



FACULTAD DE
CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Carrera de: Antropología

Imaginarios Sociales sobre el mundo rural y campesino.

Un enfoque desde la obra de Violeta Parra.

Nombre profesor guía: Maira Arriagada

Nombre estudiante: Iván Aguilera L.

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Antropología

Tesis para optar al título de Antropólogo Social

Santiago, 03 de abril de 2017

AGRADECIMIENTOS

Las inquietudes que han permitido generar esta tesis de pregrado surgen desde la investigación realizada junto al periodista y escritor Víctor Herrero. Encontrándome yo bajo el cargo de *Asistente de Investigación* para la editorial *Penguin Random House*, es que se realizaron las labores de recopilación de información previas para su libro *Violeta Parra. La Biografía*¹; investigación en terreno, entrevistas, revisión documental y bibliográfica, muchas de estas han sido reaprovechadas y profundizadas siguiendo los objetivos propios de la presente tesis. Por la oportunidad de participar en este proyecto, y las facilidades de poder utilizar parte de dicho material, mis profundos agradecimientos.

DEDICATORIA

A mi familia, amigos, y todos quienes saben que aportaron directa o indirectamente con este proceso.

A Emiliano, mi pequeño y mi fuente inagotable de felicidad.

¹ Título sujeto a modificaciones.

*... el saber occidental intenta ver el mundo.
Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye.
No se lee, se escucha.
Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los
sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa.
Ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias.
Ruidos comprados, vendidos o prohibidos.
No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.
Hoy, la mirada está en quiebra. Ya no vemos nuestro futuro.
Hemos construido un presente hecho de abstracción, de no-sentido y silencio.
Sin embargo, hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y
por sus fiestas más que por sus estadísticas.
Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura
de los hombres y de las cuentas. Y qué esperanzas son todavía posibles*

Jacques Attali, 1995.

I. Contenido

I. INTRODUCCIÓN	5
1.1 PRESENTACIÓN	5
1.2 ESTADO DEL ARTE	8
1.3 ANTECEDENTES Y PROBLEMÁTICA	12
1.3.1 <i>Las Recopilaciones</i>	19
1.3.2 <i>El Folklore. Orígenes y pertinencia antropológica</i>	22
1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	27
1.5 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....	28
1.5.1 <i>Objetivo General</i>	28
1.5.2 <i>Objetivos Específicos</i>	28
II MARCO TEÓRICO	29
2.1 EL CAMPESINADO. DEFINICIONES, USOS Y AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO.....	29
2.1.1 <i>El Mundo Campesino en la Antropología</i>	29
2.2 LOS IMAGINARIOS.....	36
2.2.1 <i>Los imaginarios y el mundo de lo simbólico</i>	36
2.2.2 <i>Dos expresiones de Imaginario social</i>	41
2.2.3 <i>El imaginario como categoría antropológica</i>	42
2.3 IDENTIDAD Y TRADICIÓN.....	44
2.3.1 <i>La identidad: una definición desde la Antropología</i>	47
III. DESARROLLO Y ANÁLISIS	50
3.1 PERSPECTIVA DE ANÁLISIS Y APROXIMACIÓN METODOLÓGICA	50
3.2 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	53
3.3 ENTREVISTADOS E INFORMANTES	54
IV. MARCO TEÓRICO	57
4.1 CHILE Y LOS IMAGINARIOS DEL FOLKLORE.....	57
4.1.1 <i>La legitimación del poder hacendal</i>	58
4.1.2 <i>Reinterpretación simbólica del folklore</i>	59
4.1.3 <i>Apero del Huaso</i>	66
4.2 EL RESCATE FOLKLÓRICO	72
4.2.1 <i>Los Precursores</i>	74
4.2.2 <i>La segunda ola de investigadores: Breve relato sobre el Instituto de Investigaciones Folklóricas</i>	78
4.3 LA SURGENCIA DEL FOLKLORE: VIOLETA PARRA Y LA AMPLITUD DE HORIZONTES.....	80
4.3.1 <i>Recopilar y Crear: El folklore más allá del texto hablado</i>	82
V. AMBIENTE DEL FOLKLORE ENTRE 1950-1960	93
5.1 LOS CUATRO HUASOS Y LA TONADA COMO EXPRESIÓN DEL FOLKLORE NACIONAL.	98
VI. ELEMENTOS QUE DIFERENCIAN LA OBRA E INFLUENCIA DE VIOLETA PARRA ...	103
6.1 EPISODIOS DE VIDA QUE MARCAN SU OBRA	104
VII. CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	127

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación

Existiría a comienzos del siglo XX la construcción de un discurso sobre la identidad nacional en Chile, el cual surge desde los sectores hegemónicos de la sociedad. Este discurso fue conformado por terratenientes, aristócratas, políticos, quienes buscaron instalar conceptos, nociones, simbologías, ritos, historias, relatos y recuerdos, que permitieron de algún modo unificar a la sociedad bajo un sentimiento de pertenencia y comunidad construida mediante la homogenización de ciertos aspectos culturales determinados y escogidos. Desde el punto de vista que guía esta tesis, aspectos fue la creación de una identidad nacional a partir de la creación de una determinada idea de folklore.

