto y cámara en mano, y Gloria Herrera Merino. Pemuco, 1958 aprox. Fotografía donada por Gloria Herrera, Archivo Museo Violeta Parra.



Arriba, de izquierda a derecha, Manuel Fuentes Herrera, Yolanda Acuña Brevis. Rodeando Violeta, Luis Fuentes, Inés Herrera Vega y Gloria Herrera Merino. Sobre ellas, Olivia Herrera Vega y Lucrecia Herrera Vega, “Quecha”. Pemuco, 1958 aprox. Fotografía donada por Gloria Herrera, Archivo Museo Violeta Parra. Abajo, Violeta Parra Sandoval, en casa de Felindo Herrera Sandoval, Pemuco, 1958 aprox. Fotografía donada por Gloria Herrera, Archivo Museo Violeta Parra.

Esta visita tiene además una significación especial: Diego Herrera Vega, periodista del diario *La Discusión* de Chillán y también corresponsal del diario *El Sur*, le va a escribir un poema a Violeta en homenaje a su labor de recopilación, que va a ser correspondido por la folklorista. Diego escribió:

Modesta como la flor
cuyo nombre ostenta ufana,
va pregonando galana
de Chile bella canción.

Tiene garra y corazón;
tiene voz y sentimiento;
y nutre su pensamiento,
en la más pura ilusión.

Por eso, con emoción
Yo le rindo este homenaje,
vestido con el ropaje
de mi fiel admiración.

Estos sentidos versos Violeta Parra los va a corresponder con unas décimas llenas de humor, que dan cuenta de lo que significaba la visita a los pueblos. Más allá de las recopilaciones, la rica sociabilidad que se tejía:

El viernes llegué a Pemuco
a buscar música buena
como una huasa chilena
ni susto tuve al cuco
el ventarrón puro truco
me sale por una esquina
llamo pidiendo quinina
yo me detengo en la plaza
después dentro de varias casas
Donde se armó la bolina.

Una visita al alcalde
no lo encontré en su lugar
me dicen que se fue a tomar

unos tragos en un balde
con unos tales Ugalde
pregunto por el teniente
me dicen que anda [en] el puente
paseando con un amigo
el Lucho ha sido testigo
que le salió de repente.

Empiezan las grabaciones
pero hay que pedir la luz
corriendo como avestruz
van llegando los mirones
se llenaron los rincones
la mesa ya está servida
la sopa muy bien hervida
se sirven los invitados
viene un poeta inspirado
me escribe una “poesida”.

La Quecha está muy contenta
la niña Olivia también
Inés dice que el retén
la guardia está por su cuenta
entraron ciento cuarenta
con una bulla qu’ espanta
Lucho me puso la manta
y andan diciendo tal vez
que me la quitó después
mentira que me quebranta.

Por fin yo pido atención
por ser el último día
con pena y muy afligida
yo tengo mi corazón
confieso con emoción
que sabroso fue el chanchito
y de primera el vinito
adiós la noble campaña
ligera como la araña
prosigo mi caminito.

Es claro que los derroteros de Violeta Parra por las localidades y poblados, como también por las ciudades, no pasaba inadvertido, como también que a ella le preocupaba atender a los lazos o afectos que se forjaban, como es el ejemplo de las décimas que escribió a Pemuco, que creemos son un ejemplo de las que pudo escribir en otras partes a otras personas, correspondiendo al cariño que recibía. Esto se conecta a su vez con una entrevista que daría años más tarde a la televisión Suiza, cuando le preguntaron cuál de todos sus medios de expresión elegiría y ella respondió: “Yo elegiría quedarme con la gente”.

XI

El retorno en enero de 1960: tiempo de creación

HASTA LA REALIZACIÓN de la presente investigación, lo que más se conocía del paso de Violeta Parra por Concepción era su participación en la VI Escuela de Verano, debido a la difusión de dos audios. El primero, correspondiente a una entrevista que dio a Mario Céspedes, director de la Radio de la Universidad de Concepción, el 5 de enero de 1960, en el Hotel Biobío. Y el segundo, a la grabación de la charla que dio ese mismo día en la tarde, en el auditorio de la Escuela de Educación, y que equivocadamente se ha señalado como correspondiente al Aula Magna de Concepción⁵²⁴.

Estas grabaciones, y muy particularmente la entrevista de Mario Céspedes, tienen un enorme valor, por la profundidad con la que abordan las problemáticas que se plantean. No obstante, la participación de Violeta Parra en esta versión de las Escuelas de Temporada de la UdeC fue mínima, comparativamente a la de 1958. Si bien continuó con su propósito de recopilar el folklore, había entrado en una etapa de su vida en donde la creación va a pasar a ser prácticamente el centro de todo. Y ello es muy evidente incluso respecto de la presentación que ella va a realizar en el auditorio de la Escuela de Educación. Pues su charla fue sobre su labor

⁵²⁴ Este pertenecía a la Iglesia Católica y está situado al costado de la Catedral de la Iglesia Católica, frente a la Plaza de Armas. En el presente es administrado por la Universidad Católica de la Santísima Concepción.

de rescate del folklóre realizada esencialmente antes de su primer viaje a Europa, en 1955, es decir, como desde casi unos nueve años antes.

En su sexta versión, la Escuela de Verano se organizó en seis ciclos: Chile en el Mundo; Seminario de Estudios Humanísticos Americanos (o Primer Encuentro de Escritores Americanos); Diálogos filosóficos; Pensamiento científico; Problemática de la cultura contemporánea; y Teorías y prácticas generales. En términos generales, entre los diversos invitados que fueron destacados estuvieron: Bogumil Jasinowsky, que realizó un curso sobre “Naturaleza e historia”, además de un conjunto de especialistas que participaron de las “Jornadas Morfológicas de Concepción”, a las que asistieron Abraham Wainstein, Alejandro Lipschutz, Eduardo Calderón Paul, Carlos Aliaga, Guillermo Rojas Morales, Hugo Hernández, Rigoberto Iglesias, Walter Ávila y Luis Toro. Otros profesores resaltados por los medios fueron el arquitecto Celestino Sañudo y León Grinberg, que trajo un curso sobre: “Los manuscritos del Mar Muerto y los manuscritos gnósticos del Alto Egipto: nuevas luces sobre los orígenes del cristianismo y primeras fases del cristianismo”. Desde Berkeley viajó nuevamente Fernando Alegría, esta vez al Primer Encuentro de Escritores Americanos, que organizó Gonzalo Rojas. Asistieron a esta memorable actividad: Margarita Aguirre, Enrique Anderston Imbert, Ernesto Sábato, Ismael Viñas (Argentina); Jorge Zalamea (Colombia), Joaquín Gutiérrez (Costa Rica), Allen Ginsberg –que fue seguido con mucha atención–, Laurence Ferlinghetti (EE.UU.); Julián García Terrés (México), Guillermo Sánchez (Panamá), Sebastián Salazar Bondy, Alberto Wagner de Reyna (Perú); Carlos Martínez Moreno (Uruguay), Fernando Alegría, Miguel Arteche, Nicanor Parra, Julio Barrenechea, Luis Oyarzún y Volodia Teitelboim (Chile). Los temas de análisis propuestos fueron: “la rebelión hispanoamericana contra el superregionalismo; la validez de la función social de la expresión literaria; y las relaciones entre literatura y vida en el proceso americano”⁵²⁵.

A comienzos de enero de 1960 los matriculados sumaban ya 2.400. Se decía que era tal la demanda, que varios cursos agotaron su capacidad

⁵²⁵ Germán Alburquerque F., “La red de los escritores latinoamericanos en los años sesenta”, *Universum* N° 15, 2000, Universidad de Talca, 341. Al respecto consultar además: Bradu, *El volcán y el sosiego*, 121-195.

y debieron suspender las inscripciones. El día 4 de enero se trabajó hasta la madrugada atendiendo postulantes que solicitaban insistentemente su ingreso a los diferentes cursos⁵²⁶. Cabe señalar que ese año se hizo notar que los inicios de las escuelas de temporada fueron simultáneos a los de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica en Santiago⁵²⁷.

En el editorial de *Crónica* se consideró que el mayor aporte estaría en el ciclo Chile en el Mundo, que comprendía los siguientes subtemas: “Claves para el conocimiento del hombre de Chile; La literatura de Chile; Conversaciones sobre antropología cultural y social de Chile; y Niveles de vida y salud en Chile”⁵²⁸. Las jornadas se desarrollaron entre el 5 y el 9 de enero, y estuvieron abiertas a todo público, sin costo. Los expositores anunciados fueron Guillermo Atías, Braulio Arenas, Mario Céspedes, Manuel Dannemann, Joaquín Edwards Bello, Mario Ferrero, Luis González Zenteno, Nicomedes Guzmán, Reynaldo Lomboy, Alejandro Magnet, Alberto Medina, Carlos Munizaga, Luis Oyarzún, Nicanor Parra, Oreste Plath, Pablo de Rokha, Celestino Sañudo y Violeta Parra. El temario a discutir fue: 1. Personas características y tipos nacionales. 2. El chileno y su modo de hablar. 3. El chileno en sus oficios. 4. El chileno en su ámbito poético. A su vez, se contemplaron los siguientes subtemas: literatura, educación, evolución social, política y económica, organización jurídica; conversaciones sobre antropología cultural y social; y niveles de vida y de salud⁵²⁹.

En esta versión de las escuelas de verano también se hizo presente de manera significativa el folklore. Dictaron cursos el argentino Atahualpa Yupanqui y el uruguayo Rubén Carámbula. Este último dictó clases sobre danzas folklóricas de América. Margot Loyola, que venía teniendo una importante presencia en las actividades de extensión de la UdeC desde fines de 1958, realizó clases de danzas chilenas y cueca. Sus cursos tuvieron una gran demanda, especialmente el de cueca, que alcanzó más de

⁵²⁶ “Intensa actividad cultural en la Escuela de Verano de la ‘U’”, *Crónica*, Concepción, 5 de enero de 1960.

⁵²⁷ “La Universidad Católica inicia Escuela de Verano”, *El Sur*, Concepción, 3 de enero de 1960.

⁵²⁸ “La Escuela de Verano”, *Crónica*, Concepción, 4 de enero de 1960.

⁵²⁹ “Valores Nacionales intervendrán en el ciclo ‘Chile en el Mundo’”, *La Patria*, Concepción, 3 de enero de 1960.

una centena de inscritos, siendo el más solicitado de las VI Escuelas de Verano⁵³⁰, mismo interés que había captado en las IV Escuelas de Verano, cuando lo organizó Violeta Parra, demostrando la creciente valorización ciudadana del folklore. Para responder a esta motivación, Margot Loyola decidió ofrecer dos cursos de cueca paralelos y adicionales a los que estaba dictando. Con ello esperaba retribuir el cariño que le prodigaban los y las penquistas⁵³¹. Adicionalmente organizó un Festival Panamericano, en el que debían participar las ocho delegaciones de estudiantes extranjeros asistentes a las Escuelas de Verano, entre quienes destacaban los mexicanos. El objetivo era “estrechar aún más los lazos de amistad y confraternidad entre estudiantes y profesores chilenos y extranjeros...”⁵³². En esa ocasión, Margot realizó presentaciones con su conjunto “Cuncumén”, en donde brillaba, entre otros, el joven Víctor Jara. En fin, sin lugar a dudas, en el verano de 1960, la principal representante del folklore nacional en Concepción fue Margot Loyola, haciendo noticia por sus demandados cursos de cueca y las actuaciones que hizo en el recientemente inaugurado Foro Abierto, a los pies del campanil, llamado “plaza hundida”.

Por su parte, Violeta Parra hizo su presentación el 5 de enero en el ciclo “Chile en el Mundo”. Ese día a las 19:00 hrs. comenzó disertando el escritor Mario Ferrero. Éste realizó un trabajo titulado “Breve panorama de la chilenidad en la poesía culta”, haciendo “un vivaz enfoque de la psicología del chileno”⁵³³. El escritor refirió primero aspectos generales de la poesía nacional y su influencia en el desarrollo de la cultura chilena desde el nacimiento mismo de la nacionalidad. Según Ferrero, la epopeya de resistencia al invasor, así como el friso épico de la Independencia, fueron los primeros motivos de nuestra poesía. Luego se refirió a los primeros cultores de la poesía que cantaron al paisaje autóctono, “así como a los primeros habitantes, entre quienes destacó a Alonso de Ercilla”. La generación del 1900 era la que había descubierto el sentido popular de la chilenidad, estando allí la raíz de la poesía social, siendo el máximo expo-

⁵³⁰ “Universidad de Concepción. Departamento de Extensión Cultural. Escuela de Verano 1960. Ciclo VI Arte y Prácticas varias”, *La Patria*, Concepción, 4 de enero de 1960.

⁵³¹ “Festival Panamericano se organiza en Escuela de Verano para estrechar lazos entre alumnos”, *Crónica*, Concepción, 6 de enero de 1960.

⁵³² Ídem.

⁵³³ “Conocimiento del hombre de Chile: ha perdido coraje y voluntad de cambiar”, *Crónica*, Concepción, 6 de enero de 1960.

nente Carlos Pezoa Véliz, “quien retrató a los personajes que más adelante cobrarán vida en los versos de Pablo de Rokha”. Posteriormente se refirió al influjo del primer centenario de la Independencia en la generación de poesía patriótica, destacando a Diego Dublé Urrutia y Antonio Bórquez Solar. Siguió con Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Gabriela Mistral. De esta última resaltó su interés por la vida campesina, la flora, la fauna y por los retratos de la gente de Chile. Concluyó con lo más reciente de producción poética: “la producción de Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Raúl Rivera, de cada uno de los cuales leyó un poema...”. Eso era Chile: “su grandeza y su miseria se ha reflejado en su poesía”⁵³⁴.

