

**Violeta Parra y su conexión con la cultura popular de la frontera del Biobío
(1917-1934) ***

*Violeta Parra and her Connection with the Popular Culture of the Biobío Frontier
(1917-1934)*

Fernando Venegas Espinoza **

RESUMEN

En este artículo se pretende analizar los canales a través de los cuales Violeta Parra se apropia de la cultura fronteriza de la región del Biobío. Metodológicamente este artículo fue construido mezclando trabajo etnográfico en el área de San Carlos con la bibliografía conocida respecto del área de la frontera y con las décimas publicadas por Violeta Parra y en menor medida por su hermano Eduardo. En lo que al desarrollo respecta, además de hacerse una reflexión teórica y presentarse un estado de la cuestión de la materia, se intenta dar un marco de la cultura fronteriza en la transición del siglo XIX al XX, para luego analizar los principales puntos de conexión entre esta y Violeta: la familia, su aproximación y su interacción con la sociedad rural y su experiencia laboral, esencialmente urbana, que transcurre hasta que se integra a la corriente migratoria que iba en dirección a Santiago.

Palabras clave: Cultura popular, frontera del Biobío, Violeta Parra.

ABSTRACT

This article pretends to analyze the channels towards Violeta Parra appropriates of the border culture from the Biobío region. Methodologically, this article was built mixing ethnographical research on the area of San Carlos with the known bibliography about this border area and the "decimas" published by Violeta Parra and, on a minor quantity, by his brother Eduardo. With respect to the development of this article, it tries to give a setting of the border culture on the transition from the XIX to the XX Century, and to make a theoretical reflection introducing a state of question of the matter as well. Then, to analyze the main points of connection between that frontier and Violeta: family, the approaching and interaction with the rural society from her working experience, essentially urban, which develops until she integrates the migratory flow towards Santiago.

Keywords: Popular culture, Biobío border, Violeta Parra

Recibido: Mayo 2013

Aceptado: Junio 2014

** El presente artículo es en parte resultado una investigación encargada por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Región del Biobío para la Restauración y puesta en valor de la Casa de Violeta Parra en la Comuna de San Carlos, comuna situada al norte de la Región del Biobío, correspondiendo al proyecto N° 30095968-0. Se trató de un estudio que fue realizado por un equipo multidisciplinario encabezado por el arquitecto Carlos Inostroza.

* Académico Universidad de Concepción.

Introducción

El objetivo central de este artículo es determinar de qué manera Violeta Parra se apropia de la cultura popular fronteriza de la región del Biobío, que posteriormente dará a conocer a través de su polifacética obra. Empero, nuestra atención no estará puesta tanto en la idea de apropiación como interpretación o en la capacidad de cada ser humano de apoderarse para su propio fin de los elementos propios de una cultura, sino más bien en cuáles fueron los aspectos que caracterizaron el contexto sociocultural en el que se desarrolló la folclorista para luego constatar los mecanismos a través de los cuales ella se vinculó o conectó – de allí el título de este artículo– con ese contexto.

Es sabido que desde fines del siglo XIX, el concepto de *cultura* pasó de concebirse del dominio de ciertos grupos (Aristocracias o Burguesías), a considerarse como la expresión multiforme de una sociedad. La antropología cultural ha venido a incorporar en estas últimas décadas la dimensión simbólica y representativa de la misma¹.

Respecto de lo *popular* o más propiamente, la *cultura popular*, también ha devenido en una categoría de análisis compleja. En la introducción a la reedición de su libro sobre La cultura popular en la Europa moderna, Peter Burke dio cuenta de los siguientes aspectos. Primero, la falsa impresión de homogeneidad que conllevaba el concepto y la conveniencia de utilizarlo en plural. Segundo, siguiendo a Bajtin, que la línea divisoria entre la cultura popular y la de la elite no era infranqueable. Y por lo tanto, en la relevancia de estudiar las conexiones entre ambas más que las diferencias, como también la importancia de la transgresión de los límites. En tercer lugar, respecto de las objeciones a su concepto de biculturalidad (para dar cuenta a quienes participaban tanto en la “cultura de arriba” como “la de abajo”), propone trabajar más en la perspectiva de la idea de la cultura como un espacio de negociación más que de hegemonía en clave Gramsciana. En cuarto lugar, considera las posibilidades que abre el análisis de William Christian al renunciar al modelo binario elite-pueblo para trabajar en el de centro periferia, lo cual no deja de acarrear consigo un conjunto de problemas metodológicos. Y en quinto lugar, da mucho valor a la propuesta de Roger Chartier quien señala que los historiadores no deben estudiar los elementos culturales referidos como populares sino la forma en que estos son apropiados por los distintos grupos².

Más específicamente, según Roger Chartier, las definiciones de *cultura popular* pueden reunirse en dos grandes modelos de descripción e interpretación. Uno que la concibe como un sistema simbólico, coherente y autónomo, que funciona en una lógica independiente y no sometida a la cultura de las elites. Y otro, que subraya la existencia de relaciones de dominación que organizan la sociedad y hace hincapié en las dependencias o desviaciones respecto de la cultura dominante. Al respecto, Chartier plantea que existen dos salidas, o se adscribe a una de las dos ideas o bien, se acepta que cada práctica o discurso popular puede mostrar autonomía y heteronomía³. En este artículo optaremos por esa propuesta.

En relación al concepto de frontera, como se sabe, ha seguido un largo camino desde que Frederik Jackson Turner lo utilizó en 1893. Para Turner, la frontera oeste representaba el espacio en el que se había forjado la historia de EE.UU, rompiendo con la idea que esta tenía su génesis en la historia Europea. En lo esencial, visualiza la frontera como un proceso en el que se va forjando el individualismo y la democracia americana. El concepto siguió diversos itinerarios. En EE.UU., a mediados del siglo XX, sin cuestionar que la historia americana se hubiese forjado en el avance hacia el oeste, se comenzó a considerar los aportes europeos. Para fines de la década de 1960 comienzos de los setenta, comenzaron a surgir miradas más críticas que eclosionaron en lo que se ha

¹ Clifford, Geertz. 1994. *Conocimiento Local*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1994.

² Burke, Peter. 2005. *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial.

³ Chartier, Roger. 1995. *Sociedad y Escritura en la Edad Moderna*, México, Instituto Mora, pp. 121-138.

denominado como la Nueva Historia de la Frontera (1980), en la que se plantearon básicamente tres cuestiones. Utilizar el concepto de región en vez del de frontera; el considerar los efectos ambientales asociados a esa expansión, como también, el impacto negativo que su expansión tuvo en términos sociales sobre actores como las poblaciones indígenas. Es decir, se trataba de considerar la otra historia de la frontera y no solo la que se visualizaba como un movimiento de progreso, desde el este al oeste. El concepto de frontera también fue importado desde otros países americanos, en algunos casos más o menos influenciados por las perspectivas turnerianas, aunque en términos generales, el concepto fue dando cuenta de realidades muy diversas a la de EE.UU.⁴. Para el caso chileno, desde nuestra perspectiva, a partir de los estudios realizados muy especialmente por Sergio Villalobos (sin desconocer los aportes de otros autores)⁵, el concepto alcanzó un importante desarrollo en la comprensión de la frontera del Biobío, pero al mismo tiempo, en tanto este historiador postula la disolución de esta frontera tras lo que denomina como “pacificación de la Araucanía” durante el siglo XIX, los estudios fronterizos se han asociado a una forma de negación de la historia del pueblo mapuche⁶. No obstante, es necesario separar las perspectivas de análisis con las que se puede abordar un problema, de las interpretaciones que se puedan realizar a través de las mismas. En este trabajo trabajaremos con la definición de frontera propuesta por Armando de Ramón, “una zona de interrelación y de contacto; un sitio donde se cruzan distintas influencias políticas, económicas, sociales y culturales. Puede marcar el límite entre territorios bajo distintas jurisdicciones, pero también puede constituir el límite de una expansión territorial, llegando a ser, en éste último sentido, una frontera en constante avance y penetración”⁷.

La hipótesis de trabajo es que entre 1917-1952 las cualidades artísticas de Violeta Parra se heredan y desarrollan en el marco de la cultura popular fronteriza del Biobío en la que se inserta a través de tres vertientes: a) la familia (cultura musical de salón por influencia paterna y campesina por influencia materna), b) su desenvolvimiento en el ámbito sociocultural y económico rural; y c) sus múltiples experiencias laborales desde la niñez hasta la juventud, hasta insertarse en uno de los procesos estructurales más importante del siglo XX, el éxodo rural, que en el caso chileno tuvo como principal horizonte Santiago.

Estado de la cuestión y metodología de trabajo

Ahora bien, en este trabajo postulamos la existencia de una cultura popular fronteriza. Algunos trabajos sobre la historia de la vida privada y la sociabilidad podrían considerarse como parte de esas coordenadas analíticas, pero estamos lejos de estudios sistemáticos y geoespacialmente amplios de la misma⁸. El aporte de Patricia Chavarría en dar cuenta de la cultura campesina del Biobío ha sido muy significativo⁹.

⁴ Ratto, Silvia. 2001. “El debate sobre la frontera a partir de Turner. La ‘New Western History’, los ‘borderlands’ y el estudio de la frontera en Latinoamérica”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 24; Yuln, Melina. 2010. “Una historia de fronteras. El territorio y los relatos culturales de la frontera en la construcción nacional de Argentina, Brasil y Estados Unidos”. *Pampa*, 6: 231:244.

⁵ Al respecto ver: Venegas.2014. *De Tralcamawida a Santa Juana. Despliegue histórico de una localidad en la frontera del Biobío (1550-1980)*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso & Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

⁶ Pavez, J. 2008. *Cartas mapuche. Siglo XIX*. Ed. CoLibris.

⁷ De Ramón, Armando et al. 2001. *Historia de América. La gestación del mundo hispanoamericano*, Santiago, Editorial Andrés Bello, p. 314.

⁸ Nos estamos refiriendo al trabajo dirigido por Cristian Gazmuri y Rafael Sagrado. 2005-2007. *Historia de la vida Privada*. (tres vols.), Santiago, Taurus Aguilar Chilena Ediciones.

⁹ Chavarría, Patricia. 2009. *De los cogollos y del viento. Los saberes de los antiguos*. Santiago, Chile: Archivo de Literatura Oral, DIBAM.

En Chile, una parte de la discusión se ha concentrado en la relación entre folclor y cultura popular. Para Karen Donoso, desde principios del siglo XX en Chile han convivido dos ideas de cuál es el significado de folclor. Por una parte están quienes lo han asociado a la idea de nación y lo han concebido como una herramienta para legitimar una forma de ordenamiento político de carácter estatal. Por otra, están quienes lo han concebido como la forma de pensar o expresarse del pueblo, es decir, como sinónimo de cultura popular¹⁰. Respecto de la primera acepción, un buen ejemplo lo constituye la utilización que se hizo del folclor a partir de la ofensiva nacionalista que se impulsó durante Dictadura Militar (1973-1990). Sincrónicamente, durante ese periodo estuvieron quienes no compartiendo esa idea de folclor que se imponía desde arriba, intentaron difundir una idea del folclor más ligada a la cultura popular. En ese sentido se destaca que el ámbito de acción para ellos no fue el académico sino el mundo campesino en contracción. Entre los cultores de esta propuesta estuvo Juan Uribe-Echeverría (1908-1988), Fidel Sepúlveda Llanos (1936-2006), Gabriela Pizarro (1932-1999) y Patricia Chavarría (1946).

Uno de los principales intelectuales de esta forma de concebir el folclor fue Fidel Sepúlveda, para quien el folclor era “una “experiencia humana” y no “hechos folclóricos”, pues no existían esos hechos sin las personas que los ejecutan o que les dan sentido. Por lo tanto, se debía hablar de comportamientos, pues los hechos o materiales no son permanentes, se van recreando, reproduciendo en cada generación”¹¹. Dicho de otra manera: “...Partimos del supuesto que la obra de arte, en el caso del folclore, no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el comportamiento. Es el comportamiento de la comunidad folclórica el que encarna realidades humanas esenciales a la manera como lo acontece en el arte. Los diversos códigos expresivos, en este caso, están entramados entre sí por una profunda relación que nace del comportamiento. Este cohesiona en unidad su variedad. De aquí que se puede hablar del comportamiento folclórico como de un arte-vida”¹². A su vez, Sepúlveda indica que el folclore chileno debe visualizarse como un universo expresivo conformado por estratos de diversa antigüedad y temática, “que se superponen y/o relacionan horizontal, vertical y espiralmente. Los estratos están integrados por corpórea que encarnan áreas específicas y que acogen, y a la vez, reenvían tareas a los otros corpórea de su mismo estrato o de otros”¹³.

En la práctica, la incorporación de nuevos elementos a la cultura popular, es parte de los cada vez más acelerados procesos históricos que arrancan a nivel mundial desde el siglo XVIII y particularmente desde el siglo XIX. Desde entonces, junto con la pérdida de ciertas expresiones tradicionales se incorporan otras nuevas en una dinámica de permanente folclorización. En ese sentido, el estudio del folclore pasa a ser similar al de un arqueólogo, en el sentido de que va “excavando” por capas, donde las superiores nunca parecen ser tan relevantes como las más profundas.

Dentro de las características que tomó la cultura popular a partir de la industrialización, el éxodo rural, el desarrollo del cine, la radio y ulteriormente la televisión, ya en el siglo XX, estuvo su

¹⁰ Donoso F, Karen. 2009. “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990, en *Rev. music. chil.* [online], vol.63, n. 212, pp. 29-50.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹² Sepúlveda, Fidel. 2009. *El Canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental*, DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Ediciones Universidad Católica, P. Universidad Católica de Chile, p. 38. Para otra interpretación confróntese con: Dannemann, Manuel. 1998. *Enciclopedia del Folclore de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria.

¹³ *Idem*.

masificación asociada tanto a una mezcla de políticas oficiales con la oferta que fue haciendo el mercado a la demanda de los nuevos actores sociales en ascenso (clases medias y proletarios).

En este trabajo utilizaremos el concepto de folclore como sinónimo de cultura popular y no de cultura nacional. No concebiremos el folclore como una cultura popular homogénea, ya que como señala Fidel Sepúlveda, en él hay estratos de diversa antigüedad que se relacionan de múltiples formas.

Para el caso de Violeta Parra, una somera revisión del material bibliográfico que se encuentra en los catálogos electrónicos de las bibliotecas de la Universidad de Concepción, Universidad de Chile, P.Universidad Católica de Chile, Biblioteca Nacional¹⁴ y del que presenta Isabel Parra en el *Libro Mayor*¹⁵ y que se apoya en la recopilación Bibliográfica realizada por Marjorie Agosin¹⁶, apreciamos que hasta la década de 1980, la mayoría de las investigaciones se concentró en ponderar su vida y obra en términos generales, valorando particularmente su trabajo de recopilación y creación¹⁷. Otro

¹⁴ La mayoría de lo que se ha escrito de Violeta no ha salido de la "pluma" de la Academia, sino que se encuentra en diarios y revistas de difusión urbana. Un porcentaje de estos escritos corresponde a la ponderación de la vida y de la obra de Violeta, generalmente asociada al aniversario de su muerte, en tanto, otro porcentaje corresponde a difusión de actos públicos u otras situaciones asociadas a Violeta. Revisar: http://www.dibam.cl/biblioteca_nacional/index.asp

¹⁵ Parra, Isabel. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid, Michay.

¹⁶ Agosin, Marjorie. 1982. "Bibliografía de Violeta Parra", en *Revista Inter-Americana de Bibliografía*, Washington D.C., vol XXXII, nº 2, pp. 179-190.

¹⁷ Fernández, Camilo. 1989. "Violeta era una mujer de gran contenido, fuerza y vitalidad", en *Fortín Mapocho*, 5 de febrero; Figueroa, Fernando. 1989. "El Albertío" rompe el silencio, habla el inspirador de Violeta Parra", en *Revista de Arte*, (3), enero- febrero; Carvajal, Rigoberto. 1989. "Los Parra: cada uno pa`su santo gracias y pese a Violeta", en *Fortín Mapocho*, 21 de mayo; *Ibid.*, 1989. "Violeta Parra genial hasta en los insultos", en *Fortín Mapocho*, 12 de febrero; Foxley, Ana María. 1986. "Violeta Parra y su 'chinito'", en *Hoy*, (458): 35-36, 28 de abril; "Zum Leben und Zur Arbeit Violeta Parra's", 40 *Kunstlerinnen Zum Thema Zensur und Exil*, Berlin, 1983. Texto presentado para la exhibición chilena, dentro y fuera, Berlín; Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuk, Jaime Londoño, *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio*, 2ª Edición (Santiago, CENECA-Granizo, 1982). Re-editado también en la revista *La Bicicleta*, Santiago. Biografía de Violeta Parra basada en el testimonio de un amplio número de informantes que la conocieron en distintas etapas de su vida; Piña, Juan A. 1980. "Prados y flores y portentos", en *Hoy*, Santiago (5 al 11 de marzo), pp. 39-41. Reportaje que destaca la labor de Violeta Parra como recopiladora e investigadora del folclore chileno; Alegría, Fernando. 1979. "Violeta Parra", en *Retratos contemporáneos* (New York: Harcourt Brace and Jovanovich), pp. 165-168. Semblanza sobre la vida y la obra de Violeta Parra, con carácter informativo y dedicada a los estudiantes de español de las universidades norteamericanas; Subercaseaux, Bernardo. 1979. "Notes on Violeta Parra", en *Papers in romance*, Vol. 2, Nº 1 (autumn), pp. 76-78, University of Washington. Esta nota propone una periodificación en la evolución artística de Violeta Parra, e incluye una discografía y una selección bibliográfica; Anónimo. 1978. "La Parra madre y los otros Parra", *Revista de los Domingos* Nº 614, *El Mercurio*, Santiago; Müller-Berg, Klaus. 1978. "Fulgor y muerte de Violeta Parra", en *Revista Inter-Americana de Bibliografía*, Vol. 28, Nº 1, pp. 47-53. Análisis temático de las Décimas; Szmulewicz, Efraín. 1977. *Diccionario de la literatura chilena* (Santiago de Chile, Selecciones Lautaro), pp. 356-357; Piña, Juan A. 1977. "Violeta Parra, fundadora musical de Chile", prólogo a *Violeta Parra, 21 son los dolores*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1977, pp. 13-25. Valoración de la obra de Violeta Parra y análisis de algunos temas predominantes en sus composiciones; Piña, Juan A. 1977. "Violeta Parra, la flor y el futuro", en *Hoy* Nº 28, Santiago (7 de diciembre), pp. 32-36; Subercaseaux, Bernardo y Jaime Londoño, *Gracias a la vida. Violeta Parra*. 1976. Buenos Aires, editorial Galerna; Subercaseaux, Bernardo. 1976. "Mercie a la vie, Violeta Parra", *Europe*, París, Nº 570, pp. 233-239; Martínez Reverte, Jaime. 1976. *Violeta del pueblo*. Madrid, Visor; Rojas, Luis Emilio. 1974. *Biografía cultural de Chile*, Santiago, Editorial Nascimento, pp. 245-247; Alcalde, Alfonso. 1971. "Violeta Parra", en *Gente de carne y hueso: biografías*, Santiago, Editorial Universitaria, pp. 15-17. Antología precedida de una descripción biográfica y valorativa de Violeta Parra; Letelier, Alfonso. 1967. "In Memoriam Violeta Parra", en *Revista Musical Chilena*, Año XXI, Nº 100, pp. 109-111. Valoración del trabajo de recopilación folklórica y creación de Violeta Parra, destacando la calidad musical de composiciones como las "Anticuecas" y la balada "El Gavilán".

