

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Violeta Parra: un proyecto de representación intermedial

Violeta Parra: An Intermedial Representation Project

Alejandro E. Mundaca

Instituto de Estudios Culturales y Territoriales, Universidad Arturo Prat

alejandromundaca@gmx.com

orcid.org/0000-0002-6526-328

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 93-119

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.93-119

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: marzo 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

Violeta Parra: un proyecto de representación intermedial

*

Violeta Parra: An Intermedial Representation Project

Alejandro E. Mundaca
Instituto de Estudios Culturales y Territoriales, Universidad Arturo Prat
alejandromundaca@gmx.com

Resumen

En este artículo propongo leer los proyectos artísticos de Parra, desarrollados entre 1954 y 1967, como proyectos de representación definidos por tres procedimientos intermediales: integración, transformación e interrelación. Para ello planteo una triple genealogía, musical, literaria y visual, a partir de la cual Parra presentó críticamente nuevos elementos, como la visibilización de cultores vivos a través de una mediación que comenzó con grabaciones sonoras, obras plásticas y audiovisuales. Luego, estos proyectos fueron representados en conferencias, cursos y libros, para finalmente formar parte del museo que creó en Concepción y que después reformuló en La Carpa de la Reina.

Palabras clave: Violeta Parra, intermedialidad, transformación.

Abstract

This article proposes to read Parra's artistic projects, developed between 1954 and 1967, as representations defined by three intermedial procedures: integration, transformation and interrelation. To do so, I propose a triple genealogy, musical, literary and visual, from which Parra critically presented new elements, such as the visibility of living artists through a mediation that began with sound recordings, plastic and audiovisual works. These projects were then represented in conferences, courses, and books, and ended up forming part of the museum that she created in Concepción and later reformulated into La Carpa de la Reina.

Keywords: Violeta Parra, Intermediality, Transformation.

Los proyectos y los medios de representación

“Trabajo, pienso y hago proyectos”, escribió Violeta Parra desde París en una carta de 1964 (I. Parra 191). De hecho, estos proyectos han sido observados desde categorías disciplinarias específicas, destacándose su papel como investigadora, intérprete y creadora. En este sentido, desarrolló un criterio selectivo para la recolección de material en terreno, diseñó un amplio programa de difusión de la música tradicional a través de medios como la radio y la grabación de discos con fines didácticos y monográficos, además de presentarse en diversos escenarios y dar inicio a una notable producción creativa personal (Torres 58). Paula Miranda (234) plantea que Parra desarrolló siete proyectos. El primero tuvo como objetivo reunir su investigación en *Cantos folklóricos chilenos y Poésie populaire des Andes*, en adelante *Cantos y Poésie*. El segundo es la publicación de esa misma investigación en una serie de discos. Tercero, el programa que hizo para Radio Chilena en 1954. Cuarto, el museo que fundó en la Universidad de Concepción en 1958. Quinto, los cursos de folklore que dictó en algunas ciudades de Chile. Sexto, la Carpa de la Reina, y séptimo, su autobiografía, publicada póstumamente como *Décimas*. De una perspectiva diacrónica estas son expresiones y proyectos que tienen un objetivo común. Por ejemplo, Patricio Manns, uno de los primeros en advertir las líneas del trabajo parriano, así lo sugiere: “la misión subyacente de toda manifestación artística involucra un vasto proyecto de reflexión” (19). Entre sus varios significados, entiendo la palabra proyecto como una idea planificada con un objetivo específico que involucra una serie de tareas coordinadas para lograr un resultado dentro de un marco de tiempo definido.

Propongo así analizar este proyecto implícito de reflexión planificado y desarrollado de forma sincrónica y diacrónica con el que Parra representó intermedialmente “el alma de artista del pueblo”, como ella afirmó en 1967 (Largo). ¿Por qué representó esa alma de forma intermedial? ¿Cuál es el sentido de escoger varios medios, e incluso querer dispensar de ellos en sus últimos días? Para abordar estas preguntas, comenzaré en esta sección con las bases teóricas de la teoría intermedial, que exponen la relevancia y utilidad de evidenciar las operaciones de integración, transformación e interrelación mediales desplegadas por la autora chilena, para luego continuar con tres secciones abocadas a cada una de las genealogías artísticas identificadas de acuerdo a sus apariciones cronológicas, y la manera en que ellas, como disciplinas tradicionalmente separadas, también responden a esas

operaciones intermediales, e hipermediales, realizadas de manera no necesariamente secuencial, pues fueron desarrolladas de manera paralela.

Esto ha sido abordado metodológicamente durante las últimas décadas por los estudios intermediales, sobre la base de que los medios no pueden entenderse desconectados entre sí, y asumiendo la necesidad de analizar sus relaciones, tanto de similitud como de diferencia, así como las diversas operaciones que realizan cuando se integran y pasan de un medio a otro (Arvidson et al.). Por ejemplo, el uso de los medios de Parra coincide con una idea postulada por uno de los pilares teóricos en esta área que, también en 1964, afirmaba que un medio actuaba como una extensión sensorial del cuerpo humano en búsqueda de la comunicación, siendo su contenido otro medio, como “el contenido de la escritura es el habla, así como la palabra escrita es el contenido de la impresión, y la impresión es el contenido del telégrafo” (McLuhan 8). Igualmente, Parra llevó el habla de los cantores a la escritura en libros, en conferencias, y también a los sonidos grabados en radios y discos. Es decir, representó un contenido en varios medios, pero en casos como *Cantos*, hay diversos grados de transformación que dieron como resultado un tipo de tradición que ella consideraba auténtica (Canales 15; Montero 128). Así sucede en algunas obras, como en la pintura *Casamiento de negros* que es una transformación de la canción homónima, mostrando una temática común expresada de forma diferente (Escobar-Mundaca, *Violeta Parra, una aproximación* 117-28). Lo mismo en la arpillera “*Les fiances paysans*” que es la versión visual de la canción “Parabienes a los novios” (Escobar-Mundaca, *Translating Poetics* 77). Sin embargo, la transformación músico-visual ya la practicaba en 1957 cuando creó la canción inédita “Los manteles de Nemesio” inspirada en una pintura de Antúnez (Á. Parra 143). Pero además realizó una transformación del mismo medio visual cuando utilizó la técnica del bordado de lanas de sus arpilleras en la del pincel para sus pinturas (Escobar-Mundaca, “La Intermedialidad” 66).

Desde la teoría medial, Marshall McLuhan (3) señaló que la tecnología eléctrica, a diferencia de la tecnología mecánica anterior, expandía nuestro sistema nervioso central, borrando las fronteras espaciales y temporales. Observó que estas extensiones funcionaban de manera similar a nuestro sistema sensorial, fomentando las interacciones entre ellos (McLuhan 48). Es decir, los medios electrónicos promovían la intermedialidad que el ser humano poseía de forma intrínseca en los cinco sentidos. Así mismo lo describió Isabel Parra: “Esta filmadora que abre el ojo y te copia todo. Un grabador que abre el oído y se traga la java maravillosa” (191). De hecho las ideas de McLuhan han servido para el desarrollo teórico de los estudios intermediales que han buscado analizar esas y otras operaciones (Elleström

14). Por ejemplo, Lars Elleström distingue entre una intermedialidad diacrónica y otra sincrónica (73). La primera, que llama transmedial, considera la relación de un medio con los pasados y futuros involucrando la noción de que los productos y tipos mediales pueden comunicar conceptos comparables, transfiriendo contenido a través de diferentes medios a lo largo del tiempo (74). La intermedialidad sincrónica, por su parte, examina las características de los medios en un momento específico, exponiendo su carácter heteromedial, donde los productos y tipos de medios se cruzan y pueden describirse como una combinación de atributos materiales y capacidades cognitivas que funcionan como varios signos. Así, Elleström considera las transformaciones como una transmediación intermedial porque en ese caso el primer medio fue remediado por otro: una voz que emite ondas sonoras cuando lee y canta en una conferencia o grabación, o que luego es escrita en un libro o en una partitura. La transmedialidad implica la idea de que diferentes productos mediales, pertenecientes al mismo o diferentes tipos, pueden desencadenar una representación similar (79). Esta transformación transmedial tiene una larga historia, conocida como écfrasis, caracterizada por representar verbalmente una representación visual, distinguiéndose además por algún grado de cambio derivado de los medios técnicos.