Concluida la presentación de Mario Ferrero vino Violeta Parra, charla que es conocida por el audio que se ha difundido de la misma. *La Patria* refirió su actuación de esta manera:

Posteriormente se ofreció una conferencia-recital de la folklorista Violeta Parra, quien abordó ampliamente el tema de la poesía popular en Chile.

Violeta Parra relató, con profusión de detalles, algunas de sus experiencias como investigadora folklórica.

Se refirió a la celebración de Semana Santa en el pueblo de Salamanca, ubicado al interior de Los Vilos, donde recogió verdaderas primicias en versos por padecimiento, compuestos y cantados por elementos auténticamente populares.

Ahí recogió Violeta Parra algunos de los versos que dio a conocer en su recital, composiciones en décimas, con cuarteta y despedida, demostración de una antigua tradición popular.

Más adelante, Violeta Parra adelantó experiencias recogidas en otros puntos del país, dando a conocer por sabiduría, versos a lo humano y a lo divino, aprendidos de auténticos ‘poetas’ y ‘cantores’ populares.

Terminó su exposición la folklorista, entonando unos versos, con melodía de tonada, recogidos de boca de una “cantora” del interior de la provincia de Concepción.

Finalmente, ante el entusiasmo demostrado por el público, Violeta Parra cantó algunas canciones recogidas directamente en sus investigaciones, haciéndose acompañar por el propio público⁵³⁵.

⁵³⁴ “Claves para el conocimiento de poesía chilena se dieron en Escuela de Verano”, *La Patria*, Concepción, 6 de enero de 1960.

⁵³⁵ Ídem.

Crónica se refirió a la presentación de Violeta Parra comenzando por el final, pues señaló que “cantando ‘Casamiento de negros’ pensadores, escritores, profesores, estudiantes y público pusieron fin ayer al segundo día de la Escuela Internacional de Verano”. Agregó que la folklorista había colocado en labios de su selecto público “la letra de una de sus más populares canciones”, culminando su exposición de “Poesía Popular” en el auditorium de la Escuela de Educación. Explicó que la presentación había consistido en un:

detenido repaso anecdótico de sus investigaciones sobre “el canto a lo sagrado”, ilustrado con la lectura de algunas creaciones populares y la interpretación de canciones recogidas en sus viajes. Inició su relato, refiriéndose a los temas obtenidos en sus viajes a Salamanca, en el norte del país, durante la celebración de Semana Santa. Reprodujo canciones de Alberto Cruces, Juan Leiva, Rosa Lorca y otros. Reviviendo los diálogos, Violeta Parra trajo al auditorium el auténtico decir de la gente de diversos puntos del país, la espontaneidad de su gracia y su psicología. Al término de su exposición, los prolongados aplausos la obligaron a interpretar varias canciones. Violeta Parra contagió a los pensadores, escritores, profesores y estudiantes que se encontraban presentes y guitarra en mano cantó con todos ellos “Casamiento de negros” y “La polka del sacristán”. Los presentes se despidieron así entonando “Toca la campanilla... tilín, tilín, tilín, tilán...”⁵³⁶.

El Sur no abundó en mayores consideraciones sobre la presentación de la folklorista⁵³⁷.

Como lo indicamos anteriormente, lo que estaba haciendo esencialmente Violeta Parra era dar cuenta de su trabajo de recopilación realizado en las afueras de Santiago, entre 1953 y 1955, que fue publicado a posteriori en el libro *Cantos folklóricos chilenos*, cuya edición anunció en reiteradas oportunidades, pero que se concretó recién en 1979⁵³⁸.

⁵³⁶ “Conocimiento del hombre de Chile...”, *Crónica*, Concepción, 6 de enero de 1960.

⁵³⁷ “Poesía y canto popular trataron en el ciclo ‘Chile en el Mundo’”, *El Sur*, Concepción, 6 de enero de 1960.

⁵³⁸ Violeta Parra, *Cantos folklóricos chilenos*, Santiago, Editorial Nascimento, 1979. Se ha asegurado que este libro fue publicado por Editorial Zig-Zag en 1959, pero en realidad lo publicado en esa fecha es un librito que venía junto a la edición del disco: La cueca presentada por Violeta Parra. *El folklore de Chile*, Vol. 3, que fue redactado por Gastón Soublette, en el que analiza la labor de recopilación de la folklorista y la cueca como danza popular, a partir de información proporcionada por la misma Violeta Parra.

En realidad, ese libro ya parece haber estado listo para ser publicado en noviembre de 1957, cuando ella arriba a Concepción. Incluso ya en ese entonces especifica que sería editado a través de la editorial Nascimento. En efecto, en entrevista dada a *Crónica*, frente a la pregunta, ¿Qué hay de sus nuevas creaciones...?, entre otros aspectos, respondió: “Tengo también un libro sobre la música folklórica chilena, con datos sobre los intérpretes, fotografías, referencias a esta música y una colección de canciones. Este libro lo imprime la Editorial Nascimento y saldrá pronto a la circulación. No hay otro libro como éste en Chile, y espero que guste y sirva a los estudiosos del folklore”⁵³⁹.

La interrogante es por qué tardó en concretarse la edición del libro. Le consultamos a Gastón Soublette, coautor de esa publicación, y no lo recordaba con claridad⁵⁴⁰. Desde su perspectiva ello pudo deberse a dos posibilidades, la primera es la situación de crisis económica en que se encontraba Editorial Nascimento. Recordemos las referencias realizadas al gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y lo adverso que era contexto económico en ese momento, con una inflación siempre presente, que encarecía los insumos y mantención de las imprentas⁵⁴¹. Una segunda posibilidad sería que Violeta demorara la entrega de los borradores. Sin embargo, lo descartamos, porque ella asegura que la publicación estaba concluida ya en noviembre de 1957. Y eso queda evidenciado, porque en más de una oportunidad leyó los manuscritos en público, siendo la más conocida, la charla que dio en el marco de las Escuelas de Verano de 1960. Misma duda surge respecto de su libro sobre las cincuenta cuecas que hizo con Gastón Soublette y que debía publicar la Universidad de Concepción. Soublette desconoce si ella entregó a la universidad los manuscritos finales para su edición. Los originales de ese trabajo, que en el presente están en los depósitos del Museo Pedro del Río Zañartu, corresponden a las partituras de Gastón Soublette y los textos de las cuecas que recopiló y seleccionó Violeta Parra. En algunos casos se agrega una caracterización de quienes hicieron la entrega, pero no es una inserción de la entrevista

⁵³⁹ “Entrevista a Violeta Parra”, *Crónica*, Concepción, 12 de noviembre de 1957.

⁵⁴⁰ Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

⁵⁴¹ Sobre la editorial Nascimento, sugerimos consultar: “Editorial y Librería Nascimento (1875-1986)”, en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3363.html>

propriadamente, sino más bien una observación sucinta. Quizá en este caso entonces no llegó a entregarse el manuscrito final. Soubllette piensa en todo caso que finalmente fue el término del vínculo con la universidad lo que impidió que el libro se cerrara.

Por la razón que fuese, la tardanza en que se concretara la edición de su libro *Cantos folklóricos de Chile* quizá pudo desmotivar a Violeta en seguir procesando el material folklórico recopilado con fines de publicación. Pues, como hemos dejado constancia en este trabajo, también anunció la publicación de un libro con cincuenta de las cuecas reunidas en Concepción y sus alrededores, a través de la UdeC, pero esta iniciativa tampoco llegaría a verla concretarse en vida.

Ahora bien, si revisamos la *Revista Musical Chilena* de esos años, abundan las noticias sobre las presentaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile, música de cámara, ballet y conjuntos corales. También se deja un espacio para la “música en provincia”, pero en el mismo tenor. El folklore va a comenzar a hacerse presente, tímida y paulatinamente, desde una dimensión más bien teórica⁵⁴².

En contraposición, los libros que proyectó publicar Violeta Parra en Chile eran bastante diferentes. En ellos se describe su trabajo de recopilación, se caracteriza a la persona que hace el aporte y luego se incorpora los cantos y letras rescatados, acompañándolos de las partituras que escribió el musicólogo Gastón Soubllette.

Violeta traslada a los libros su principal objetivo, el cual consiste en rescatar y registrar el folklore musical. Si los discos estaban orientados a divulgar el folklore masivamente, los libros ¿hacia qué público se orientarían? Necesariamente hacia uno de carácter más académico, pero este consideraba a Violeta, por lo menos para fines de la década de 1950, la

⁵⁴² Por ejemplo: Carlos Isamit, “El Folklore en la creación artística de los compositores chilenos”, *Revista Musical Chilena*, 11 (55), 1957, 24-36; Jorge Urrutia Blondel, “Reportaje de un músico a Rapa-Nui”, *Revista Musical Chilena*, 12 (60) 1958, 4-47; Raquel Barros y Manuel Dannemann, “La poesía folklórica de Melipilla”, *Revista Musical Chilena*, 12 (60) 1958, 48-70; Eugenio Pereira Salas, “Educación Musical: Consideraciones sobre el folklore en Chile”, *Revista Musical Chilena*, 13 (68) 1959, 83-92; Carlos Vega, “Música folklórica de Chile”, *Revista Musical Chilena*, 13 (68) 1959, 3-32. Destacamos también la presentación de trabajos de carácter práctico en los que no faltaba un apartado analítico: Félix Villarreal Vara, “Las afinaciones de la guitarra en Huanuco-Perú”, *Revista Musical Chilena*, 12 (62) 1958, 33-36; Luis Gastón Soubllette, “Combinación de ‘letra’ y ‘entonación’ de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, 13 (65) 1959, 101-106. Pensamos que este artículo nace del trabajo realizado con Violeta Parra.

“hermana mayor de los cantores populares”, pues, según ellos, no llegaba a los pueblos con el espíritu de un erudito que buscaba lo interesante. No obstante, se le reconoce como una “investigadora” que sabía relacionarse con los depositarios del folklore⁵⁴³.

En uno de los números de la *Revista Musical Chilena* se incorporó un discurso de Charles Seeger, de 1948, sobre el profesional y el aficionado en el estudio de la música folklórica, que se relaciona totalmente con lo que estamos señalando⁵⁴⁴. Refiriéndose al rescate del folklore en EE.UU., Seeger señala que esa labor fue realizada primero, con instinto y audacia, pero sin toda la rigurosidad necesaria, por aficionados. Posteriormente, esta labor va a ser asumida por antropólogos y etnomusicólogos, quienes eran los que aparentemente, por razones económicas, por ser su oficio, debían dedicarse de preferencia a esta labor. No obstante, Seeger relativiza estas ideas. Primero, porque distingue entre los cantantes y ejecutantes folklóricos que se ganaban la vida con su arte, diferenciando a los ejecutantes sobresalientes de la masa de una población. Segundo, porque los estudiosos del folklore, aunque fuesen graduados en Musicología o Antropología, no siempre eran competentes para estudiar la música folklórica, “siendo meros novatos, o, en el mejor de los casos, aficionados dentro del campo de la música misma”. Seeger profundizó en ese punto, explicando que la música folklórica era un idioma sin integración formal o informal con la musicología, puesto que “la idiomática de la música folklórica, en muchos sentidos es, técnicamente, opuesta al de la pentagramática, aunque desde otro ángulo sea complementaria”⁵⁴⁵. Y profundiza: “Técnicamente, está a la altura de la gran mayoría, aunque, como lo he dicho, individuos de excepcional talento pueden realizar mejores ejecuciones del repertorio que el término medio de la comunidad. La música folklórica en el mundo occidental es regional y aun local en sus características”⁵⁴⁶.

Seeger agrega que el funcionamiento de la tradición escrita en la música culta era radicalmente diferente del funcionamiento en la tradición oral de la música folklórica en esa misma cultura. Pues, mientras la música

⁵⁴³ Entrevista: “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, 12(60), 1958, 71-77.

⁵⁴⁴ Charles Seeger, “El profesional y el aficionado en el estudio de la música folklórica”, *Revista Musical Chilena*, 13(68), 1959, 70-82.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, 75.

⁵⁴⁶ *Ídem*.

culta era desempeñada por el dos al cinco por ciento de la población, en la folklórica ello era por una enorme mayoría. Esto se proyectaba además en la composición:

Mientras que el factor individual del compositor tiene tanta importancia en la música del arte, es prácticamente nulo en la actividad folklórica. La inviolabilidad de la partitura de un compositor, importantísima dentro de la música culta, no existe en relación con el folklore. La expresión individual del compositor dentro de la música culta contrasta radicalmente con el carácter de las más típicas expresiones de la música folklórica, donde, después de haber pasado del oído a la boca (o mano), pierde hasta la huella de la expresión individual, así como una piedra filuda es pulida y se convierte en un guijarro redondeado con el roce en el lecho de un río correntoso⁵⁴⁷.

Por ello concluía que para un musicólogo, que durante veinte o treinta años se había formado en la tradición musical culta, era prácticamente imposible transformar su manera de actuar, por lo que su actitud frente a la música folklórica era la de un aficionado: “No hay para qué censurar indebidamente al estudioso por una ineptitud en este sentido, pero, al mismo tiempo, no puede dejar de considerarse que su ineptitud para observar cierta información o su hostilidad hacia ella puedan ser el resultado de su incapacidad frente a la ideomática que se investiga”⁵⁴⁸. Seeger contrasta también la diferencia entre una canción folklórica y una sinfonía, tanto en sus funciones y naturalezas sociales totalmente diversas. Lo ejemplifica con las sinfonías, que solo tenían una versión auténtica, mientras que ninguna canción folklórica de resonancia tenía una única versión auténtica: “ni si quiera una docena, porque puede existir una docena más igualmente auténtica o puede no existir y nosotros ignorarlo”⁵⁴⁹.