aspecto que se resaltó frecuentemente en ese entonces, sin duda por los difíciles tiempos que se estaban viviendo en Chile y en América Latina, fue la influencia de Violeta en el surgimiento de la Nueva Canción Chilena y su conexión con la cultura popular¹⁸. En este último punto el acento ha

¹⁸ Por ejemplo: Arguedas, José María. 1968. "Análisis que de un genio popular hacen artistas y escritores", en Revista Educación, Nº 13, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1968, pp. 66-76. Texto de la grabación magnetofónica de una mesa redonda organizada por la Universidad Católica de Chile, dedicada a analizar el aporte de Violeta Parra a la cultura chilena y latinoamericana. En ella participaron José María Arguedas, José Ricardo Morales, Eduardo Martínez Bonati, Mario Carreño, Manuel Danneman, Teresa Vicuña, Margot Loyola, José María Palacios, Raquel Barros y Enrique Bello; Martí Fuentes, Adolfo. 1971. "La poesía popular de Violeta Parra", en *Casa de las Américas*, Nº 69, pp. 203-206. Reseña sobre las décimas; Huasi, Julio. 1971. "Violeta de América", en *Casa de las Américas*, Nº 65-66, pp. 91-104. Artículo descriptivo y testimonial sobre la vida y la obra de Violeta Parra, con reflexiones sobre el sentido popular de su arte en tanto expresión de una identidad social y cultural alternativa a la que proponen y difunden los sectores dominantes; Barraza, Fernando. 1972. "Del arroyito a Violeta Parra", en *La nueva canción chilena*, Santiago, Editorial Quimantú, pp. 17-27. El autor destaca el arte innovador que tuvo Violeta Parra en el desarrollo de la música popular chilena y especialmente en la nueva canción; Clouzet, Jean. 1972. *La nouvelle Chandon chilienne*, París: Seghers, 1972, 2 tomos, Tomo 1, pp. 21-32; Torres, Rodrigo (et al.) 1980. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*, documento de trabajo CENECA, mimeografiado, Santiago de Chile, 81 páginas. Importante investigación de la serie de investigaciones patrocinadas por CENECA en Chile, que incluye una sección dedicada a valorar la significación de la obra de Violeta Parra en este movimiento artístico; Schattenberg, Carlos y Gerda (eds.) 1975. "Der Fall Violeta Parra", en *Gitarre des dammernden Morgens-Das Neue Chilensische Lied*, Berlín und Weimar: AufbauVerlag, pp. 136-138; Jara Turner, Joann y Gustavo Becerra. 1976. *La nueva canción chilena: Ierio, oggio, domani*, Roma, Ediciones ONAE-DICAP, pp. 10-16; Epple, Juan Armando. 1977. "Violeta Parra y la cultura popular chilena", en *Alero*, Universidad de San Carlos de Guatemala, Nº 24, pp. 188-202; Ibid. 1977. "Violeta Parra y la cultura popular chilena", en *Revista Literatura Chilena en el Exilio*, Nº 2, California, pp. 4-11; Manns, Patricio. 1977. *Violeta Parra, la guitarra indócil*, Paris, Les Editions du Cerf; Lasko, Susan. 1977. "Songs of Struggle, Songs of Hope. The Chilean New Son", en *Senior essay*, University of California, Santa Cruz; Manns, Patricio. 1978. *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Madrid, Edic. Júcar. Una de las recopilaciones más completas de las composiciones de Violeta Parra, con un extenso e iluminador estudio introductorio; Brown, Alison M., "The New Song Movement: a History of Popular Politics and Cultural Change, 1964-1973", B.A. Honor Thesis, Harvard College, 1979, 342 páginas. Los capítulos II y III de este extenso trabajo se centran en el rol de Violeta Parra como precursora del movimiento de la nueva canción chilena; Liphay, Isabel. 1980. "Canto nuevo, un movimiento", en *Hoy*, Santiago, 30 de enero al 5 de febrero, pp. 41-42. Reportaje panorámico sobre el desarrollo de la nueva canción chilena a partir de los 60, destacando la importancia de Violeta Parra en este movimiento cultural; Orrego Salas, Juan. 1980. "La nueva canción chilena: tradición, espíritu y contenido de su música", en *Literatura Chilena en el Exilio*, vol.4, Nº 2, pp. 2-7. Excelente análisis de las características musicales de la nueva canción chilena, señalando el aporte creador de Violeta Parra a este movimiento artístico; Cánepa-Hurtado, Gina. 1981. *Violeta Parra y sus relaciones con la canción de lucha latinoamericana*, tesis doctoral, Berlin West; Ibid. 1983. "La canción de lucha de Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos atinentes", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Perú, Año IX, pp. 147-170. Detallado estudio del contexto histórico-cultural en que se sitúa la obra de Violeta Parra, la relación de esta obra con el folclore y la reelaboración de esa tradición en un repertorio definido como "canción de lucha"; Parra, Violeta. 1983. *Violeta del Pueblo*, Madrid, Visor; Epple. 1984. "Violeta Parra the Founding Voice of the American Song Movements". ECHRLA Newsletter, Orgeon, MArch 4, pp.11-12. Breve artículo informativo destinado al público norteamericano; Rodríguez, Osvaldo. 1984. *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*, Madrid, LAR. Este libro incluye los siguientes capítulos testimoniales sobre Violeta Parra: "Violeta Parra y una invitación", pp. 37-38, "Violeta Parra en Valparaíso", pp. 39-48; "La Peña del Mar y Violeta una vez más", pp. 69-71; "Violeta Parra por última vez", pp. 105-109; "Conversación con Gilbert Favre", pp. 111-114; "Conversación con Carmen Luisa Parra", pp. 163-174; "Evocación en voz alta. Isabel y Angel Parra hablan de Violeta", pp. 175-179; y "Conversación con Adela Gallo", pp. 187-192; Manns, Patricio. 1984. *Violeta Parra*, 2ª edición (Madrid, Eds. Júcar; Becerra, Gustavo. 1985. "La música culta y la Nueva Canción Chilena", en *Literatura chilena, creación y crítica*, 33/34; Manns, Patricio. 1986. *Violeta Parra: la guitarra indócil*, Concepción, Lar, 1986; Valdés Sicardó, Carmen. 1988. *5 músicos latinoamericanos*, La Habana, Gente Nueva, 1988; Rodríguez Musso, Osvaldo. 1988. *La Nueva canción chilena: continuidad y reflejo*, La Habana, Casa de las Américas; Ruiz Zamora, Agustín. 2006. "Margot

estado más bien en la apropiación creativa de Violeta de la cultura popular para dar cuenta de la realidad social y no tanto en cómo esa cultura se va a conectar con ella, cuestión que pretendemos desarrollar en este trabajo.

Desde mediados de esa década y con mayor claridad desde la década de 1990 se ha producido una valoración mucho más extensiva y profunda del legado de Violeta Parra. La Fundación Violeta Parra ha sido factor en aquello, pero el interés ha provenido con mucha fuerza desde el mundo académico. Es así como se hizo ostensible la obra plástica de Violeta (arpilleras, pinturas), mostrándola en formatos audiovisuales¹⁹, al mismo tiempo que sus creaciones han sido ponderadas como raíces de la cultura, en su dimensión religiosa, filosófica, en relación a la problemática del abandono, la muerte, la pobreza, la solidaridad, la identidad, el dolor y la risa, la muerte del amor, como creaciones literarias, como representativas del imaginario del mundo subalterno²⁰. El aporte de los tesis de la Universidad de Chile en diferentes áreas ha sido sobresaliente²¹.

Loyola y Violeta Parra: convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena”, en *Cátedra de artes*, Nº 3, pp. 41-58.

¹⁹ Por ejemplo: Morales, José Ricardo. 1995. “Violeta Parra: El hilo de su arte”, en *Mapocho* Nº 37, primer semestre, pp. 9-31; Alarcón, María E. 2001. *Violeta Parra. 20 pinturas y larigrafías de Violeta Parra*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología; Alonso, María Nieves. 2004. *Violeta Parra: óleos y arpilleras*, Concepción, Universidad de Concepción; Badal, Gonzalo. 2008. *Violeta Parra: obra Visual* (Santiago, Fundación Violeta Parra & Corporación Patrimonio Cultural de Chile, Ocho libros Editores, + 1 DVD; Parra, Isabel e Ignacio Agüero, Fundación Violeta Parra, Violeta Parra pintora chilena (Santiago, Warner Music, 2008), 1 DVD (76 minutos).

²⁰ Por ejemplo: Salas, Ricardo. 1989. “Poesía y discurso religioso en Chile. Una interpretación del simbolismo religioso en la poesía de Violeta Parra”, en *Cristianismo y sociedad*, 27 (100), pp. 71-80; Montes Capó, Cristián. 1995. “La configuración de una utopía en las Décimas de Violeta Parra”, en *Anuario de Magíster*, pp. 175-193; Martínez Sanz, María Ester. 1997. “Las décimas de Violeta Parra, del yo individual a lo universal”, en *Taller de Letras*, (25), noviembre, pp. 119-125; Munnich, Susana. 1997. “Los temas de la muerte y de la pobreza en las décimas de Violeta Parra”, en *Mapocho* Nº 41, Primer semestre, pp. 43-53; Munnich, Susana. 1997. “El sentimiento de abandono en los textos de Violeta Parra y Gabriela Mistral”, en *Atenea*, (475), pp. 125-136, Primer semestre; Millares, Selena. 2000. “Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”, en *Anales de Literatura Chilena*, Año 1, Nº 1, pp. 167-179; Chávez Aguilar, Pamela. 2001. “Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra”, en *Mapocho*, Nº 49, Primer semestre, pp. 235-248; *Ibid.* 2001. “Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra”, en Grez Toso, Sergio (editor), *Espacio de convergencia: primer y segundo encuentro de estudios humanísticos para investigadores jóvenes*, Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación & LOM Ediciones; Baeza, Adrián. 2003. “Algunas aproximaciones en torno a Vicente Huidobro y Violeta Parra”, en Grínor Rojo (et al), *Nación, estado y cultura en América Latina* (Santiago de Chile, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades; Münnich, Susana. 2004. “El dolor y la risa en las décimas de Violeta Parra”, en *Anales de Literatura Chilena*, Año 5, Nº 5, Diciembre, pp. 111-133; Torres Alvarado, Podrido. 2004. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, en *Revista Musical Chilena*, Nº 201, pp. 53-73; Aravena Décart, Jorge. 2006. “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 196, pp. 33-58; Rioseco Perry, Virginia. 2008. “Violeta Parra, al centro de la injusticia: el tema, siempre es el amor”, en *Mensaje*, vol. 57, nº 575, diciembre, p. 61; Oporto Valencia, Lucy. 2007. *El diablo en la música: la muerte del amor en el El gavilán, de Violeta Parra*, Viña del Mar, Altazor; López, Iraida H. 2010. “Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura”, en *Anales de la Literatura Chilena*, Año 11, Nº 13 (junio), pp. 131-149.

²¹ Estos son los tesis que encontramos en el catálogo Bello de la Universidad de Chile desde 1997 en adelante: Pizarro Navia, Carlos. 1997. *El universo epistolar de Violeta Parra*, Universidad de Chile, Tesis Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas; Chávez Aguilar, Pamela. 1997. ¿Para qué ser poetas de la tierra?: una mirada filosófica a las Décimas de Violeta Parra. Universidad de Chile, Tesis Magíster en Filosofía con mención en metafísica; Miranda Herrera, Paula. 2001. *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Universidad de Chile; Caro Bujes, Lorena. 2003. *Las décimas de Violeta Parra: la ciudad como estímulo en la configuración de una identidad popular rural*, Universidad de Chile, Tesis Licenciada en Lengua y literatura hispánica con mención en

Finalmente otro género de obras asociado a Violeta que se ha mantenido vigente además de su discografía²², son las antologías²³ y las biografías o recuerdos personales, destacando la ya citada acá de su hija Isabel Parra²⁴, su hijo Ángel Parra²⁵ y la construida por su hermano Eduardo en décimas²⁶. También está la biografía construida por Fernando Sáez²⁷, aunque nos parece que esencialmente es sólo una síntesis del mejor trabajo biográfico que se ha escrito sobre ella: la obra de Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuck y Jaime Landana, *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio*²⁸. La principal obra escrita de Violeta que se ha seguido reeditando es su *Autobiografía*

Literatura; Contreras Serrano, María Fernanda. 2004. *Diseño sistema interactivo multimedial como herramienta estratégica de comunicación para el museo Violeta Parra*, Universidad de Chile, Tesis Diseño Gráfico; Aranda Benavides, Javiera. 2004. *Sistema de comunicación visual para el museo Violeta Parra*, Universidad de Chile, Tesis Diseño Gráfico; Canales Cabezas, Reiner. 2005. *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*, Universidad de Chile, Tesis Facultad de Filosofía y Humanidades, 2005; Miranda Herrera, Paula. 2005. *Identidad nacional y poéticas identitarias: Gabriela Mistral – Vicente Huidobro – Pablo Neruda – Violeta Parra: 1912-1967*, Universidad de Chile, Tesis Doctoral en Literatura con mención en Literatura hispanoamericana y chilena; Cubillos Poza, Arlene. 2005. *Violeta Parra: crisis y heterogeneidad en las canciones “El gavián” y “Maldigo el alto cielo”*, Universidad de Chile, Tesis Literatura; Osorio Fernández, Javier. 2007. *Rastros de un desplazamiento musical: Violeta Parra y la música popular en la experiencia de la modernidad Latinomericana, 1930-1970*, Universidad de Chile, Tesis Magister en estudios Latinoamericanos; Pinochet C., Carla. 2007. *Violeta Parra: Hacia un imaginario del mundo subalterno*. 2007. Universidad de Chile, Tesis Antropología cultural y social. Otras tesis realizadas en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Concepción son las siguientes: Irazuza, Yurena. 2003. *Un museo para Violeta Parra* (P. Universidad Católica de Chile, Tesis Diseñador; Sanfuentes Astaburuaga, Mariana. 2003. *Violeta Parra y el viaje de la identidad* (P. Universidad Católica de Chile, Tesis Licenciatura en Historia; Uribe, Andrea. 2002. *Violeta Parra Sandoval: Biografía histórica*, Universidad de Concepción, Tesis para optar al Grado de Licenciado en Educación Mención en Historia y Geografía.

²² Hasta 1999, esta es la que se encuentra en la Biblioteca Nacional correspondiente directamente a Violeta Parra o asociada a ella: Parra, Violeta. Antología: v.1, v.2. Santiago: Warner Music 1999. 2 disco compacto (ca.57 min.); digital stereo; Canciones reencontradas en París. Chile: Warner Music Chile, 1999. 1 disco de son. : digital; Cantos campesinos. Santiago: Warner Music Chile, 1999, 1 disco son. (ca. 39 min.) : stereo, digital; Cantos de Chile. Santiago: Alerce, 1979, 1 cassette; stereo ; (ca. 45 min.); Canto y guitarra. Santiago: EMI, 1992. 1 disco compacto; stereo. digital ; (ca.44 min.); Centésima del alma / Décimas numerativas. Santiago: FONDART, 1998. 1 disco compacto (ca.41 min.); stereo digital; Composiciones para guitarra. Santiago: Warner Music Chile, 1999. 1 disco son. ; digital; Décimas y centésimas. Santiago: Warner Music Chile, 1999. 1 disco compacto ; digital stereo; Las últimas composiciones. Santiago: Warner Music Chile. 1999. 1 disco son. (ca.41 min.) : stereo digital; Que cante Violeta Parra. Santiago: EMI, 1992. 1 disco compacto; stereo. digital ; (ca.44 min.) -- (AAD 7 99019 2); Violetando la guitarra. Santiago: EMI, 1992; 1 disco compacto; stereo. digital ; (ca.44 min.) -- (AAD 7 99018 2); Violeta Parra en Ginebra. Santiago: Warner Music Chile, 1999. 2 dis. son compacto (ca. 71 min.) ; stereo digital; Violeta Parra Isabel Parra. Santiago: DICAP ; [196-?]. 1 disco son. mono, 33 1/3 rpm; Violeta Parra 4. Santiago: Emi, 1958. 1 cassette ; stereo ; (ca. 45 min.); Peña de los Parra. La Peña de los Parra: vol.. Santiago: Peña de los Parra [196?]. 2 cassettes DAT (ca 40 min.)

²³ Por ejemplo: Violeta Parra, Cancionero: virtud de los elementos, Violeta Parra (Santiago, Fundación Violeta Parra, 1993); 1993. Parra, Violeta 1993 Composiciones para guitarra. Transcripciones de Olivia Concha, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito (Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor y Fundación Violeta Parra, 1993); Violeta Parra, Volver a los 17. Selección de Juan Andrés Piña (Santiago, Los Andes, 1995); Violeta Parra, Violeta del Pueblo. Selección y notas: Javier Martínez Reverte (Madrid, Visor, 1996) 3ª Edición.

²⁴ Parra, Isabel. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid, Michay; Ibid. 2009. *El libro Mayor de Violeta Parra: un relato biográfico y testimonial*, Santiago, Ed. Cuarto Propio.

²⁵ “Ángel e Isabel Parra, ‘Nuestro mayor orgullo es nuestra madre’”, Rincón juvenil, (81): 6-7, 6 de julio, 1966; Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos* (Santiago, Catalonia, 2006) + CD-ROM.

²⁶ Parra, Eduardo. 1998. *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*, 1a. ed. Santiago: LOM Eds.

²⁷ Sáez, Fernando. 1999. *La vida intranquila: Violeta Parra. Biografía esencial*, Santiago de Chile, Ed. Sudamericana; Rolle, Claudio. 2000. “Sáez, Fernando, La vida intranquila. Violeta Parra”. En *Resonancias N° 6*, pp. 84-87.