Tanto la intermedialidad sincrónica como la diacrónica son evidentes en los proyectos de Parra, pues en ellos un contenido heteromedial aparece en documentales sonoros, luego en discos, luego en conferencias y en libros. Por ejemplo, observamos la transmedialidad sistemáticamente desarrollada de forma intramedial, es decir, con transformaciones dentro de un mismo medio en varias obras, como sucede en su famosa arpillera *Árbol de la vida* (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 71), que tiene una segunda versión con una figura en morado a la izquierda, un gato naranja a la derecha y un pajarito blanco en el centro (46), pero también una tercera versión que conserva Margot Loyola (San Martín 90), que fue transmediada intramedialmente (Elleström 71) al óleo en el reverso de la pintura *Entierro en la calle* (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 107). Es decir, el topos es heteromedial pues es transmediado en diferentes medios visuales: bordado y pintura. También sucede en la figura de Cristo crucificado que tejió en la arpillera *Cristo en bikini* y en el *Cristo de Quinchamalí* (Brunhammer 5) y la escultura en alambre *Crucifixión* (13). Varias figuras de cabezas humanas hechas en greda fueron también concebidas usando legumbres, como porotos y garbanzos (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 43). También vemos la transmediación y conexión entre su autobiografía escrita en décimas y su grabación en disco (*Décimas*); evidenciando de paso la condición heteromedial de lo poético-musical. Pero además encontramos trabajos audiovisuales, incluso

un documental propio, como veremos. Es decir, los cruces y transformaciones entre diferentes medios pueden tener en común una temática heteromedial y un proyecto. Esto también se evidencia en “El gavilán” (Parra, *Violeta Parra en el Aula Magna* pista 1), una obra para voz y guitarra que Parra proyectó como un ballet con una coreografía para ser interpretada por bailarines y una orquesta sinfónica con instrumentos autóctonos. Es decir, fue un proyecto intermedial donde diversos medios, incluidos el visual y el performático, funcionan en conjunto, casi wagnerianamente. Valga recordar que, en esta obra, cada uno de estos medios (musical, poético, visual y corporal) tenían en común el topo poético del amor fatal popular, transmediado musicalmente con la disonancia (Oporto) y sus instrumentos araucanos que participaban en temáticas de la muerte, y con la escenografía/dramaturgia de la mujer que lucha en vano contra los elementos naturales y su pasión, descritos por la misma autora en su entrevista radial de 1960.

Pero Elleström distingue que la comunicación de significado no es propia del medio pues solo se logra a través de la representación. Esto, ya que la mediación es la simple exposición sensorial de un medio que es percibido por nuestros sentidos: “Es un fenómeno presemiótico”, que es la manifestación física de entidades que poseen materialidad, características espaciotemporales y sensoriales, así como potencial semiótico (Elleström 39). Por ejemplo, un sonido que emitimos con la voz no significa nada por sí solo; lo mismo que Parra obtuvo muchas veces de sus informantes que no recordaban partes de versos ni entonaciones. Pero cuando el receptor reconoce que los sonidos tienen una organización, el sonido escuchado puede interpretarse como una voz que pronuncia palabras que comunican algo (39). Esto lleva a Elleström a distinguir entre los medios básicos y los calificados: los primeros aparecen cuando se muestra una configuración específica del sistema de signos, como un texto, el habla, imágenes, o un sonido organizado, etc., mientras que los medios calificados son configuraciones basadas en un medio básico, como la música, que se basa en sonidos organizados (33). Además, los medios calificados generalmente están influenciados por el contexto histórico y social en el que se utilizan. Esto hace que para ciertos grupos y culturas un tipo de sonido organizado sea o no considerado música, melodía, entonación, etc., es decir, sonidos organizados y mediados de acuerdo con normas y prácticas culturales específicas. Esto evidencia el trabajo que Parra desarrolló en su etapa de investigación y reconstrucción de la tradición, primero con la tradición poético-musical, y posteriormente con aquellas materialidades que integró al museo de Concepción y en la Carpa, como por ejemplo, la lana y telas de yute. En un comienzo estos eran considerados medios básicos, pero ella los convirtió en medios que fueron calificados

posteriormente como artísticos, así como el cartón y legumbres usados en varias obras. Los propios cantores vivos que investigó, incluida ella misma, considerados personas rurales, son convertidos por Parra en fuentes directas de conocimiento en sus discos, programas radiales, conferencias, libros, museos y actuaciones, y por ende situados en el ámbito artístico popular, pasando de simples medios a medios calificados.

Por lo tanto, una representación medial describe el procedimiento comunicativo mediante el cual se materializa una configuración sensorial, como la página de un libro que muestra diferentes medios calificados como la descripción narrativa de una persona, un verso poético, una foto y una partitura, como sucede en *Cantos*. Además, en este proyecto también observamos elementos que están presentes en su discografía, en programas radiales, conferencias y exposiciones, como veremos más adelante. Pero Parra no tuvo una relación pasiva con los medios, como podría considerarse un disco en donde ella simplemente es grabada. Por el contrario, a pesar de una aparente contradicción entre las tecnologías y el folklore, la propia artista las integra en su pintura *El pájaro y la grabadora* (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 57). Ahí, en el centro inferior, sintetiza visualmente su trabajo de investigación realizado con una máquina grabadora tocada por las patas de un animal, y junto a ella lo que parece ser una cámara fotográfica que cuelga del brazo de una figura humana con cuerpo de guitarra, que contiene en su boca acústica pequeñas figuras de cantores.

Es más, se ha identificado la presencia de estas nuevas tecnologías de la época en algunos textos de Parra (Montero 128). Por ejemplo, cuando describe al cantor Agustín Rebolledo en *Cantos*, señala que “la máquina grabadora desempeñaba su papel satisfactoriamente” (Parra, *Cantos* 37). Gonzalo Montero (139) destaca que Parra y los cantores grabados son incluso conscientes del impacto transformador de la tecnología de grabación. Cuando presenta a Emilio Lobos, por ejemplo, Parra describe su reacción al ver lo que hace la grabadora, pues algunos tenían miedo de cantar ante un aparato desconocido, que había pedido prestado (Subercaseaux y Londoño 59-60): “Güeno que reme’a bien... ¿no? —Así es don Emilio. Al ver el micrófono cerca de él, me preguntó: ¿Y ahora que me está reme’ando a mí también?... —No don Emilio, le mentí, estoy cambiando la cinta (Parra, *Cantos* 31). Parra explica que “remedar” significa imitar pues Lobos así lo identifica al oír su propia voz en una máquina (33). El diccionario, por su parte, lo describe en referencia a una persona que sigue “las mismas huellas y ejemplos de otra, o llevar el mismo método, orden o disciplina que ella” (RAE). Es muy tentador asociar esta palabra al concepto planteado por Jay David Bolter y Richard Grusin, quienes

utilizan la palabra *remediation* en el contexto de las tecnologías digitales visuales para identificar dos formas de renovación medial similar a la de McLuhan: la inmediatez destinada a hacer transparentes los medios de la representación, mientras que su opuesto, la hipermediación, resalta la presencia material de los medios (Bolter y Grusin). En el caso de la representación que Parra hace de Lobos, es lo que Elleström denomina transmediación intermedial, puesto que hay una repetición renovada en otro medio. Por ejemplo, los documentales sonoros que Parra realizó para Radio Chilena en 1954 son la primera instancia conocida del uso de la grabadora de audio portátil con fines creativos (Escobar-Mundaca, “El documental sonoro”). Estos programas estaban basados en grabaciones en locación, de cantores y eventos, similares a los hechos por figuras mundiales como Alan Lomax y Ewan MacColl en Estados Unidos e Inglaterra respectivamente. También podemos considerar estos proyectos como una transmediación creativa basada en hechos reales que representaban las manifestaciones de esa alma popular chilena. Así también lo transmedió en París y Londres con programas radiales y televisivos para la Unesco, Radio Francia y la BBC (“Violeta Parra canta en París”; Navasal), e incluso en su programa radial en Concepción llamado ‘Violeta Parra Chillaneja’ de 1958 (Venegas 265).

La tercera aparición de la grabadora en *Cantos* se refiere a Francisca Martínez, donde Parra dice que la dejó hablar libremente ante la máquina (Parra, *Cantos* 56). Según su hijo Ángel (88), era una “grabadora polaca” que no siempre pudo usar debido a la falta de electricidad en las zonas rurales. La edición actual de *Cantos* muestra la imagen de una grabadora que sería la “primera grabadora de Violeta Parra” (Parra, *Cantos* 160). Esta corresponde a la Philips EL3510, lanzada al mercado en 1955, pero fue solo en la década de los sesenta que Violeta menciona: “Tengo toda la intención de comprar mi grabador, mi Kandelskito. Es imposible seguir trabajando en mi música sin mi grabadora”, preguntándose si las máquinas japonesas eran mejores (*El libro mayor* 174).