Frente a estas diferencias, sumadas a los prejuicios y resistencias de los musicólogos cuya formación había sido esencialmente en el ámbito de la música culta, no era extraño que los aficionados penetrasen en los secretos de la música folklórica mucho mejor que ellos. Valoró además de estos la capacidad para resignificarla en el presente, aunque cuestiona

⁵⁴⁷ Ídem.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, 76.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, 76.

la apropiación del folklore por quienes lo recopilaban: “la música folklórica genuina le pertenece a todos y a nadie; ni si quiera el que ha pagado cincuenta centavos o cinco dólares a un informante por el privilegio de grabar o anotar una melodía tiene derecho para colocarse entre el cantante y el pueblo al que él y su música pertenecen”⁵⁵⁰.

Seeger concluye con una situación hipotética. Tener que elegir entre dos postulantes para un cargo de investigación de música folklórica:

el uno, un aficionado relativo; el otro, un estudiante profesionalmente formado. Los datos podrían cargarse al uno o al otro, dependiendo de la naturaleza del trabajo que deba realizarse y de sus personalidades, todo esto basado en la convicción de que el mayor peso recae en los profesionales de dicho estudio. Pero algunos profesionales son absolutamente inadecuados para el trabajo de campo. Convertirían a los informantes en estatuas sin ojos. A la inversa, un aficionado no debe ser preferido a un profesional, cuando se trate de una transcripción o de un proyecto de edición o de rebusca de archivos...⁵⁵¹.

En estas reflexiones quizá también haya alguna explicación de por qué no se editaron los proyectos de libros de Violeta Parra, sino hasta cuando, ya desaparecida, se comenzó a valorar de manera retrospectiva su obra. Para los académicos contemporáneos, Violeta Parra era una investigadora aficionada aunque destacada por ser una “ejecutante sobresaliente”, con una gran capacidad de interpretación folklórica.

Una de las excepciones en este sentido fue Gastón Soublette, con quien Violeta tuvo también conflictos, que en gran parte fueron el reflejo de lo que Seeger plantea respecto del musicólogo en relación al folklore⁵⁵².

⁵⁵⁰ *Ibidem*, 78.

⁵⁵¹ *Ibidem*, 79.

⁵⁵² En este sentido, es interesante señalar que cuando en 1958 Gastón Soublette viajó a Concepción a trabajar con Violeta dictó un curso sobre “Historia de la música francesa de los siglos XVII y XVIII”. Explicó que se trataba de un ángulo desconocido de la música gala, por lo que se había decidido a abordarlo. Agregando: “El conocimiento de este aspecto musical francés me ha sido facilitado por mis estudios en el Conservatorio de París. En suerte, me ha tocado estar en los lugares que se desarrolló este importante capítulo de la historia francesa. Incluso me tocó participar en el estreno de muchas de estas obras como miembro del Coro de la Juventud Musical Francesa”. Su curso versó sobre: 1. La historia de la ópera francesa propiamente tal desde Lulli a Rameau. 2. La música religiosa de Charpentier a Lalande y 3. La música instrumental desde Couperin a Leclair. Soublette se extendió largamente en explicar

Pensamos que no es casualidad que hasta el presente no se haya estudiado la labor de recopilación realizada por Violeta Parra a lo largo de Chile. Solo recientemente por ejemplo, ha sido publicado un libro sobre sus investigaciones en el Wallmapu, que además se ha presentado como el último eslabón de su obra que faltaba por desvelar: su conexión con la cultura mapuche⁵⁵³; cuando en realidad, desde nuestra perspectiva, aún falta por revelar gran parte de sus investigaciones y recopilaciones.

No obstante, también debemos señalar que la academia valoró desde tempranamente su genio creativo. En la ya citada *Revista Musical Chilena* se diría:

Violeta Parra, que musicalmente se formó sola y que aprendió música como el pájaro canta, es una compositora única. Ella no sabe ni quiere saber nada de contrapunto, armonía ni desarrollo temático. Puede solo ofrecernos su música que brota directamente de su alma y que llega al mundo como un niño. Improvisando, descubrió en ella misma un mundo de poesía que creyó estaba enredado en las cuerdas de su guitarra. Sin ser guiada por ningún maestro, encontró su sonido, su armonía, su línea melódica y sus ritmos, su propia técnica, que supo desarrollar al cabo de unas semanas. Sus Anticuecas tienen esos mismos ritmos chilenos que nos son conocidos, pero cobran un sentido y una dimensión muy diferentes. Es el alma recóndita de la cueca lo que Violeta Parra nos revela en sus espontáneas composiciones. La originalidad de esta música extraña y hermosa no se parece a nada, no obstante ser tan propia de esta tierra chilena⁵⁵⁴.

Volviendo a la charla que realizó el 5 de enero de 1960, se podría agregar que en esa ocasión Violeta solo dio cuenta de uno de los rescates que había realizado en la zona de Concepción entre 1957 y 1958, y fue una tonada, no las cuecas que la deslumbraron.

por qué había elegido esta temática y la importancia de las composiciones de los franceses. En definitiva, Soublotte estaba formado en otra tradición musical, pero tuvo la capacidad de comprender la importancia del trabajo que estaba realizando Violeta Parra, pero el proceso de mediación no debió ser sencillo. Citado de: “Escribirán Cuecas Inéditas Recopiladas en Esta Zona”, *Crónica*, Concepción, 20 de enero de 1958.

⁵⁵³ Paula Miranda, Elisa Loncon, Allison Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago, Pehuen, 2017.

⁵⁵⁴ “Violeta Parra, hermana mayor...”, 71-77.

El 6 de enero, el profesor Guillermo Araya, con apoyo de diapositivas, se refirió a “El chileno y su modo de hablar”, mientras que Oreste Plath abordó la problemática de “El chileno y sus oficios”⁵⁵⁵. Al día siguiente, Nicanor Parra planteó una pregunta relacionada con Javier de la Rosa, el vencedor del mulato Taguada, en el contrapunto más célebre de la poesía payadorezca del siglo XIX, según su perspectiva⁵⁵⁶.

El 7 de enero Violeta volvió a interactuar en una conferencia. Esta vez, con Manuel Dannemann, quien habló sobre “El concepto de lo chileno a través de nuestra expresión poética”⁵⁵⁷. Con el propósito de marcar rutas en la búsqueda, conocimiento y comprensión de Chile, el profesor Dannemann habló, “en concurrida conferencia nocturna”, sobre la cultura popular. Señaló que estaba constituida “por el conjunto de los bienes comunes y distintivos nacionales, como sumación de los regionales y de los locales”. Luego definió lo folklórico, planteando que: “Cuando un hecho cultural supera la individualidad de su autor o iniciador, adaptándose a un proceso de recreación plural; cuando consigue mantenerse mediante la tradición, funcionando vivo y presente; actuando independientemente de lo estrictamente oficial impuesto; cuando se incorpora al patrimonio colectivo, llegando a ser ‘de todos y de nadie en particular’, como lo expresa el folklorista argentino Ismael Moya, en su obra *Didáctica del folklore*; y cuando este hecho llega a contener las características relevantes, peculiares de una nacionalidad, podemos denominarlo ‘bien común’ en otros términos, manifestación folklórica”⁵⁵⁸.

Dannemann prosiguió su charla señalando que generalmente era dable concebir una poesía nacional o una literatura nacional, pero en realidad ésta se dividía en varias modalidades, siendo la más representativa de Chile, la poesía folklórica. Lo ejemplificó con “Los sonetos de la muerte” de Gabriela Mistral. La poesía folklórica no se limitaba a reproducir únicamente “motivos, semblanzas, imágenes chilenas”. Por el contrario, se alzaba como su “mantenedora y difusora de lo que hemos

⁵⁵⁵ “El lenguaje en Chile se vio en la Escuela de Verano”, *El Sur*, Concepción, 7 de enero de 1960.

⁵⁵⁶ “La paya se matricula en la escuela de verano: Nicanor Parra, su primer alumnos”, *Crónica*, Concepción 7 de enero de 1960.

⁵⁵⁷ “Chile en la poesía”, *Crónica*, Concepción, 8 de enero de 1960.

⁵⁵⁸ Ídem.

denominado los valores constantes y relevantes de nuestra nacionalidad”. De esta manera, “la sobriedad, la picardía, la tolerancia, el interés épico, la pasividad, la generosidad, la condicionalidad de nuestra geografía humana y otros muchos, pueden admirarse a través de sus versos”. Y continuó: “Su ritmo y su medida continúan siendo los tradicionales y comunes de todo el pueblo chileno...”; “Su estilística predominante narrativa, con matices descriptivos complementarios –concorde con su carácter épico lírico, heredado del cancionero hispano– que le otorga un notable dinamismo comunicativo y expresivo, se ciñe finalmente a las condiciones receptoras del chileno medio...”; “La función social que la poesía folklórica presenta, nunca alcanzada por los otros tipos de poesía, es uno de sus más firmes soportes de chilenidad. Dicha función va, desde lo recreativo y festivo, hasta lo ceremonial, solemne y hondo. Es así como sirve para satisfacer necesidades elementales, irremplazables, en subido grado todavía, pese a las evoluciones de los últimos tiempos”⁵⁵⁹.

Para finalizar, Dannemann realizó un análisis de los textos y oyó las “ilustraciones” musicales de Violeta Parra, concluyendo que solo estaba intentando marcar “rutas de búsqueda... conocimiento y comprensión de nuestro Chile” y que no pretendía haber logrado conclusiones definitivas: “días vendrán en que de un simple esbozo de lo nacional lleguemos, madura y honestamente a su aprehensión. Es un imperativo que nos concierne a todos y que debe calificarse como la más urgente y primordial empresa de nuestro devenir”⁵⁶⁰.

En realidad Violeta, si bien igualmente sentía una fuerte identificación con lo nacional, en sus investigaciones y recopilaciones siempre le interesó poner atención en la diversidad, en los matices, en la diferencia, como dirá en una de sus composiciones. Y ello incluso se trasapaba a las interpretaciones. Respetaba los diversos estilos de canto campesino. Quien captó aquello muy claramente fue de nuevo Gastón Soubllette. En la presentación de su disco sobre las tonadas que con certeza él escribió expresó⁵⁶¹:

⁵⁵⁹ Ídem.

⁵⁶⁰ Ídem.

⁵⁶¹ La autoría de Gastón Soubllette de esas líneas la corroboramos directamente con él en: entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

Se ha dicho alguna vez que el arsenal folklórico recogido por nuestra máxima divulgadora acusa la monotonía de los aires tradicionales y folklóricos de Chile. Es una apreciación superficial. En el sentido melódico y rítmico creemos que es tan rico como cualquier otro de la vastísima zona andina, por lo menos. Pero así como al público habituado a la música culta de occidente le resulta monótona y difícil diferenciar una composición de orfebrería musical de la India, por ejemplo, el análisis de una tonada en paralelo con otra de diversa región parece imposible; son más o menos la misma cosa, se dice. Escuchada con mayor detención, se verá en cambio que hay, entre una y otra, diversidad de tiempos, de ritmo, de color armónico. En muchas de ellas se entremezclan elementos autóctonos y reminiscencias coloniales con características regionales según la constitución antropológica zonal. Mientras mayor distancia geográfica separa a una región de otra –y Chile se alarga entre los paralelos 17 y 56–, más se acentúa esta diversidad folklórica, hasta en los instrumentos utilizados para acompañar el canto o la danza⁵⁶².

Es decir, mientras Dannemann consideraba el folklore como un soporte articulador de la nacionalidad, el trabajo de Violeta evidenciaba más bien la existencia de una gran diversidad folklórica, que ella se esmeraba en captar e interpretar, como lo explica Soubllette. No necesariamente debería haber una contradicción entre lo nacional y la diversidad de lo regional o local, sin embargo, se trata de enfoques diferentes.

Violeta siguió entonces participando de estas charlas y discusiones insertas en las “Claves para el conocimiento del Hombre”, sacando sus propias conclusiones y estableciendo sus propias posiciones frente a ellas. Entre otros, expondrían Nicomedes Guzmán, que refirió que el escritor chileno vivía y trabajaba como un hombre normal⁵⁶³, y su amigo Pablo de Rokha, que llegó al encuentro con su hijo Carlos. De Rokha dictó una conferencia sobre el problema social del arte. A su vez leyó parte de su libro número 34: *Genio del pueblo*. Se trataba de “una epopeya popular realista” que cantaba a la nacionalidad chilena a través de cien personajes. En él hablaban “el arriero, el amansador, el lancharo, el huaso, el roto, el

⁵⁶² Gastón Soubllette en: *El folklor de Chile, Vol. IV. La tonada presentada por Violeta Parra*. Santiago, Odeón, 1959. Consultado de: <http://www.cancioneros.com/nd/2677/4/la-tonada-presentada-por-violeta-parra-violeta-parra>

⁵⁶³ Ídem.

leonero, el castrador, el trenzador, el leñador, el cuatrero, el vagabundo, el intelectual, el tinterillo, el soldado, el profesor...”. Aunque en realidad no estaban hablando, sino “cantando a la tierra chilena, cantando y bramándole con el poderío gigante del gran país del cóndor y del puma”⁵⁶⁴.