²⁸ Subercaseaux, Bernardo; Patricia Stambuk, Jaime Londoño. 1982. *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio*, 2ª Edición. Santiago, CENECA-Granizo. Re-editado también en la revista La Bicicleta, Santiago.

en *Décimas*²⁹. Las entrevistas que cada cierto tiempo da su hermano Nicanor también son muy ilustrativas. Últimamente inspiró una novela³⁰ y una película³¹.

En términos de la historia social, y como ya fue señalado, si bien se han abordado las bases socioculturales en las cuales nace y se proyecta el talento artístico musical de Violeta Parra³², nos parece necesario hacer una mayor vinculación con el contexto espacial de la frontera (Maule, Biobío y norte de la Araucanía), no por nada, todavía una zona en donde el cultivo del folclore de base campesina sigue teniendo vigencia, y en donde tienen un papel relevante las cantoras urbanas, cuyos antecedentes son las cantoras *campesinas* que animaban la vida pública y privada los campos de estos contornos por lo menos desde el siglo XIX.

Con ese propósito, para la realización de esta investigación, se realizó trabajo etnográfico, con entrevistas a las ya mencionadas cantoras, en el entendido que ellas son parte de una tradición de la cuál Violeta Parra además de participar contribuyó a mantener viva o a resignificar. Se entrevistó a Rosalva Navarrete, Mirta Ortega e Irene Belmar; también a folcloristas y etno-musicólogos como Patricia Chavarría –Premio Nacional de Folclore- y Heriberto Muñoz, el historiador local de San Carlos Víctor Manríquez y a antiguos campesinos del sector de San Carlos como fueron Carlos Hernández y Celso Elgueta –vecinos de San Carlos–; este último aspecto es necesario profundizarlo en el futuro, puesto que las investigaciones de historia local existentes se han concentrado esencialmente en el ámbito urbano.

Al mismo tiempo se buscado ahondar en aspectos puntuales asociados a ciertas etapas de la vida de Violeta a través del rastreo de información en la Biblioteca Nacional (sección diarios, correspondientes a Lautaro y San Carlos, referencias críticas).

La principal fuente de esta investigación ha sido la propia obra de Violeta Parra, en particular sus décimas, parte de la correspondencia que divulgó su hija en su Libro Mayor y sus canciones³³.

La cultura fronteriza, las raíces de esta historia

El escenario en el que se desarrolla la historia de vida Violeta Parra hasta 1933 es la zona centro sur de Chile, interrumpida por una breve recalada en Santiago, de la que probablemente sólo guardó recuerdos Nicanor, el hermano mayor (nacido en 1914).

En efecto, como es sabido, Violeta nace en San Carlos, en octubre de 1917. Al poco tiempo, la familia se traslada a la casa que el abuelo paterno tenía detrás de la estación, en las afueras de Chillán. Luego vendrá el viaje a Santiago, hasta que a fines de 1921, el papá es nombrado profesor primario de la Escuela del Regimiento Andino N° 4 de Lautaro. La pérdida del empleo paterno debido a un decreto de Ibáñez que prohibió que civiles trabajaran en las Fuerzas Armadas obligó a la familia a retornar a Chillán, a una de las casas que tenía el abuelo en Villa Alegre. En esta etapa se profundizan los nexos con la familia materna. Comienzan las caminatas y salidas hacia Malloa (cerca de Huape o Guape), especialmente en los meses de verano.

La muerte del papá y recrudescimiento de la pobreza obliga a los niños Parra Sandoval a recorrer su entorno haciendo diferentes trabajos. Nicanor emigra a Santiago a estudiar. Las hijas mayores,

²⁹ Parra, Violeta. 1972. *Décimas: autobiografía en verso. Introducida por Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad. Al respecto, revisar: Miranda H., Paula. 1999. *Décimas autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo las diferencias*. Mapocho N° 46, Segundo semestre, pp. 49-63.

³⁰ Echeverría, Mónica. 2010. *Yo, Violeta*. Santiago, Plaza & Janés.

³¹ Wood, Andres. 2011. *Violeta se fue a los cielos*. Wood Producciones; Maiz Producciones.

³² González, J.P.; Ohlsen, O. y Rolle, C. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, Ediciones Universidad Católica de Chile; Juan Pablo González, J.P. y Claudio Rolle. 2004. *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.

³³ Idem.

Hilda, Violeta y sus hermanos salen a recorrer Chillán. Luego ellas se desplazan hacia el norte en ferrocarril, deteniéndose en poblados como San Carlos, Parral, Longaví y Linares. Desde allí seguirían rumbo más al norte todavía, hasta San Javier, o bien, tomaban el ramal que se diría hacia el noreste, pasando por Panimávida, hasta Colbún. Recorridos similares, aunque adentrándose en las zonas rurales, harán con los circos.

Es fundamental tener en presente por lo menos dos aspectos. Primero, que para entonces Violeta y su familia se desenvuelven en un espacio inserto en una doble dinámica. Por una parte, en un lento pero seguro proceso de urbanización que se refleja de dos formas: en el crecimiento de aldeas o pueblos que de tono rural, aspiran a alcanzar el estatus de ciudades, por la acumulación de funciones y por la oferta de servicios que van cambiando el tono de la vida. Sin duda el ferrocarril es el principal símbolo de este proceso, al que hay que agregar la instalación de algunas industrias – muy ligadas con la actividad económica del entorno rural–, el desarrollo del comercio –asociado a inmigrantes–, servicios públicos como Municipalidad, escuelas, registro civil y notarías, transporte público local –tranvías tirados por caballos o transporte en carruajes–, agua potable en algunos sectores, alumbrado público, telégrafo y teléfono, automóviles y cines: es el caso de San Carlos, Chillán, Lautaro, Linares, entre otros. Segundo, en el creciente movimiento migratorio hacia Santiago, que va a generar el crecimiento desmedido de la población en esa cuenca y serios problemas sociales, económicos y políticos ya en la transición del siglo XIX al XX que se profundizaron a partir de la década de 1930. La mayor parte de la población se emplearía en el sector servicios personales, de muy mala calidad. En los cincuenta, junto a los conventillos en el centro de la ciudad, comenzarían a proliferar las llamadas “poblaciones callampas” en los arrabales.

Otra cuestión fundamental es que los actores de ese proceso provienen de un universo cultural campesino que está siendo puesto en jaque por la dinámica modernizadora en la que ha entrado el país, en tanto, su quehacer y orientaciones dejen de girar en torno al mundo campesino y entren en la órbita urbana.

¿En qué consiste esta cultura campesina?, ¿Cómo se conformó? ¿Cuáles fueron sus contenidos? Los Parra se desenvuelven en la llamada zona de la frontera que se conformó durante la colonia entre el espacio conquistado por los españoles y en el que resistieron los indígenas.

Según Mario Góngora, dentro del imperio Español, Chile fue considerado una frontera de guerra hasta las decisiones que, en los albores del siglo XVII tomó Alonso de Ribera: el establecimiento de un ejército permanente al norte del río Biobío y de financiamiento desde las cajas reales del Perú para su sostenimiento. En ese momento, comenzaron a conformarse dos regiones. El norte y el centro, con las ciudades de La Serena y Santiago, “era el país pacificado, donde residían las supremas autoridades de la Gobernación”. En contraposición, el sur siguió siendo la “frontera de guerra”, que se desplegaba desde el Maule hasta el Biobío, extendiéndose “en una línea de fuertes que se alineaban desde la bahía de Arauco hasta la precordillera”. En este espacio las autoridades residían en Concepción y contaban con un ejército permanente que pasó de dos mil efectivos en el siglo XVII a mil en el siglo XVIII, momento en que el despotismo ilustrado se propuso reparar los fuertes y mejorar la disciplina. En este espacio señala Góngora, “El mestizaje era muy intenso, debido a la presencia del ejército y sus continuas “entradas” en tierra de indios, de las que volvían con mujeres, además de niños y ganados”. En Valdivia y en Chiloé se vivía una vida separada, con una sociedad “extremadamente pobre y arcaica”³⁴.

³⁴ Góngora, Mario. 2006. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, Editorial Universitaria

En un artículo clave y muy influyente para la historiografía posterior, el ya referido Mario Góngora profundizó en algunos de los rasgos claves de la sociedad que se conformó en la frontera entre el Maule y el Biobío, especialmente en lo relacionado con el vagabundaje.

En términos demográficos, el historiador constató cuatro aspectos. Primero, que hacia el siglo XVIII la población en el área estaba experimentando un importante crecimiento, el cual no fue sólo de carácter vegetativo sino también bruto, es decir, producto de migraciones internas, las que llegaron hasta allí según un testimonio de época, atraídas por “el bajo precio de los alimentos y por la vida en libertad”. Segundo, se está produciendo una homogeneización de las castas (indios, negros y mezclas) bajo la denominación de españoles, en un “sentido social cultural”. Este aspecto puede conectarse con la ulterior tesis de Osvaldo Silva, en el sentido que en el Chile colonial se dieron dos tipos de identificaciones: al sur del Biobío fue el mestizaje al revés, en donde los mestizos se identificaron con la cultura indígena. Al norte de la mencionada hoya hidrográfica, predominó el mestizaje al derecho, es decir, el patrón cultural dominante fue el hispano criollo, aunque con bolsones de cultura mestiza en el ámbito rural, que corresponderían al huaso³⁵. Tercero, el incremento de la densidad poblacional de la región –entre otras razones–, explica el interés o predisposición a la fundación de villas, como fue el caso de Cauquenes, Linares, San Carlos y Los Ángeles entre quince que fueron erigidas a partir del siglo XVIII. Aunque por entonces, la población siguió viviendo esencialmente en el campo. Finalmente, predomina la familia de carácter tradicional, cuya principal característica fue que estuvo compuesta por un número significativo de personas: desde el jefe de familia su mujer e hijos (naturales o legítimos, casados o solteros con su respectiva pareja e hijos en este último caso), e incluso, dependiendo del estatus de la familia, con criados y agregados y su respectiva progenie.

En relación a la economía, Góngora indica que la distribución de mercedes de tierra –a diferencia del norte del “reino de Chile”– tuvo vigencia todavía hasta el siglo XVIII, siendo las más importantes los potreros cordilleranos que se entregaban para las veranadas, ya que la trashumancia era una actividad extendida en la zona, favorecida por la pérdida de altura de la cordillera de los Andes. Como se puede deducir, la principal actividad económica de la región era la ganadería contando en menor proporción con viñas. Hay espacios, como el situado entre el estero Buli y el camino real de Cocharcas a Perquilabquén (en donde se fundaría San Carlos), en donde se cultivaba el trigo, aunque en corta extensión. Salvo en el distrito de Longaví, en donde había ocho estancias cordilleranas de tamaño considerable, en general, los propietarios importantes tienen terruños de alrededor de 500 cuadras, predominando los medianos de entre 100 y 200. Los más pobres tienen terruños de hasta 14 cuadras. Se arriendan tierras para el pastoreo, pero también se dispone de baldíos comunes en la costa y hay una recíproca tolerancia al pastaje. Los productos de exportación de este espacio fueron principalmente los ponchos y las bayetas de Chillán, además de los vinos y aguardientes, habiendo en general escaso comercio.

Más interesante todavía para este estudio, son las caracterizaciones generales que hacen observadores externos de este espacio geohistórico, que junto con validar el análisis que hace Mario Góngora, dan una colorida visión de la cultura de las gentes que moran en estos espacios. El cosmógrafo del virreinato del Perú, Cosme Bueno, hacia 1788-1790 se refiere, entre otros aspectos, a la jornada laboral, a las faenas ganaderas y agrícolas, la bebida de chicha y mate. Indica que los que trabajan menos –coincidiendo con otros contemporáneos–, “sólo se ocupan de andar de chácara en chácara, donde 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 como hemos dicho”. La vida de estos campesinos era tranquila y alegre por “la libertad de que

³⁵ Silva, Osvaldo. 1992. “El mestizaje en el ‘reyno de Chile’”, en *Senri Ethnological Studies* 33, pp. 114-132.

gozan”; “tienen pasión por la música y sus cantares son parecidos a los del sur de la Península Ibérica”. Para Góngora la síntesis conceptual de todo esto corresponde a la figura del huaso, con la que Jorge Juan y Antonio Ulloa caracterizan a la gente pobre de la campaña del Obispado de Concepción³⁶.

Más allá de las conclusiones más específicas del este estudio, lo sugestivo es que desde su perspectiva, en una sociedad en que la ganadería era una actividad económica relevante y en donde los indígenas vivían desarraigados de sus tierras, la tendencia al desplazamiento de la población no podía ser vista como un fenómeno anómico. La sociedad que se desarrolla en esos entornos sin ser nómada, “tampoco está profundamente asentada en el territorio”. La autoridad entendía la conexión de estos grupos con los juegos tales como las “carreras de caballos en la campaña afuera de las villas, las canchas de juego de bolos, todo lo que da lugar a erigir ramadas y consumir licores” como una de sus tantas características negativas. Esta fue una de las razones por las cuales durante el siglo XVIII se impulsó la fundación de ciudades, aunque como fue mencionado esta iniciativa no prosperó, pues la población siguió viviendo dispersa.

Según Góngora durante el siglo XIX, en tanto la ocupación de la tierra se fue haciendo más intensiva y comercial y en tanto que la frontera fue siendo dominada, “la tendencia del peón rural al vagabundaje fue disminuyendo...”. Sin embargo, siendo un espacio geográficamente marginal fue propicio para albergar la marginalidad social. Ello explica que en las crisis de las guerras de Independencia, “las montoneras se asocian con los indios; la horda araucana con la pehuenche, y la pequeña guerrilla española o chilena constituyen una unidad militar frente al gobierno chileno o cuyano...”³⁷.

Otra problemática, de largo aliento, que afectó a esta región, fue la ocupación de la Araucanía. Leonardo León demostró que no hubo nada semejante a una pacificación, pero además, que este proceso hay que sacarlo del eje de análisis estado v/s mapuches, integrando a otros actores que fueron igualmente relevantes, como fueron los mestizos, los cuales siguieron funcionando en este espacio bajo la lógica de una vida en libertad, por lo que tanto en los espacios públicos como privados se manifestarán subversivamente ante el orden que quiere imponer el Estado chileno³⁸.

Pero si quizá, el estado no pudo romper con la mentalidad y cultura campesinas de la sociedad fronteriza del sur, sí fue efectivo en ir montando un sistema paralelo, que se sustentó tanto en la conformación de un nuevo ordenamiento político administrativo, en el avance del ferrocarril y del telégrafo, y en la iniciativa de privados –generalmente migrantes extranjeros– que conformaron un sector medio al que le interesaba entrar en la “lógica del progreso”. Hubo algunos hacendados que también entraron en la misma dinámica. Así es como Talca, Linares, Cauquenes, San Carlos o Chillán fueron adquiriendo una fisonomía situada a mitad de camino entre el campo y la ciudad³⁹. En

³⁶ Este aspecto resulta de suma importancia para este estudio, y para justificar este ejercicio de explicar el universo cultural campesino en el cual se inserta la vida y la obra de Violeta, de su familia y de los sureños de la primera mitad del siglo XX. Marjorie Agosin e Inés Dölz-Blackburn, se preocuparon hace ya poco más de dos décadas, de explicar, la tradición en la que se insertaban sus Décimas. Ellas resaltan que se en esta obra Violeta expresa su propia voz, siendo su verso “personal y propio”. Pero al mismo tiempo reconocen que “hay motivos y retóricas usadas por poetas cultos y populares desde la Edad Media. Obviamente que ello se puede explicar por el trabajo de recopilación que iniciará hacia 1952, pero no es menos cierto que ello no vino sino a resignificar su propia cultura que en palabras de Ángel, su hijo, se encontraba en barbecho.

³⁷ *Ibíd.*, pp.36-37.

³⁸ León S., Leonardo. 2005. *Araucanía: La Violencia Mestiza y el Mito de la Pacificación, 1880-1900*. Santiago, Editorial ARCIS. Otra interpretación en Sergio Villalobos. 1982. *Relaciones fronterizas en la Araucanía*. Santiago, Edic. Universidad Católica de Chile.

³⁹ En el caso de San Carlos y de Chillán, en 1848 fueron designadas capitales de dos departamentos que pasaron a conformar la Provincia de Ñuble. El cuerpo de Cazadores de Chillán fue fundado por el mismo Bernardo O’Higgins.

sentido hegeliano, esta anti-tesis se transformó ulteriormente, en el curso de sólo unas décadas, en una realidad que comenzó a socavar a la sociedad rural.

El proceso mediante el cual desde la ciudad se comienza a generar un nuevo orden socioeconómico que pone en entredicho la economía y sociedad campesinas ha sido estudiado por Gabriel Salazar. Si bien sus perspectivas no corresponden necesariamente a los diferentes ritmos y dinámicas de esta enorme transformación que vivió la población chilena desde el siglo XIX, es un punto de partida obligado para reflexionar sobre aquello⁴⁰. Para Salazar, entre 1750 y 1860 asistimos a un proceso de campesinización y descampesinización. Desde un siglo antes (1650), según explica, “las relaciones rurales de producción estuvieron determinadas por la necesidad patronal de organizar una fuerza de trabajo segura y permanente (‘apropiada’) al interior de las grandes propiedades agrícolas y, segundo, por la necesidad paralela de las masas vagabundas de establecerse (‘arrancharse’) en cualquier disponible retazo de tierra. Ambas necesidades, sentidas con fuerza creciente a lo largo del periodo señalado, promovieron el desarrollo de un significativo proceso de campesinización. El campesino chileno del siglo XIX sólo puede ser definido históricamente por referencia a ese proceso fundamental”⁴¹.

Para Salazar, este proceso no puede ser identificado únicamente con la inquilinización –como lo propone Mario Góngora–, que sólo fue una rama del proceso mayor de campesinización. Los terratenientes no estaban en condiciones de inquilinizar a todos los vagabundos disponibles. Al mismo tiempo, el proceso de inquilinización no fue atractivo para las masas vagabundas que preferían más un acceso no peonal a la tierra. Para ellos, la inquilinización sólo fue un último recurso. Es por esa razón que los labradores del siglo XIX, “deben ser caracterizados no sólo por la dependencia peonal de los inquilinos, sino también por las peripecias empresariales de los pequeños arrendatarios y propietarios rurales independientes”⁴².