Una nota de *Ecran* de principios de agosto de 1957 marca la primera mención de estas grabaciones hechas “directamente por la folklorista, en el norte y en Arauco, de canciones autóctonas” (“Violeta Parra y el Cantar Popular”). Una foto de Parra sosteniendo un micrófono frente a Angulo tocando la guitarra junto a Lobos y su hermano Nicanor, sin fecha, ofrece más pistas, pues es similar a las fotos de *Cantos* (Miranda et al. 34). Esta parece corresponder a las fotografías tomadas por Sergio Larraín, publicadas en el artículo del escritor Jorge Edwards para la revista *Eva* de 1957, al cual volveré más adelante. Allí, Edwards describe la investigación de Parra en Pirque (27-28), junto con los encuentros entre ella, Nicanor, y Emi-

lio Lobos. La página 44 de la revista muestra a Parra sosteniendo un micrófono con cable blanco, y la página final muestra cinco imágenes de ella, y dos junto a Antonio Suárez. Tanto *Ecran* como *Eva* me llevan a asumir que Parra pudo hacer sus grabaciones entre enero y febrero de 1957. Sin embargo, Rodrigo Torres (59) data de 1954 una de estas fotografías. Salvo aquellas obras publicadas en vida, el gran problema metodológico es la falta de fechas de muchas de estas actividades y obras relacionadas a los nuevos medios, como sucede en *Cantos*, a excepción de la semblanza de Berta Gajardo, que abordaré más adelante. De hecho, hay indicios de que este contenido heteromedial fue desarrollado durante varios años, como lo muestra con Angulo, quien es presentado por Parra en un artículo de 1955 (“Violeta Parra descubrió un guitarrón”) grabando su “Verso por ponderación” ese mismo año en su segundo álbum solista *Violeta Parra con su guitarra* [Odeón DSOD/E50059]. Además, en *Cantos* afirma que “gracias a él, recopilé cuatro guitarrones, dos de los cuales doné a la Universidad de Concepción” (Parra, *Cantos* 25), lo cual sucedió en 1957/8 (Venegas 14).

Así mismo sucede en el ámbito audiovisual, aún en descubrimiento. Montero (135) identifica grabaciones visuales en algunos de sus informantes, aspecto prácticamente desconocido en su obra. Así lo revelan algunas cartas. Por ejemplo, ella mencionó un proyecto documental junto a Favré: “Me parece que tú estás haciendo un documental de una señora que expuso en el Palacio del Louvre. Una película corta creo” (Parra, *El libro mayor* 188). En otra carta, cuenta: “Esta filmadora que abre el ojo y te copia todo. Un grabador que abre el oído y se traga la ‘java’ maravillosa”, evidenciando su experimentación activa: “El curso de aprendizaje es indispensable para todo oficio. Hay que saber manejar todos los aparatos para que den buen resultado” (191). En otra carta de agosto de 1964, parece sugerir que llegó a concretar el documental junto a Favré:

¿Hiciste el montaje del documento de la exposición de V.P.? Como estoy preparando mi corto viaje a Chile (45 días en Santiago), me gustaría llevar este documento. Un amigo me prestó diapositivas que él tomó el día del *vernissage*, llevo también fotos color y blanco y negro, pero todo esto no es suficiente. Con la película sería perfecto, porque pienso dar una conferencia de toda mi actividad en Europa en el Salón de Honor de la Universidad. (193)

En otra correspondencia, Parra insinúa que ofreció el documental como producto: “La gente no paga nada por las películas, la Universidad quiere todo gratis. No tienen gran interés por las cosas que ocurren en Europa” (200). Incluso planea-

ron hacer grabaciones en Chile (201). Desafortunadamente, no hay información sobre estas grabaciones, conociéndose solo algunas de muy breves segundos en París (Parra, *Violeta Parra: obra visual* 17).

De lo poético-musical a lo intermedial

Pasemos ahora a la primera genealogía desde la cual Parra integró y transformó la representación del alma artística popular. Cuando irrumpió con éxitos musicales como “Casamiento de negros” (1955), Margot Loyola era una de las figuras más prestigiosas del folklore. Parra reconoció que Nicanor le había advertido que debía enfrentarse artísticamente a esta investigadora e intérprete si quería desarrollar una carrera (Vicuña 74). Loyola había colaborado con el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile (en adelante IIFM), un grupo que investigaba el folklore chileno dirigido por el historiador Eugenio Pereira junto con los músicos Carlos Lavín y Carlos Isamitt, entre otros (Danne-mann). Realizaron conciertos folklóricos en “Santiago, donde se divulgó ante un público numeroso, auténticos aires nacionales recogidos de la tradición oral y de la historia” (Salas 19). Isamitt, por ejemplo, brindó charlas y conferencias en una gira por provincias del sur chileno en 1944 “destinadas a explicar, en forma sistemática, los fines científicos y culturales que persigue el Instituto” (20).

En 1944, el IIFM lanzó una serie de grabaciones interpretadas, entre otros, por las hermanas Loyola, titulada *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile* en RCA-Víctor (IIFMUC), con veintisiete canciones, que fueron reeditadas en 2005 (Dannemann). Estas grabaciones incluían canciones como “La luna estaba en el cielo - resbalosa”, la cual tiene la misma música y algunos versos del texto que, posteriormente, serían grabados por Parra en “La resfalosa” (Parra, *Chants et danses du Chili I*, pista 7). “Parabienes a los novios” es otra canción que Parra grabó con letras diferentes en este álbum. Pero interpretaciones como “Cuando la Virgen María —canto a lo divino” y “Qué dichoso el angelito— canto de velorio” de las hermanas Loyola muestran un tipo de canto, de voz, que parece más cercano a lo estandarizado por la industria que a uno encontrado en una zona rural de Chile, tal como lo interpreta Roselindo Allende en la misma serie con “Despedimiento del angelito”. Parra pudo haber reaccionado críticamente a esto. En 1948, Carlos Lavín publicó un artículo sobre la peregrinación de Nuestra Señora del Carmen de las Peñas dando cuenta de bailes y cantos tradicionales del norte chileno, realizados por chunchos, morenos y cuyacas, en un pueblito cerca de Arica (Lavín). Sin embargo, la recepción musicológica

internacional tuvo críticas, como lo muestra la revista del Consejo Internacional de Música Folclórica, por considerar este artículo más como “un panfleto” que carecía de una descripción textual y visual de hechos reales (F, N. 73) . El autor fue Norman Fraser, músico británico nacido en Chile y conocedor del folklore latinoamericano, quien hablaba español incluso con chilenismos (Verba 13). Fraser trabajó como productor de la BBC cuando Parra realizó programas y grabaciones en Londres, contribuyendo especialmente en el impacto que ella tuvo en la emisora británica, recomendándola y proponiendo programas y grabaciones. Con tanto en común, no es extraño que Parra y Fraser hablaran sobre el trabajo pionero del IIFM. De hecho, cuando Parra vuelve de Europa, va a publicar un artículo sobre su investigación de la Semana Santa en Salamanca, celebrada en el norte chileno con fotografías de Sergio Larraín en la revista *Eva* (Parra, “Fiesta en Salamanca”). Además, en una entrevista en Concepción, ella explica que recopiló “canciones y melodías que no figuran en ningún tratado, libro o estudio. Esos ‘cantos a los divino’, son cosas sencillamente maravillosas” (Venegas 91), mostrando su conocimiento del trabajo investigativo que se había desarrollado. Pero Violeta también realiza una crítica a la labor etnomusicológica sobre la cultura mapuche: “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” (91). De hecho, en un artículo de 1953 ya había declarado su intención de hacer grabaciones para el archivo del IIFM (“Violeta Parra y el folklore” 41). Aún más, Edwards afirmó que Parra “es la única que se ha atrevido a interpretar la música popular en su forma tradicional, sin adaptaciones de ninguna especie” (26). Comparándola críticamente con el IIFM de forma implícita: “Ella sola en poco tiempo y sin ayuda oficial de ninguna especie, ha conseguido más, en lo que se refiere a divulgación efectiva del folklore chileno, que muchas instituciones especializadas juntas” (27). Pero el escritor Antonio Acevedo también recibió críticas. En su libro sobre la cueca, incluye una nota sobre el IIFM, enfatizando el limitado compromiso con el pueblo, aquellos desde los que investigaban y recreaban (*La cueca* 401). Es decir, el proyecto del IIFM motivó creativa y críticamente a otros.