Violeta pudo a su vez ser testigo del éxito de Margot Loyola y su conjunto Cuncumén, que hicieron varias presentaciones en vivo en el Foro Abierto de la UdeC y una en la Plaza Independencia de Concepción, entre múltiples actividades que coparon la agenda de “festivales” de ese verano: conciertos de música de cámara, presentaciones del coro polifónico, un concierto de piano de Armando Palacios, presentaciones de Atahualpa Yupanqui, un festival internacional de jazz, un festival latinoamericano de películas y la película “El arte de la cerámica”, con exposiciones de Eugenio Brito y la colaboración del servicio informativo de EE.UU.⁵⁶⁵.

Vale señalar que para entonces las escuelas de verano se habían transformado en todo un acontecimiento social y económico en esta ciudad, que giraba en torno a ellas durante el mes de enero. Los visitantes, especialmente los escritores, eran recibidos casi como estrellas de cine y la prensa regional seguía con detención las acciones de las delegaciones de estudiantes extranjeros, dejando retratos de ellas o ellos en sus páginas. Es muy significativo lo que estamos señalando, porque constituye un ejemplo de cómo la cultura también puede llegar a constituirse en una suerte de “polo de desarrollo”, cuestión que todavía en el presente muchos creen imposible.

Ahora bien, uno de los momentos más extraordinarios de la visita a Concepción de Violeta Parra en las VI Escuelas de Verano corresponde a la entrevista que le realizó Mario Céspedes. Es clave porque da cuenta de la transición que venía produciéndose en Violeta de recopiladora a creadora. Nunca fue exclusivamente lo uno o lo otro, pero evidentemente que en su primer viaje Violeta recopilaba para difundir, pero a inicios de la década de 1960 lo que le interesa esencialmente era crear. ¿Cómo es que se produce esa transición?

⁵⁶⁴ “Pablo de Rokha inició invasión de los escritores”, *Crónica*, Concepción, 6 de enero de 1960.

⁵⁶⁵ “Universidad de Concepción. Departamento de Extensión Cultural. VI Escuela de Verano. Festivales”, *La Patria*, Concepción, 10 de enero de 1960.

Es necesario realizar un recuento sintético para entenderlo. Cuando Violeta parte de Concepción, su principal interés era viajar a EE.UU. y luego a Europa. No tenemos referencias de si ese viaje se concretó. Hasta ahora todo indica que ella retornó a Santiago. En septiembre de 1958 levantó una ramada en el Parque Cousiño⁵⁶⁶. Al mes siguiente grabó el disco sobre la cueca para Odeón. A la sazón también le habría llegado desde EE.UU. el pago de derechos por “Casamiento de negros” que había sido grabado como tema instrumental por la orquesta de Les Baxter con el título de “La melodía loca”. Con esos ingresos se construirá su “Casa de Palos” en la calle Segovia, Larraín⁵⁶⁷.

Fue además durante este periodo que Violeta enfermó de hepatitis, pues ella señaló después que debió guardar cama durante ocho meses⁵⁶⁸. De ser así, pudo corresponder a los meses comprendidos entre noviembre de 1958 y junio de 1959. Este es un momento clave, porque ella va a comenzar a explorar otras posibilidades creativas. Primero en el trabajo de arpilleras. Después en la cerámica y pintura⁵⁶⁹.

En el *Libro mayor*, de Isabel, se indica que en 1958 Violeta viajó a investigar y grabar la fiesta de La Tirana⁵⁷⁰. No obstante, esa festividad es el 14 de julio y en esa fecha Violeta se encontraba en Chillán. A su vez, sabemos fehacientemente que entre el 12 y el 23 de julio de 1959, con el patrocinio de las Escuelas de Invierno de la Universidad de Chile, Violeta Parra viajó hasta Castro, en donde se dedicó a enseñar las distintas formas de cueca, presentando a sus ciento veinticinco estudiantes en una función al término del curso. Además, va a recoger material folklórico “relacionado con música profana y religiosa, danzas, cuentos y adivinanzas de las localidades de Castro, Peruquina y Chonchi”⁵⁷¹. Es decir, Violeta tampoco fue a esa fiesta en 1959. Según los recuerdos de Gastón Soubllette, el viaje a La Tirana, en el que Sergio Bravo (“el Joven Sergio”) sacó una gran cantidad de fotografías, se realizó antes, entre 1953 y 1955⁵⁷².

⁵⁶⁶ Isabel Parra, *El libro mayor...*, 200.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, 62.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, 71.

⁵⁶⁹ *Ídem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, 200.

⁵⁷¹ *Revista Musical Chilena*, Año XIII, Julio-Agosto 1959, N° 66, 141-142.

⁵⁷² Entrevista de Fernando Venegas a Gastón Soubllette, Concepción-Limache, agosto de 2017.

Isabel recuerda además durante este periodo, como parte de las actividades de extensión de la Universidad de Chile, un viaje a Antofagasta para dar clases de cueca, del que tampoco podemos precisar la fecha⁵⁷³. En septiembre de 1959 habría vuelto a instalarse con una ramada en al Parque Cousiño⁵⁷⁴.

Violeta va a dar cuenta de su nueva etapa creativa en la primera Feria de Artes Plásticas, organizada por el abogado Germán Gasman en el Parque Forestal de Santiago, entre el 5 y el 13 de diciembre de 1959⁵⁷⁵. De este momento dejó recuerdos su hijo Ángel:

Los organizadores de la Primera Feria de Artes Plásticas en la orilla del río Mapocho, aceptan a mi madre como artista plástica en el Parque Forestal. Pintores, escultores, artesanos reunidos. Cada exponente tiene derecho a un espacio para mostrar sus obras. Mi madre quiere exponer pero también trabajar delante del público, por lo que el espacio otorgado no sirve. Quiere tener su propio stand, y lo consigue. Quiere que se oiga su música, los vecinos se oponen. (...) Trabaja la greda, realiza ante el público maravillosos retablos (...) la gente se agrupa en torno a ella. Curiosa, admirativa⁵⁷⁶.

Cabe preguntarse, como lo hizo Viviana Hormazábal, en cuánto influye la cercana relación que había sostenido con los artistas plásticos en Concepción para la eclosión de esta nueva veta⁵⁷⁷. Se sabe que ella visitó además Quinchamalí, localidad reconocida por su alfarería en greda negra. Lamentablemente, quienes podrían haber dado más luces sobre esas conexiones, como el ya mencionado Julio Escámez, ya dejaron este mundo. No obstante, parece obvia la conexión.

En síntesis, a partir de 1959, o desde finales de 1958, Violeta Parra entró en un proceso de apertura y bifurcación creativa, aunque siempre teniendo como inspiración sus investigaciones folklóricas y las relaciones sociales y ámbitos espaciales en que éstas se realizaban. Parte relevante de esta “fiebre creativa”, parafraseando a Mireya Mora, fueron las “Décimas”,

⁵⁷³ Ídem.

⁵⁷⁴ Isabel Parra, *El libro mayor...*, 200.

⁵⁷⁵ Viviana Hormazábal, *La obra visual de Violeta Parra*, Universidad de Chile, Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte, 2013, 46.

⁵⁷⁶ Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, 158-159.

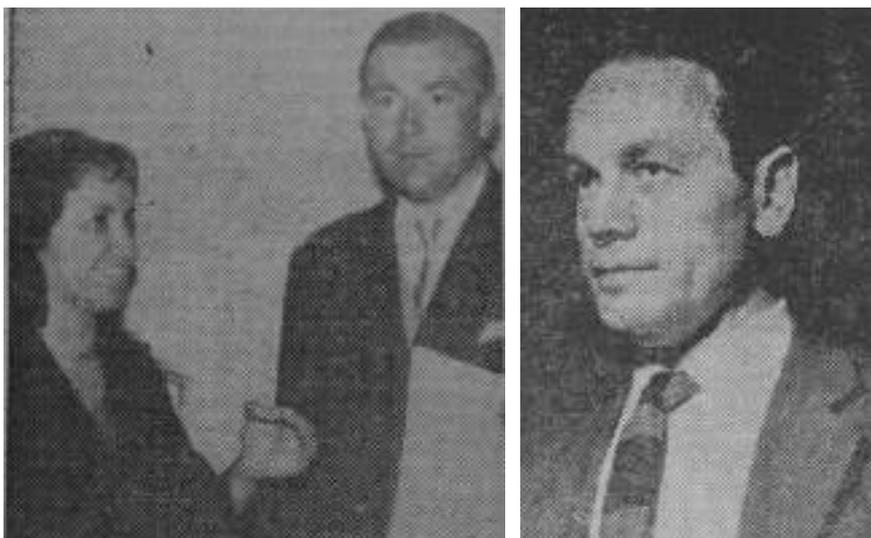
⁵⁷⁷ Viviana Hormazábal, *La obra visual de Violeta Parra...*, 36.

que ya estaba escribiendo cuando decide abocarse de lleno a rescatar el folklore, en 1953. Se trató de un proceso muy meditado de escritura y re-escritura, de hecho, los extractos de las décimas que citamos a continuación, tienen diferencias en relación a las publicadas en 1976.

Este extraordinario momento creativo es el que en parte va a capturar oportunamente Mario Céspedes, cuando el 5 de enero de 1960, le realice una memorable entrevista para la radio de la Universidad de Concepción. ¿Quién era Mario Céspedes? El director de la Radio Universidad de Concepción. Estudió Pedagogía en Historia y Geografía en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en donde obtuvo el título en 1946. Simultáneamente a sus estudios y responsabilidades como profesor del Instituto Nacional, se va a desempeñar en el ambiente radial desde 1940, como locutor, libretista, animador y director de programas en las radioemisoras Sociedad Nacional de Agricultura, Cooperativa Vitalicia, Corporación y Sociedad Nacional de Minería.



Mario Céspedes G. Fotografía *Crónica*,
11 de agosto de 1959.



En la parte superior izquierda, Violeta Parra con Manuel Dannemann, que intervinieron conjuntamente en la mesa “El concepto de los chilenos a través de nuestra expresión poética”. *Crónica*, 8 de enero de 1960. Esquina superior derecha, Nicanor Parra, quien se refirió al enigma de la existencia del payador Javier de la Rosa. *Crónica*, 7 de enero de 1960. Abajo, público asistente al Auditorio de la Escuela de Educación a la tercera sesión “Claves para el conocimiento del hombre de Chile”. En la ocasión intervinieron los profesores Guillermo Araya y Oreste Plath. Entre los asistentes, en la primera fila, de izquierda a derecha: Alberto Medina, Violeta Parra, Oreste Plath, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas Pizarro. *El Sur*, 7 de enero de 1960.



Las fotografías dan cuenta de la presencia de estudiantes extranjeros en la VI Escuela de Verano, que era seguida con detención por la prensa. Arriba, integrantes de la delegación mexicana, que lucía vestimentas típicas además de bailar sus danzas tradicionales. *Crónica*, 7 de enero de 1960. Abajo, la numerosa presencia extranjera, correspondiente a Brasil, México y Ecuador. *Crónica*, 8 de enero de 1960.



Arriba, imagen de una de las tantas presentaciones que organizó Margot Loyola en el marco de las VI Escuelas de Verano, en ese caso con el Conjunto de Guitarras de Luisa Barrientos. *Crónica*, 14 de enero de 1960. Abajo, muestra del numeroso público que asistió a estas actividades en el foro abierto. *Crónica*, 15 de enero de 1960.

En sus programas radiales Mario Céspedes tuvo la ocasión de “aplicar métodos educacionales y culturales”, formando parte del Tribunal de la Enciclopedia del Aire, junto a Alfonso Stevens, Juan Morales y Leopoldo Castedo. En 1959 integró el directorio de la Sociedad Nacional de Profesores, dirigiendo para dicha entidad “un programa de tipo cultural y gremial, que tuvo una duración de dos años”. Entre otros trabajos colaboró en la reforma del bachillerato desde 1948, en los *Anales de la Universidad de Chile*, en la *Revista de Historia y Geografía*, y en la revista *Atenea* de la UdeC. Mario Céspedes sería el responsable de que la radio de la Universidad de Concepción fuese uno de los principales vehículos del Plan de Alfabetización Popular, como, a su vez, de que sus contenidos tuviesen un importante sello cultural⁵⁷⁸.

En su entrevista a Violeta Parra, se abordaron tres aspectos. Lo primero es que Violeta presenta a Mario Céspedes sus “Décimas y Centésimas”. Hay coincidencia que la principal fuente directa para estudiar a la folklorista han sido sus *Décimas*, pues tenían un carácter eminentemente autobiográfico, como se aprecia en el pequeño extracto que insertamos del diálogo radial:

[...]
Aquí presento a mi abuelo,
señores, demen permiso:
él no era un roto chorizo,
muy pronto van a saberlo.
En esos tiempos del duelo
Entendí en las leyes,
hablaba lengua de reyes,
usó corbata de rosa,
batelera elegante,
y en su mesa pejerreyes.

⁵⁷⁸ “Para el ‘18’ Radio de la ‘U’ estará en el aire; Director Modela su Cuño”, En *Crónica*, Concepción, 11 de agosto de 1959. Los textos que insertamos a continuación, fueron consultados y transcritos desde los audios históricos de la Radio Universidad de Concepción.

Esto quiere decir que mi abuelo paterno era un hombre que vivía muy bien, era abogado, de mucho prestigio. Mi abuelo materno en cambio era un campesino, que vivía en Chillán para adentro, un inquilino, un obligado, un explotado.

Ya pudieron conocer
el origen de mi paire',
al contrario de mi maire
bien distinto si que jue'.
Aquí lo relataré
sin faltar a la verdad,
porque odio la falsedad
así como la amo la verdad
en los campos de Malloa,
vino al mundo mi mamá.