Desde su perspectiva, desde 1750 asistimos a un proceso de expansión de la cultura, sociedad y economía campesina. Este se desarrolló: “1) a través del asentamiento permanente de trabajadores indígenas al interior de las estancias, con vaciamiento de los ‘pueblos de indios’; 2) a través del asentamiento de colonos pobres y de mestizos al interior de las grandes propiedades; 3) a través del arranchamiento de masas indigentes en tierras vacantes, municipales, y en áreas suburbanas; y 4) a través de la fragmentación de latifundios y medianas propiedades...”⁴³. La presión que van a ejercer sobre los ejidos y propios de los municipios de ciudades como Santiago o de las “villas” fundadas en el siglo XVIII, o en la zona del Almendral de Valparaíso, es parte de un proceso que tiene como

Las guerras del siglo XIX, contra confederación peruano-boliviana, la guerra contra España (1865-1866...) y la del Pacífico, además de las guerras civiles como la de 1851 y 1859 motivaron la conformación de batallones con chillanejos. Durante la guerra Civil de 1891, el batallón de Chillán recibió el nombre de Octavo de línea y fueron fuerzas leales al presidente Balmaceda. Tras la derrota de las tropas leales al gobierno, el batallón fue disuelto pero el 5 de octubre de 1895 se organiza el Batallón de Infantería N° 9 de Chillán. En esta ciudad comenzó a funcionar una Oficina de Registro Civil en 1884. Por otra parte, en 1854 se fundó el Liceo de Hombres. En 1888, fue fundada una Escuela Normal. Sólo un par de años después, un grupo de particulares impulsó la formación de un Liceo femenino (Liceo de Niñas A N° 6), que en 1901 pasó a ser propiedad fiscal. En 1905 se establece la Escuela Industrial, que comenzó con talleres de carpintería, mecánica, forja, fundición y electricidad. En el comercio, destaca el papel que van a desempeñar los inmigrantes españoles, que desde 1897 se establecieron con sombrería, ferreterías, imprenta, motores, maquinaria agrícola, fábrica de hielo y almacén de licores, fábricas de abarrotes y de alimentos. En 1914 se congregaron en un Centro Español (1914). Los privados impulsaron además el establecimiento de carros de sangre e incluso de carros eléctricos.

⁴⁰ Salazar, Gabriel. 2000. *Labradores, Peones y Proletarios*. Santiago, Ed.Lom.

⁴¹ *Ibíd.*, pág.32.

⁴² *Ibíd.*, pág.33.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 38.

principales características su espíritu emprendedor. A pesar de contar con recursos materiales muy limitados, al paso de un par de generaciones estos se habían incrementado notablemente⁴⁴. La expansión triguera del siglo XVIII –desde su perspectiva–, se sustentó más bien en la producción agrícola de estos campesinos que en la de los grandes hacendados. Los hacendados prefirieron mantener una población de trabajadores pequeña en sus propiedades debido a las implicancias que tenía controlar grandes cantidades de trabajadores y si bien, no se sustrajeron al boom triguero, más bien se dedicaron a la comercialización de los cereales⁴⁵. Salazar también destaca el hecho que mientras el campesinado que se formó fuera de la hacienda trabajaba con el afán de salir adelante, con un claro espíritu emprendedor, la aristocracia mercantil lo hacía para obtener títulos nobiliarios. A partir de numerosos ejemplos concluye que esta expansión de la economía campesina fue oprimida, paralizada y entró en crisis a partir de 1780, acentuándose este proceso a partir de los años 1820, 1830. ¿La razón? Esencialmente el que a partir de la llegada de inmigrantes y capitales extranjeros, la aristocracia mercantil se verá desplazada del sector exportador, por lo que reorientará sus intereses hacia el mercado interno, trayendo consigo la desaparición de la economía, sociedad y cultura campesina que se había instalado en el espacio urbano, aun cuando también ocurrió que algunas de sus manifestaciones fueron adoptadas por la elite⁴⁶. Ello tuvo un duro impacto social sobre la población campesina que hacia mediados del siglo XIX va a entrar en un proceso de peonización o proletarización, es decir, va a emigrar a trabajar en las obras públicas, en las faenas mineras como la explotación del salitre o en los barrios industriales que surgieron en algunas de las ciudades chilenas en la segunda mitad del siglo XIX. En el sur del país, según la documentación reunida por el autor, el proceso fue aún más dramático, por los abusos que sufrieron los campesinos durante la postindependencia y por las hambrunas producto de malas cosechas. A ello se sumó la absoluta indiferencia de la aristocracia del área que prefería exportar el trigo al Callao que venderlo a bajo precio a los campesinos.

Desde nuestra perspectiva la problemática de la descampesinización abordada por Salazar se dio en un marco temporal más amplio, que si bien partió a fines del siglo XVIII, se profundizó entre 1850 y 1970, teniendo igualmente sus propias características según los contextos en que esto ocurrió. Por nuestras propias aproximaciones al problema, una cuestión que habría que considerar es que la expansión de la ciudad –y del proyecto oligárquico–, también tuvo un impacto relevante sobre el espacio rural, en tanto implicó la creación de un mercado consumidor que nunca había existido. Ello tuvo como consecuencias la resignificación de la economía campesina y la revitalización de su cultura, hasta que efectivamente el mundo urbano se va a transformar en *la* alternativa para quienes desde muchos puntos de vista, pensaron que la vida en la ciudad sería mucho mejor que la dura existencia que se llevaba en el campo⁴⁷.

En este punto también es relevante señalar o insistir en que el campo de Chile central no fue un espacio dominado sólo por los terratenientes. Ese aspecto fue determinante en la conformación de un discurso que se fue incubando desde la década de 1930 que redujo el campo a patrones de una parte y a inquilinos y peones de otra⁴⁸. Ese discurso será el que finalmente sindicará a la Reforma Agraria como una forma de terminar con la desequilibrada distribución de la tierra y aumentar la producción del agro, que no lograba responder a la creciente demanda interna; una reforma que

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 76 y ss.

⁴⁵ *Ibíd.*, pág.40.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 98 – 99.

⁴⁷ Venegas, Fernando. 2009. *Los Herederos de Mariana Osorio. Comunidades Mestizas de Olmué: Repúblicas campesinas en los confines del Aconcagua Inferior. ss. XVII-XXI*. Santiago, pp.233-266

⁴⁸ Grove, Marmaduke. 1939. *Reforma agraria: la tierra para el que la trabaja*. Santiago, Secretaría Nacional de Cultura

finalmente lo que hizo fue descabezar políticamente un sistema político en el que todavía tenían peso los hacendados y preparar el camino para el advenimiento de la economía capitalista en el campo. La idea era que los campesinos se transformaran en ciudadanos y en consumidores. Ello se consiguió. Pero en tanto en el mundo rural no sólo había peones e inquilinos, también significó el final de los campesinos productores. El mediano, el pequeño campesino, sin protección, no puede competir en una economía a escala global. Estos abandonaron su posición de productores independientes por la de asalariados⁴⁹.

Queda por responder quizá la pregunta más compleja de todas, la relacionada con los contenidos de esa cultura campesina fronteriza y más específicamente, con los elementos que también podemos escrutar en las Décimas de Violeta Parra.

Una buena propuesta para aproximarnos a ella en un marco temporal que va desde mediados del siglo XIX en adelante, nos la entrega Patricia Chavarría. También las investigaciones realizadas por Heriberto Muñoz fundamentalmente en el área de Curacautín, espacios hasta donde ya antes del proceso de ocupación de la Araucanía, pero todavía con mayor fuerza durante el mismo, se van a desplazar contingentes de población desde zonas como el Biobío, con todo su acervo cultural.

Para Patricia Chavarría en la vida campesina que podría remontarse –según pensamos– con certeza hasta el siglo XVIII, existía un diálogo permanente entre lo terrenal y lo celestial. Este diálogo se vivía cotidianamente y se manifestaba a través del ciclo agrario. Dice Chavarría, “el tiempo se vive en torno al ritmo de la tierra, a partir de la siembra de la semilla del trigo en el mes de mayo, hasta culminar su proceso de crecimiento con la cosecha, para luego volver a preparar la tierra y comenzar un nuevo ciclo. El tiempo, entonces, se vive en forma circular”⁵⁰. En otra parte hemos planteado como hipótesis que el origen de estas representaciones se encuentra en parte relevante en la labor que realizaron los misioneros jesuitas en la frontera hasta su expulsión (1767), y luego por los franciscanos⁵¹. Chavarría sintetiza su propuesta en un calendario circular –que tomamos prestado para este trabajo– en el que se constata la estrecha vinculación que existe entre la devoción popular y el ciclo agrario.

Según el calendario en cuestión, en mayo, junto con el trigo se sembraban chícharos y legumbres, como las lentejas. En julio era el turno de las habas, arveja y la avena. En agosto las papas tempraneras, el maíz y los porotos y en septiembre, con la llegada del buen tiempo, se comenzaban a hacer las chacras con cebollas, zapallos, tomates. Esta era una agricultura esencialmente de secano, que dependía de que las lluvias cayeran a tiempo y en la cantidad justa y necesaria. Las cosechas comenzaban en octubre, con la papa tempranera, seguían con las legumbres en diciembre, llegando a uno de sus momentos más importantes con la corta del trigo entre enero y febrero, con las respectivas trillas y los mingacos. En marzo había una segunda cosecha de papas. En abril se cortaba la uva y le seguía la vendimia.

Tanto las siembras como las cosechas eran encomendadas o agradecidas a Dios a través de un significativo calendario devocional, en el cual se expresaba la solidaridad, el sentido de comunidad y el espíritu alegre del campesino.

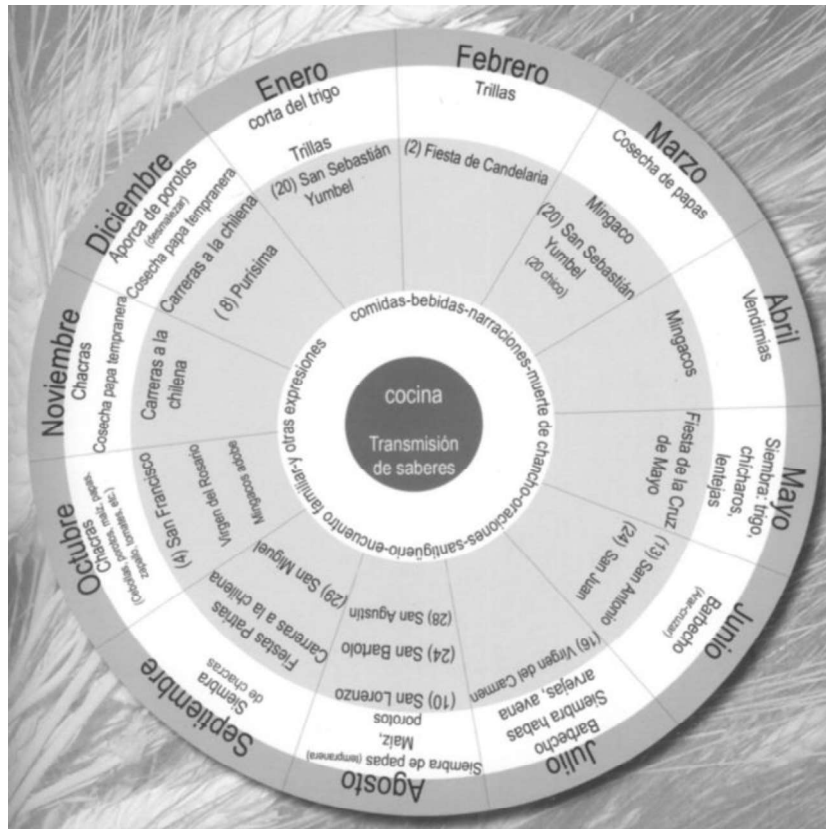
⁴⁹ Venegas, *Los Herederos de Mariana Osorio*, pp.268-332.

⁵⁰ Patricia Chavarría Z., *De los cogollos del viento* (Archivo de la Literatura Oral y Tradiciones Populares Biblioteca Nacional & DIBAM, 2009)

⁵¹ Fernando Venegas E., “De Tralca-mawida a Santa Juana...”, pp. 91-132.

Esquema 1

Conexión entre el ciclo agrario y el devocional campesino de la frontera



Fuente: tomado de Patricia Chavarría Z., *De los cogollos del viento*, p.32.

Algunos de los hitos más relevantes de ese calendario correspondían a la siembra de trigo, la que debía hacerse después de celebrarse la Cruz de Mayo, el día 3, con lo cual esperaba lograrse una buena cosecha. Chavarría señala que incluso en el presente algunos “adornan una cruz con flores y la colocan en un lugar destacado en el exterior de la casa. Otras preparan un altar en el interior y le rezan o bien se celebra con una procesión. Lo cierto es que, celebrando o no ese día, siempre el trigo se siembra a partir del día 4 de mayo”. En la periferia de Curacautín –espacio que Violeta conoció en su infancia– todavía se celebra esta festividad. Al anochecer del día dos,

“... grupos de personas (en su mayor parte, niños y jóvenes) en alegre algazara, se reúnen alrededor de las *luminarias* o *iluminarias*, enormes y crepitantes piras que homenajean la ocasión...

...en torno a las *luminarias* está asociada la creencia campesina que señala a estas como las únicas luces que las almas de los fallecidos sin bautizar –los *moritos*–, pueden ver durante el año en su viaje al cielo; por ello, las *luminarias* de la Cruz de Mayo, deben ser altas y de gran resplandor.

Acabada la festiva celebración en torno a las piras, comienza la romería. Cada grupo, alumbrándose de velas y faroles, recorre las calles portando una *cruc vestida*, es decir una cruz de madera ataviada con paños, o con flores y plantas del monte...

En el transcurso de la marcha, los promesantes van solicitando en cada casa la *limosna* y cantando la tonada homónima: “Ahí viene la Cruz de Mayo / Visitando sus devotos / Con un cabito de vela / Y un cantarito de mosto”.

La *limosna* o dádiva, es casi siempre algún producto del campo: verduras, carnes, chicha de manzana, pan, que cada familia está dispuesta a regalar a la comparsa, quienes agradecen cantando la generosidad del oferente: “Muchas gracias señorita / Por la limosna que ha dado / Bajaron las Tres Marías / Por el camino sagrado”.

...o, de la misma manera, cantando los versos correspondientes, reprochan a los tacaños cuando les es negada la solicitud, o la limosna ha sido exigua: “Esta es la casa e’ los tachos / Donde viven los borrachos / Esta es la casa e’ los pinos / donde viven los mezquinos”.

Una vez finalizado el trayecto, los participantes se congregan en alguna de las casas y bajo el amparo de la Cruz “*se hacen las comidas*”, esto es, se cocinan y preparan los alimentos reunidos durante la jornada para compartirlos, siempre con el mismo ánimo⁵².

Antaño las limosnas eran abundantes, y en particular los dueños de casa eran muy generosos, “por lo que no era raro que hasta gallinas y pavos fueran a dar a los canastos de los promesantes, o un costillar de cerdo si la ocasión coincidía con un *carneo*”. La convivencia era animada por tonadas y cuecas, vales, corridos, la raspa y las marchas animadas por cantores.

Otro momento relevante del calendario devocional es la llamada Cruz del Trigo, que se celebra el 4 de octubre, día de San Francisco, patrono de la naturaleza. La celebración coincide con el momento en el que están brotando las sementeras, siendo su sentido, “pedir la bienaventuranza para el buen logro de la futura cosecha”. Heriberto Muñoz explica:

“Antes del amanecer, o a media noche, el dueño de la siembra, instala una cruz de madera en el centro de la sementera. Por la mañana, las familias, cercanos, y la cantora requerida, acceden al lugar, premunidos de alimentos y vino. El primer salud, lo realiza el dueño de la siembra hincado reverentemente frente a la cruz y a la tierra sembrada, asperjando la cruz. Luego, se da comienzo al baile, que incluirá invariablemente a la cueca como protagonista, entre otros (vals, corridos); estos se realizan en una porción de la misma siembra, con especial ímpetu, puesto que –y es versión común, referir luego esta situación–, a pesar del destrozo que pueda significar las evoluciones del baile y el pisoteo en el lugar, el trigo se da con más fuerza; de hecho eso es lo que se espera que ocurra. El baile, en este contexto, es una proyección de la fecundidad humana en la tierra.

La presencia de la música, mediatizada por la cantora, es ante todo, un soporte importante en la implementación del ritual; que se desarrolla en un clima festivo, de gran animación. La cantora suele ubicarse en un lugar alto, un ligero promontorio, o una ruma de tablas, nos dice Doña Chela Coronado. Desde allí animará el baile con su voz potente y su instrumento, facilitada por la posición de altura. Con respecto a la música, esta no reviste alguna particularidad asociada directamente con la actividad, como sí es el caso de la Cruz de Mayo; antes bien, servirá para animar el baile, que, como se ha descrito, es un elemento central en el rito⁵³.

Ahora bien, según Patricia Chavarría, en este mundo agrario el espacio de transmisión de saberes por excelencia era la cocina. Allí lo humano y lo divino se mezclaban: es el lugar de encuentro y conversación familiar animado por un humeante y oloroso mate, donde se come o se bebe; donde los padres o abuelos contaban cuentos o leyendas a los niños antes de irse a dormir, el ámbito en donde se hacía el santigüero.

⁵² Muñoz A., Heriberto. 2009. *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, pp. 65-66.

⁵³ *Ibíd.*, pp.71-72.

Centrando más nuestra mirada en el contexto de San Carlos y Chillán, a modo de ejemplo de los cambios que va a experimentar el agro durante el siglo XX, habría que insistir en que si bien la ganadería se mantuvo, como también el cultivo de las viñas y la producción de mostos, como en otras partes del país, el desarrollo urbano implicó una creciente demanda de otros productos tales como la leña, el carbón, las legumbres, siendo uno de los más importante el trigo.

De modo posterior, aquellos espacios con mayores posibilidades de riego, van a comenzar a transformarse, a partir de la introducción del cultivo del arroz (1934) y de la remolacha (1954), aunque esto no necesariamente significara el fin de las tradiciones. Las zonas de secano costero mantendrían su carácter más tradicional hasta por lo menos la década de 1970.

Todavía en la década de 1960 llegaban a San Carlos desde los alrededores caravanas de carretas de ruedas de madera tiradas por bueyes, en donde los campesinos traían su producción de trigo. Se dirigían al molino que había en la ciudad y había que esperar el turno. La idea era moler todo el trigo que ocuparían durante el año. El pago (la maquila) se hacía con una parte de la molienda. Algunos adquirían abarrotes, productos de almacén y volvían a recogerse en su entorno rural⁵⁴. Celso Elgueta, se dirigía hacia San Carlos con sus progenitores desde un sector llamado San José. Su padre, Alberto Elgueta había heredado el fundo Coronelo, de 300 cuadras. En el fundo se producía trigo, maíz, poroto, garbanzo y chichoca (chuchoca). Los viajes se hacían en enero, después de las trillas:

“Se juntaban unas cuatro o cinco carretas de diferentes familias. Porque antes no había camino público. Teníamos que ir por los cerros y subir [de] un cerro a [otro] cerro con dos yuntas de bueyes en una carreta. Después sacaban una carreta para arriba y después la otra yunta venía a buscar la otra. Y subíamos por los cerros para arriba... no me acuerdo cuando se hizo el camino público...”⁵⁵.