Por ejemplo, después de recopilar numeroso material, Parra enfrentó la tarea de publicarlo. Como músico, la serie de álbumes en solitario para Odeón *El folklore de Chile* es la más importante. Esto a pesar de dos matices: “La jardinera”, que puede considerarse su primer éxito, fue oficialmente grabada bajo la autoría de Las hermanas Parra en 1954, y sus documentales sonoros en Radio Chilena de 1954, de los que no hay copias, son prácticamente desconocidos analíticamente, y por ende están menos asociados a su carrera artística, como sucede con su programa radial

para la UNESCO (UNESCO) de 1956, ignorado incluso por los estudios musicológicos. Este proyecto panorámico de la música chilena es muy parecido al *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile* del IIFM. Lo componen ocho álbumes (Cancioneros): *Cantos de Chile Violeta Parra con acompañamiento típico* [Odeón DSOD/E-50040 (EP)] y *Violeta Parra con su guitarra* [Odeón DSOD/E-50059 (EP)] de 1955, *El folkllore de Chile volumen 1* [Odeón LDC-36019] de 1957, *Composiciones para guitarra* [Odeón MSOD/E-51020] y *El folkllore de Chile volumen 2* [Odeón LDC-36025] de 1958, *La cueca* [Odeón LDC-36038] y *La tonada* [Odeón LDC-36054] de 1959, y *Toda Violeta Parra* [Odeón LDC-36344] de 1961. También podríamos agregar los álbumes grabados en Leningrado y París, como los dos discos de *Chants e danses du Chili*, donde incluye dos canciones de Isla de Pascua, algo que no repitió. En general, Parra incluye versiones de canciones tomadas de cantoras vivas y sus propias adaptaciones, junto con obras originales, exponiendo por ejemplo el repertorio del velorio del angelito, lo cual había representado sonoramente en sus documentales sonoros (Escobar-Mundaca, “El documental sonoro”) y posteriormente en obras visuales, llegando a escribir un artículo para la revista *Pomaire* en 1958 (Dillon 27).

Jorge Edwards (27) afirmaba que entre los proyectos que Parra quería realizar a su regreso de Europa estaba hacer una película sobre eventos chilenos, aunque carecía de dinero. Como sabemos, Parra hizo una prolífica colaboración con el Nuevo Cine Chileno (Guerrero y Vuskovic). Una de las más destacadas es en el documental en blanco y negro *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo, donde representa ecfrásticamente en su guitarra el alma artística del trabajo de un artesano con varillas de mimbre (Mouesca 67). Esto lo logra “con un lento ritmo de base de cueca, la guitarra de mimbre se enreda y desenreda, con efectos de glissando que parecen imitar el movimiento del artesano limpiando la vara” (Guerrero y Vuskovic 49). Esta técnica de glissando es parecida al estilo investigado por la propia Parra denominado “hacer hablar a la guitarra”, donde las cantoras intentaban imitar las melodías cantadas usando la guitarra (Parra, *La cueca* 7). Sin embargo, aún desconocemos el documental *Casamiento de negros* de Bravo, perdido según su autor, cuyo título revela una tercera transmediación de la canción.

En 1958, la música de Parra fue utilizada para el documental en color *Andacollo* de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic (Guerrero y Vuskovic 59). Como temática, se remonta a la investigación etnográfica de Ricardo Latcham de 1910, *La fiesta de Andacollo i sus andanzas*, y al artículo de Carlos Lavín titulado “Andacollo, rito del norte de Chile” (1945) de la revista *Antártica*. El documental de 28 minutos muestra la celebración del Día de la Virgen de Andacollo, que dura tres días, representando la llegada, las festividades y la partida de los peregrinos. La música de apertura re-

cuerda a la de *Mimbre*, aunque incluye música específica del evento, pero utilizando una canción que habla sobre la festividad como el esquinazo inédito de Parra cuyo texto representa la llegada de los devotos a recoger la imagen de la virgen, entrelazada con la anticueca 3 y la canción “De mirarte y no mirarte”, también inéditas en 1958. En 1959, Bravo volvió a recurrir a la música de Parra para su documental en blanco y negro *Trilla*, de 27 minutos, filmado en los trigales de Calquinhue, Concepción. En él, representa las diversas tareas de los agricultores durante la cosecha del trigo con la canción “Verso por saludo” (*El Folklore de Chile Vol. I*), comenzando con la descripción del *mingaco*, que ya había expuesto en su documental sonoro de 1954 (Escobar-Mundaca, “El documental sonoro”). Incluye también la canción “La Juana Rosa”, que describe la ida de una joven soltera a la trilla en la era, en búsqueda de un marido, grabada en 1955 (Cancioneros). Además, Parra recita una versión variada de la décima XLV (*Décimas: autobiografía*, 111) de su autobiografía en el minuto 11, que describe la trilla. Es más, la décima XLIII también expone este mismo evento desde sus recuerdos de infancia (*Décimas* 108).

A comienzos de 1960, Parra inició una efímera colaboración con la televisión chilena de la mano de Raúl Aicardi, quien fundaba el canal 9 de televisión de la Universidad de Chile. Así lo revelan algunas cartas que ella le envió desde Buenos Aires donde expone su propuesta intermedial. En 1961, Parra describió su idea de representar visualmente sus canciones a través de la pintura, intermedialidad parecida a la que realizaba en el teatro I.F.T. bonaerense. Le ofrece a Raúl Aicardi producir un programa permanente de cinco minutos para el canal basado en “Dibujos que ilustren una canción, con la canción como música de fondo”, pues “Todos los cantos pueden ser pintados”, como lo ejemplifica su obra visual “Casamiento de negros” (Parra, *El libro mayor* 117). Esta mención podría sugerir una posible fecha de creación de la pintura. Una segunda carta, sin fecha, sugiere que Parra materializó su propuesta: “el asunto es que quisiera cobrarle un saldo de un trabajo que entregué en el mes de septiembre para Audiovisual” (118). Si bien ella no realizó el montaje final, se entiende que concibió una transmediación audio-visual unificada para las primeras transmisiones en directo, identificando el potencial visual incluso antes de que los videoclips ganaran popularidad en Chile (Montealegre 28). Sin embargo, a pesar de lo prometedor del proyecto televisivo, no lo continuó, en parte por su viaje a Argentina y luego a Europa, que la mantuvo fuera de Chile entre 1961 y 1965. Aún así, ella tenía su propio proyecto de representación audiovisual que naturalmente estaba condicionado económicamente, e iba más allá del simple registro visual pues involucraba toda una posproducción que difícilmente podía

realizar por sí misma. Esto pudo significar que pusiera sus esfuerzos en otros proyectos menos costosos y más accesibles.

De las conferencias a los libros

Una vez recopilada su investigación, Parra pensó transmitir directamente al público todo ese conocimiento. Esto generó interés académico, llegando a ser “solicitada por la Universidad Santa María de Valparaíso para realizar cursos de verano” (Á. Parra, *Violeta se fue a los cielos* 157). Al igual que el IIFM, ella ofreció cursos, escuelas de verano y conferencias. Tempranamente declaró que quería dar una conferencia sobre “orientación histórica de la canción chilena” (*Ecran*, “Conozca a Violeta Parra” 20) donde los intérpretes pudieran conocer el folklore genuino, su interpretación y raíces. Sin embargo, los primeros antecedentes de estas actividades son en Europa. Allí ofreció conciertos didácticos en La Sorbona y el Instituto Católico de París entre 1955 y 1956 (Navasal). Dio conferencias organizadas por la Embajada de Chile y el director del Instituto Católico de París, Germán Pardo, un folklorista venezolano. Inicialmente le dieron solo cinco minutos, sin embargo, Pardo le organizó una segunda conferencia individual, con él mismo traduciendo al francés (Edwards 44).

En 1957, Parra ofreció dos conciertos educativos en Concepción, considerados “clases magistrales de folklore” (Venegas 104). El 11 de mayo, presentó canciones, incluyendo las recopiladas por Emilio Lobos, explicando en detalle todos los aspectos al público (94). El 24 de agosto, auspiciada por la Universidad de Concepción, realizó otro concierto donde, además de interpretar las canciones investigadas, explicó detalladamente el contexto, características y sus cultores, como “los parabienes a los novios recogidos en San Carlos”(104). Además, impartió diversos cursos en la región durante su trabajo en la Universidad de Concepción, incluyendo uno realizado en la Casa del Arte (265). En 1960, participó en la VI Escuela de Verano de la Universidad de Concepción y ofreció una conferencia en el salón de actos de la Facultad de Educación, siendo además entrevistada en la radio universitaria (305). Esta es la única conferencia de la cual se tiene un registro. En la entrevista, presentó extractos de esta y, a pesar de reconocer sus limitaciones como escritora, expresó confianza en su capacidad para transmitir la esencia de sus informantes (Parra, *Violeta Parra en el Aula Magna* pista 1 y pista 2). Le puso por título “Cantores a lo Divino y a lo Humano“, y forma parte de los dos libros que entonces eran inéditos —*Cantos Folkloricos Chilenos* (1979) y *Poesie* (1965).