Al provenir desde solo un sector de la sociedad, ésta construcción se hace arbitraria, un imaginario que se extiende sobre los otros y busca -tras de sí y entre otras cosas- justificar, naturalizar y perpetuar la existencia y condiciones de vida que validan una determinada forma de comprender el mundo, es decir, su ideología, la que se enmarca o contextualiza en una época en la que el sistema hacendal y de inquilinaje se mantienen aun vigentes, y donde los latifundios y minifundios comenzaron a establecerse. Todos estos sistemas integran como trabajadores directos de la extracción a inquilinos, peones, indígenas, mestizos, campesinos, etc. Y son estos grupos, que representan a las grandes masas de población de la época², desde donde se extraerían los elementos necesarios para construir este discurso identitario.

²Según los censos de población correspondientes a 1907, 1920, hasta 1930 reflejan que la población rural en Chile se mantuvo por sobre el 50% del total de habitantes del país. Esta situación cambia ya para el censo de 1940, en donde la población rural total correspondió al 42% del total de habitantes del país (memoriachilena.cl, 2017)

Por otra parte esta construcción identitaria hegemónica y arbitraria, al descansar en elementos populares extraídos y reinsertados a nivel general, busca actuar desde la emocionalidad: empatizando con los sentimientos de pertenencia y la memoria de los individuos que cotidianamente los recrean, instalándose desde una retórica romántica que buscaba imaginar e instaurar como añoranza, la apacible e idílica forma de vida de este mundo rural: la identidad nacional, sería entonces creada desde la ruralidad y sus habitantes, pero moldeada desde los grupos dominantes y afianzada desde una retórica romántica³ que instauraron.

La construcción identitaria realizada desde los sectores sociales hegemónicos, habría reducido la imagen, simbología y expresiones de este folklore. En este sentido, Violeta Parra no surge como una folklorista más, pues su labor fue determinante, y en muchos sentidos, desencadenante de nuevos imaginarios sobre el mundo rural y folklórico del país. Ella destacó sobre el resto por las particularidades propias que presentó, no solo como recopiladora, sino que también como artista y creadora, tres instancias en las que su propia historia de vida fue motor, argumento y contenido. Un padre maestro de escuela rural y músico, primas campesinas cantoras, una familia materna ligada al mundo del peonaje y el campesinado, y épocas de necesidad hicieron que Violeta Parra fuera cultivando y acumulando en ella costumbres, tradiciones, simbolismos y experiencias en general de este mundo rural, campesino y folklórico. Son estas experiencias, uno de los factores que la distinguen dentro del mundo de recopiladores del folklore, mundo en el que mientras muchos de ellos eran académicos y pensadores instruidos, ella era pura experiencia, que se destaca y retribuye con la colaboración de cantores y cantoras, folkloristas.

Utilizar el concepto de *surgencia* (una corriente que surge desde lo profundo y permea y nutre con su contenido la superficie) en esta investigación, responde a la acción e impacto de Violeta en el mundo artístico, cultural, identitario del país. Y es

³Se debe comprender que se hace referencia a la idea de anhelo de un inalcanzable, la creación de una nostalgia por elementos deseados, en este caso específico, la imagen del campesino y su vida en el campo, alejada de los problemas de la ciudad.

que su influencia en la construcción de este nuevo imaginario sobre el folklore pero también sobre el mundo campesino y rural fue precisamente, levantar desde el fondo, los elementos que permanecían ocultos, ignorados, perdidos u olvidados, y los devolvió a la superficie, lugar en el que pudieron ser observados y revalorados, y en el que comienzan a salir imágenes, simbología, y personajes, distintos a aquellos de esta construcción de identidad nacional.

En primera instancia fue necesario configurar una idea sobre algunas teorías de estudio del mundo campesino; ¿qué o a quienes es que integra?, ¿cuáles son sus límites? y ¿cómo ha sido abordado desde la Antropología?.