Como provisiones para el viaje, que entre la ida y la vuelta podría durar ocho días, “se mataba un cordero”, se llevaban “ollas así y gansos...huevos cocidos también”. El viaje lo define como muerto, aburrido, con caminos malos. Antes de salir la madre se encomendaba a la Virgen del Carmen. En San Carlos se dirigían al “molino de los ratones”. Pero había que esperar bastante: “En moler todas las carretas que habían. Y fuera de eso habían más acá... de otros sectores, de todas partes”. Los viajes se terminaron cuando contiguo a su campo se instaló un molino de agua. Hoy día ese sector se conoce como Trapiche.

Otra actividad económica que estuvo vigente entre los medianos y pequeños campesinos hasta la década de 1970 fue la ganadería. Celso Elgueta y Carlos Hernández recuerdan las veranadas, cuando se llevaban los animales a San Fabián de Alico y de ahí hacia la cordillera. En el caso de Elgueta recuerda que lo iban a dejar a una parte que se llama Lara. Llevaban sus treinta a cuarenta vacunos. Partían después del 8 de diciembre, tras el día de la Purísima a quien se encomendaban los piños. Ya había llegado el buen tiempo. Volvían a buscar el ganado en marzo. Se hacía el rodeo en los corrales del fundo y los animales que quedaban perdidos regresaban a buscarlos más tarde. Se demoraban hasta quince días en ir a buscar y traer el ganado, ya que este se adentraba bien hacia la cordillera, algunos se pasaban al lado argentino. Los más gorditos, novillos o terneras, los traían a la feria de San Carlos... los otros quedaban para cría. Aunque los animales salían bonitos de la veranada, con el viaje se adelgazaban: “Los terneros había que traerlos en ancas, de caballo. Mi padre –recuerda Celso– la mayoría los dejaba por Quinqueo, dejaban las vacas para que le sacaran leche, y se pagaban del pasto...”. Por su parte, Carlos Hernández recordó que cuando por la calle

⁵⁴ Entrevistas de Fernando Venegas a: Carlos Hernández, Celso Elgueta, Irene Belmar, Mirta Ortega y Rosalva Navarrete. Invierno 2011.

⁵⁵ Idem.

Tomás Yavar “pa arriba (en San Carlos), pasaban cuabras y cuabras de ovejas y vacunos de arreo...”⁵⁶.

Imprescindibles animadoras(es) de la vida social campesina, ya fuera ritual o en grupo, eran las cantoras –y también cantores para el área de Curacautín–, por ello indica Muñoz, “cada hito social desde el nacimiento hasta la muerte, era consagrado por estos (as) oficiantes de la música”. Y agrega:

“El ser músico, era un rol que se engarzaba en el universo de roles de la época: se era músico, claro, pero también se era agricultor, maderero, *compositor de huesos*, sabedor de los secretos de la medicina herbolaria, arriero, minero, etc. Se era cantora, y este don se compartía con el conocimiento y habilidad para mantener la chacra y los animales de corral, educar a los críos, atender los partos, trabajar el huso y el telar, preparar a los *angelitos*, saber los rezos y conjuros para cuando fuera menester, en fin, una personalidad integrada a los requerimientos y necesidades de un mundo a pequeña escala”⁵⁷.

Según la pericia y la cobertura social que alcanzaba en el desempeño de su saber, Muñoz distingue tres niveles de cantoras(es). En primer lugar estaba el *aplicado* o *la aplicada*, que corresponde a quien canta por afición, y cuyo ámbito de expresión son los círculos familiares en el esparcimiento y sus celebraciones. Aunque quizá está dotado de menos recursos técnicos y su repertorio no es tan abundante, su presencia “era (es) siempre estimada por su entorno”⁵⁸. Al parecer este era el contexto en el que se desempeñaban estos cantores (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”⁵⁹.

Respecto del ámbito de expresión –o lo que Muñoz denomina “la ocasionalidad”–, en contextos comunitarios eran muy diversos: 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.

Muñoz plantea que en el mayor nivel de profesionalización en el arte de las cantoras se encontraba (o encuentra), en lo que define como la *cantora de rodeo*. Su cobertura trasciende la microcomunidad. Su domicilio está en el poblado, traspasando sus límites:

⁵⁶ Finalmente entre el año 1965 y 1968 la fiebre aftosa y la picá (enfermedad a la sangre) hicieron estragos en el ganado. Cuando se levantó la prohibición de llevar los animales a la veranada, estaba la posibilidad de mover el ganado en camión, pero “no resultaba, era muy caro, se fue mermando, mermando... después lo hacían los más grandes, lo que tenían más recursos”. Tanto Celso Elgueta como Carlos Hernández, tienen recuerdos macabros de esos tiempos. El primero recuerda que su padre tuvo que quemar todo, “carretas, bateas, y ahí comenzaron a morir animales pal cerro, mi papi tuvo que quemar todo el ganado...No hubo ayuda para tener ganado... a varios le pasó...”. El segundo indica que “A mi padre le pasó igual...quedó con poquitos...me acuerdo que los jote como estaban ahí y esos eran los que se encargaban de comerse los animales muertos...”.

⁵⁷ Muñoz, *Música de Tradición Oral de Curacautín*, p.44.

⁵⁸ *Ibíd.*, p.47.

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 45-46.

“Es (o era) 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”⁶⁰.

El autor destaca que la afinación más usada por la cantora de rodeo es *Por Guitarra*, lo cual corresponde “a una estética del mundo ciudadano y discográfico”. También se distingue de sus pares campesinas, 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”. Respecto de la *cantora de rodeo* –desde nuestro punto de vista y pensando en otros contextos– considerando que estos (los rodeos) junto a las trillas son más bien, dentro de la primera mitad del siglo XX, una expresión del mundo campesino, habría que tener presente que corresponden ya a una época de avanzado éxodo rural, y de cómo se está proyectando la cultura campesina en la ciudad. Quizá sea más pertinente denominarla como *cantora de pueblo* en tanto su ámbito de acción va mucho más allá de los rodeos. También pueden presentarse en escuelas, radios, espacios públicos o si de ganarse la vida se trata, como fue el caso de las hermanas Parra, en fuentes de soda o quintas de recreo, o bien ya desde la década de 1960, en radios, teniendo la posibilidad de grabar y divulgar masivamente su repertorio.

Ahora bien, ahondando todavía más en este importante oficio, lo relevante es que su aprendizaje se da en el seno de la familia. Muñoz de nuevo nos da pistas muy relevantes al respecto:

“Allí, la figura de la madre era capital en este asunto. Muchos testimonios explicitan la actitud constante de las mujeres de cantar en torno a la faena, animando de esta suerte el ajetreo diario de las tareas del hogar. Las viejas canciones heredadas por las voces de la tradición, o aquellas que ya se dejaban escuchar en las victrolas, o en las radios de la década del 30 en adelante, se vivificaban en el día a día resonando en el oído atento de niños y niñas, modelando la disposición y el gusto por la música de los más pequeños”⁶¹.

Otro de los espacios de aprendizaje fue el encuentro “con otras cantoras pares, o de mayor experiencia y edad”. El estilo vocal también es otra materia relevante. Según Muñoz, en general,

“el canto campesino utiliza voz de pecho, sin apoyo (poco o ningún control de aire para este efecto), lo que las hace parecer como voz de garganta; con distintos recursos empíricos para alcanzar las zonas agudas del canto: blanqueo de la voz, aclarando los agudos para no cansarse; uso de resonador nasal; uso de portamentos en las frases ascendentes altas, fuera de la zona más cómoda del registro (como un recurso para no atacar directamente esa región del canto). En este mismo aspecto se observa también, una inclinación a tensar la zona laríngea, dando por resultado emisiones ásperas y poco relajadas. En la zona más cómoda de la tesitura en cambio, el canto se hace distendido y natural. Sin embargo, a pesar del escaso control de aire para producir el apoyo, todas las frases son cantadas adecuadamente de acuerdo a su extensión y cesuras”⁶².

Además del sello personal que cada cantora imprimía en su interpretación, también existía (o existe) una relación estrecha entre el ámbito en que se mueven las cantoras y su estilo de canto,

⁶⁰ Idem.

⁶¹ *Ibíd.*, p.51.

⁶² *Ibíd.*, p.54.

siendo más austero y medurado el de la cantora aplicada en tanto la cantora de pueblo o de rodeo, “dado su exigente ámbito de acción, muestra un mejor manejo del aire, una mayor intensidad y potencia, por lo tanto, una voz más proyectada, junto a mayores recursos expresivos”⁶³.

En relación al repertorio de las cantoras, resulta muy interesante el estudio realizado por Heriberto Muñoz. Sobre la base del rescate de 108 piezas musicales en el área de Curacautín, sólo 37 correspondieron a música tradicional del campo, cuecas y tonadas, en tanto las 71 restantes correspondieron en gran parte a música del salón urbano de fines del siglo XIX, importada desde Europa que “descendió” y folclorizó (44 vals, 2 mazurcas, 2 cuadrillas y 1 polca) y otro porcentaje menor, a la música popular que llegó en el siglo XX a partir de la industria discográfica (7 mexicanas, 2 habaneras, 2 boleros, 1 ranchera y 1 corrido – marcha)⁶⁴.

Por último, respecto de los instrumentos, la guitarra de seis órdenes simples fue de uso predilecto en la música de la tradición oral (de la cual llegaron a existir alrededor de 40 afinaciones), junto con, y aunque en menor medida, el acordeón de botones. También se usó el arpa, el charrango⁶⁵ y la corneta o cacho⁶⁶.

Violeta Parra y su conexión con la cultura popular fronteriza

La pregunta que queda por responder es de qué manera Violeta Parra viene a conectarse con la cultura popular fronteriza del Biobío. Planteamos que ello se hizo a través de tres canales. Primero, su familia; segundo, su propia experiencia de reconocimiento geohistórico especialmente de la cultura campesina; tercero, su desenvolvimiento laboral en el área, con el que esperaba ayudar a su madre a sostener la mantención de sus hermanos.

Comenzaremos por la familia. Si partimos con su padre, nos parece que es representativo de lo compleja que es la transición que se está produciendo entre lo urbano y lo rural para los actores que la están viviendo. A pesar que el abuelo paterno de Violeta, José Calixto, es parte de los procesos históricos en desarrollo: combatió en la guerra del Pacífico y sus conocimientos de las leyes le permiten forjarse o mantener cierta posición económica y social en Chillán:

“En la ciudad de Chillán / vivía en un caserón, / dueño de una población / de gran popularidad. / Pa’ mayor autoridad / manda a sus hijo’ a l’ escuela, /y a petición de mi abuela / les enseña a solfear / par’ un’ orquesta formar / de arpa, violín y vihuela// El día de San José / nombre del dueño de casa/ s’hizo una fiesta grandaza / según lo supe después. / Había muerto una res, / llegan noventa visitas / con flores y tarjetitas, / besan y abrazan al santo / lo avisan con hartito canto / valse, mazurca y cuadrilla...”⁶⁷.

⁶³ *Ibíd.*, p.55.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 12-13.

⁶⁵ “El *charrango* –también llamado *charango*–, fue un instrumento construido antaño aprovechando un poste de madera al interior de las cocinas; a lo largo del cual, se sujetaban por medio de grampas o clavos, alambres de enfardar, en cantidad variable –no más de tres-. En cada extremo, se colocaba entre los alambres y el madero, botellas, o también cuernos, con el propósito de regular la tensión y proveer la resonancia. Estos alambres, eran templados “afinados”, o más propiamente dicho, tensados de modo casual, pues lo que se buscaba era el efecto tímbrico del instrumento. Para su ejecución, se empleaba una manopla de alambre torcido –llamada manilla por Don Luzberto y su esposa–, con la que se frotaban las cuerdas siguiendo patrones rítmicos característicos”. *Ibíd.*, 86-88.

⁶⁶ Un aerófono fabricado con un cuerno de res, usado en el área rural, y cuya principal función era el llamado o comunicación a distancia, con la finalidad preferente de avisar la hora de almuerzo a quienes laboraban en las tareas del campo, o en el monte. *Ibíd.*, 89-83

⁶⁷ En este trabajo la mayoría de las décimas citadas, salvo indicación contraria, corresponden a la siguiente versión de las décimas de Violeta Parra: *Décimas. Autobiografía en versos* (Argentina et al, Ed. Pomaire, 1976), pp.33-34.

A través del abuelo paterno, el padre de Violeta y sus hijos se conectaron con una doble tradición. La celebración concurren del santo del dueño o dueña de casa arranca del mundo campesino, pero la música que se canta y baila en esa casa, el vals, la mazurca y la cuadrilla –como ya está señalado–, son propias de los salones oligárquicos y corresponden a influencias que llegaron de Europa en el siglo XIX y que por entonces estaban folclorizándose. Desde nuestra perspectiva esa transición no asumida de una sociedad tradicional a otra más moderna, se refleja en el carácter festivo del Nicanor Parra, en no querer disciplinarse para entrar en las nuevas lógicas productivas, a pesar de haberse formado como profesor. De hecho Violeta toma conciencia de la problemática ya en Lautaro. Sin embargo, había ya un antecedente de ruptura familiar anteriormente por la misma situación⁶⁸.

A pesar que José Calixto Parra logró forjar una posición importante merced a insertarse en la lógica urbana y de preocuparse que su hijo se formara como profesor, no logra “enriarlo”. Y son muchos los que no lo están. Como es el caso de los amigos de don Nicanor que doña Clarisa no soporta. En Lautaro por ejemplo: “Le brinda el profesorado / respeto y admiración, / amigos tiene un montón: / De la Fuente y Maldonado, / Serna, colega ilustrado, / Sepúlveda y Valenzuela, / El doctor y una enfermera, / Un capitán en servicio, / le causan varios perjuicios / con fiestas y tomateras. // Tarde a la casa llegaba / Cura’o como tetera, / al hombro de Valenzuela, / que de valiente alardeaba. / Con mi mamá se encaraba / con dimes y diretes, / y a lo mejor un moquete / le ofrecen o le propinan, / cuando a explicarse no atina / de dónde trajo ese flete...”⁶⁹. Se trata de profesores, un doctor, una enfermera y un capitán. Violeta pensaba que se trataba de un problema más complejo⁷⁰. Retrospectivamente dará su apreciación de cómo se debe poner punto final a este flagelo. Fundamentalmente cree que se trata de una decisión que pasa por el gobierno⁷¹.

En sus décimas, ya con ideas o posiciones tomadas en la lógica de la política urbana, culpará a Carlos Ibáñez de la enfermedad y la muerte de su padre además de la pobreza familiar. Violeta recalca el impacto de la modernidad en la angustia que vive Nicanor por la pérdida del trabajo. Es el “diablo en la cristiandad” representado en lo absurdo de la decisión de Ibáñez y de su costo social⁷². La inestabilidad económica familiar –salvo el paréntesis del trabajo en Lautaro–, se refleja en el deambular permanente en el que se desarrolla la niñez y adolescencia de la prole de los Parra. Interesante porque habitualmente se asocia el desarrollo de los grupos medios justamente a las posibilidades que encontraron cierto tipo de profesionales o empleados de hacer carrera bajo el alero del Estado, por lo menos hasta 1973. Sin embargo, los Parra Sandoval son un ejemplo de que este no siempre fue sinónimo de certeza o de seguridad.

A su vez debe considerarse que el alcoholismo de Nicanor sólo tomó un cariz trágico tras su despido en tanto significó su destrucción anímica. En la etapa más dura de su crisis existencial, el abuelo Calixto accede a entregarle su herencia en vida. Un patrimonio notable que Violeta se esmera en detallar. A la postre esto significaría la pérdida de la familia como lo dice claramente en

⁶⁸ “...Por éstas y otras razones / que van a salir al baile, / no era vidita de fraile / la que pasé en ese entonces. / Cual campanario de bronce, / l’esposa reta que reta / al taita que’ en la chupeta / se le va medio salario, / mientras anuncian los diarios / que sube la marraqueta...” *Ibidem*, p. 55.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁷⁰ *Ibidem*, pp.55-56.

⁷¹ “...Si quieren poner atajo / pa’ remediar este mal / la casa presidencial / tien’ el remedio a la mano. / Él es taita y soberano / del pobre que chupa huesos; / más veo que se hace el lesa, / brindando por el embudo, / la ley que nos tiene mudo’ / y ungüento nos vuelve el seso...” *Ibidem*, pp.57, 115-116.

⁷² *Ibidem*, pp.79-82.

sus décimas⁷³. Ella se esmera en detallar la herencia y refiere un espacio que se inserta dentro de la lógica socioeconómica y cultural que se da en esos años en los alrededores de Chillán y de la que ya hemos dado cuenta. Allí se producían legumbres y lentejas. No faltaba una viña, caballos y ganado vacuno. Violeta también se refiere a lo que significa el campo como alimento para el espíritu lo que es expresado con melancólica y metafóricamente: “el brillo de las estrellas”, “la voz del campo nocturno...”. Lamentablemente, todo se perderá “a su turno”, dando la idea de inevitabilidad de la situación⁷⁴.

Violeta no sólo tenía recuerdos dolorosos de su padre. Ciertamente Nicanor gustaba de la buena mesa y era un bebedor empedernido, pero además era un buen conversador y un músico eximio, lo que es muy bienvenido en la sociabilidad privada. Podría corresponder en parte a lo que Heriberto Muñoz denomina como el *cantor aplicado*, pero si estaba permanentemente animando las fiestas a las que asistía entonces en realidad se trataba de un *cantor propiamente tal*. Lo notable es que su espacio de acción no es el mundo campesino, es la ciudad. Su repertorio musical es amplio y tiene una significativa matriz –si no es completamente– urbana. Además, cuando estaba “bueno y sano”, en los tiempos en que trabajó en Lautaro, era un buen compañero y padre⁷⁵. Con Nicanor Parra, sus

⁷³ “Recib’ en Perquilauquén / un tercio del ancho fundo, / que da legumbres pa’l mundo / sabrosa’ que es un Edén. / romero, litre y maitén, / relucen con sus verdores. / Un cielo con resplandores, / regalo para la vista, / y un concierto entra en la lista / de mil quinientos chincoles. // Kilómetros en el río / tocamos honradamente, / donde se baña la gente / cuando el verano es florí’o. / Brillan en varios sentidos / los peces multicolores / nadando que es un primor, / en medio de los cristianos. / Los niños pescan a mano / el pejerrey y el salmón. // Monte arriba y monte abajo / l’alfombra de los viñales, / esteros y manantiales / pir’güines y renacuajos. / Para montar los trabajos, / Caballos manchan los cerros; / y más acá de los berros / mastines que son el diablo, / que pa’ cuidar el establo / así deben ser los perros. // Comprende aquel testamento / lo alegre del vecindario, / el canto de los canarios, / par’ adornar este cuento, / el lamentar de los vientos, / la sombra del higuierón, / el humo del corralón, / cuando hay que hacer la matanza, / y el arco de las alianzas / en las alturas de Dios. // También incluye la herencia, / el brillo de las estrellas, / y en el invierno centella / con toda su descendencia. / Por una gran diferencia / tocamos el contrabando, / en versos que estoy cantando / la voz del campo nocturno. / Se pierde todo a su turno, / Dice mi mama llorando”. *Ibidem*, pp.87-88.