En la conferencia, que también podemos leer (Parra, *El libro mayor* 88), escuchamos algunos elementos performáticos que no están transmediados en sus libros, como anécdotas e imitaciones, lo que da un matiz de espectáculo y complicidad con la audiencia, incluso dentro de un entorno académico. Por ejemplo, narra el encuentro de Antonio Suárez con el diablo, quien lo retó a un duelo musical entre su guitarra y el rabel, pero al no poder responder a lo divino, el diablo explotó, generando las risas del público. Lo mismo hace cuando habla de Emilio Lobos, quien a pesar de haber descubierto doce minas, confiesa que solo le gustaba encontrarlas y no explotarlas, motivo por el cual era pobre. De este último Parra canta “El verso por el rey Asuero” (*El folkllore de Chile Vol. II*, pista 1). También saca risas del público cuando narra su escucha de la voz desafinada de Agustín Rebolledo cuando este le insiste en cantar, siendo que solo era poeta. Y aunque nicamente úimita la voz gangosa recitada de Rebolledo con una cuarteta de “De génesis precipiaron” en la conferencia, Parra ya había grabado este canto a lo divino que intercala recitado con canto (*El folkllore de Chile Vol. I* pista 10).

La conferencia comienza refiriéndose a Alberto Cruz, quien aparece en *Poesie* pero no en *Cantos*, narrando a viva voz su experiencia en la ciudad de Salamanca durante la Semana Santa, misma experiencia que Parra ya había escrito en la revista *Vea* (Parra, “Fiesta en Salamanca”), desde donde recopiló “Verso por las doce palabras” (*El folkllore de Chile Vol. II*, pista 5). Parra luego habla de Juan de Dios Leiva de Santiago, semblanza transcrita prácticamente igual en *Poesie* y *Cantos* salvo algunos ejemplos de versos y su distribución en los libros, pero con un nombre diferente: Guillermo Reyes. Continúa su relato representando a Rosa Lorca, transmediándola con “Décimas por padecimiento” (*En Ginebra* pista 6). Solo estos cuatro cantores aparecerán en *Poesie*. Mientras que las representaciones de Antonio Suárez y Gabriel Soto sólo aparecen en *Cantos*, con muy pocas variaciones. La conferencia termina cantando la tonada “Huyendo voy de tus rabias” (*Tonadas* pista 10), sin nombrar su fuente, pero transcribiéndola como “Cansados traigo los ojos” (*Cantos* 90), aprendida de Berta Gajardo en el Maule. Luego de eso, el audio se corta y comienza “Casamiento de negros”.

Si consideramos los discos y la conferencia como las transmediaciones iniciales de su investigación, la tercera sería su libro *Poesie*, publicado en Francia en 1965. El libro se divide en dos partes: canciones populares y canciones compuestas por Parra. En la primera sección, clasifica el “Canto a lo poeta” en sagrados y a lo humano, tonadas, parabienes, esquinzos y cuecas. En la segunda, incluye sus propias creaciones siguiendo esas categorías, así como otras como la “sirilla”. En la primera parte, Parra presenta brevemente a los cantores y explica la estructura

de las canciones, como la cuarteta compuesta por cinco estrofas, versos invertidos, estrofas libres y de estribillo (*Poesie* 13-15). Reiner Canales (78-79) clasifica las descripciones biográficas como semblanzas, posiblemente escritas posteriormente a su recolección, donde se centra más en aspectos textuales que musicales. Los cantos a lo divino los agrupa por saludos, sufrimientos, sabiduría y despedidas, tal como sucede en el velorio de angelito. De esta manera, el libro transmedia la primera parte de la conferencia de Parra sobre Alberto Cruz, incluido el “Verso por saludo” (*El folklore de Chile Vol. I* pista 10). Sin embargo, Juan de Dios Leiva es omitido, exponiendo detalladamente a Rosa Lorca, al igual que en Cantos (45-46). Continúa con canciones por sabiduría, entre ellas “Verso por el fin del mundo” (... *con acompañamiento típico*, pista 4), posteriormente textualizada como “El primer día del Señor” (*Cantos* 18). Luego, describe a Guillermo Reyes (*Poesie* 38) con el mismo texto al que se refiere en la conferencia a Juan de Dios Leiva, pero transcribiendo tres cuartetos diferentes desde el cuaderno del cantor, igual que en *Cantos* (17), y transcribiendo una canción de despedida con una cuarteta de estribillo (*Poesie* 40). Finalmente describe el “Canto a lo humano” con dos canciones inéditas tituladas “El ladrón impío” y “Por el mundo al revés”, recopiladas de Antonio Suárez (*Cantos* 23). Incluye además una sección ‘Por los números’ con unos versos que muestran una estructura textual numérica de la tradición desde la cual desarrollará sus experimentales *Centésimas*. Y finalmente está la parte que titula “Por filosofía” contextualizada por la cantora “Panchita”, incluida en *Cantos* (51). La siguiente sección muestra varias formas musicales de su investigación, pero sin mencionar a los cantores. Las siete tonadas transcritas carecen de título pero algunas fueron grabadas, como la “Tonada del medio” y “Amada prenda” (*El folklore de Chile Vol. II*), junto a dos recolectadas de su madre, Clarisa (*Cantos* 75): “Miren como corre el agua” (*Chants et danses du Chili I*) y “A dónde vas, jilguerillo” (*Tonadas*). Continúa con “Parabienes a los novios” y “Parabienes”, transcritas de Eduviges Candia (*Cantos* 100-102). Luego, presenta tres “esquinazos”, canciones tipo serenata, sin título, tal como se transcribe en *Cantos*: “Es aquí o no es aquí”, “A verte vengo de noche” y “Señores y señoritas”, igualmente grabadas. Incluye además cuatro cuecas, presentes en *Cantos*, y el baile tradicional “Chapecao”. La sección final del libro, con sus propias canciones, expone diversos géneros y temas, incluidas las revolucionarias, aunque no ofrece detalles musicológicos como partituras ni acordes. Curiosamente atribuye a Panchita una canción titulada “SolFa” (*Poesie* 61), lenguaje musical poco usado por las cantoras, quienes normalmente usan conceptos como “toquíos” y “por transporte”. En definitiva, podemos considerar *Poesie* como una transformación textual parcial de su conferencia, centrándose en exponer el contenido

temático del canto a lo humano y a lo divino, como los velorios y la trilla, tal como lo realizado en sus documentales sonoros. Pero este libro tuvo un precedente que le permitió ampliar y distinguir esa alma popular, pudiendo ser considerado como una segunda genealogía de su proyecto intermedial. Así, *Cantos* puede verse como una variación de la conferencia en Concepción y *Poesie*, acercándose a lo que Theodor Nelson definió en 1965, en el contexto de la tecnología digital, como hipertexto[medio]: “una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija” (Landow 15) a nivel sonoro y textual, es decir, una obra intermedial.

El libro pionero sobre *Los cantores populares chilenos* (1933) de Antonio Acevedo causó interés incluso en la musicología (Garrido 114; Pereira 167), estableciendo un precedente sobre el valor artístico de esta práctica popular que para él ya no existía (*Los cantores populares chilenos* 23). También está dividido en dos partes. En la primera, Acevedo describe histórica y biográficamente a los cantores, categorizándolos por sus temáticas: el canto divino y humano, los palladores y la poesía popular revolucionaria, donde dos de los diecinueve cantores están vivos, incluyendo algunas conversaciones con ellos. Esta última categoría, la revolucionaria, nos recuerda las palabras de Parra calificando sus propias creaciones políticas grabadas en París como “canciones revolucionarias” (*El libro mayor* 172). Por ejemplo, el repertorio revolucionario de Rosita Araneda estaba dirigido al presidente y a los que robaban en el gobierno (Acevedo 129-37), considerándola como la mejor de su época. En la segunda parte del libro, Acevedo da cuenta además de doce poetas cultos que escribieron versos populares, como Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), cuyos textos incorporan los temas, personajes y formas populares al marco literario por primera vez. Sin embargo, no abordó detalles musicales, adoptando una perspectiva alternativa: “En la imposibilidad de dar detalles técnicos de la música, procuraré describirla desde su punto de vista emocional” (35). Acevedo valoriza muy pronto las subjetividades en la música popular, temática ampliamente desarrollada en las últimas décadas por la nueva musicología, como una forma de analizar las implicaciones culturales de la música, donde se pueden distinguir diversos factores culturales que inciden en la construcción de la subjetividad, que determinan el modo de escucha (Middleton 250). Para Acevedo, la relación emocional que la música establece por medio de la empatía con sus auditores es una característica importante de la fusión que el poeta culto debe establecer para situar su obra en el sentir del pueblo y no ser una mera imitación (259). Es decir, Acevedo, incluso como creador, también buscaba exponer las subjetividades del alma popular desde la literatura y la dramaturgia, al igual que Parra. La simple comparación del libro de Acevedo con *Poesie* y *Cantos* muestra consonancias razonables. Por ejem-

plo, mientras que Acevedo expuso por primera vez a los cantores más famosos de la breve historia chilena, Parra los presenta exponiendo sus voces como poetas vivos, describiendo además sus estilos de vida, pensamientos e interacciones. Si bien Acevedo presentó a Liborio Salgado, Juan Bautista Peralta y Francisco Pezoa como poetas vivos, solo transcribe un par de palabras de los dos primeros, objetivando una narrativa más histórica que contemporánea. Esto también evidencia una influencia y continuidad temática de Acevedo en Parra, considerada como una profundización de esa característica embrionaria bosquejada por Acevedo. También, mientras Acevedo transcribe muchos versos de memoria junto a algunos conservados en las liras, Parra los transcribe directamente desde los cantores vivos, lo que representaría un trabajo de campo actualizado. Si bien Parra nunca habló de Acevedo públicamente, sí lo hizo de Rosa Araneda (“Conozca a Violeta Parra” 18), de quien se había publicado su poesía en 1893, y con la cual también se establecen muchas consonancias a nivel temático, lo que confirma su influencia.