Otro concepto clave es sin duda el de folklore, el cual integra no solo circunstancias o elementos que caracterizan a un grupo humano determinado, caracterizado por su raigambre popular y tradicional, por mantener vivos elementos tradicionales en la época presente y dentro un sistema, pensamiento, estructura, cultura, catalogados como *modernos*. En relación a este concepto, que también nombra a la disciplina que se encarga del estudio de dichos grupos, fue necesario poder comprender su origen, sus procesos, así como también comprender qué es lo que lo acerca, y qué lo aleja de la antropología y su método etnográfico. Cómo es que a partir de este concepto que se va conformando una idea de identidad nacional, otro de los elementos necesarios de comprender y profundizar.

1.2 Estado del Arte

Son diversas las lecturas, investigaciones, referencias, influencias y un sin fin de otros acercamientos hacia lo que fue la obra de Violeta Parra, no solo desde sus creaciones propias, sino que también, desde su labor como recopiladora de la tradición folklórica campesina de la zona centro-sur del país, la que llevó a cabo generalmente en los sectores rurales existentes entre Santiago y Temuco, aunque también abarcó lugares como la Isla Grande de Chiloé, el Norte Chico y algunos poblados de la región de Tarapacá.

Gran parte de estas investigaciones o lecturas sobre la obra de Violeta Parra (musicales, poéticas, estéticas, semánticas, etc.) abordan y/o consideran el aspecto biográfico; un importante elemento que marca y tiñe su camino artístico.

Considerando lo anterior la presente investigación se enfoca en la revalorización identitaria que vivió el mundo folklórico campesino durante la segunda mitad del siglo XX y que se reflejó a partir de la obra de Violeta Parra, quien generaría una transformación o influencia en los imaginarios existentes sobre dicho mundo, invisibilizando aquel *Verdadero Folklore Campesino*⁴, que buscaban perpetuar los ideales e intereses de las clases dominantes de aquella época, especialmente hacendados y terratenientes de clases oligarcas y aristócratas. Y es este elemento surgente el que se plantea analizar desde la obra de Violeta Parra, no solo como autora, si no como una de las precursora de este análisis.

Siguiendo este proceso de desarrollo investigativo previo. Carla Pinochet nos entrega un acercamiento desde su tesis de pregrado: "*Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*", en la cual realiza un trabajo de revisión bibliográfica y teórica, generando un recorrido analítico con numerosos fragmentos de canciones, poemas, décimas, cantos, etc. (algunos propios y otros

⁴En múltiples ocasiones Violeta Parra se refiere a este folklore que ella intenta rescatar, como la verdadera expresión de la identidad popular chilena, deslegitimando así desde un comienzo la idea oficial o institucional, desde la nación, sobre el folklore.

recopilados) ligados a su vez aun recorrido biográfico en la búsqueda de respuestas sobre cómo en su obra se proponen y se visibilizan imaginarios subalternos de la sociedad chilena de aquél entonces (C. Pinochet, 2007: 8).

La noción que ella da del concepto *popular*, no profundiza en aquellos elementos que representan, son realizados o provienen del ambiente popular, es decir, del pueblo, sino más bien, bajo la noción de “masividad” que implica dicho concepto; lo cual, restringe su análisis al quitar un elemento fundamental en la labor de creación y recopilación de Violeta Parra: la producción cultural, folklórica e identitaria del pueblo, también un elemento importantísimo en los orígenes del folklore, como teoría de investigación y como elemento que describa una forma de expresión cultural determinada.

En Violeta Parra y su obra se expresan elementos de descontento y crítica social los que surgirían desde sus propias experiencias de vida: volviéndose voz, dando énfasis en el <<quiénes son>> y el cómo viven los individuos y grupos que integran este mundo subalterno popular; el mundo rural-campesino, en el cual Violeta Parra centró más específicamente su mirada. Carla P. genera un relato del mundo subalterno y encuentra en la obra de Violeta Parra, un medio de expresión puntual de cómo se fue construyendo y moldeando este imaginario pero también, a manera de retroalimentación, nutriendo una y otra vez su obra. El trabajo, si bien, presenta esbozos de esta idea, de develar lo que está oculto en cuanto a la tradición subalterna del país, no se aventura en hacer un diálogo con el discurso hegemónico, es decir, cómo ambas situaciones se enfrentaron y se desarrollaron.