⁷⁴ “...En fiesta de tomatina / mi taita vende la tierra, / con lo que se arma la guerra / en medio del pasadizo. / Le exigen los compromisos, / Qu’él les firmó entre botellas. // D’ esta manera tan vil, / le rapiñaron la herencia; / ¡danos, Señor, la paciencia / para este plazo cumplir! / La ruta debe seguir / aunque la rueda esté suelta, / vaya sin eje o envuelta; / cúmplase lo que está escrito. / Es el destino maldito / y no hay más que darle vuelta...” *Ibidem*, p.89. “...Se fue, dijimos, perdiendo / la herencia vara por vara / que saca mi mama Clara / con todos sus juramentos. / Un pillito acudió exigiendo / con gritos una escritura, / qu’ en ratos de gran locura / mi taita le prometió / cuando la plata faltó / pa’l cántaro ‘e chicha cru’a // Se enrosca el sinvergüenzazo, / embaucador de cura’os; / le dice “perro malvado” / mi mama, que aquí no hay caso. / Gritando sigue el payaso / luciendo blanco papel, / me quiero entender con él, / qu’ es dueño de sus terrenos. / ¿De cuándo consiente frenos / el hombre de su mujer? // Mi taita envalenton’o / por tan lucidas razones / le firma los papelones, / y el pleito queda cerrado / Mi mama no ha despegado / los ojos de la pareja, / luego zahumeria perpleja / l’hogar pa’la mala suerte; / cuando Dios manda la muerte, / los humos no la despejan. // Yo siento cada mañana / la voz del pobre cura’o, / no sabe ‘l mal que ha causa’o / le están blanqueando las canas. / Prosiguen las damajuanas / su desfilar ordinario, / ya no lo nombran los diarios; / yo sufro la confusión / de ver nuestra canción en la jaula del canario. // Con la escasez del dinero / mezquino es el alimento / son pocos los elementos / que cuentan en el puchero. / No vino más el lechero, / de meditarlo no mermo, / lo veo cuando me duermo, / se me clavó en la razón, / no piensen que con rencor, / porque mi taita está enfermo”, *Ibidem*, pp. 113-114.

⁷⁵ “Y cuando estaba chanta’o / ni el diablo tomar lo hacía. / Felices y en armonía / pasaba con sus coltraos, / hast’ ayuda al planch’o / de las costuras más finas. / Entonces matan gallinas / con pebre bien picantito, / pero esto llama traguito, / de nuevo la tomatina. / Pero no había en la blonda / comarca de los sueños / viviente más placentero / en leguas a la redonda. / Yo le miraba sus hondas / pupilas de noche oscura, / cuando su voz con ternura / me llama su palomilla, / y agrega, esta lechuguilla / es toda mi desventura... // Su nombre era como el oro / y al pronunciarlo crujiá. / Digan Francisco Isaías / las bocas todas en coro, / de apelativo sonoro. / Mi taita mucho lo estima / y a su

hijos se vinculan además con la esfera de lo público en la lógica en que se daba en ese entonces, muy conectado con el bien público. Fomentó entre ellos de modo lúdico el gusto por la representación: “Veladas de beneficio, / teatro del artesano, / único rey soberano, / mi taita con su prestigio. / Allí con todos sus hijos, / dirige bella función, / y se ha juntado un montón / de plata pa’l hospital. / Y en casa anda el capitán / Montado en buen percherón”⁷⁶.

Un segundo aspecto relevante es el rol de la madre. Ella representa el amor incondicional por los hijos y por su esposo, a pesar de llevar la familia a la ruina. Violeta lo recordó en el funesto ataque de viruela que la atormentó cuando niña y para siempre⁷⁷. Ella era la que llevaba la disciplina con los hijos. Violeta también pudo ver a su madre conmoverse profundamente por la muerte de uno de sus hijos, Caupolicán⁷⁸. Es un lugar común la premisa que la incorporación de la mujer al mundo del trabajo sólo fue posible tras las políticas de planificación familiar que impulsó el Servicio Nacional de Salud en 1962. Sin embargo, y a pesar del patriarcado, así como Clarisa Sandoval muchas otras madres complementaron el insuficiente salario de su marido o sostuvieron a sus familias con un trabajo que desarrollaban en su casa o fuera de ella desde varias décadas antes. En Lautaro, a pesar de que Nicanor además de trabajar como profesor del Regimiento estaba empleado en una escuela, contaba con el trabajo de Clarisa para el pago del arriendo, pues su salario era insuficiente e inseguro, pues los profesores podían estar varios meses sin ingresos, sobre todo los primeros meses del año⁷⁹. En efecto, la madre se dedicaba con tesón a las costuras, trabajándole a un tal Valenzuela y al dueño de la propiedad en la que residían. Violeta se interesó y apoyó desde muy niña esas labores⁸⁰. En el costureo, Clarisa hace despliegue de una gran creatividad. Con este oficio también viste a sus hijos:

“Por suerte, la inteligencia / a mi mamá l’ acompaña, / haciendo mil musarañas / con la costura, su ciencia, / son finas sus reverencias.../...Bonito el trozo de seda, / me alcanza pa’ la Violeta; / ligera como un cometa / lo cose para la prueba; / la blusa, qué bien me queda...//...Hoy día toco el retazo / mañana le toca al otro. / Así, nos cubre a nosotros / recortando paso a paso; /

nobleza se arrima / por su sabrosa vertiente, / qu’ es vino y es aguardiente, / qu’ es música y alegría. / Trabaja en el batallón / de militares andinos, / más en la escuela de niños / donde va su hijo mayor”. *Ibidem*, pp. 77-78.

⁷⁶ *Ibidem*, p.76.

⁷⁷ “...Contra su pecho, mi mama / me defendía furiosa, / como una joya preciosa, / como una florida rama. / Su tibia fald’ en mi cama / era muy grande consuelo. / La veo con sus desvelos, / humedeciendo mis labios; / la fiebre me daba agravios, / la sed me quita el resuello...”, *Ibidem*, p.47.

⁷⁸ “Por este tiempo se enferma / Polito, hermano menor. / Aunque le traen doctor / la pulmonía no merma, / la cataplasmas d’esperma / le llueven al angelito, / que cada vez más flaquito / se va para el otro mundo; / ¡qué pálido y moribundo! / No hay caso para el Polito. // Cuidándolo noche y día, / se le da agüita del cielo. / Los pasos van por el suelo / sin golpes ni gritería; / Polito entró en agonía; / no puede su desventura / vivirla sin amargura. / Mi mama se desespera, / y a Dios le dice leseras / la pobre, con su locura. // Yo miro sin comprender / la magnitud del problema; / procuro entrar en su pena / para poderla entender. / La veo al amanecer / tal cual como se acostara: / con lágrimas en la cara / y su angelito en los brazos. / El niño está en su regazo / Con su mirada tan rara. // Cuando ella eleva los gritos / comprendo que el niño ha muerto. / Parece que está durmiendo / no más aquél palomito. / Tomarlo yo solícito, / pero ella no lo consiente, / maldice al Omnipotente / por destinarl’ este mal, / y maldice al otro animal / de oficio de presidente...”, pp. 83-84.

⁷⁹ “...Diez bocas siempre pidiendo / lleva mi maire el problema, / vestidos, botas y medias, / panes al mes son seiscientos. / Pa’ no andar con lamentos / remienda noches enteras, / cosíéndole a Valenzuela / y al dueño ‘e la propiedad, / pero esta plata, en verdad, / por el arriendo descuentan...”, *Ibidem*, pp. 59-60.

⁸⁰ “...Fue descubriendo mis mañas / con su saber mi mamita, / con su paciencia infinita / m’ enseña “pata de araña”. / Era bonita l’ hazaña, / poder escandelillar / com’ una profesional / sobre la seda chinesca. / La clientela se enfiesta / de verme así costurear...”; *Ibidem*, p.66.

así abrigó a nuestros brazos, / cosiendo, siempre cosiendo, / en su cajón escondiendo / risueña la ocasión, vestido multicolor; / te tengo en mi pensamiento...”⁸¹.

Clarisa debía resolver además el problema de la comida de los niños. Y es reconocida como una buena cocinera. En realidad la madre tiene un rol fundamental en el sostén de la familia Parra Sandoval, es el eje central⁸². Este rol de Clarisa como jefa de hogar de hecho, y como proveedora y protectora, es propio de la sociedad tradicional chilena. Y en el caso de Clarisa se va a profundizar tras la pérdida del empleo de su marido Nicanor y el alejamiento de Lautaro⁸³. En Violeta la madre representa la voluntad de seguir adelante pese a la adversidad. La situación se hace angustiante, puesto que Clarisa no sólo tiene que lidiar con la carestía, con la crisis económica de 1929 que alcanzará tintes dramáticos en los años siguientes, que hará cada vez más difícil que pueda proveer el hogar de lo más elemental. Clarisa Sandoval enfrentará este drama en lo económico con su vieja máquina de coser⁸⁴. Además tiene que enfrentar la depresión de su marido que significa la pérdida de lo que pudo ayudarles a salir adelante, la herencia paterna. Clarisa sufre, ella no puede hacer nada, el hombre tiene la potestad y el manejo de los bienes del matrimonio: “...Presente de su familia / lloraba un día mi mamá, / contando de que las llamas / la están dejando en la ruina. / En fiesta de tomatina / mi taita vende la tierra, / con lo que se arma la guerra / en medio del pasadizo...”⁸⁵. La situación es desastrosa y conmovedora cuando pierden la casa familiar.

Si la niñez en Lautaro estuvo marcada por la vida social privada y pública que animaba su padre, de vuelta en Chillán (entre 1925 y 1930) lo va a ser por el trabajo de costurera de Clarisa⁸⁶. Nicanor Parra representa la conexión con la música y la cultura urbana. Clarisa implica el vínculo con la

⁸¹ *Ibídem*, pp. 59-60.

⁸² “...Y no era cosa tan fácil / seguir con estos milagros. / Pa’ proteger nueve cabros / Exige de ser muy ágil, / Velando hasta en lo más frágil. / Mi mamá, qué gran orgullo, / si aprovechaba hast’ el yuyo / con muy claro entendimiento, / y en los actuales momentos / sabroso hace el cochayuyo...”; *Ibídem*, p.60.

⁸³ “...Le dieron, por mucha cosa, / Desahucio muy miserable, / si no le gusta, hay un sable / y un panteonero en la fosa. / Mi mamá muy pesarosa, / Malicia qu’ éste es el fin / y con tanto querubín / que dar alimentación! / mejor tirarse al zanjón, / que d’hambre verlos morir”; *Ibídem*, p.81. Al respecto, consideramos las perspectivas de: Alejandra Brito Peña, *De mujer independiente a madre. De peón a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena. 1880-1930* (Ediciones Escaparate, Colección Historia Vital, Concepción, 2005).

⁸⁴ “...Mi mamá sigue cosiendo, / con esta máquina vieja / que traquetea y se queja, / con su motor cachurriente. / El candelero sebiendo / quemando tiene el cuartucho, / y en el brasero no es mucho / rescoldo el que allí bloquea. / L’ aguja repiquetea / como tecla’o ‘e serrucho...” , p.102.

⁸⁵ *Ibídem*, p.89.

⁸⁶ Violeta lo resume así: “Presencian mis dos pupilas / desfile muy singular / de cosas para entregar / cosidas por mi mamita. / Camisas y camisitas, / un traje pa’ levantarse, / un biombo para ocultarse / de ojos impertinentes, / cotonas de dependientes / y sábanas pa’ acostarse. // Un día muy de mañana / se acerca con su marido, / en busca de su vestido / una preciosa gitana. / Yo misma por la ventana / le paso aquel ancho traje, / variado como plumaje / de pavo chinesco real, / más tarde la vi bailar / con este hermoso ropaje. // También un cabo primero / llegó a buscar su guerrera / para jurar la bandera / el día veinte de enero. / Despidese el caballero / correcto como soldado, / se cuadra, gira hacia un lado, / se aleja marchando erguido, / retumban en mis oídos / sus pies en el empedrado. // De circo, un gran empresario / mandó coser unos cascos, / las fundas para unos frascos / y truzas para el “pasuario”. / Mostrándole un calendario / le dice: todo pa’l viernes, / en el umbral se detiene, / después saca una revista / que trata de sus aristas / y es cosa que le conviene. // Par’ abreviar este cuento, / Yo vi coser tres cortinas, / calzones de popelinas / y paños para un convento. / Una mortaja de muerto, / dos forros para colchón, / ajuares de comunión, / de raso, un bello estandarte, / y cuatro gorras de arte / pa’ on sé qué batallón. // Ya ven que la clientela / parece carnaval, / cosió para el hospital / vendajes de fina tela, / fundillos para una escuela; / se gana unos cuantos cobres. / Las monjas del Cristo Pobre / le mandan a remendar / el paño de Sebastián / sacrificado en un roble”; *Ibídem*, pp.105-107.

cultura campesina. No sólo a través de las canciones que tararea mientras cose o que interpreta a dúo con su esposo, -que la indican como una *cantora aplicada*-, también porque ella proviene directamente de ese contexto. Está familiar, social y simbólicamente conectada a él. Escribirá Violeta:

“Mi abuelo por parte ‘e maire / era inquilino mayor / capataz y cuidador / poco menos que del aire; / el rico con su donaire, / lo tenía de obliga’o / caballerizo monta’o, / de viñatero y rondín, / podador en el jardín / y hortalicero forza’o. // Todo esto, señores míos, / por un cuartito de tierra / y una galleta más perra / que llevaba a sus críos; / algunos reales, ¡Dios mío!, / pa’ alimentar quince humanos, / sin mencionar los hermanos / que se pegaban al pial [...] // Cuenta mi madre afligida / que mi abuelito Ricardo, / era un hermoso leopardo / pa’ batallar por la vida; / fuera de noche o de día / de aquí para allá galopa; / [...] / en los inviernos terribles, / y en los veranos temibles / sudaba como as de copa. // Mi abuela a cargo ‘e la casa, / amamantando sus críos / llevando el agua del río / pa’ preparar buena mesa, / criando pollos de raza, / sacando miel en enero, / limpiando trigo en febrero / para venderlo en abril; / y en mayo, ¡qué perejil / cosecha junto al estero!”⁸⁷.

Clarisa Sandoval era entonces hija de inquilinos de algún rincón de Malloa, en la Frontera, espacio donde Violeta tendrá un acercamiento vivencial al mundo campesino resignificado económicamente por la expansión urbana desde la segunda mitad del siglo XIX. Violeta escribe estas décimas cuestionando las relaciones de dependencia en las que estaban insertos sus abuelos maternos, lo que contrasta con el asombro y la plenitud que provoca en ella ese mismo espacio, lo que también dejará grabado en décimas posteriores. Ella remarca los diferentes ámbitos de los que provienen sus padres: “...Mi taita fue muy letrado: / pa’ `profesor estudió, / y a las escuelas llegó / a enseñar su diccionario. / Mi mamá como canario / nació en un campo flori’o; / como zorzal entumi’o / creció entre las candelillas; / conoce lo que es la trilla / la molienda y l’amasijo...”⁸⁸.

Otro aspecto muy importante de la cultura campesina con la cual Violeta se vincula a través de su madre es la religiosidad popular. Es importante subrayar en que estas Décimas autobiográficas están escritas no sólo a partir de los recuerdos de la sancarlina sino también a partir de las conversaciones que tuvo con su propia madre. Así, a propósito de la viruela que la afectó recordó: “...Derrámase la noticia / con tanta velocidad, / que llega l’ autoridad / por descubrir la malicia. / La Viola con gran delicia, / poquito a poco mejora; / su mama rezando implora / a Dios y Santa María, / mas caen día por día / mortales varias señoras...”⁸⁹. Fue “milagroso” que Violeta sobreviviera a la viruela, atendiendo a que por entonces era sentencia de muerte; de hecho, ella pensaba que en Lautaro había muerto mucha gente por su culpa cuando en realidad por entonces la viruela tenía características de pandemia, ya que estaba en una situación de latencia y aparecía cada cierto tiempo haciendo estragos.

La fe era entonces un pilar fundamental no solo para enfrentar la enfermedad sino toda la cotidianeidad, y las décimas dan cuenta de ello permanentemente. Se trata de la llamada fe del pueblo, no desconectada totalmente de la Iglesia, pero evidentemente con un carácter y dinámicas propias⁹⁰. Tal como lo ha demostrado Maximiliano Salinas, en la fe del pueblo chileno —y en el hogar de Violeta—, el culto a la virgen María era muy importante, y no sólo en ceremonias públicas,

⁸⁷ Ibídem, pp. 35-36.

⁸⁸ Ibídem, p.44.

⁸⁹ Ibídem, p.49.

⁹⁰ Esta problemática ha sido trabajada por Maximiliano Salinas: *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900* (Santiago, LOM Ediciones, 2005); también en, *En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica* (Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2000).

también en el espacio doméstico: “Pa’ tras y peor cada día, / con estas tristes mudanzas, / buscamos una mudanza, / preciosa Virgen María. / Cantamos las letanías, / los salves y los rosarios, / como inocentes canarios / rodeando el viejo bracero, / debajo de un candelero / que reina sobre ‘l armario...”⁹¹.