Hacia finales de la década de 1950, Parra planeaba publicar dos libros sobre sus investigaciones (Vicuña 75-76); el primero incluiría cien canciones populares, centrándose en sus aspectos musicales, y el segundo, fruto de sus investigaciones en Concepción, incluiría cincuenta cuecas. Sin embargo, la edición actual de *Cantos* incluye cincuenta y ocho canciones, todas recopiladas. Canales señala que la versión de *Cantos* conservada en el archivo Eugenio Pereira contiene noventa y un canciones populares y ocho composiciones de Parra. Esto concuerda con lo afirmado por Vicuña, aunque no contienen las semblanzas, pero sí una introducción escrita por Soublette de la que careció la primera edición (Canales 28). Esa introducción afirma que el libro contiene ochenta y dos canciones, incluidas sus propias composiciones (29). Canales concluye que la intención original de Parra era incorporar sus composiciones al libro, coincidiendo con *Poesie*, y su serie discográfica. Esto concuerda además con una carta escrita desde París en 1963, donde ella proyectó esta organización incluyendo las imágenes de sus arpilleras (*El libro mayor* 174). Entonces, *Cantos* parece haber estado listo para ser publicado por Nascimento en noviembre de 1957 cuando ella llegó a Concepción (Venegas 121). Esto ha llevado a algunos, incluido el propio Soublette, a sugerir que se publicó por primera vez en 1959. Sin embargo, Venegas (310) señala que esto podría tratarse del librito del álbum *La cueca*, que describe musicológicamente Soublette con información de Parra. No obstante, la publicación de *Cantos* en 1979 fue atribuida al hijo de Parra, Ángel, quien había encontrado los manuscritos (Sáez 132). Lamentablemente, no se proporcionan detalles sobre el proceso editorial, dejando interrogantes sobre los manuscritos, o respecto a si ella escribió las semblanzas mientras escuchaba

directamente sus grabaciones o si las recreó a partir de sus recuerdos, notas o grabaciones. Esto porque en diversos pasajes de *Cantos* Parra sugiere que omitió intencionalmente ciertas canciones, realizando una edición implícita, al igual que en su conferencia. Como cuando habla de Lastenia Cortez, mencionando que solo incluye cuatro de las treinta canciones que ella le dio (*Cantos* 121), al igual que Mercedes Guzmán (64). En resumen, *Cantos* no posee las creaciones de Parra, que sí incluye *Poesía*, alejándose también de lo representado en su discografía; por esto, queda la duda sobre su relación con el manuscrito del archivo Eugenio Pereira.

Si bien Parra mencionó su intención de publicar este libro varias veces, es posible que haya preparado varios manuscritos para editores diferentes. Finalmente se debe apuntar un dato importante sobre *Cantos*, que problematiza cronológicamente su obra, pues se ha asumido que ella inició su investigación en 1953 (Miranda 70), aunque también se ha cuestionado (Venegas 113-14). En la semblanza que hace de Berta Guajardo, Parra indica el año en que lo realizó: “Cuando ocurrió esto, ella tenía 46 años, y fue en el año 1952” (*Cantos* 86). Es decir, su investigación comenzó en 1952. Mismo año en que conoció a Margot Loyola (San Martín 25), y un año antes de la aparición de un proyecto folklórico pionero que veremos a continuación.

Del Museo a La Carpa de la Reina

A principios del siglo XX, la cultura popular chilena suscitó la atención académica en gran parte gracias a la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno (1909-1913), orientada a promover su diversidad poética, musical y visual. Sin embargo, faltaba un espacio que acogiera ese acervo de forma sistemática, el cual fue fundado por Tomás Lago. Autor y estudioso del folklore, Lago organizó las primeras exposiciones de arte popular entre 1936 y 1938, llevando incluso exposiciones al extranjero. El Museo de Arte Popular Americano (MAPA), el primero en Chile, se estableció en 1944 en la Universidad de Chile, al igual que el IIFM, bajo la dirección de Lago. Él era amigo de Nicanor, e incluso fue homenajeado en uno de sus antipoemas. Tomás Lago, incorporó a Violeta Parra en una exposición del MAPA realizada entre el 18 de junio y el 6 de julio de 1963 mientras ella estaba en el extranjero: *Crucifixión y Fauna* (Lago, “Presentación” 7). En enero de 1953, Lago organizó la Primera Semana del Folklore Americano para la XVIII Escuela de Verano de la Universidad de Chile en el Cerro Santa Lucía, para “destacar las proyecciones artísticas, pedagógicas y sociales del folklore americano y su utiliza-

ción como vínculo de acercamiento entre los pueblos del Continente [sic]” (Lago, *Primera Semana*). En su folleto programático, junto con la exposición de artesanías de los pueblos originarios, se describen diversas actividades, como un festival cinematográfico americano, una exposición fotográfica de Chile, danzas y música de América, y visitas a las ciudades de Temuco y Valparaíso. Mientras que el concierto de música chilena “comprenderá música vernácula, araucana, de la Isla de Pascua y música popular en sus instrumentos típicos. A la vez, se presentará la música de inspiración popular, realizada por músicos cultos que han aprovechado el patrimonio autóctono” (Lago, *Primera Semana*). Aunque no se explicita, es muy probable que los músicos “cultos” sean los del IIFM, también de la Universidad de Chile, que, como vimos, realizaban estas actividades en la época. Esta temprana muestra interdisciplinaria también pudo haber sido fuente de inspiración crítica; una exhibición de las prácticas tradicionales donde la música forme parte también podría ser realizada por una artista popular.

En su artículo sobre Parra, Edwards (45) adelanta que, junto con su película, sus investigaciones y grabaciones, “a su vuelta a Europa llevará una exposición de arte popular chileno. Además, esta vez piensa seguir viaje hasta el Japón”. Es decir, a inicios de 1957 ya tenía pensado un proyecto medial diferente, uno sobre arte y las expresiones plásticas populares, el cual se materializará en Concepción al año siguiente. Efectivamente, allí, fue formalizado por medio de una residencia artística organizada por el poeta Gonzalo Rojas en la Universidad de Concepción, iniciada en noviembre de 1957. Su objetivo era establecer el primer Museo de Arte Popular Chileno, enfocándose en preservar y exhibir el acervo tradicional local. Para desarrollarlo, Parra solicitó al rector de la universidad una grabadora de sonido, una cámara fotográfica y una camioneta con guía para las salidas a terreno. ¿Puede que esto sea lo que representa/transmedia su pintura *El pájaro y la grabadora*? El museo se instaló en una antigua casona donde funcionaba la Escuela de Bellas Artes y el Teatro Universitario, además de los talleres del director de la Escuela, Tole Peralta, y del pintor Julio Escámez (Venegas 128).

Parra proyectó el museo con cuatro salas. La primera exhibiría instrumentos musicales como guitarrón, arpa, cultrún, pifilca, etc. La segunda albergaría un archivo fotográfico de los cantores. La tercera sería un auditorio para proyecciones de películas, y la cuarta sala iba a ser la oficina de dirección (123). Venegas destaca la novedad para Concepción de la sala para fotografías, lo que compara a la inclusión de imágenes de cantores en el libro *Cantos*. También destaca la originalidad del sala audiovisual, lo que indica la valorización que Parra dio a esta nueva tecnología den-

tro de ese contexto, coincidiendo además con el propio trabajo audiovisual en el que ella colaboraba paralelamente. En resumen, Venegas (124) destaca la perspectiva novedosa que proyectó Parra en comparación a los museos penquistas, dando énfasis al contexto histórico y espacial de los objetos exhibidos. Por otro lado, el museo tenía una doble función: junto con ser un espacio público, también era la residencia de Parra, quien optó por vivir con sus hijos en un espacio compartido, al igual que varios de los artistas que trabajaban ahí, difuminando la línea entre lo público y lo privado(130). Otro aspecto destacado es el tarro de parafina vacío que colocó en la sala principal, algo que muchos no entendieron. Según Venegas (133) los cantores de la provincia utilizaban tarros vacíos para percutir los ritmos de las “cuecas atarradas”, convirtiendo ese pequeño espacio en una representación interactiva para quien quisiera cantar. Lamentablemente, ese proyecto sufrió cambios, partiendo por su nombre, Museo Nacional de Arte Popular, siendo inaugurado con solo un par de salas pero sobresaliendo por su originalidad (Venegas 135). Luego de seis meses Parra deja Concepción al terminar su contrato y el museo queda abandonado. El proyecto será reformulado en su vuelta definitiva de Europa.