Por otra parte esta irrupción realizada por Violeta, también impacta a la sociedad en general desde una perspectiva de género, como autora, recopiladora pero principalmente como mujer y persona, creando y recreando diversos elementos del folklore que omiten las normas patriarcales que restringían las formas de cómo y quiénes debían ejercer ciertos tipos de folklore, y en qué contextos. En este aspecto, es la misma Carla Pinochet, quien en un artículo publicado por la *Universidad Autónoma Metropolitana de México* comenta la dicotomía que se

produce ante la imagen de la *Cantora Popular* que goza de un rol principal en las festividades campesinas y que, sin embargo, se veía invisibilizada por la música folklórica existente en la ciudad, y aún en el propio ambiente campesino, "...no coincidía del todo con la figura de la cantora popular, puesto que ellas, en el modelo más clásico, se limitaban a interpretar sólo algunas formas del cantar campesino." (C. Pinochet, 2010: 9) Un ejemplo es su interpretación de *Cantos a lo Poeta*, los que eran tradicionalmente creados e interpretados solo por hombres. Fue en las *Décimas*, donde Violeta Parra plasmó parte de su biografía, expresando elementos que en lo personal le generan estados de disconformidad y rechazo, tanto de su propio cuerpo⁵ como de las ideas estéticas y físicas impuestas sobre la femineidad, los cánones de belleza, y el rol de la mujer en la vida matrimonial y familiar.

*(...) 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.*

(V. Parra, 1998)

Rodrigo Torres A. en su artículo *Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena* (R. Torres, 2004, sp) se introduce en el tema de los procesos

⁵ Era la propia Violeta Parra quien no demoraba en autodefinirse como una mujer fea, recordando episodios de su infancia con sobrenombres como <<maleza>>, y otros que hacían referencia a su rostro marcado por las cicatrices provocadas por la viruela.

modernizadores, pero sobre todo, en la irrupción reivindicatoria de un “otro” acallado. En estos procesos aborda nuevamente el rescate y puesta en valor de la música y tradición campesina que buscó Violeta Parra. Lo contextualiza en una época donde se mostraba un aparente calma y buen vivir del mundo campesino, gobernado por el hacendado y su sistema de inquilinaje⁶; representado por una identidad basada en un folklore limitado a tonadas y cuecas patronales, alejadas de las situaciones reales vividas en el mundo rural. Es, al igual que el trabajo de C. Pinochet, un acercamiento a partir de su obra y hacia su obra como un reflejo de una sociedad –o un sector de ella- oprimida, en donde aun no logra reflejarse un panorama más completo del contexto histórico en el que dichos grupos se vieron subordinados; es un relato y discusión relacional entre la autora, y aquellos elementos que su obra refleja o rescata.

En cuanto a los estudios folklóricos, de manera más global, han existido en Chile múltiples acercamientos, en donde desde diversas disciplinas se ha intentado estudiar, comprender y rescatar esta expresión de la cultura popular. Muchos como Rodolfo Lenz, fueron precursores de estos estudios en Chile. Manuel Dannemann, ha generado generando un recorrido histórico sobre quienes han abordado dichos estudios populares y folklórico/culturales. En *“Los problemas de la investigación del folklore musical chileno”*, se introduce en los inicios de los primeros actos de rescate de expresiones populares en el siglo XIX, quienes fueron sentando las bases de los estudios folklóricos ya entrado el siglo XX, permitiendo generar un panorama que permita tener una base teórica a considerar a la hora de poder entender los imaginarios sobre el folklore, como fueron conformándose.

⁶Mario Góngora en su libro *“Origen de los Inquilinos de Chile Central”* (1960) establece al inquilinaje como un grupo social nacido dentro del siglo XVII, durante o inmediatamente posterior a la entrega de las mercedes de tierra que precedieron a todo el proceso de conquista de los territorios en América, en donde los grupos de españoles pobres, especialmente aquellos mestizos, fueron estableciéndose dentro de territorios cedidos a modo de préstamos o arriendos, nombre que en el siglo XVIII derivaría a inquilinaje, y que presentaba ciertas condiciones de relación entre el inquilino, otrora arrendatario de las tierras, y el terrateniente: dueño de las tierras y su producción.

Dannemann escribiría luego la “*Enciclopedia del Folclore chileno*” (1998) en donde, continuará con este recorrido histórico y multidisciplinario que comienza a interesarse por el estudio de las tradiciones populares, pero también a mostrar las diversas nociones existentes sobre la idea de folclore, y las diversas formas en que dicho folclore puede expresarse.

1.3 Antecedentes y Problemática

Las múltiples consideraciones y lecturas que se tienen sobre la obra de Violeta Parra tienden en su gran mayoría a reflejar su aporte en la valoración de la cultura folklórica campesina de Chile, así como también, su faceta como artista y creadora en el ámbito musical, literario y plástico. Se reflejan en diversas referencias hacia otros elementos que caracterizarían el mundo tradicional, folklórico y rural: vestimentas, instrumentos musicales, formas de expresión: frases y modismos, relatos, historias, técnicas de artesanía, tejidos, cerámicas, cocinería, etc. Elementos que contenedores de la identidad de los diversos pueblos, villorrios, caseríos y localidades que abundaban en los sectores rurales de la época.