Mi abuelo por parte 'e maire
era inquilino mayor,
mayordomo y cuidador
poco menos que del aire;
el patrón con su donaire,
lo tenía de obliga'o
de segador, de empleado
de chacarero y rondín,
podador en el jardín
y hortalicero forzao

Yo celebro que mi abuelo haya sido un campesino neto...

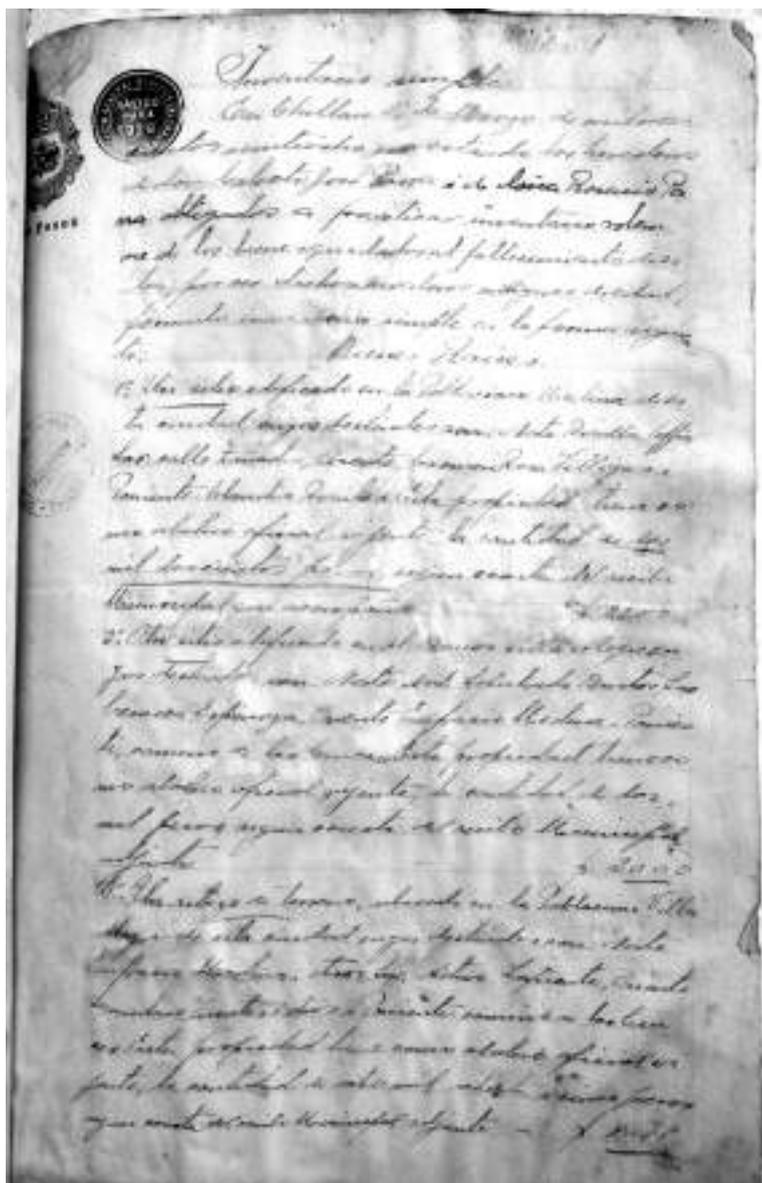
Respecto de las "Décimas" de Violeta Parra, siendo hasta ahora, insistentes, la principal fuente para estudiarla, resultan también valiosas por las referencias que entregan con las cuales se podría avanzar en profundizar en los aspectos allí señalados como historia de vida⁵⁷⁹. Un solo ejemplo.

⁵⁷⁹ Últimamente se ha realizado una edición de su poesía, incluyendo las décimas y composiciones originales. Ver: Violeta Parra, *Poesía*, 2016.

Violeta se refiere a su abuelo paterno como una persona letrada, que tenía una cierta posición en Chillán. Al revisar notarial Chillán, para el periodo 1925-1928, se puede constatar que efectivamente eso era así. Su abuelo, que en realidad se llamaba Calixto José Parra, casado con Rosario Parra, se individualiza como agricultor y residente en la población llamada Villa Alegre. Durante esos años figura vendiendo varios lotes de tierra de esa población, aunque en un par de casos aparece como mandatario de Nicolás Vera Suárez, por poder general otorgado en Santiago el 18 de agosto de 1924 ante Pedro N. Cruz. Tras su muerte, en el inventario de sus bienes se especificó que tenía un sitio edificado en la población Molina de Chillán, otros en la Villa Alegre, más otros en el Departamento de San Carlos, en Otingüe y Santa Rita. En total, sus propiedades sumaron \$ 17.235. No se especifica entre cuántos herederos se repartirán sus bienes. A lo anterior se puede agregar que para igual periodo, en las mismas fuentes, aparece Nicanor Parra Parra, es decir, el hijo de Calixto José y el padre de Violeta, arrendando, en representación de su mujer, una viña de esta, compuesta por 2.676 plantas, situadas en la ya mencionada Villa Alegre. Este contrato no duró mucho tiempo, pues fue anulado antes de que se cumpliera un mes de haberlo acordado. En síntesis, las referencias que da Violeta Parra en sus “Décimas” no solo permiten constatar que su abuelo Calixto tenía una buena posición en Chillán. Su madre, si bien era hija de un obligado como ella le dice, entre sus bienes, muy en relación al contexto económico y cultural de su zona, tenía una viña, que además pudo significarle algún ingreso adicional⁵⁸⁰.

Por su parte, las “Centésimas”, según lo sintetizó Mario Céspedes, eran composiciones de inspiración libre. Tanto las “Décimas” como las “Centésimas” fueron dadas a conocer por la Radio Universidad de Concepción como una primicia “de la notable folklorista chilena”. Mario Céspedes hace notar que estas no tenían un carácter autobiográfico, y que era una forma nueva de poesía popular, que por primera vez era “explotada dentro de nuestras formas literarias populares”. Violeta explica que las décimas

⁵⁸⁰ Los datos fueron tomados del Archivo Nacional de la Administración, Notarial Chillán, vols. 323, 324, 327, 332, 334, 337, 341, 343, 345, 346, 354.



Partición de bienes de Calixto José Parra, 16 de marzo de 1928. Archivo Nacional de la Administración, Notarios Chillán, vols. 353.

hablaban del uno al diez, de ahí la idea de hacer “del uno al cien o al mil”, porque planeaba seguir “con las milésimas”. Y especificó:

Entonces hasta el diez teníamos que existe en el folklore, pero esto de las centésimas es totalmente mío por insinuación de Nicanor, que no se le va una a ese matemático...:

Una vez que me asediaste
dos juramentos me hiciste,
tres lagrimones vertiste,
cuatro gemidos sacaste,
cinco minutos dudaste,
seis más porque no te vi;
siete pedazos de mí,
ocho razones me aquejan,
nueve mentiras me alejan,
diez que en tu boca sentí.

Once cadenas me amarran,
doce quieren desprenderme,
trece podrán detenerme,
catorce que me desgarran;
quince perversos embarran
mis dieciséis esperanzas,
las diecisiete mudanzas
dieciocho penas me dan,
diecinueve me aguardarán
veinte más que ya me alcanzan.

Veintiuno son los dolores
que veintidós pensamientos
me dan veintitrés tormentos
por veinticuatro temores,
veinticinco picaflores
me dicen veintiséis veces
que veintisiete me ofrecen

veintiocho de sus estambres,
son veintinueve calambres
los treinta que me adolecen.

Treinta y un días te amé,
treinta y dos horas soñaba,
treinta y tres minutos daban
o treinta y cuatro tal vez;
treinta y cinco yo escuché
treinta y seis junto a tu pecho,
treinta y siete fue a mi lecho
treinta y ocho de pasión,
treinta y nueve el corazón
cuarenta marcó despecho.
Cuarenta y una distancias,
cuarenta y dos, vide en ti,
cuarenta y tres recorrí,
cuarenta y cuatro con ansia,
cuarenta y cinco fragancias,
cuarenta y seis aspiré,
cuarenta y siete después,
cuarenta y ocho suspiro,
cuarenta y nueve deliro
cincuenta de tu interés.

Cincuenta y una penuria
y cincuenta y dos bramidos,
cincuenta y tres alaridos
y cincuenta y cuatro furias;
cincuenta y seis son las tuyas
cincuenta y seis engañifa,
cincuenta y siete la rifa
cincuenta y ocho me dio,
cincuenta y nueve el adiós,
sesenta de tu avaricia.

Sesenta y un besos creo
sesenta y dos que me diste,

sesenta y tres que volviste
sesenta y cuatro cual reo,
sesenta y cinco deseos
sesenta y seis demostraste,
sesenta y siete alcanzaste
sesenta y ocho es tu afán,
sesenta y nueve al final
setenta me traicionaste.

Setenta y una revueltas,
setenta y dos como gallo
setenta y tres a tus rayos
setenta y cuatro a mi puerta,
setenta y cinco respuestas
setenta y seis completé
entonces consideré,
setenta y siete que daba,
setenta y ocho miradas
ochenta veces después.

Ochenta y un sentimientos
me dan ochenta y dos hieles,
ochenta y tres los infieles,
ochenta y cuatro del cuento
ochenta y cinco no encuentro
me agitan ochenta y seis,
ochenta y siete la ley me da
ochenta y ocho multas
por ochenta y nueve culpas,
noventa, que yo pagué.

Noventa y una sorpresas
noventa y dos veces tuve,
noventa y tres que yo anduve
noventa y cuatro asperezas,
noventa y cinco rarezas
tu amor dio noventa y seis,
noventa y siete de rey,

noventa y ocho ironías,
noventa y nueve agonías,
cien años recibiré.
[...]

En segundo lugar, Violeta se refiere a “El gavilán”, una composición que está en una dimensión creativa similar a las Anticuecas. Mario Céspedes la presenta como música culta y como parte de la preparación de un ballet que ella estaba preparando. La calidad y la fuerza interpretativa, la singularidad de la misma, le da un carácter único a este trabajo. La letra de “El gavilán” es tan impactante como la composición musical. ¿Quién es el gavilán? Es el hombre que seduce y hace sufrir a la mujer, simbolizada en la gallina. En este tema entonces está representada toda su vida amorosa, todas las ilusiones que ha puesto en ella y todos los fracasos y sufrimientos que le ha conllevado. Aunque “El gavilán” no era solo eso⁵⁸¹. Revisemos otro valioso extracto de la entrevista.

Mario: Así es, Violeta. Decíamos que además ha compuesto últimamente lo que podríamos llamar música culta.

Violeta: Sí.

Mario: Es decir, ha escrito música para ballet. Y en estos instantes está entregada a esta creación a través de un ballet que se titula ‘El gavilán’...

Violeta: Claro.

Mario: ... que representa, como decía la misma Violeta, la lucha entre el bien y el mal, entre el poder... entre el poder y la debilidad...

Violeta: Eso.

Mario: ... entre el hombre que es fuerte y el hombre que es débil.

Violeta: Eso es, justamente.

Mario: Pero lo curioso de este ballet es que todos sus elementos están tomados del folklore y de las costumbres de Chile, tanto los elementos literarios como los musicales de él.

Violeta: Claro, y en cuanto a los bailes, van a ser también tomados de los bailes auténticos que conozco en el norte, en el sur y en el centro. El tema de fondo es el amor. El amor que... que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavilán... el gavilán representa el hombre, que es

⁵⁸¹ Para un análisis en profundidad de “El gavilán”: Lucy Oporto V., *El Diablo en la música*, Altazor, 2008.

el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer y que es el personaje, también de primer orden, pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavián con garras y con malos sentimientos, que también sería el poder, como dijistes tú, y el capitalismo, el poderoso. Ahora, este ballet tiene tres partes: primero, la mujer se enamora del gavián creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavián está puesto en este jardín de espinas como... como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa, finge ser un clavel. Entonces la mujer, la gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas. La segunda parte: aparece un tercer personaje, que es una gallina vieja, y que la reconviene a la gallina joven diciéndole: 'Ese no es un... no es un clavel, ni es un buen gavián, sino que es el mal y ten cuidado con él'. La gallina, como toda mujer enamorada, no entiende nunca. ¿Quién entiende consejos de amor? Nadie.

Mario: Jeje.

Violeta: Nadie... Entonces, después ella llora su pena y su porfía adentro del... de un gallinero y aparecen los otros personajes que son patos, pavos, gallinetas y todos estas... estos personajes se interesan por la pena de la gallina.

Y en la tercera parte: tenemos una montaña, y aquí intervienen los elementos junto con los personajes principales, que son el gavián y la gallina. Los elementos serían la lluvia, el viento, el trueno y... y la centella, el relámpago. Entonces la gallina, cuesta arriba, a la siga del... de la conquista del gavián que está en lo alto de la montaña y los elementos que obstaculizan la subida de esta gallina, y que la hacen sufrir: la lluvia la moja, el viento la dispara y el gavián espera arriba, malévolos. Ella consigue subir y el gavián como que la va a amar, pero la destroza totalmente. Y los elementos se encargan de darle punto final a este ballet y envuelven y enrollan al gavián, que siempre vive, porque la maldad siempre perdura.

Mario: En la parte musical de este ballet, Violeta, van a intervenir como instrumentos principalísimos, me imagino, las guitarras y las arpas.

Violeta: Las guitarras, las arpas, los tambores y las trutruacas. Es una mezcla.