El 17 de diciembre de 1965, Parra inauguró su Carpa de la Reina “destinada a la difusión del folklore y arte nacional” (Parra, *El libro mayor* 205), el cual tenía unos cuarenta metros de diámetro, y que, según su hermana Hilda “era como uno de esos circos chamorros en que actuábamos cuando cabras” (Subercaseaux y Londoño 107). Luego de participar en la Peña de sus hijos en el centro de la capital, donde también enseñaba informalmente, y aprovechando la carpa que había usado en la Feria Nacional de Agricultura para actuar y vender comidas, Parra consiguió una parcela en la precordillera santiaguina para ubicar su propia peña: “el proyecto era muy ambicioso, lo redactó en un cuaderno con tapas negras” dice su hija (Parra, *El libro mayor* 207). El alcalde de la comuna le había concedido el terreno gratis con el objetivo de convertir la carpa en la Casa de la Cultura de La Reina, la cual tuvo una segunda carpa pequeña para exposiciones (“Violeta Parra y su drama”). Al igual que en Concepción, Parra y su hija Carmen Luisa vivían en una choza de adobe construida a un costado de la carpa. Durante el día, acogía las clases de la escuela de arte y música, y de noche se transformaba en la “Peña de los Parra”, como dice su afiche promocional. En ambas instancias, serviría como espacio de exhibición de instrumentos y obras plásticas. Figuras reconocidas como Margot Loyola, Raquel Barros, Gabriela Pizarro, Silvia Urbina, Rolando Alarcón, Teresa Vicuña y Margot Guerra participaron del proyecto enseñando y actuando. Sin embargo, la iniciativa enfrentó diversos problemas, lo que significó que Parra tuvo menos impacto en el público que en Europa, lo que finalmente contribuyó a su

fracaso. La ubicación remota que alejaba al público masivo, junto a una propuesta artística poco usual, asociada a una cantora popular; todo ello parece haber sido demasiado ambicioso; una aporía.

Lamentablemente se conocen muy pocos detalles de este efímero proyecto que duró poco más de un año. Pero no es difícil imaginar que, tal como el museo de Concepción, Parra solo pudo concretar lo económicamente posible: un escenario, sillas, mesas y una cocina con un fogón en el centro donde estaba el palo mayor, lo cual reproducía una ruca mapuche (Miranda 101). De hecho, la lona difícilmente podía soportar la exhibición de cuadros, por lo que tuvo que poner madera para ello y dar aislamiento de las extremas temperaturas del exterior precordillerano. Resulta difícil pensar, por ejemplo, que haya podido realizar proyecciones de documentales, como lo pensó en Concepción. Menos aún, proyectar su propia película, que había preparado con Favré, quien se había marchado a Bolivia. Pero sí pudo exhibir obras plásticas y fotográficas, por ejemplo.

La Carpa de la Reina es, para Miranda (100), un megaproyecto en el cual Parra pudo sintetizar sus proyectos anteriores para fusionarse de mejor manera con el público, que era su prioridad, aunque paralelamente creaba su legendario disco *Las últimas composiciones*. No es casualidad que este último álbum sea considerado el más importante de Chile, pues para Miranda, al igual que el megaproyecto, es una síntesis de toda su obra anterior. Una síntesis también del “canto de todos” esos artistas populares que siempre representó y con los cuales mantuvo permanentemente un contacto cercano. Pero allí además buscó el contacto directo con el público, quien sería capaz en ese lugar, no solo de ver lo material sino que también de tener otras experiencias sensoriales con la creación, fusionándose intermedialmente en ese espacio, que Dillon llama “lugar-escultura” (Dillon 8). Sin embargo, el público esperado para ello no llegó. Los medios básicos que integraban La Carpa fueron insuficientes para establecer esa comunicación directa que buscaba “fundir su alma de artista con el alma de artista del pueblo”, como ella lo expresó el primero de enero de 1967, y donde ya no quería trabajar con los mismos medios, sino “con elementos vivos, con el público cerquita mío” (Largo). Esta radical postura donde los medios ya no tienen la misma importancia creativa, coincide con la austeridad que ese espacio representó, a través de su piso de tierra y condiciones parecidas a las que tenían los cantores investigados por Parra. Era, en otras palabras, una transmediación encarnada de las condiciones en que vivían muchos artistas populares.

Comentarios finales

Este artículo ha querido evidenciar la sistematización de transformaciones, integraciones e interrelaciones del proyecto intermedial con el que Parra representó el alma de artistas populares vivos durante trece años. Desde la perspectiva medial, cada uno de sus proyectos funcionaba como una extensión sensorial con la que Parra comunicaba las representaciones que nacen de lo poético-musical, cruzando límites mediales y artísticos, parafraseando a McLuhan, que exponían la condición heteromedial de esa alma, a través del texto hablado y cantado, a través de los sonidos del guitarrón, la guitarra, el rabel, el arpa; a través de la danza y la plástica, por nombrar los más conocidos. En última instancia, esa alma artística popular se manifestaba de múltiples maneras, y ella sentía que podía representar/encarnar auténticamente todas esas expresiones. Por ejemplo, “los parabienes a los novios” que Parra recolectó de las cantoras rurales fueron transmедиados en varias representaciones: primero reconstruidos e interpretados por ella misma, luego grabados en disco, transmедиados en una arpillera, inédita hasta ahora, presentados en conciertos didácticos, y posiblemente en cursos, y escritos textual y musicalmente en sus libros. Lo mismo sucedió con la mediación sonora de su investigación y con creaciones que realiza primero en su programa *Así Canta Violeta Parra* de 1954, que es posteriormente transmедиado en programas radiales y televisivos europeos, en su serie discográfica de *El folklóre de Chile*, y de manera paralela en documentales, cursos, conferencias, en libros y artículos de revista. Cada transformación tiene sus propias diferencias, destacando o abandonando aspectos en la medida de la posibilidades técnicas que cada una ofrece. Así como lo hizo a gran escala con proyectos interrelacionados que se desarrollaron durante años, como el discográfico, audiovisual, textual y espacial, también lo hizo a pequeña escala en sus musicalizaciones visuales (obras plásticas que transmedian música) y visualizaciones musicales (obras musicales que transmedian lo visual). Por ejemplo, su canción “Casamiento de negros”, que representó basada en las versiones de las cantoras que investigó, fue pintada ecfrásticamente en un óleo sobre tela, y también fue transmедиada audiovisualmente en el documental homónimo de Sergio Bravo, y ofrecida para ser transmедиada en video musical de televisión. A pesar de que ella no parece haber jerarquizado explícitamente ninguna de sus mediaciones, el mayor y menor número de trabajos en cada uno parece haber estado determinado más bien por su disponibilidad: ante la falta de medios económicos necesarios tuvo que desestimar su proyecto audiovisual por otros como

el musical y el plástico. Como hemos evidenciado, es muy probable que obras aún por conocerse puedan aportar nuevos elementos en este sentido, como por ejemplo el proyecto audiovisual del que solo tenemos referencias, y el que resulta más intrigante por su relación con los nuevos medios de la época.

Esa representación intermedial del alma artística popular tuvo una triple genealogía desde la cual Parra elaboró su propia síntesis: el proyecto musical del IIFM, los libros de Antonio Acevedo y el proyecto visual de Tomás Lago. Parra emprendió individualmente esos proyectos que, por separado, habían sido realizados por instituciones, grupos e individuos. No queremos afirmar que ella mejoró o corrigió esas iniciativas, que tal vez la inspiraron, sino que aportó nuevos elementos que ella consideró que representaban a esa alma popular que conoció: la de artistas populares vivos, como ella. Así, mientras Lago se ocupaba de estudiar y exponer el material ergológico americano y chileno, y Acevedo identificaba los más importantes cantores populares chilenos de la historia, Parra centró su atención, desde 1952, en los cantores populares vivos con los cuales ella podía interactuar.