Es sobre el origen y conformación de estos poblados y localidades que autores como José Bengoa (2015) han generado un relato que permitirá comprender como se articulan y de donde provienen los elementos –materiales e inmateriales- que los conforman.

Los gobernantes, en nombre del rey, eran generosos también con premiar con mercedes de tierras a soldados y guerreros destacados. Es así como fueron surgiendo zonas de pequeña y mediana agricultura desde fines del siglo XVII y especialmente durante todo el siglo XVIII en que las acciones bélicas eran cada vez más distanciadas. Pueblos, caseríos, como San Rafael, San Carlos, San Fabián, Zemita, Coelemu, y tantos otros se formaron de este modo. (Bengoa, J 2015: 167)

Se determinaría, entonces, el origen de estos diversos poblados que circundan a Chillán y Concepción como tierras otorgadas a los diversos destacamentos de la corona española, convirtiéndose en propietarios y productores agrícolas de pequeña y mediana escala. (Bengoa, J. 2015: 168)

Este tipo de propiedad, que vendría a transformarse en campesina, se fue fusionando y unificando mediante diversos procesos de compra-venta y/o herencia, el que luego del auge triguero (XIX) comienza a generar una alta concentración de capital, lo que produjo a su vez un aumento en la compra y fusión de estas propiedades (Bengoa J. 2015 173). Transformando las cercanías de los entornos urbanos, como el de Chillán, en áreas con propiedades que alcanzaban hasta las 100 hectáreas de extensión.

Lo anterior, generó un importante polo de comercio en las zonas urbanas cercanas, creando por ejemplo centros de intercambio productivo. Fenómeno que se expresó de manera casi exclusiva en la ciudad de Chillán y sus alrededores.

Se aprecia entonces, que esta pequeña propiedad, como la plantea J. Bengoa, refleja inexistencia de un sistema hacendal que surja de manera dominante en el territorio:

La región, por lo tanto, no se caracteriza por la presencia dominante de la hacienda tradicional. Este hecho, sin duda, provoca diferencias en la sociedad rural de la región de Chillán con respecto de la zona central.

Las principales oligarquías chilenas son la de Santiago, la del Maule o Talca [...] en esta parte del territorio no hubo oligarquía propiamente tal, no hubo señorialismo y tampoco servidumbre al estilo de la zona central, predominó y predomina un campesinado independiente de origen español.[...] Los hacendados no son señores de la tierra que viven en la ciudad de la política y los grandes negocios, sino campesinos acomodados (huasos) que viven en el campo mismo. (Bengoa, J. 2015: 195-196)

Es importante comprender lo anterior al ser el proceso histórico que va dando forma al contexto social, económico y territorial dentro del que se desarrolla la infancia de Violeta Parra y su familia.

Dentro de estos poblados que surgen en torno a la ciudad de Chillán, y que responden a esta lógica de producción e intercambio agrícola, ganadero, artesanal, etc. se encuentra la actual comuna de San Fabián de Alico y que surge como un gran latifundio en la segunda mitad del siglo XIX (1865).

Distante a 70 kilómetros de Chillán e inmerso en la cordillera, fue en su época un importante centro de intercambio comercial de productores y trashumantes, que llegó a contar incluso con su propia aduana marcando con ello el tráfico hacia las vecinas localidades argentinas.

Este origen latifundista de San Fabián de Alico puede explicar la situación de peonaje al que pertenecieron los abuelos maternos de Violeta, teniendo en consideración el carácter excepcional de este tipo de organización y propiedad de la tierra en esta zona.

Violeta P. fue testigo desde su primera infancia de las privaciones que viven a diario los habitantes de las zonas rurales del país, aunque si bien su familia paterna provenía de una clase económica relativamente acomodada: contaban con cierto nivel educacional y económico basado en las propiedades pertenecientes al abuelo paterno, don José Calixto Parra de profesión ayudante de Abogado en el distrito de Villa Alegre en Chillán y que dotó a su hijo Nicanor Parra, el padre de la familia Parra, de una educación formal pero también de una educación musical e instrumental diversa.

En el otro extremo, se encuentra la historia familiar materna. Clarisa Sandoval, madre de Violeta, era la hija de peones analfabetos de los campos de la región del Maule, aunque florecían en esta familia también los dotes musicales, tías y primas lejanas cumplirían un rol fundamental en la infancia de Violeta. Retomando a la

familia materna, es la propia Violeta quien describe a su abuelo en una de sus *Décimas Autobiográficas* (V. Parra, 1998):

*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; [...]*
(Parra, V. 1988)

Durante esta primera infancia la familia Parra vive una vida austera aunque sin mayores complicaciones, se ven poco ligados a San Fabián o San Carlos, pues residen más bien en Chillán y luego, en lo que será un breve período de estabilidad gracias a la designación de Nicanor (padre) como “*profesor de primeras letras*” de la escuela del Regimiento andino N° 4 en la localidad de Lautaro, región de la Araucanía.