Mario: Esto secundado, digamos, por una masa orquestal, ¿no cierto?

Violeta: Desde luego, la sinfónica.

Mario: Ya...

Violeta: Y van a haber voces. Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma. Porque el dolor no puede estar cantado por una

voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía, que lleva cuarenta años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible, ¿ve? Entonces voy a tener que cantar yo esta, esperar a que mi garganta esté en condiciones y cantar yo este ballet. Pero secundada, afirmada por coros, por coros masculinos y femeninos.

Mario: Violeta, ¿y la garganta está en condiciones ahora para anticiparnos una primicia del ballet?

Violeta: Yo creo que puedo cantar la primera parte, la que se refiere a la... al romance entre ellos, entre el gavián y la gallina.

Mario: Muy bien, Violeta.

Violeta va a interpretar un fragmento de “El gavián” que, como ella misma explicó, estaba fundamentado en elementos del folklore y de las costumbres chilenas, tanto en lo literario como en lo musical. Y explica:

Tendría que agregar que ya los bailarines de Santiago están interesados y muy entusiasmados. He conversado con Jaime Jory que hizo «El lobo», y está sumamente interesado, y con Somoza. Porque el interés mío es que la gente joven haga estas cosas; no tengo ningún interés en que las personas que han estado trabajando mucho tiempo en cosas prácticamente anti-chilenas las hagan. En cambio, estos muchachos jóvenes con energía y con... y con inquietudes y con un sentimiento más chileno y con deseos de hacer algo nacional, esas son las personas que a mí realmente me interesan, y ya están entusiasmados. Incluso tengo... el ballet ya está montado en chiquitito. La Adela Gallo, una muchacha, una mujer muy inteligente de Santiago, hizo en pequeñito los personajes, en... con cuerpo de alambre y con vestuario de papel. Y quedaron bien bonitos.

Finalmente Violeta va a referirse a la charla que daría en el auditorio de Educación bien avanzada la tarde. Para hacerlo debió tener en sus manos los manuscritos de su libro *Cantos folklóricos chilenos*, pues la presentación corresponde a los contenidos de esa publicación.

En síntesis, en su segundo paso por Concepción, en la conversación que sostuvo con Mario Céspedes, se evidencia que Violeta Parra había entrado en una fase de carácter más creativa, en que si bien las recopilaciones siguieron siendo parte relevante de sus preocupaciones, ya no tenían el papel central que ocupaban un par de años antes. De las

Anticuecas pasó a la Centésimas y a “El gavián”, pero además está toda el área de la plástica que ella va a desplegar por el reposo que obligadamente tuvo que realizar cuando enfermó de hepatitis.

A modo de conclusión

SE PLANTEARÁN LAS conclusiones en tres niveles. Primero, respecto de los objetivos de Violeta al arribar a Concepción en mayo de 1957 y que pudo desarrollar en profundidad desde noviembre de ese año hasta mediados de 1958. Segundo, las proyecciones que tuvo ese momento en el tiempo, tanto en relación a sus esfuerzos por recopilar el folklore como en términos creativos. Finalmente, algunas reflexiones generales.

Violeta arriba a Concepción en un momento en que occidente tenía sus ojos puestos en el espacio exterior, en la carrera espacial, en que se avizoraba el ingreso a un momento histórico único que alcanzaría su máxima expresión con la llegada a la Luna. Al mismo tiempo, en el día a día, había un conjunto de problemas estructurales no resueltos: la carencia de servicios, viviendas y la precariedad de la infraestructura urbana; la escasa cobertura y proyección educacional; el permanente fantasma de la cesantía y las deficientes condiciones laborales; la falta de higiene y salubridad pública; las altas tasas de mortalidad infantil; la permanente alza en el costo de la vida; en fin, la falta de oportunidades y esperanzas que llevaban a que hubiese un gran porcentaje de la población bajo la línea de la pobreza. Por su carácter proletario, por la presencia de mineros, industriales y pescadores, esta provincia ya en ese entonces pensaba que políticamente era la izquierda la que debía conducir al país.

La sancarlina se va a enfocar en una iniciativa que va a tener una gran recepción en la sociedad, no solo chilena, sino latinoamericana de ese

entonces: el rescate y difusión del folklore. En realidad se trataba de una corriente que venía desde el siglo XIX, desde el llamado Romanticismo europeo, y que se había venido irradiando desde entonces. Sin embargo, a diferencia de otros países como México, en donde se tomaron muy en serio el valor de la historia y del patrimonio en la construcción de la nación tras la Revolución de 1914, en Chile el estado no llegó a otorgarle una relevancia similar.

La protagonista de esta historia se inserta en esta dimensión, como recopiladora y creadora, pero esencialmente a partir de su propia iniciativa.

En esta investigación se destaca la propuesta museística que trae a Concepción, sus esfuerzos por difundir el folklore a diversos públicos, sus clases de cueca, su metodología de recopilación folklórica, su genio creativo. También constatamos la llegada que tenía con diversos segmentos etarios: niños, jóvenes, ancianos. A los primeros no necesariamente los cautivaba con la música pero entendían la relevancia de rescatar el folklore; a los segundos, en los ambientes universitarios, los entusiasmaba y abría nuevas perspectivas. Al terminar los recitales se le acercaban, le pedían autógrafos; entre ellos y ellas estaban quienes tomarían los cursos de cueca. Violeta además era escuchada en los campos junto con la música mexicana, y las cantoras campesinas la respetaban muchísimo junto con admirar su sencillez y calidez.

Violeta Parra había alcanzado reconocimiento social. Esa valoración, aunque con limitaciones, se proyectó incluso hasta la academia, por algo la Universidad de Concepción la patrocinó o contrató para que realizara sus planes. Aunque no fue suficiente, fue un apoyo que por lo menos duró ocho meses. Sin embargo, se requería toda una vida para rescatar el folklore había dicho Violeta a su arribo a la capital de sur. Y tenía razón.

No era verdad que hasta que tomó la decisión de suicidarse, Violeta nunca tuviese espacio en los diarios o en sus portadas, pues estos fueron nuestra principal fuente de información. O que tuviese escasa presencia en las radios, pues sumó muchas horas en ellas tanto en Chillán como en Concepción durante estos años. Insistimos, Violeta Parra, para 1957-58, es reconocida socialmente y en su doble faceta, como folklorista y artista.

Los problemas tenían que ver con lo que implicaba asumir el desafío de dedicarse a recopilar y difundir el folklore. En un país en donde la vida era muy difícil y precaria, mucho más de lo que lo es en el presente, con mayor razón todavía lo era para una artista y folklorista, y además,

mujer. A pesar de que se estaban abriendo camino hacia el ámbito profesional, la mayoría de ellas, en un contexto patricarcal, todavía no eran lo suficientemente valoradas, siguiendo relegadas al ámbito de lo privado, si bien en la práctica se movían entre lo privado y lo público⁵⁸². Solo es cosa de apreciar cuántas mujeres fueron invitadas a los encuentros de escritores organizados por Gonzalo Rojas.

De allí el mérito de la Universidad de Concepción, de su rector David Stitchkin, de apoyarla para que ella hiciera lo que le quitaba el sueño. La Universidad de Chile solo lo hizo para las Escuelas de Temporada, instancias que aprovechaba para proseguir con sus investigaciones, pero no hubo un contrato estable.

Esa es la gran paradoja de Violeta Parra en ese entonces, que su trabajo de investigación y difusión es reconocido como valioso y relevante; lo mismo sus creaciones. Sin embargo, debe realizarlo solo sosteniéndose en su temple, en el de sus más cercanos o entre quienes va tejiendo redes de apoyo; deberá hacerlo además esencialmente recurriendo a su talento como ejecutante brillante y como artista. Es doblemente paradójico, si se considera que estamos en una época que ha sido considerada como la de un estado omnipresente en todos los ámbitos. Como lo hemos podido constatar en otros trabajos, quizá lo fue a escala de época; no obstante, en realidad era un estado mínimo, exiguo y ambiguo⁵⁸³. Es más interesante entender y analizar cómo se está moviendo la sociedad a la sazón, de lo cual la Universidad de Concepción es un excelente ejemplo desde su misma génesis.

En relación a las proyecciones de su paso por la región del Biobío, se puede afirmar en propiedad que se trató de un momento muy significativo. Quizá parezca exagerado, pero por un momento, quienes visitaban esta ciudad del sur de Chile, la percibieron como la “Atenas de América”, por la notable y febril actividad cultural que se desplegaba y que alcanzaba en las Escuelas de Verano su ópera prima. Y Violeta arriba a este espacio, que era un vórtice cultural en el que confluyeron múltiples actores y cir-

⁵⁸² Alejandra Brito, *Autonomía y subordinación. Mujeres en Concepción, 1840-1920*, Santiago, Lom, 2014.

⁵⁸³ Fernando Venegas E., *Del asociacionismo rural a la asociatividad urbana. Protagonismo de la sociedad en la construcción de un espacio local, 1860-1960*, Santiago, Tesis para optar al grado de Doctor en Historia, 2013.

cunstances, estableciéndose inconmensurables relaciones, conexiones y proyecciones. Sin duda, su paso por la Escuela de Bellas Artes, su relación con pintores y artistas plásticos, con dramaturgos y arquitectos, dejaría una huella importante tanto en ella como en quienes se relacionaron con ella. Así como también su relación con la gente del ámbito académico: investigadores, literatos y folklorólogos.

Igualmente es muy relevante su labor de recopilación folklórica, su idea de museo, las cuecas que recopiló en Concepción y que se dieron a conocer en parte en su tercer disco sobre el folklore chileno.

Se deben subrayar además sus esfuerzos por rescatar y difundir el folklore. Violeta se sintió limitada en el formato de las grabaciones de audio, quiso avanzar hacia las filmaciones, pero no estaban los recursos. Pocos entendieron que era necesario que estuviesen. La creación de un grupo folklórico al alero de la IV Escuela de Verano y el propósito de generar una red de ellos a nivel nacional, fue una idea audaz. Pues, independientemente de que el propósito de rescatar y difundir el folklore tuviese una significativa receptividad, es evidente que estaba limitado por los avances de la mundialización en los espacios urbanos. La cultura tradicional estaba en retroceso, eso es indudable. Por las radios se escuchaba música anglosajona o bien “folklore oficial”.

Es interesante eso sí que cuando Violeta arriba a Concepción la música que se difundía al público era la de las orquestas de cámara y conjuntos corales. Ella pondrá en el centro de la atención el folklore y muy particularmente en la cueca. Para cuando ella retorne a Santiago, en Concepción ya se habían formado agrupaciones folklóricas. Sin lugar a dudas ella sembró una semilla. En ello fue muy importante la Universidad de Concepción y su labor de extensión liderada por María Molina, otra mujer clave. ¿Cuántos folklorólogos y folkloristas pasaron por las escuelas de temporada? En ese sentido la labor desarrollada por Margot Loyola también fue importantísima. No se puede exagerar, Violeta Parra es parte de una corriente, pero ella aporta con lo suyo.

Si bien en esta investigación se ha resaltado que en su retorno a Concepción en enero de 1960, estaba en una fase de diversificación y bifurcación creativa por sobre su interés por recopilar el folklore, lo cual sin duda es subjetivo, ello no significa que la creación no estuviese presente durante esos años. Por el contrario, fue muy importante, sobre todo en lo relacionado con la composición de canciones o música para guitarra.

Puede decirse que Violeta arriba a Concepción en 1957 componiendo las Anticuecas y retorna en 1960 con “El gavián”. Su trayectoria creativa de esos años podría sintetizarse en su paso de las Anticuecas a “El gavián” y, como telón de fondo, como proceso escritural permanente, sus décimas autobiográficas.

Hacemos notar que desde la academia, a la postre serían estas obras las que más se resaltarían además de su excepcional calidad de ejecutante.

Profundizando en este análisis, Alfonso Letelier recordaba que en una audición privada Violeta había explicado que en las Anticuecas había tratado de incorporar todos los elementos musicales de la cueca y todo el “espíritu de adentro”, pero que no eran en absoluto cuecas. Según Letelier, en realidad, las Anticuecas no tenían la forma de la danza chilena, tampoco el canto y, lo más relevante, superaban con creces “la indigencia armónica que es una constante de esa música”. Y prosigue: “Tanto la disposición interválica como las fórmulas rítmicas enfatizan su propia identidad, gracias al medio armónico en que la autora las hace moverse, y a las leves modificaciones que introduce en las repeticiones de frases que forman los periodos. Generalmente hay dos secciones bien contrastantes así formadas que se alternan y repiten varias veces...”. Desde su perspectiva, esta música le daba la espalda al clasicismo de la cueca, entregando “un mensaje palpitante de lo más profundamente chileno”⁵⁸⁴.

De características más notables por su ambición y curiosísima factura era “El gavián”. De una parte, había ciertas constantes estilísticas similares a las Anticuecas. Pero destaca el clima:

altamente dramático introducido por el uso de un texto cuyo origen no conocemos pero cuya eficiencia y ‘virtud’ (en el sentido griego del vocablo: ‘areté’) son indudables. Pero la autora no se detiene frente al uso normal de dicho texto. Además, ya sea por la necesidad de musicalizar o enfatizar un sentido, ciertas palabras y en determinadas partes de la obra, las hallamos alteradas en el orden de sus sílabas. Ello, que bien podría ser un afán de destruir por construir, es aquí un procedimiento consciente tras la obtención de un fin muy preciso. En efecto, la alteración del orden de las sílabas de algunas palabras del texto es tal que aquellas se deshacen

⁵⁸⁴ Alfonso Letelier, “Violeta Parra”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 21, No. 100 (1967), 110-111.