Un proyecto intermedial de esta envergadura no solo requería creatividad, sino que además apoyo económico e institucional, lo que no siempre sucedió. Y esto fue trágicamente evidente en el megaproyecto con el que buscaba integrar diversos elementos. La Carpa de la Reina se caracterizó por la ruralidad, que representaba radicalmente a sus informantes y a ella misma. Es decir, ella se convirtió allí en un medio que transmataba vívidamente a los informantes que vivían en condiciones muy precarias a las afueras de Santiago. Al igual que el Museo de Concepción en donde funcionaba la Escuela de Bellas Artes y vivía, Parra transformó su Centro Cultural en una Escuela de Folklore en donde también residía, en unaprecariedad material que apuntaba a resaltar la riqueza artística del alma popular que ella representaba, como un medio más. En la Carpa, al igual que en el museo de Concepción, Parra centró su atención en la gente que mantenía viva esa tradición en vez de objetivar el pasado. Esto mismo había hecho en su representación intermedial durante años, exponiendo a cantores vivos y sus subjetividades, mientras las propuestas institucionales centraban su atención en categorías científicas. En la Carpa, Parra ya no quería trabajar con los mismos medios calificados, sino que quería transformar a los propios cultores populares en medios calificados, potenciando más lo semiótico que lo tecnológico. Esos “elementos vivos”, como los llamó, eran los mismos que siempre intentó representar: el alma popular. Ella ya lo había insinuado en Europa cuando declaró que escogería quedarse con la gente antes que utilizar un medio calificado específico porque eran las personas las que la impulsa-

ban creativamente. Esta idea podría ser la intermedialidad más radical y original de su proyecto de representación, pero lamentablemente no fue realizada.

Obras citadas

- Acevedo, Antonio. *La cueca. OrGígenes, historia y antología*. 2da ed., TÁCITAS, 2014.
- . *Los cantores populares chilenos*. 2a ed., TÁCITAS, 2015.
- Arvidson, Jens, et al., editores. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Intermedia Studies Press, 2007.
- Bolter, J. David, y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Brunhammer, Yvonne. *Violeta Parra: Musée des arts décoratifs, Louvre*. Musée des arts décoratifs, Louvre, 1964.
- Canales, Reiner. *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. 2005. Tesis de Magíster. Universidad de Chile, 2022.
- Dannemann, Manuel. "Aires tradicionales y folclóricos de Chile". *Revista musical chilena*, vol. 60, no. 206, diciembre de 2006, pp. 122-23.
- Dillon, Lorna. *Violeta Parra's Visual Art. Painted Songs*. Springer, 2020.
- "Discografía de Violeta Parra". *Cancioneros. Diario Digital de Música de Autor*, 2024, <https://www.cancioneros.com/cc/4/0/discografia-de-violeta-parra>. Accedido el 10 de julio de 2024.
- Edwards, Jorge. "Vida y andanzas por el mundo de Violeta Parra". *Eva*, no. 624, 1 de marzo de 1957, pp. 26-45.
- Elleström, Lars, editor. *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Springer, 2021.
- Escobar-Mundaca, Alejandro. "El documental sonoro en 'Así Canta Violeta Parra': una perspectiva comparativa transnacional durante la década de 1950". *Latin American Music Review*, vol. 2, no. 45, 2023.
- . "La intermedialidad en la obra de Violeta Parra". *Literatura em companhia. Ensaios de literatura comparada*, editado por Maria Cristina Carrington et al., Húmus, 2023, pp. 51-68.

- . *Translating Poetics: Analysing the Connections Between Violeta Parra's Music, Poetry and Art*. 2019. Tesis de Doctorado. University of Sussex, 2019.
- . *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria*. Tesis de Magíster. Universitat de Barcelona, 2012. .
- F, N. "Review of Nuestra Señora de las Peñas". *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 2, 1950, pp. 73-73.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la cueca*. Nascimento, 1976.
- Guerrero, Claudio, y Alekos Vuskovic. *La música del Nuevo Cine Chileno*. Cuarto Propio, 2018.
- Lago, Tomás. "Presentación". *Exposición de Pintura Instintiva*. 1963. Memoria Chilena, Santiago, Museo de Arte Popular Americano.
- . Primera semana del folklore americano. 1953. Memoria Chilena, Santiago, Museo de Arte Popular Americano, file:///Users/mimac/Downloads/MC0069156.pdf. Accedido el 7 de diciembre 2024.
- Landow, George. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós, 1995.
- Largo, René. "Un testimonio desconocido de la Violeta Parra". *Chile Ríe y Canta*, no. 1, 1991, p.11.
- Lavín, Carlos. "Nuestra Señora de Las Peñas". *Revista Musical Chilena*, vol. 4, no. 31, 1948, pp. 9-20.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra*. 2da., Júcar, 1977.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, 1994.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.
- Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Cuarto Propio, 2013.
- Miranda, Paula, et al. *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Pehuén, 2017.
- Montealegre, Jorge. *Violeta Parra*. USACH, 2011.
- Montero, Gonzalo. "Entre campo y grabación?: Violeta Parra y las tecnologías migrantes". *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 36, no. 1, 2018, pp. 128-44.

- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Lom, 2005.
- Navasal, Marina de. “Violeta Parra hizo llorar a los franceses”. *Ecran*, no. 1351, 1956, p. 19.
- Oporto, Lucy. *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. USACH, 2013.
- Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Catalonia, 2006.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. 2a. ed., Cuarto Propio, 2011.
- Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. CEIBO, 2013.
- . *Décimas: autobiografía en versos*. Sudamericana, 1998.
- . “Fiesta en Salamanca”. *Eva*, no. 632, 26 de abril de 1957, pp. 32-35.
- . *Poésie populaire des Andes*. F. Maspero, 1965.
- . *Violeta Parra: obra visual*, editado por Cecilia García-Huidobro et al., 2a ed., Ocho Libros, 2008.
- Pereira, Eugenio. *Los orígenes del arte Musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- Sáez, Fernando. *La vida intranquila*. Planeta, 2017.
- Salas, Filomena. “El Instituto de Investigaciones del folklore musical”. *Revista Musical Chilena*, vol. 1, no. 3, enero de 1945, pp. 19-27.
- San Martín, Julio. *Las comadres: Margot Loyola recuerda a Violeta*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Subercaseaux, Bernardo, y Jaime Londoño. *Violeta Parra. Gracias a la vida, testimonio*. Galerna, 1976.
- Torres, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. *Revista Musical Chilena*, vol. 58, no. 201, 2004, pp. 53-73.
- Venegas, Fernando. *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío, 1957–1960*. Universidad de Concepción, 2017.
- Verba, Ericka. “‘Une Chilienne à Paris’: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte”. *Artelogie*, no. 13, 2019, pp. 1-16.
- Vicuña, Magdalena. “Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares”. *Revista Musical Chilena*, vol. 12, no. 60, 1958, pp. 71-77.

“Conozca a Violeta Parra”. *Ecran*, no. 1220, 1954, pp. 18-20.

“Violeta Parra canta en París”. *Ecran*, no. 1292, 1955, p. 19.

“Violeta Parra descubrió un guitarrón de veinticinco cuerdas”. *Ecran*, no. 1262, 1955, p. 19.

“Violeta Parra y el cantar popular chileno, en Septiembre”. *Ecran*, n.o 1389, 1957, p. 21.

“Violeta Parra y el Folklore”. *Ecran*, no. 1196, 1953, pp. 35-41.

“Violeta Parra y su drama”. *Ecran*, no. 1825, 1966, p. 37.

Grabaciones

IIFMUC. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile (disco completo)*. D N Chile, RCA Víctor, 2005 de 1944.

Parra, Violeta. *Chants et danses du Chili I*. Le Chant du Monde LDY-4060, Disco de vinilo, 1956.

---. *Décimas*. Alerce ALP-204, Disco de vinilo, 1976.

---. *La cueca presentada por Violeta Parra*. Odeón LDC-36038. Disco de vinilo, 1959.

---. *Tonadas*. Odeón LDC-36054, Disco de vinilo, 1959.

---. *Violeta Parra con acompañamiento típico*. Odeón DSOD/E-50040, Disco de vinilo, 1955.

---. *Violeta Parra. El folklore de Chile Vol. I*. ODEON - LDC-36019, Disco de vinilo, 1957.

---. *Violeta Parra. El folklore de Chile Vol.II*. Odeón LDC-36025, Disco de vinilo, 1958.

---. *Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción*. Chilevisión Música, Disco compacto, 2014.

---. *Violeta Parra en Ginebra*. Warner Music Chile, 2 discos compactos, 1999.

UNESCO. *Violeta Parra*. 10 de septiembre de 2023, Unesco Biblioteca Digital, Catálogo de programas seleccionados, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380108?posInSet=3&queryId=ffef3463-e92e-403b-96e7-11f49df928e8>. Accedido el 7 de diciembre 2014