Son ocho años que residen en una de las casas que les es otorgada junto con el cargo del padre. Este breve período de estabilidad llegaría a su fin con el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo quien suprimiría, mediante decreto de ley, del ejército de Chile a todo el personal civil, incluidos con esto, al profesorado de cada regimiento.

Edificio del ex Regimiento Andino N°4, Lautaro Chile.



Imagen: Elaboración propia, 2016.

Luego de esto, la familia Parra Sandoval se cobija al alero del abuelo paterno, asentándose en el sector de Villa Alegre, en una de las tantas propiedades de don José Calixto Parra (F. Sáez, 1999: 23). Con su padre desempleado y que se encaminaba a grandes pasos hacia una vida bohemia y de excesos, Violeta y sus hermanos Eduardo, Roberto e Hilda deciden ayudar a su madre, y con ello dar rienda suelta sus propias inquietudes artísticas. Comienzan así con pequeñas labores en el cementerio próximo a su hogar y también a realizar presentaciones musicales en diferentes lugares de la ciudad y sus alrededores, utilizando los trayectos y estaciones de tren entre los pequeños pueblos cercanos: Malloa, Colbún, San Carlos, Yumbel, entre otros (A. Parra, 2012: s.p.).

Es en estos recorridos por cantinas, estaciones de tren, burdeles, restoranes, en donde Violeta y sus hermanos comienzan a rozarse, conocer e internalizar las diversas realidades del mundo rural: campesinos, peones e inquilinos de las haciendas, minifundios y chacras circundantes.

En 1929, luego de la muerte del padre y pocos años después de su retorno a Chillán, se desata en la familia la verdadera crisis económica; sería aquí que los hermanos Parra y su constante búsqueda de cualquier tipo de oportunidad de trabajo, se tornaría en una ayuda fundamental para el núcleo familiar frente a los insuficientes ingresos que lograba reunir la madre como costurera.

Dos años después de la muerte de su padre, en 1931, Nicanor, el mayor de los hermanos Parra, migraría a Santiago financiado por una beca otorgada por la *Liga de La Pobreza*, que le permitió seguir sus estudios secundarios en el *Internado Barros Arana* (INBA). Y solo en poco más año después, lo seguiría su hermana Violeta.

Ya en la ciudad, Violeta es ubicada en casa de unos tíos paternos, mientras asiste a la Escuela Normalista de Niñas en Quinta Normal; lugar que no logra acaparar su interés y que abandonaría después de un año para retomar sus inquietudes musicales, iniciando su periplo musical similar al realizado anteriormente en compañía de sus hermanos: quintas de recreo, cantinas y burdeles serían sus escenarios, en los que la música campesina no era precisamente el fuerte, teniendo que adaptarse a la moda de los corridos, sevillanas, culés, boleros y rancheras. En esta época forma junto a su hermana Hilda el *Dúo de las Hermanas Parra*, con el que mantienen el repertorio de moda en sus presentaciones, pero en donde también logran grabar dos discos con música tradicional chilena.

Pasó poco tiempo hasta que Violeta conoce y se casa con Luis Cereceda, empleado ferroviario de la cercana Estación Yungay, sería el 1938. El ímpetu creativo de Violeta era plasmado en la poesía que escribía y las continuas noches de música en los boliches de barrio. Su vida, poco común para una mujer de la época, entra en conflicto con los anhelos y expectativas sociales para una mujer dentro del matrimonio, lo que hace que en un primer momento decida frenar sus impulsos creativos y ceder a las imposiciones que la vida matrimonial de la época le exigía. Anécdota de esta época es una Violeta madrugadora, aprovechando las primeras horas del día para cumplir y adelantar las labores domésticas necesarias:

cocinar, limpiar, y todo cuanto se esperaba de ella, pudiendo disponer así con mayor libertad del resto del día para desarrollar sus actividades artísticas (F. Sáez, 1999).