La religiosidad estaba presente múltiples formas. Así, cuando se “trancaron” por comer maquis en Lautaro: ...“Vino a “quebrar los empachos” / y dar un “santiguamiento” / a todos los angurrientos, / porfiados cabez’e macho, / un médico muy borracho / compadre de mi papá...”⁹². O bien, para espantar la caída libre en que iban después que su esposo Nicanor comenzara a vender el patrimonio que había heredado, la mamá recurrió a los sahumeros: “...Mi taita envalenton’o / por tan lucidas razones / le firma los papelones, / y el pleito queda cerrado. / Mi mama no ha despegado / los ojos de la pareja, / luego zahumeria perpleja / l’hogar pa’la mala suerte; / cuando Dios manda la muerte, / los humos no la despejan...”⁹³. Eduardo, hermano de Violeta nacido en 1918, recordó que cuando murió su padre también hubo sahumero: “Sahumerio en to’a la casa: / desinfectan los rincones / mueren todos los ratones, / saltaron como torcaza’. / Todos caen a la naza, / limpia queda la barraca; / ya no hay olor a vaca / -Violeta ríe contenta-: / Sólo se respira menta, / ¡barrieron toda la caca!”⁹⁴.

Cuando murió Polito (Caupolicán Parra, 1925 aprox.), marcando aún más ese momento del retorno de Lautaro hacia Chillán, entonces hubo velorio del angelito: “...Tres días se veló al niño, / Porque mi mama lo quiso. / Si el juez no le dio permiso, / lo consintió su cariño. / Con “alba” color armiño / lo llevan al cementerio. / No tan ausente el criterio / me anuncia muy pequeñita, / qu’ en libertad mi mamita, / vive en un cruel cautiverio...”⁹⁵. Esta comunión en la fe del pueblo será parte de la cultura de Violeta, y estará presente en toda su vida, aun cuando parece renegar de ella en la madurez⁹⁶. Así recordando la muerte y funeral de su padre escribirá: “...El vecindario se apiña / camino del cementerio, / lo llevan al cautiverio / de la prisión terrenal, / lo van a depositar / en el jardín del silencio...”⁹⁷.

Ahora bien, según la documentación de que disponemos, en términos geográficos, hasta por lo menos cuando cumple los ocho años, ella se relacionará con el campo como estaba ocurriendo en Chile de modo general con los ciudadanos, como un espacio de descanso y de solaz. O bien, como el ámbito que es reconocido y contemplado en sus viajes en ferrocarril. Uno de ellos, que Violeta parece no haber olvidado más a pesar de tener unos tres años, es cuando se trasladó de Santiago rumbo a Lautaro: “Saliendo de la ciudad / fue la primera sorpresa / que me dejó la cabeza / un tanto destartalá; / mi taita con majestad / dijo: Es el campo, niñitos, / aquellos son corderitos / y esas alturas, montañas, / y esas humildes cabañas / de los pobres, pues, hijitos. // Pasaban como unos rayos / uno a uno los bueyes, / derechos como reyes; / los puentes y los caballos. / Un hombre vendiendo paños.../...Y yo que por vez primera / paseaba como una reina, / dichosa porque me peina, / el viento la calavera... / Pasamos por Longaví / llegamos a Miraflores / como chirigües cantores... /...después vide los alambres / que s’iban y se venían, / y de repente veía / de pájaros, un

⁹¹ Violeta Parra, *Décimas*, p.102.

⁹² *Ibíd.*, p.74.

⁹³ *Ibíd.*, p.114.

⁹⁴ Eduardo Parra, *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*, p. 23.

⁹⁵ Violeta Parra, *Décimas*, p.84.

⁹⁶ Evocando su infancia su hermano Eduardo recordará: “Rezando con la mamita / se lo pasa la Violeta, / sentadas en la cuneta / rosarios de mañanita, / con linda voz de niñita/ que le conoce la gente.../ y lágrimas de repente / rodaron por las mejillas /de esta niña maravilla /que ilumina nuestra mente. Eduardo Parra, *Mi hermana Violeta Parra*, p.24.

⁹⁷ *Ibíd.*, p.132.

enjambre”⁹⁸. Ya en Lautaro, el Jardín de la Totito, a quien le arrendaban sus padres, fue una de las escasas instancias que tuvieron los Parra de acercamiento directo a lo rural, más allá del entorno geográfico o de los paseos al río Cautín de los que hablaremos luego⁹⁹.

Los Parra no son hijos del rigor campesino. Cualquier niño proveniente de ese entorno a la edad que ellos tenían o desde temprana edad ya estaban ayudando en las tareas agrícolas, a espantar los pájaros para que no se comieran las siembras, a ensillar los animales, a traer agua del pozo. Ellos son los hijos del profesor del regimiento, de los cuales Clarisa seguramente se preocupaba que anduviesen de “punta en blanco” y que ni si quiera podían jugar en el huerto de la casa que arrendaban. Como lo menciona la misma Violeta, son los veranos el instante en que salían a recorrer el entorno rural¹⁰⁰.

En sus décimas refiere el conocimiento de la toponimia Mapuche y las relaciones sociales –su madre fue madrina de un niño Mapuche–, los paseos y baños en el río Cautín, las historias de los cueros que se roban a los bañistas, la recolección de flores y frutos silvestres, el deguste de comidas tradicionales como el cabro asado con papas cocidas. En este punto es que hay que insertar el rico postre de maqui que hizo su padre en uno de sus paseos y que por comer en exceso les significó indisponerse del estómago: “Pa’l postre tenemos maqui. / Hay que comer como gente, / la madre dice prudente, / pa’ que ninguno se tranque, / viendo que había un estanque / lleno del fruto endiablado. / No le quedó ni el raspado; / Pagamos las consecuencias. / Por una desobediencia, / estábamos “arincados”¹⁰¹.

Es imperativo detenerse en el tratamiento que se les hace a los niños, pues se trata de los saberes campesinos con influencias mapuches puestos en práctica en lo que al uso de hierbas medicinales se refiere: “Aquí va lo más picante / de aquella glotonería: / empiezan las griterías / cuando nos pasan purgante, / lavado’ y calas de natre, / agua de sen y amapola, / pero ni por carambola / se disolvía el taco. / Le hicimos la cruz al “Saco” / como el minero a la ‘Lola”¹⁰².

El retorno a Chillán tras el despido de su padre, la lleva a vincularse más estrechamente con el pasado campesino de su madre, aunque siguió siendo esencialmente durante el período estival, pues ella y sus hermanos iban a la escuela. En todo caso, en tanto eran ciudades pobladas de campesinos, y a pesar de tratarse de una tradición vinculada al ciclo agrario, de este periodo Violeta recuerda haber participado de la devoción a la Cruz de Mayo ¿se celebraría en Chillán también?, ¿o fue en una de las salidas a donde los familiares maternos, las llamadas primas Aguilera, en Malloa?:

⁹⁸ Violeta Parra, Décimas, pp.45-46.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 61-62.

¹⁰⁰ “Cuando llegaba el verano / con sus destellos dorados, / salíamos disparados / a pulmonear aire sano. / A ver, a ver, de la mano, / nos recomien’ afanosa / como la mía lo es / con sus flores que hoy son diez; / falta un clavel y una rosa. // Pa’ no mentir, yo recuerdo / dos espaciosos lugares, / paseos muy populares / para la gente del pueblo. / Con sus docenas de cuentos, / el río como una fragua, / con matas de canchanlagua, / con historietas de “cueros” . / Fatal y muy pendenciero / el viejo “animal del agua”. // “El Saco”, el otro paseo, / de maqui dulce y jugoso, / de bellos copihues rojos, / de verde y fresco poleo. / Con gusto yo deletreo / la tierra del indio mío, / frondoso como el mañío / cuando el chileno lo estima. / Mi mama era la madrina / del “gueñe” Juancho Canío. // Al río en tardes de sol / como patitos al agua, / nadando como una tagua / d’ espaldas al arrebol; / después, con un caracol / me pasa el tiempo volando; / caracolcito rogando: / yo quiero verte los cuernos / o bien, te mando al infierno, / si te andas caracoleando. // El monte se halla enfiestado / de la mañan’ a la noche; / lo miro y está fantoche / con todos sus invitados; / el humo del cabro asado / se anida en un maitencillo; / Romasa picó el cuchillo, / La mesa ya está servida / con hartas papas cocidas; / felic’ están los chiquillos”; *Ibidem*, pp.71-72.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.73.

¹⁰² *Ibidem*, p. 74.

“Festín de luz y de plata / la noche del dos de Mayo, / petardos, gritos y rayos, / inolvidables fogatas. / Navego como fragata / Gritando la Cruz de Mayo, / con poroto y zapallo / saltando las luminarias. / Era la fiesta incendiaria / más linda que un papagallo. // La Cruz de Mayo vestida / con flores de manantiales, / collar de rojos corales / y antorchas bien encendidas. / El canto de recorrida / S’ entona de puerta en puerta; / La gente qu’ está despierta / recibe la procesión / contentos y en reunión; / van todas quedando abiertas. // Aquí anda la Santa Cruz / Cantándole a sus devotos, / Pidiendo un traguito ’e mosto / Y una velita de luz. / La Virgen les dé virtud / por la limosna bendita, / y en cambio sea maldita / la que no acude a su encuentro / no tenga merecimiento / ¡castígala, Crucecita! // Las doce ya las tocaron, / ya vuelve la comitiva / al punto de la partida / donde la Cruz ha empezado. / Los cirios se han apagado, / los fuegos se han consumido, / se ve muy solo el camino, / se asoma ya el día tres, / y a la camita después / durmiendo en un torbellino...”¹⁰³.

La enfermedad que hundi6 a su padre y a la familia, a pesar de ser recordada por sus hermanos como una buena estudiante, la llevan a subrayar constantemente en sus escritos su desidia por ir a la escuela. Seguramente era el contrasentido de ver que su progenitor, a pesar de ser profesor, no estaba ejerciendo como tal, adem6s de comenzar a darse de cuenta de la enorme responsabilidad que recaía sobre las espaldas de su madre. En Violeta est6 la necesidad de salir, de recorrer los campos, aunque sea de los alrededores de Chill6n: “Como nací pat’e perro, / ni el diablo m’echaba el guante; / para la escuela inscontante, / constante para ir al cerro. / Lo paso como en destierro / feliz con los pajaritos, / soñando con angelitos; / así me pilla fin de año, / sentada en unos escaños; / ¡quisiera ser arbolito!...”¹⁰⁴.

Lo más importante ocurrirá en Malloa, donde los Aguilera. Aquí es donde Violeta, en los meses estivales, se encontrará con sus raíces maternas. Ahora va a transformarse en protagonista, observando primero. Presenta el contexto:

“Dejemos lo triste a un lado, / pongámonos en camino; / escuchen el dulce trino / de un cuento muy agradecido. / Estoy en el campo amado / arriba de una higuera, / abajo hay unas chiquillas / desparramando triguito, / gallinas, pollos, pollitos / comiéndose la semilla. // Presento primeramente / con verdadera alegría, / la casa en que yo vivía / de mis lejanos parientes; / con ellas c6ndidamente / reviso los pormenores / de pájaros y de flores / y los insectos del suelo, / de los misterios del cielo / la lluvia y los arboles. / Al centro de los viñales / la huella real culebreaba / donde un pueblo empezaba / perdido entre los nogales, / le orillan verdes zarzales, / lo ensombrian los ocaliptos, / anduv’ este caminito / cuando me fui pa’ Malloa, / saltando con una sogá, / como feliz ternero. // Por la mitad d’ esta ruta, / como que se hace una loma / como que gira y que toma, / la forma de una herradura. / Al centro hay una espesura / de arbusto, entre las higueras, / divid’ el patio la hoguera / del horno en que arde el sarmiento, / y una barra cubr’ el centro / del corredor d’ esta puebla. // Dos puertas y tres ventanas / debajo del corredor, / por ellas penetra el sol / entero por las mañanas; / en la cornisa, una llama / de cebollares maduros, / y en cada poste los nudos / del árbol de la montaña; / y en los rincones, / las cañas / de los chochitos dientudos. // Aquí, la piedra moliendo / la fragancia’ harineta, / del fuego la calentita / tortilla del mate, hirviendo. / All6, las vacas mugiendo / al son de la ordeñadora, / que llena las cantimploras / con música sin igual, / cuando le saca el raudal / de leche por las bordonas”¹⁰⁵.

¹⁰³ *Ibíd*em, pp. 97-98.

¹⁰⁴ *Ibíd*em, pp.109-111.

¹⁰⁵ *Ibíd*em, pp.117-119.

Siguiendo la tradición, Violeta aprendió las tradiciones y cultura campesina en su hogar, fundamentalmente con su madre. El encuentro con las primas Aguilera, como lo señala Muñoz para las cantoras de Curacautín, debió ser una fuente de aprendizaje, intercambio y perfeccionamiento de repertorios. Violeta llevó el suyo, con influencia del salón; sus primas solidificaron el vínculo con la tradición musical de base campesina y con la cultura rural fronteriza en general. Recuérdese a Fidel Sepúlveda cuando explica que la cultura no puede aislarse de su contexto. Nótese que Dominguito Aguilera, al igual que su padre, también sentía una fuerte atracción por los néctares de la vid:

“Don Dominguito Aguilera, / marido de doña Chayo, / trabaja de mayo a mayo / la viña y las sementeras. / El viejo era un calavera / famoso de punt’a cabo, / del rabo hasta los talones, / de farra en los bodegones / malgasta lo que ha ganado. // Diez hijos tiene su vieja, / que le respaldan la tierra; / por eso le hacen la guerra / y le presentan sus quejas. / Pero él es una madeja / de hilo fastidiosón, / perdido en una pasión / que no se mira al espejo, / por no encontrarse el pellejo / plisado como acordeón. // La niña mayor se llama / tan sólo Natividad, / la pálida Trinidad / del tronco es la última rama. / Lucrecia es como una dama / de algún palacio real; / cuando se pone a cantar / se baja el azul del cielo, / las aves para su vuelo / para poderla escuchar. // La Ema con la Celina / son las que quedan restando, / con ellas voy terminando / la lista de las chiquillas. / Alegres y palomillas / cuando se trata de fiesta, / las cinco son una orquesta / con todo su desenfado, / en “rondas” y “chapecaos”, / en “pericones” y “cuecas”¹⁰⁶.

Es imposible no relacionar estas décimas con la caracterización que hicieron los viajeros de la frontera en el siglo XVIII, cuando afirmaban que sus gentes sólo se ocupaban de “andar de chácara en chácara”, donde encontrasen quien les diese de comer; o lo tranquila y alegre que era la vida de estos campesinos por “la libertad de que gozan” además de su “pasión por la música” cuyos cantares eran similares a los del sur de la Península Ibérica.

Con las Aguilera, además de ampliar su repertorio de canciones, Violeta aprendió lo que era el trabajo en el campo. El arado, la siembra, el desmalezado, la cosecha, la trilla, la molienda del trigo, la elaboración de la dulce chicha:

“Con esas niñas aprendo / lo qu’ es mansera y arado, / arrope, zanco y gloriado, / y bolillo que está tejiendo; / la piedra que está moliendo; / siembra, apuerca, poda y trilla, / emparva, corta y vendimia; / ya sé lo que es la cizaña, / y cuántas clases de araña / carcomen la manzanilla. // Que el pilón, al lagar / encima de la saranda, / la chicha empieza la tanda / con uno que v’a bailar. / Sé que la habrán de pisar / después de tarros calientes / para cortar aguardiente, / y al chancho con el orujo, / que se emborracha al influjo / de los alco’les presentes”¹⁰⁷.

La joven Violeta vivirá en Malloa algunas de las fiestas religiosas más importantes del calendario devocional campesino. La noche de San Juan y el día de San Francisco a los que nos hemos referido anteriormente:

“La víspera de San Juan / Aprendo a bailar la cueca, / tejo meñaque a bolillo, / descuero ran’ a cuchillo. / Ya le doy vuelta a la rueca. / con una gallina clueca / saco mi linda “parvá” / y en la callana caldiá / dorado dejo el triguito, / y amarillo el motecito: / nadie me gan’a pelar. // El día de San Francisco / no vamos para trigal / habremos de celebrar / la linda cruz de los trigos. / Le dice: Yo te bendigo / con este vino sagrado, / y has de cuidar el sembrado / con tus valiosos poderes; / y vengan los parabienes / a lo divino y lo humano. // La víspera de San Juan, /

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 121-122.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 122-123.

preciosos están los caballos / que salen como unos rayos; / el Santo hay que corretear. / Ventana que tiene altar, / Tiene su Juan más adentro, / entonces viene el encuentro, / las décimas, los traguitos, / y parten los caballitos / corriendo qu' es un portento..."¹⁰⁸.

Y con el favor de los santos, habiendo protegido los cultivos, las cosechas serían buenas. Violeta labora en ellas para ayudar a sobrellevar la pobreza en la que se ha ido sumergiendo su familia. Conoce también el lado duro de la faena, mientras se le oprime el corazón por su padre cada vez más doliente y moribundo:

"De las doradas gavillas / qu' en el rastrojo cayeran, / limpiando la sementera / voy recogiendo semilla. / Las amontoño en al erilla / golpeándolas fuertemente / con su astil prepotente, / después aviento la paja; / llené completa una caja, / por litro lo vendo a veinte. // Mañana viajo a Chillán / Porque mi taita está enfermo, / de leche le llevo un termo / y una tortilla candeal; / también le voy a llevar / mis moneditas sencillas, / ganadas con la semilla / que recogí para enero; / ocho litritos cosecho / de las doradas gavillas. // De mi dorada crianza / le llevo una ponedora, / pa' qu' el huevito le ponga / de nuevo las esperanzas. / Una pechuga de gansa, / un mate pa' la tetera. / ¡Ay! Si mi taita supiera / la herida que hay en mis pies, / no gustaría las mies / que en el rastrojo cayera. // El sol reseca el barbecho, / lo deja como la espina; / me clava con negra inquina, / si piso ese duro lecho. / Se desespera mi pecho / al arañar mis canillas, / la planta y las pantorrillas, / me brota una sangre roja; / con una patita coja / voy recogiendo semillas. // Reviso kilometrales / d'espacios cosechados / y de sembrado en sembrado / voy rastrojeando trigales. / Allí están los animales / dándole vueltas a l'era, / fatiga más pendenciera / me d'al final de la tarde; / la perdiz canta su alarde / limpiando la sementera. // Suspiros y lagrimones / cuando llegué una mañana, / se alegra de buena gana / mi taita con sus dolores. / Le traigo estos camarones / del río más trasparente, / y este litrito de fuerte, / taitita de mis tormentos; / ya está que lo vuela el viento / con su flacura de muerte"¹⁰⁹.

Como ya señalamos, hubo una tercera vertiente por la que Violeta se apropió de la cultura popular fronteriza, tanto en su matriz campesina como urbana. Son los diferentes trabajos que debió comenzar a desarrollar sola o con su hermana o hermanos tras la muerte de Nicanor Parra, su padre (1929).