Destaca también una sensibilidad y enorme creatividad. Ese genio está muy en función del micromundo que es el ámbito en el que realiza sus recopilaciones, pero que al mismo tiempo es un macromundo, pues no se trata de realidades aisladas sino conectadas con otras múltiples realidades y situaciones. Y desde este ámbito es que Violeta va creando y desplegando su genio: escritura de poesía en décimas, composición de música y canciones, proyectos de danza, y su multiforme obra plástica. Todo lo que ella hace, por su talento y capacidad creativa pasa a estar en una alta frecuencia creativa. Pero, a su vez, por el trabajo que ha venido realizando y que captó muy bien en toda su esencia, y que a su vez se conecta con su propia historia de vida, pasa a ser una muestra profunda no solo de lo que ella estaba sintiendo, pensando o creando, sino de lo que es una sociedad, una época, una cultura: el mundo campesino y las problemáticas sociales.

En ese sentido se podrían hacer paralelos con otras mujeres que también destacaron por su autenticidad y genio, como fueron Frida Kahlo o Gabriela Mistral. Historias de vida diferentes, pero con elementos en común, en su condición de mujeres sobresalientes que se abrieron paso en sociedades patriarcales. Interesante que ambas se desarrollaron en México: la primera por ser su tierra natal; la segunda por haber sido invitada por su Ministro de Educación, José Vasconcelos, para colaborar en la reforma educacional y en la creación de bibliotecas populares⁵⁸⁸. El paso de Gabriela Mistral por México dejó una honda huella, que se recuerda hasta el presente, a tal punto que se ha dicho que su obra es más conocida en ese país que en el nuestro. Mientras en México cinco mil escuelas llevan el nombre de Gabriela Mistral, solo cincuenta lo tendrían en Chile⁵⁸⁹. Por algo recibió el Premio Nobel de Literatura primero (1945) y bastante después el Nacional (1951). Haciendo ucronía, término que utilizaba Fernand Braudel para preguntarse qué hubiese pasado si la historia hubiese sido de otra manera, cabe preguntarse qué hubiese pasado

⁵⁸⁸ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3429.html>

⁵⁸⁹ “Gabriela Mistral, ‘más mexicana que chilena’, dicen en la FIL mexicana”, en <http://www.efe.com/efe/america/mexico/gabriela-mistral-mas-mexicana-que-chilena-dicen-en-la-fil/50000545-2782295>

⁵⁹⁰ Violeta Parra, *Décimas. Autobiografía en versos*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1976, 241-242.

si en vez de viajar a Europa Violeta Parra hubiese decidido difundir el folklore chileno en México.

Dicho sea de paso, a Violeta no le fue indiferente la gran Gabriela. Y le compuso un canto a lo divino de despedida con motivo de su muerte el 10 de enero de 1957. La llama “Presi’enta y bienhechora de la lengua castellana”; señala que la mujer americana “inclina la vista y llora por la celestial señora...”; que mientras: “Hay una fiesta en la gloria”, “hay un llorar aquí en la tierra, como si una grande guerra, haya mancha’o la historia”. Finalmente resaltó el significado de la muerte entre los niños en un sentido genérico: “Los niños de las escuelas ya no tienen su mairina: la Provi’encia Divina se llevó la flor más bella”⁵⁹⁰.

Otro aspecto muy importante es cómo Violeta es capaz de adaptarse muy bien a los contextos. A propósito de la simplificación que se ha hecho de manera retrospectiva de ella como una campesina. No hay ningún problema en que tuviese una matriz cultural rural, pero, si es por eso, también fueron muy importantes las influencias urbanas. Ella se aproximó al mundo campesino por los recorridos que fue haciendo desde su infancia, los viajes en tren y la contemplación de lo rural desde sus ventanillas, su residencia en Lautaro; también hay una suerte de ADN cultural que es traspasado por su madre, Clarisa Sandoval. Como ya lo hemos señalado reiteradamente, Violeta se desenvuelve en una sociedad urbana que es animada por campesinos. Empero, ella vive en espacios que tienen una lógica urbana y en donde la cultura está allí revolviéndose, múltiples sedimentos se mezclan y se envuelven el uno al otro: lo tradicional y lo moderno; lo local con lo regional; lo nacional con lo internacional.

Esta adaptación se refleja concretamente por ejemplo en la vestimenta que ella utilizaba. Existen fotografías de cuando en sus inicios como artista hizo baile español por ejemplo. De su paso por los ambientes universitarios y específicamente en la Universidad de Concepción también hay varias imágenes y, en todas ellas, en las presentaciones públicas, se aprecia con tenida de carácter formal. Lo mismo cuando hacía recitales para difundir el folklore en ambientes no universitarios, como el restaurante Don Quijote en Concepción. En sus recorridos por los campos, enfocada en hacer recopilaciones, podría haber ido con ropa más informal, considerando los caminos polvorientos que debía recorrer, pero ello es relativo, considerando que debía apersonarse ante las autoridades locales para que le recomendaran cantoras. Sergio Larraín dejó retratos de las recopilaciones iniciales,

en las afueras de Santiago, en que se le ve con vestidos largos. Haciendo esta tarea, en el caso de Concepción, considérese que tuvo que andar a caballo. Pero siempre usó falda, lo cual no es un detalle que debiese pasar inadvertido. En realidad, hasta donde sabemos, no se ha hecho un estudio de cómo se vestía Violeta respecto de, por ejemplo, como lo hacía Frida Kahlo. Sobre ella se decía que gustaba vestir ropas nativas por darle el gusto a Diego Rivera. Sin embargo, últimas investigaciones dan cuenta de que ella se vestía de esa manera por su propia voluntad, por un estilo propio. Se ha establecido en su forma de vestir, de llevar sus numerosos y obligados corsés, como un elemento más de su singular personalidad.

Y este es un punto importante para pensar en Violeta, entre tantos otros que se podría problematizar. Sin duda la vestimenta puede dar cuenta del momento económico de una sociedad o de una parte de ella. De hecho, en esa época, en los espacios urbanos como Santiago, Concepción y Valparaíso, las camisas se vendían con puños y cuellos de repuesto. La ropa se remendaba. Incluso había especialistas en zurcir medias. Por otra parte, la mayoría de los niños de las zonas rurales o periurbanas iban descalzos a las escuelas. Hoy estas situaciones son inimaginables, la ropa dejó de ser un bien escaso. Entonces el ropero de Violeta Parra reflejaría el momento económico de una sociedad y cómo estaba impactándola concretamente a ella y su familia. Pero, a su vez, refleja cómo ella se quería mostrar o cómo quería ser percibida según los contextos. Si cantaba composiciones que versaban del pueblo, de sus luchas, de sus sufrimientos, ella se vestía para esa ocasión. Así como cuando en la Universidad de Concepción estrenó las Anticuecas, que se consideraron desde un comienzo como música de cámara, lo hizo formalmente. Ella decide cómo se va a vestir, según la ocasión, según lo que quiere transmitir.

Con este aspecto, a lo que se quiere llegar es que se aprecia mucho interés por valorar a Violeta Parra asociándola a ciertas personas o contextos. Quizá es una de nuestras características identitarias como sociedad chilena, buscar el valor en la afirmación ajena. En el caso de Violeta, si conoció o relacionó con Neruda, si éste dijo o no algo de ella; si se relacionó o no con Víctor Jara; la influencia de su hermano Nicanor, etc.; o bien, que recorrió Europa, y lo máximo, que estuvo en París y expuso en el Louvre. Es decir, por decirlo burdamente, si Neruda nunca hubiese dicho nada de la “Santa de Greda Pura” o ella no expone en el Museo Nacional de Francia, ¿Violeta no hubiese sido importante? ¿Fue Violeta

la que se llenó de gloria por exponer en el Louvre o el Louvre ganó en valor e hizo historia por exponer la creación de la gran Violeta?

En realidad, la respuesta es obvia, y podríamos darla a partir de la Universidad de Concepción, que sin duda hizo historia al contratar a Violeta Parra para que llevara adelante su proyecto de creación de un museo de la música folklórica chilena, rescatara y difundiera el folklore (y no sólo el criollo), y de paso, para que se siguiera inspirando y creando. Así como ella fueron muchos los intelectuales y artistas que pasaron por la capital del sur y por su universidad, conocida en ese entonces como la Atenas de América. En ese momento, su obra creativa, que llegaría a alcanzar valoración universal, estaba eclosionando.

Fuentes y bibliografía

Archivos y fuentes:

Depósito Biblioteca Central Universidad de Concepción:

El Sur, Concepción: 1955-1960.

Crónica, Concepción: 1955-1960.

La Patria, Concepción, 1955-1960.

La Discusión, Chillán, 1955-1960.

Archivos:

Archivo Fotográfico UdeC

Archivo Nacional de la Administración

Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCh)

Archivo Museo Pedro del Río Zañartu, Hualpén.

Entrevistas:

Por Fernando Venegas E.

–Patricia Chavarría, Concepción, agosto de 2015 –mayo de 2017.

–Raúl Zimmelman, Concepción, marzo de 2017. Fue realizada en conjunto con Sanyar Lagos.

–Sanyar Lagos, Concepción, Barrio Universitario, julio de 2017.

–Jaime García, Barrio Universitario-Concepción, abril-mayo de 2017.

–Mireya Mora, Barrio Universitario, Concepción, septiembre 2015.

–Consuelo Saavedra, Pedro de Valdivia, Concepción, octubre de 2015.

–Irma Ibáñez, René Castillo y Ricardo Castillo, Talcahuano, junio de 2017.

- Ricardo Castillo y Flavia Pineda, Talcahuano, julio de 2017.
- Albino Echeverría, Camilo Henríquez, Concepción, mayo de 2017.
- Francisco Rodríguez, Concepción-Santiago, agosto de 2017.
- Carlos Muñoz Labraña, Barrio Universitario, Concepción, agosto de 2017.
- Daniel González, Concepción-Cauquenes, agosto 2017.
- Gastón Soublette, Concepción-Limache, agosto 2017.
- Nicolás Masquiarán, Barrio Universitario, Concepción, julio 2017.
- Gloria Herrera Merino, Concepción, agosto 2017.
- Emilio Saldías, Hualqui, agosto de 2017.
- Ema Millar y Pedro Millar, Concepción, agosto 2017.
- Solveig Belmar, Chiguayante, agosto 2017.

Por Ricardo Castillo:

- Rosa Viveros Cid, Concepción, octubre 1990-noviembre 1996. Archivo Personal Ricardo Castillo Ibáñez.

Por Javier Verdugo:

- Renán Arriagada Acuña, San Pedro de la Paz, junio de 2017. Archivo Personal Javier Verdugo.

Comunicaciones:

- De Isabel Parra a Fernando Venegas, enero, 2017.
- De Orieta Escámez a Fernando Venegas, julio, 2017.

Fuentes impresas consultadas en Sala Chile, Universidad de Concepción:

- Parra, Violeta, Poesía, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso, 2016.
- Parra, Ángel, *Violeta se fue a los cielos*, Santiago, Ed. Catalonia, 2006.
- Parra, Violeta, *Composiciones para guitarra*, Santiago, Editado por Fundación Violeta Parra, Autoridad Sueca para el Desarrollo Internacional y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1993.
- Parra, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid, Michay, 1985.
- Parra, Violeta, *Décimas. Autobiografía en versos*, Argentina, Ed. Pomaire, 1976.
- Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año de 1955. Concepción, Escuela Tipográfica Salesiana, 1956.
- Memoria del sexenio 1956-1962. Universidad de Concepción. Concepción, Impreso en Los Talleres de la Imprenta de la Universidad de Concepción, 1962.
- Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1957, Sin pie de imprenta.

Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente a 1958, Concepción, Imprenta Universidad de Concepción, 1959.

Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1960, Concepción, Imprenta Universidad de Concepción, 1961.

Memoria presentada por el Directorio de la Universidad de Concepción correspondiente al año 1961, Concepción, Imprenta Universidad de Concepción, 1962.

Universidad de Concepción, *Cuarta Escuela Internacional de Verano 1958*, Sin pie de imprenta.

Universidad de Chile, *Departamento de Extensión Cultural. I Escuela de Invierno de la provincia de Aisén: del 7 al 20 de julio de 1958*, sin pie de imprenta.

Fuentes escritas, archivo Secretaría General UdeC (Oficina de Partes)

Archivo Secretaría General UdeC, Actas Consejo de Directorio, 9 de junio de 1958.

Archivo Secretaría General UdeC, Actas Consejo de Directorio, 16 de junio de 1958.

Cuaderno de apuntes de clases de cueca de Mireya Mora. Archivo Personal Mireya Mora.

Discografía y rescates folklóricos

Violeta Parra, *Canto y guitarra, El folkllore de Chile, Vol. I*, Odeón, Chile, 1957.

Violeta Parra, *Composiciones para guitarra*, Odeón, 1957.

Violeta Parra, *El folkllore de Chile. Violeta Parra. Vol. II*. Odeón, Santiago, 1958.

Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. III: La cueca presentada por Violeta Parra*, Santiago, Odeón, 1959.

Violeta Parra, *Cantos folklóricos de Chile, Vol. IV: La tonada presentada por Violeta Parra*. Odeón, Santiago, 1959.