*Anoto en mi triste diario:
Restaurant El Tordo Azul;
allí conocí a un gandul
de profesión ferroviario;
me jura por el rosario
casorio y amor eterno;
me lleva muy dulce y tierno
at'á con una libreta
y condenó a la Violeta
por diez años al infierno.
(Violeta Parra, 1956: 2012)*

En 1939 nace su hija Isabel y parten de Santiago junto a Luis Cereceda, quien por es trasladado a Valparaíso por motivos laborales. Es durante su estancia en la quinta región que nace el hijo, Ángel, el año 1943, luego de esto permanecerían dos años más y retornan a Santiago en 1945, momento en el que el mundo interior de Violeta comienza a sobreponerse a las imposiciones familiares, y poco a poco comienza a hacer demostraciones públicas de su talento, tal y como lo relata Fernando Sáez:

La moda de la música española –pasodobles, farrucas y sevillanas- se había introducido por la llegada de numerosos migrantes españoles y republicanos, al finalizar la guerra civil. Sus canciones y bailes entusiasmaron a Violeta quién llegó a ser una experta tanto como para presentarse a un concurso de baile español en el Teatro Balmaceda donde inesperadamente sacó el primer premio, compitiendo con veinte españolas auténticas...(Sáez, F. 1999: 44)

Es luego de esto, que Violeta quita todo tipo de frenos a sus anhelos artísticos, integrándose en compañías de teatro, baile y música, y junto al dúo conformado con su hermana Hilda, cosecharía sus primeros éxitos musicales.

En 1948, ya separada de Luis Cereceda, entendiendo que la vida en su matrimonio contrariaba todo lo que ella necesitaba y creía, comprendió que no estaría dispuesta a someter su voluntad ante la de nadie (Sáez, F. 1999) aunque, fiel a sus personalidad pasional, sería en poco más de un año que estaría contrayendo matrimonio con Luis Arce, hombre quince años menor, mueblista y carpintero, hijo de una amiga de la familia y con quien fundaría la compañía de variedades con la que recorrería diversas regiones y poblados del país.

Es durante los viajes realizados con su compañía de teatro y variedades que Violeta va conformando esta necesidad de preservar algo que se creía en franca desaparición. A comienzos de la década del '50, junto con grabar sus primeros discos para el sello RCA Víctor, y por sugerencia de su hermano Nicanor, se interesa en la recopilación de las tradiciones folklóricas del campo chileno.

1.3.1 Las Recopilaciones

El trabajo de rescate de la tradición folklórica campesina se consolida en 1953, recorriendo localidades rurales, caseríos y haciendas cercanas a la ciudad de Santiago: Paine, Pirque, Barrancas (actualmente Pudahuel), Puente Alto, Melipilla. Violeta se aleja de las visiones románticas y estereotipadas sobre este mundo rural y campesino, este primer Imaginario creado mayormente desde un discurso hegemónico, predominó hasta bien entrado el siglo XX, y como producción cultural, se convirtió en un mecanismo mediante el cual las clases dominantes buscaron insertar un discurso y visión sobre lo que debía ser la cultura tradicional chilena.

Esta actividad de recopilación-como se verá más adelante- es muy propia del *Folklore*, entendido como el estudio específico de los elementos tradicionales de un grupo cultural, situación que recuerda las actividades realizadas desde la

Antropología en sus anhelos de rescatar aquellas sociedades y/o culturas destinadas a desaparecer.

Es a partir de la propia experiencia de vida de Violeta que surgen en ella ideas sobre la existencia de un discurso, de una parte de la sociedad, que estaba siendo postergado, silenciado o bien reducido: *los campesinos*, detentores de lo que para ella correspondía la real tradición chilena: *el verdadero folklore*.

Al hablar sobre el origen de la identidad chilena, José Bengoa plantea en su libro *La Comunidad Perdida (2009)* que la esencia de dicha identidad radica en el mundo rural y en su estructura casi inmutable.⁷

...en Chile en especial, esa identidad proviene del campo. Por muchos años, décadas y probablemente siglos, nada cambiaba en el campo chileno [...] mandaron sin ninguna duda y también sin piedad, y los otros obedecieron [...] Ahí nació una cultura y una identidad, la identidad autoritaria de este país (J. Bengoa, 2009: 47)

El autor intenta explicar las formas en que la identidad tradicional se impone desde el campo, pero desde los sectores dominantes y sus discursos hegemónicos; uno que buscaba perpetuar el modelo económico que privilegiaba a la clase hacendal y poderosa del país. El modelo hacendal y su sistema de inquilinaje, basado básicamente en el esclavismo, vivió su época de auge desde mediados del siglo XIX⁸, época de la denominada *Fiebre del Oro* en California, situación que fomentó la exportación cerealera en Chile. Por otra parte durante las primeras tres décadas del siglo XX, situación que grafica el mismo Bengoa en otro de sus libros:

... será el tiempo dorado que hemos denominado la pax hacendal. Los patrones estaban seguros de su propiedad, se trabajaba de acuerdo a