Sobre este aspecto es importante recordar que a pesar de haber ido a la escuela ésta dejó escasos recuerdos positivos en Violeta. Primero porque fue discriminada por las marcas que dejó en su rostro la viruela y luego, porque a pesar de ser recordada por sus hermanos como una estudiante destacada, las necesidades económicas crecientes que apremiaron a su familia y el compromiso que sintió con su madre que se acrecentó tras la cesantía definitiva y la larga y destructiva enfermedad de su padre, le hicieron dudar cada vez más del sentido de asistir a ella: "...Con moño y delantal blanco / a los seis años justitos, / al brazo mi cuadernillo / me voy al colegio tranco. / En viendo el camino franco / me puse a dar unos brincos. / Me dobla fuerza y ahínco // tal seremil de chiquillas, / volando cual candelilla / contaba de uno hasta cinco. / Aquí principian mis penas, / lo digo con gran tristeza, / me sobrenombran "maleza" / porque parezco un espanto. / Si me acercaba yo un tanto, / miraban como centellas, / diciendo que no soy bella / ni pa' remedio un poquito. / La peste es un gran delito / para quien tiene su huella..."¹¹⁰. En más de una oportunidad Violeta se refiere a que la discriminación de la que fue objeto —y aquella obviamente lo puede decir en perspectiva—, era también socioeconómica: "...De llapa, mis compañeras / eran niñas donosas, / como botones de

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp.125-126.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp.127-129.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.53.

rosa / o flores de l'azucena. / Pa' más desgracia, docenas / lucían su buena plata, / la Viola, una garrapata / menor d'un profesorcito, / de sueldo casi justito / se nos volvía hojalata..."¹¹¹. Aunque en menor medida, también dejó espacio para los buenos recuerdos¹¹². Su hermano Eduardo hizo otras remembranzas más positivas de la etapa escolar¹¹³.

En sus *Décimas* esta sancarlina tampoco se detuvo demasiado a recordar los años en que salió trabajar, a veces sola o con sus hermanos, tras la muerte de su padre:

"No existe empleo ni oficio/ que yo no lo haiga ensaya'ó / después que mi taita ama'ó / termina su sacrificio, / no me detiene el permiso / que mi mamita negara, / de niña supe a las claras / qu'el pan bendito del día / diez bocas lo requerían / hambrientas cada mañana. // Y qué iba hacer mi mamita / con tanto pollo piando, / el mayorcito estudiando / las ciencias matemáticas; / benhaiga l' hora maldita, / me digo muy iracunda, / la aguja se desenfunda, / la máquina se zancocha, / la costurera trasnocha / como guitarra fecunda..."¹¹⁴.

Eduardo hizo una mejor síntesis de esta etapa, en que para los más niños del clan Parra, el trabajo quizá se trató de una situación más lúdica, en tanto para los mayores fue en conciencia de que se trataba de una cuestión fundamental. Lo que nos importa en este caso, es que Violeta, más allá de los diferentes oficios en los que se está desempeñando, y a pesar o a partir de la dureza y riesgos que hay en la calle, también está formándose una conciencia y una mirada crítica de la sociedad. Lo segundo importante es que va a ser en el desempeño de los más diversos trabajos, lustrando zapatos¹¹⁵, como vendedores ambulantes¹¹⁶, leyendo la suerte con los gitanos¹¹⁷, en

¹¹¹ *Ibíd.*, p.54.

¹¹² "Los años allá en el Sur / primera infancia me fueron. / ¡Malhaya! Los desesperos / que paso con Marilú, / rayaba mi canesú, / diez veces me tira al suelo, / me rompe libro y cuaderno. / Por todo busca pelea, / Y luego me zamarrea /cual pollo en corral ajeno. // La pica es que la Violeta / trinaba como canario, / repitiendo el silabario / desde el uno hasta la zeta. / La señorita Enriqueta / defiéndeme con pasión, / con gran consideración / le dice: te aliño el huevo; / cuenta sagrada le debo, / la guardo en mi corazón"; *Ibíd.*, pp.65-66.

¹¹³ Algunos de los recuerdos del "tío Lalo" serían: "...En la Escuela Dieciséis' / de la Población La Fuente / Viola sigue la corriente / des estudiar según la ley. / Con lápiz, caj'e Carey / varios libros y cuadernos; / unos guantes pa'l invierno / le regala la maestra... / pa'las letras sale diestra: / eran los tiempos modernos... //...En clase fue la primera / con su compañera Rosa: / volaban las mariposas / en alas de una quimera. / Violeta fue mensajera / Con alumnos profesores, / comentaban los señores / cuando tenían problema... / jella siempre fue el emblema / de grillos y ruiseñores!... //...Con la señorita Berta / aprende todo en la escuela.../ En las fiestas de la escuela //...ella siempre se lucía, / con la voz que ya tenía / imita a la de su abuela. / No le tiemblan las cañuelas / Pa' recitar o cantar, / ella sacaba a bailar / a su profesora Berta.../ ¡danzaba hasta caer muerta! / (emociona el recordar)...". Eduardo Parra, *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*, pp.23 y ss.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 155-156.

¹¹⁵ Las referencias citadas serán tomadas de: La numeración es la que le asignó el autor a sus décimas: "...71. Roberto y Chepe lustrando / la Violeta de cajera, / la Hilda mira de afuera / lo que ahí está pasando. / Hay que seguir trabajando, / Chauchitas pa' la viejita, / ella la gasta to'ita / para darnos la comida / ya mejora nuestra vida / muy feliz con la mamita. 72. Muy temprano pa'l trabajo/ porque nos queda muy lejo'; / Viola se mira al espejo / y espero por el atajo. / Comimos el pan con ajo / con el café calentito, / nos despedimos del Tito / y partimos galopando, / siempre nos vamos cantando / a la pega derecho. 73. En la plaza San Francisco / seguimos con el lustrín: / allí atendí a un querubín / espinu'ó como quisco. / Miraba como los bizco' / a mi hermana la Violeta, / le temblaba hasta la jeta, / enamora'ó pajarón: / yo le di gran bofetón / y e yapa una chuleta. 74. ¡Cómo arrancó el tonto lacho! / La Violeta se reía, / y la gente me aplaudía / cuando le tiré el coscacho. / Le sangraba su caracho / y nos pedía perdón; / Roberto un coscorrón / lo hizo trastrabillar; / luego se mandó cambiar / el enamora'ó jetón. 75. La violeta se alegraba / de que se lustre la gente: / charlaba con los clientes / y la plata ella guardaba. / Algún dinero gastaba / en rico pan amas'ó; / yo mirando para un la'ó / después me tocaba a mi: / tortilla con mucho ají / ¡con un cuarto de arrolla'ó!. 76. Contandoo 'staba la plata / Pa' llevarle a la mamá; / todo marchaba al compá' / pa' ponernos en la lata. / Le compramos alpargatas / Contenta 'stá la viejita, / y abrazaba a mi hermanita / dándole gracias a Dios: / El siempre nos

circos¹¹⁸ - en donde cantó cuplés-, cantando en el mercado de Chillán o en los pueblos que estaban en el itinerario del ferrocarril rumbo al norte, hasta San Javier, donde Violeta va a ir encontrando una identidad laboral y “vocacional” en el canto, transitando de ser una *cantora aplicada* a una *cantora de pueblo* -lo que Muñoz denomina como cantora de rodeo-. Eduardo Parra hace un registro significativo de ese proceso. Primero recordó su participación en celebraciones privadas: “...La fiesta, maravillosa; / el enojo se pasó / y la Violeta arrasó / con su danza primorosa. / Se veía esplendorosa / entre luces y alegría, / la gente mucho aplaudía, / cada canción que cantaba, / y nunca estuvo callada: / fue la reina de ese día...”¹¹⁹. Lo relevante es que en su caso, como ya fue señalado, no sólo se hace presente la música de raigambre campesina, sino también las nuevas influencias urbanas, que se transmiten a través de Nicanor Parra (padre): “Antes de morir su padre / Aprendió bien la opereta: / La vedet era Violeta / y la Hilda hace de madre. / Yo disfrazado de bagre, / la estrellita se lucía, / el cielo la bendecía, / artista ella iba a ser... / ahora puedo comprender / el

socorrió / de noche y de mañanita. 77. Varios meses estuvimos / Con la Violeta lustrando; / la vida sigue pasando / y con eso no vivimos. Parecemos unos mimos / o momias de un gran museo, / nos chuparemos el de'o / si seguimo' en el lustrín: / ¡iremos al volantín / Esos son nuestros deseo'! 78. No se lustra mucha gente, / las monedas 'tan faltando; / “no sé lo que está pasando” / dice la Viola entre dientes. / No vienen ni los parientes / a limpiarse los zapatos, / maullando como los gatos / 'tan muy triste' los hermanos, / Heladas tienen sus manos / y nadie viene hace rato. 79. Al diablo con el lustrín, preferimos la guitarra, cantarán todos los Parra, lindo será nuestro fin. Radiante cual volantín, profetiza la Violeta, ya no queremos muleta, pa' seguir nuestro destino, caminante no hay camino, como dijera el poeta”. Eduardo Parra, *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*, pp.42-46.

¹¹⁶ “...47. Ibamos al cachureo / a recoger sucios huesos, / y vendíamos todo eso: / una' chaucha' pa' fideos. / Y pa' chuparse los de'os / cocinaba la mamita, / veinte choclos, cien humitas / preparaba la Violeta, / y después de la retreta / a misa de mañanita...”; *Ibidem*, p.30

¹¹⁷ “...59. “Una tribu de gitanos / muy cerca de nuestra casa; / se calientan en las brasa', / heladas tienen las manos. / “Hola, ¿cómo 'stán, paisanos?” / dice Viola de repente / y contestan muy sonrientes, / ofreciendo un buen café.../ y aunque no lo crea usté' / tienen oro hasta en los dientes”; *Ibidem*, pp.36-39.

60. Eduardo: “Los gitanos muy felices / -los hechizó la Violeta- / le regalan bicicleta, / pañuelo pa' las narices, / causeo, ricas perdices, / la sientan en linda silla.../ “Para mi es la maravilla / -dice la reina patrona- / ¡me quedo con la chiquilla!”. 61. Días enteros Violeta / los pasa con los gitanos; / todos le tienden la mano, / le pusieron Enriqueta. / Feliz en su bicicleta / se pasea por las carpas, / melodías en el arpa / le tocan a cada rato, / le lustraron los zapatos / con pasta de buena marca. 62. Aprende a ver bien la suerte / en las líneas de la mano; / con el cuento de la muerte. / Le da polvos pa' ser fuerte, / Pa' poder seguir viviendo; / el tonto le va creyendo / todo lo pronosticado / lo dejó bien chamullado... / (por dentro se estaba riendo). 63. A la gitana hay que llevar / con permiso de su madre: / el gitano car'e bagre / dice que no hay que raptar. / “Será mejor conversar / con la señora Clarita, / y la entregará solita / si le damos unos peso', / me llaman el tonto leso / lo haremos de mañanita”. 64. Al otro día temprano / en casa de la mamita / ofrecen mucha platita, / pero todo será en vano / “Que se cree este fulano, / ¿qué mi hija está a la venta? / ustedes no se dan cuenta / que siempre 'stará conmigo: / yo creía que eran amigos / ¡y salen con la pulenta!. 65. Termina la temporada / los gitanos ' tan muy tristes... / “Viola, pa' que te viniste” / la reina desconsolada, / en lágrimas empapadas, / se le caen las aletas, / entregan la bicicleta / a la niña prodigiosa: / sin pétalos ta' la rosa / pa' la pena no hay receta. 66. Ya nunca se olvidará / de sus hermanos gitanos, / todos fueron sus hermanos, / en su alma los llevará. / A Jesús le pedirá / los guíe por buen camino, / que tengan feliz destino / sobre todo en el invierno, / que les sea el sol eterno, / que les sobre el pan y el vino. Eduardo Parra, *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*, pp.36-39.

¹¹⁸ “...80. De payasos escurciamos, / hicimos función de circo; / de tony se puso Mirco, / a todos entusiasamos. / Nicanor sería el amo / O mejor era el galán, / Roberto de sacristán, / la Hilda hizo 'e clonesa.../¡la mamá desde una mesa / Nos aplaudía a rabiarse!. 81. Al público le agradó / pantomimas y maromas; / se reían las mononas / de los chistes que hice yo. / El Roberto se agrandó / con su traje de curita; / feliz 'ta doña Clarita / con sus hijos de payaso.../ ¡Yo me di ferzo porrazo / al lado demi viejita!; / “...Juan Arroyo, boxeador, / en gira con la Violeta, / le sacaron la cresta / en el circo por jetón./ El no cambia de opinión / y ella lo pinta de tony, / tranquilito como pony / ajicito le pondrá, / en la pista triunfará / más encachao que Adoni'...”; *Ibidem*, p.46.

¹¹⁹ *Idem*.

valor que ella tenía”. Eduardo también ve a su hermana como una “modelo”. Fue ciertamente un importante apoyo a su madre en su crianza¹²⁰: “Ya canta con su guitarra / su madrina la endilgaba; / los versos los practicaba / oyéndole a la’ chicharra’. / Se lució Violeta Parra / y contagia a sus hermano’ / a todos les da la mano, / los guía por buen camino; / hoy les canta a lo Divino, / mañana será a lo Humano”¹²¹.

Nicanor, que siempre fue un estudiante aventajado, se marchó a Santiago a estudiar. Pero no se desvinculó de su madre y hermanos. Es más, los incentivó al estudio prometiendo llevarse al que tuviera buenas notas; fue a la postre la cabeza del proceso migratorio de la familia a la capital. Aunque pensándolo de otra manera, quizá fue la decisión de Violeta y de Hilda de buscar nuevos rumbos lo que finalmente empujó a la familia a Santiago. La historia es conocida. Violeta recibe una carta de su hermano que ella interpreta como una orden de partida¹²².

Conclusiones

En este trabajo hemos podido analizar la forma en que Violeta Parra se apropió de la cultura popular de la frontera del Biobío a partir de tres vertientes, la familiar, su propia experiencia de vida en el entorno rural de Malloa, relacionado con las redes sociales maternas, y posteriormente, a través de los diversos trabajos que realiza junto a sus hermanos para contribuir a su sostenimiento tras la muerte de su padre y el empobrecimiento de la familia.

Nos parece que este ejercicio era necesario porque la conexión de esta creadora con la cultura popular se había realizado más bien a partir de su propósito de desenterrar el folklor o bien como quien va a ser la voz del pueblo sufriente, siendo una precursora del movimiento denominado la nueva canción chilena.

Desde nuestra perspectiva, faltaba evidenciar que en su propia experiencia de vida Violeta estaba profundamente imbrincada con la cultura que se propone rescatar, aun cuando ella era expresión de la cultura popular de raíz fronteriza. Independientemente de los sentidos y significaciones que ella va a ir dando a esta cultura, esa conexión nos parece fundamental.

Bibliografía Esencial

- Brito P., Alejandra. 2005. *De mujer independiente a madre. De peón a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena. 1880-1930*. Ediciones Escaparate, Colección Historia Vital, Concepción.
- Burke, Peter. 2005. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- Chartier, Roger. 1995. *Sociedad y Escritura en la Edad Moderna*. México, Instituto Mora.

¹²⁰ *Ibíd*em, p.30: “...A buscar las ricas peras / del Cementerio pa’bajo... / “¡Apúrense pues, carajo, / los espero por la era! / ¡A correr por la pradera! / -nos gritaba la Violeta-. / se quedan como veleta / sin bolsas y sin canastos, / voy a ponerme los zapatos / y los llevaré a chuletas”.

¹²¹ *Ibíd*em, p. 29.

¹²² Volvemos a citar las Décimas de Violeta. Salí de mi casa un día / p’a nunca retroceder, / preciso dar a entender / que lo hice a l’amanecida; / en fuga no hay despedida, / ninguno lo sospechó / no quise causar un mal; / me vine a la capital / por orden de Nicanor... // ...Mi hermano: Vente, decía, / pensando en tiempo futuro, / l’entiendo mal, me apresuro / partiendo sobre la misma; / si no me saqué la crisma / en viaje de tanto empeño, / fue por la nube d’ensueño / que no me deja un instante, / entre asustá’ y delirante / salí del profundo sueño. // De tres a cuatro empellones / y en menos de una semana / impávida, salva y sana / crucé noventa estaciones, / la luz de mis ilusiones / me trajo sin saber cómo / volando cual un palomo; / no quise andar en desvíos, / mujer que tiene sentido / tranquea con pies de plomo. // Mi hermano decía: Vente, / que lindo es el estudiar, / el mundo es un ancho mar / lo cruzarás en el puente, / a nado puede la muerte / llevart’ en su remolino, / busquemos, pues, un camino / no me propales contrario, / aprend’ el abecedario / que te dará buen destino.

- Chavarría Z., Patricia. 2009. *De los cogollos del viento*. Archivo de la Literatura Oral y Tradiciones Populares Biblioteca Nacional & DIBAM.
- Dannemann, Manuel. 1998. *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria.
- De Ramón, Armando, Ricardo Couyoumdjian, Samuel Vial. 2001. *Historia de América. La gestación del mundo hispanoamericano*. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- Donoso, Karen. 2009. "Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990". *Rev. music. chil.* [online]. vol.63, N° 212: pp. 29-50.
- Geertz, Clifford. 1994. *Conocimiento Local*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, 2006. Editorial Universitaria.
- González, J.P.; Ohlsen, O. y Rolle, C. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, J.P. y Rolle C. 2004. *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.
- León S., Leonardo. 2005. *Araucanía: La Violencia Mestiza y el Mito de la Pacificación, 1880-1900*. Santiago, Editorial ARCIS.
- Muñoz A., Heriberto. 2009. *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.
- Parra, Eduardo. 1998. *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*. Santiago, LOM Eds.
- Parra, Isabel. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid, Michay.
- Parra, Violeta. 1976. *Décimas. Autobiografía en versos*. Argentina, Ed. Pomaire.
- Salazar, Gabriel, *Labradores, Peones y Proletarios*. Santiago, Ed.Lom.
- Salinas, Maximiliano. 2005. *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago, LOM Ediciones, 2005.
- 2000.*En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Editorial Universidad de Santiago de Chile.
- Sepúlveda, Fidel. 2009. *El Canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental*. DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Ediciones Universidad Católica, P.Universidad Católica de Chile.
- Silva, Osvaldo. 1992. "El mestizaje en el 'reyno de Chile'", En *Senri Ethnological Studies* N° 33, 1992: pp. 114-132.
- Venegas, Fernando. 2009. *Los Herederos de Mariana Osorio. Comunidades Mestizas de Olmué: Repúblicas campesinas en los confines del Aconcagua Inferior. ss. XVII-XXI*. Santiago, 2009.
- Venegas E., Fernando. 2014. *De Tralcamawida a Santa Juana. Despliegue histórico de una localidad en la frontera del Biobío (1550-1980)*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.