Documentales

Mimbre, realización de Sergio Bravo; colaboración de A. Ferreira Braga, Embajador de Chile en Brasil, 1957; asistente de realización, Sonia Salgado; música: Violeta Parra. Santiago, Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile, 1957. Visto de: <https://www.youtube.com/watch?v=QLq78pOvtJo>
Trilla. Calquinhue, Realización de Sergio Bravo. Ayudante de Filmación Daniel

Urría. Colaboración, Javier Gutiérrez y Domingo Ulloa. Texto, Sergio Ampuero. Voz, Sonia Salgado. Música original, Violeta Parra. Santiago, Centro de Cine Experimental, Universidad de Chile, 1959. Restauración financiada por Fondart 2009.

“Chávez - Escámez - Venturelli, Memoria Grabada”, entrevista al maestro Julio Escámez, Costa Rica, Agosto 2013, Proyecto Financiado por Fondart 2013.

Artículos, libros, capítulos de libro, tesis:

Agosin, Marjorie e Inés Dözl Blackburn, *Violeta Parra. Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*, Santiago, Editorial Planeta, 1988.

Albuquerque F., Germán, “La red de los escritores latinoamericanos en los años sesenta”, *Universum*, 15, 2000, Universidad de Talca, 337-350.

“Actividades Universitarias”, *Atenea*, Año XXXIV, Tomo CXXVII, N° 374.

“Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, 12 (60), 1958, 71-77.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, “La poesía folklórica de Melipilla”, *Revista Musical Chilena*, 12(60) 1958, 48-70.

Bauer, Arnold, *La sociedad rural chilena*, Santiago, Andrés Bello, 1994.

Belmar, Daniel, *Ciudad brumosa*, Concepción, Imprenta J. H. Salazar, 1950, 7.

Belmar, Daniel, *Los túneles morados*, Santiago, Zig-Zag, 1963.

Bradú, Fabienne, *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Brito, Alejandra, *Autonomía o subordinación. Mujeres en Concepción, 1840-1920*, Santiago, Lom, 2015.

Brito, Alejandra, *De mujer independiente a madre de peón a padre proveedor: la construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena 1880-1930*, Concepción, Eds. Escaparate, 2005.

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006.

Chapman Q., William, “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico”, *Investigación & Desarrollo*, Vol. 23, N° 1.

Chavarría, Patricia, *De los cogollos del viento*. Santiago, Archivo de la Literatura Oral y Tradiciones, Biblioteca Nacional & DIBAM, 2009.

Contreras, Marta; Patricia Henríquez; Adolfo Alborno, *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción. TUC*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 2002.

Contreras Mühlenbrock, Rafael y Daniel González Hernández, *Será hasta la vuelta de año: Bailes chinos, festividades y religiosidad popular en el Norte Chico*, Santiago, Ed. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2014.

- Correa, Sofía; Consuelo Figueroa; Alfredo Joselyn-Holt; Claudio Rolle; Manuel Vicuña, *Historia del siglo XX chileno*, Santiago, Sudamericana, 2001.
- Dannemann, Manuel, *Enciclopedia del folclore de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1998, 217-218.
- Díaz B., Frida, "Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo" *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, Vol. 5, Nº 2, 2003.
- Echeverría C., Albino, *Murales de la Octava Región*, Talcahuano, Fondart, 2002.
- Escámez, Julio, *Visiones 2008-2014*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 2016.
- García M., Jaime, *El campus de la Universidad de Concepción: su desarrollo urbano y arquitectónico*, Concepción, Eds. Universidad de Concepción, 1995.
- Gatica, Margarita; Roberto Contreras y Mauricio Ostría, *Premios Municipales de Arte de Concepción, 1953-2004*, Concepción, Ediciones Universidad del Biobío, 2006.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004.
- González, Juan Pablo; Oscar Ohlsen, Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- González, María Soledad; Sandra Santander, *Catálogo 50 años mural Presencia de América Latina*, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 2005.
- Guzmán, Carolina, *Los manteles de Nemesio. Diferentes perspectivas de la vida artístico-cultural de Concepción entre 1955 y 1960 a través de una canción de Violeta Parra y Olga Muñoz*, Universidad de Concepción, Memoria para optar al Título de Antropólogo con mención Socio Cultural, 2013.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 2002.
- Hormazábal, Viviana, *La obra visual de Violeta Parra*, Universidad de Chile, Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte, 2013.
- <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/viewArticle/6040/7152>
- <http://redie.uabc.mx/redie/article/view/85/1396>
- http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11334%2526SCID%253D11338%2526ISID%253D486,00.html
- <http://www.blest.eu/biblio/rodriguez/intro.html> <http://www.cancioneros.com/nd/1112/4/la-cueca-presentada-por-violeta-parra-violeta-parra>
- <http://www.cancioneros.com/nd/2673/4/el-folklore-de-chile-violeta-parra>
- <http://www.cancioneros.com/nd/2675/4/composiciones-para-guitarra-ep>

- violeta-parra
<http://www.cancioneros.com/nd/2677/4/la-tonada-presentada-por-violeta-parra-violeta-parra>
<http://www.efe.com/efe/america/mexico/gabriela-mistral-mas-mexicana-que-chilena-dicen-en-la-fil/50000545-2782295>
<http://www.folcloreyculturachilena.cl/content/wiew/1153706>
<http://www.memoriachilena.cl>
<https://otraclasedehistoria.files.wordpress.com/2011/06/julic3a1n-g-verplaetse-el-punto-cuarto-del-presidente-truman.pdf>
- Isamit, Carlos, “El folklora en la creaci3n artstica de los compositores chilenos”, *Revista Musical Chilena*, 11 (55), 1957, 24-36.
- Lillo, Baldomero, *Obra reunida*, Santiago, Ril, 2010.
- Loyola, Margot, *La cueca: danza de la vida y de la muerte*, Valparaíso, Edic. Pontificia Universidad Cat3lica de Valparaíso, 2010.
- Martínez E., Pacían, *Daniel Belmar: Rescate y memoria*, Hualpén, Trama Impresores, 2009.
- Masquiarán, Nicolás, *La construcci3n de la institucionalidad musical en Concepci3n, 1934-1963*, Universidad de Chile, Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología, 2011.
- Meissner G., Eduardo; Sergio Ramón Fuentealba, *Tole Peralta, semblanza y diálogo*, 1998.
- Mercado, Claudio, “Guitarroneros pircanos. Sueños de 25 cuerdas”, *Actas 5 Congreso Chileno de Antropología: Antropología en Chile, balance y perspectivas*, Santiago de Chile, Lom, 2006.
- Miranda, Paula; Elisa Loncon y Allison Ramay, *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*, Santiago, Ed. Pehuén, 2017.
- Muñoz, Heriberto, *Música de tradici3n oral de Curacautín. Una aproximaci3n a la música de los colonos nacionales en la Araucanía de la primera mitad del siglo XX*. Valparaíso, Fondart, 2009.
- Navarrete A., Micaela y Karen Donoso F. (compiladoras), *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*, Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares Biblioteca Nacional, Lom, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010.
- Oviedo, Carmen, *Mentira todo lo cierto: tras la huella de Violeta Parra*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990, 68.
- Pacheco, Arnoldo, *Historia de Concepci3n: siglo XX*, Concepci3n, Ediciones Universidad de Concepci3n, 1997.
- Pereira S., Eugenio, “Educaci3n Musical: Consideraciones sobre el folklora en

- Chile”, *Revista Musical Chilena*, 13(68) 1959, 83-92.
- Revista Chilena de Infectología*, N° 27, vol. 1, Santiago, febrero 2010.
- Revista Musical Chilena*, año XII, n° 60. Edición de julio-agosto de 1958, 71-77.
- Revista Nos*, abril 2012, <http://www.revistanos.cl/2012/04/se-apago-con-los-toque-de-queda-la-inolvidable-bohemia-penquista/>
- Rodríguez, Osvaldo, *Cantores que reflexionan*, Madrid, Ediciones LAR, 1984.
- Sáez, Fernando, *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*, Santiago, Ediciones Radio Universidad de Chile, 1996, 102-103.
- Salazar, Gabriel, *Ser niño huacho en la historia de Chile*, Santiago, Lom, 2007.
- Salinas, Juan, *Campamento Lenin. Expresión de poder popular en Talcahuano-Concepción. 1970-1973*, Universidad de Concepción, Tesis para optar al Grado de Magister en Historia, 2013.
- Salinas, Maximiliano, *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia el 1900*, Santiago, Lom, 2005.
- Salinas, Maximiliano, *En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica*, Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2000.
- Seeger, Charles, “El profesional y el aficionado en el estudio de la música folklórica”, *Revista Musical Chilena*, 13(68) 1959, 70-82.
- Soublette, L. Gastón, “Combinación de ‘letra’ y ‘entonación’ de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, 13(65) 1959, 101-106.
- Subercaseaux, Bernardo y Jaime Londoño, *Gracias a la vida. Violeta Parra. Testimonio*, Santiago, Editorial Galerna, 1976, 67-68.
- Oporto V., Lucy, *El Diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*, Santiago, Edic. Altazor, 2008.
- Torres P., Fidel, Rodrigo Vera M., Luis Arias E., *América es la Casa. Arte Mural y Espacio Público en Chillán*, Chillán, Fondos de Cultura, 2011.
- Torres, Fidel; Rodrigo Vera; Luis Arias y Patricio Contreras, *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*, Concepción, Fondos de Cultura, 2012.
- Universidad de Concepción, *Cuarta Escuela Internacional de Verano 1958*, Sin pie de imprenta.
- Urrutia B., Jorge, “Reportaje de un músico a Rapa-Nui”, *Revista Musical Chilena*, 12(60) 1958, 4-47.
- Urzúa V., Germán, *Historia política de Chile y su evolución electoral desde 1810 a 1992*, Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 1992.
- Varas, José Miguel, *Los sueños del pintor: sobre la base de conversaciones con Julio Escámez*, Santiago, Alfaguara, 2005.
- Vega, Carlos, “Música folklórica de Chile”, *Revista Musical Chilena*, 13(68)

1959, 3-32.

Venegas E., Fernando, *De Tralcamawida a Santa Juana*, Valparaíso, Edic. Universitarias de Valparaíso, 2013.

Venegas E., Fernando, *Del asociacionismo rural a la asociatividad urbana. Protagonismo de la sociedad en la construcción de un espacio local, 1860-1960*, Santiago, Tesis para optar al grado de Doctor en Historia, 2013.

Venegas E., Fernando, *Víctor Domingo Silva: Una vida sin detenciones*, Santiago, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2002.

Venegas, Fernando, "Violeta Parra y su conexión con la cultura popular de la frontera del Biobío (1917-1934)", *Revista Historia UdeC*, N° 21, vol. 1, enero-junio 2014, 105-139.

Verplaetse, Julián, "El punto cuatro del Presidente Truman". *Cuadernos de Estudios Africanos*, N° 9, 1950, 97-118.

Villarreal V., Félix, "Las afinaciones de la guitarra en Huanuco-Perú", *Revista Musical Chilena*, 12(62) 1958, 33-36.

Este libro,
editado por la
Vicerrectoría de Relaciones Institucionales
y Vinculación con el Medio
de la Universidad de Concepción,
fue impreso, en el mes de
octubre de 2017, por
Trama Impresores S.A.
(que sólo actúa como impresora)
Avda. Colón 7845,
Hualpén
Chile

Violeta Parra Sandoval arribó a Concepción en mayo de 1957 a dar un recital. Ella iba camino a Lautaro, a “arrucarse”, porque su objetivo eran los cantos mapuches, sin embargo accedió a realizar una presentación en el salón de honor de la Universidad de Concepción. Su actuación, que incluyó música europea además de la recopilación del folklore criollo y de sus composiciones originales, impactó el ambiente penquista, y surgieron voces que pidieron su contratación por la universidad local. Luego ella retornaría en el mes de agosto, traída por la Dirección de Extensión de la UdeC, a dar un nuevo concierto, en esta ocasión en el Teatro de la Universidad, orientado a los estudiantes primarios y secundarios. En ese entonces seguro ya se estaba fraguando su contratación, que se concretaría a instancias del poeta Gonzalo Rojas y del Rector David Stitchkin, a partir de la primavera de ese año.

Desde noviembre de 1957 hasta julio de 1958, Violeta Parra realizaría una fecunda labor al alero de la UdeC. Destaca la creación del Museo de Arte Folklórico, estrechamente relacionado con la recopilación del folklore en las localidades y entorno rural de la frontera del Biobío. Al norte de ese río, Violeta se asombró con el notable acervo de Hualqui, aunque, a mediados de enero de 1958, había recorrido más de ochocientos kilómetros de territorio, debiendo aprender a andar a caballo para lograr su objetivo de registrar canciones populares, aires folklóricos, tonadas y una gran cantidad de cuecas. Igualmente fue sobresaliente la difusión del folklore que realizó en el marco de la IV Escuela de Verano, en la que ofreció diversos recitales además de un exitoso curso de cueca, que cerró con varias presentaciones.

También es un momento de creación importante, siendo el contexto de la rica sociabilidad de la Escuela de Bellas Artes, ubicada en una casona en la intersección de las calles Víctor Lamas con Caupolicán, su principal espacio de inspiración. Se puede sintetizar ese proceso como el tránsito de las Anticuecas a “El gavián”. De fondo siguió escribiendo sus décimas y exploró las centésimas. Además debió explorar o pensar en las posibilidades de creación desde la plástica. En 1960 retornará a participar de las VI Escuelas de Verano de la Universidad de Concepción, momento en que Mario Céspedes, director de la Radio de la universidad penquista, le realizará una entrevista memorable.

Este libro es una invitación a profundizar en esa historia, que es, sin lugar a dudas, un capítulo hasta ahora poco conocido de la historia cultural chilena.

Fernando Venegas E.



ISBN: 978-956-227-415-9



9 789562 274159