⁷Esta sería una versión parcial que surge por parte de la clase dominante

⁸Recordar el fragmento de las *Décimas* de Violeta Parra previamente citado, en donde hace referencia a su abuelo materno y sus labores como *obliga'o*, una figura eminentemente hacendal, y que correspondía a aquellos individuos que trabajaban al interior de la hacienda, proporcionados por los propios peones –por obligación contractual- y que no gozaban ni de tierras ni de beneficio alguno por sus servicios.

los usos y costumbres, y no existían críticas demasiado ácidas ni violentas (J. Bengoa, 2015: 13)

Este auge mantendría hasta al menos mediados del siglo XX, época en la que se van generando múltiples críticas hacia el sistema hacendal; un sistema cerrado “*hacia dentro*”, es decir, potenciaba el crecimiento de los propios terratenientes sin generar un beneficio efectivo para el país ni mucho menos para los subordinados del sistema. Este punto, el de las condiciones de vida del mundo campesino, es determinante para comenzar a gestar sindicatos reivindicativos de los derechos de peones, inquilinos y campesinos para dar término a un sistema de explotación que buscaba perpetuar desde todo ámbito la condición de dominación y dominados existente en el campo, situación que ya comenzaba a ser eco en la sociedad civil. Así surgen también los procesos de reforma agraria que buscaban acabar con este sistema de semi-esclavitud, pero también, ampliar el mercado e integrar a estos individuos como nuevos productores.

Es esta época, la historia familiar de sus padres y abuelos, así también los de su propia niñez, juventud y gran parte de su vida adulta, los que van fundando esta sustancia que alimentará e impulsará estas inquietudes que a su vez nutren toda su obra y gran parte de su vida y su particular forma de vivirla. El trabajo de recopilación realizado por Violeta Parra vendría a reflejar estos recuerdos, esta nostalgia, pero también exponer y dejar a la vista los elementos folklóricos que por años fueron invisibilizados y ocultos bajo otros contenidos. Ella buscó rescatar lo que serían las “verdaderas” formas del folklor chileno⁹, y no aquellas impuestas desde una mirada hegemónica que restringían la amplia diversidad de la expresión rural y campesina.

La cueca chilena no es tan solo esta cueca que hemos escuchado siempre a través de la radio (V. Parra, 1960)

⁹ Más adelante se adentrará en esta situación sobre la idea y discusiones sobre el verdadero folklor.

Este rescate, que toma los elementos ocultos de la sociedad rural profunda y que son elevados hasta volverlos visibles, reflejaría, por un lado, el malestar que nace desde la propia experiencia biográfica de Violeta Parra, y por el otro, una época de cambios, de tomas de conciencia y de sentido en tanto revalidación y generación de nuevos imaginarios que fundamenten esta sociedad, esta chilenidad, identidad de país basada en la antigua experiencia rural “verdadera o aparente” que se refleja en la vida social urbana, sus relaciones de poder, hegemonías, etc. (J. Bengoa, 2009: 65).

De este modo, Violeta Parra y su obra encarnarían las transformaciones de imaginarios y con ello, de algunos elementos estructurantes de una parte de la sociedad chilena de mediados del siglo XX: los grupos subalternos. El testimonio oral que rescata, pero que también genera el que interesa, es el que generaría o reflejaría una nueva forma de pensar no solo el folklore que ella rescata, sino que los individuos que lo reproducen.

1.3.2 El Folklore. Orígenes y pertinencia antropológica

El *Folklore* surge como concepto a mediados del siglo XIX, específicamente el 22 de agosto de 1846, día en el que es publicado en el periódico inglés *The Athenaeum* una carta del escritor, recopilador y anticuario William John Thomas bajo el pseudónimo de Umbrosa Melton (Ortiz, C. 1994: 49). En dicha Carta William expresa ante todo, su interés en recopilar y preservar aquellos elementos y costumbres de los grupos –como él llama- “*antecesores*”, actividad que era llevada a cabo por algunos investigadores, viajeros e intelectuales de la época, pero que carecía de un nombre que la identificara y describiera desde su raíz, es así que en su carta él plantea:

Sus páginas me han dado tantas muestras del interés que tienen hacia lo que en Inglaterra llamamos <<antigüedades populares>> o <<literatura popular>> [...] que podrían ser más adecuadamente

descritos bajo la composición sajona folk-lore, - el lore del pueblo¹⁰, mantengo la esperanza de obtener su ayuda y recoger las pocas espigas que quedan esparcidas sobre el campo en que nuestros predecesores alzaron buena cosecha. Todos quienes han hecho de las costumbres, prácticas, supersticiones, coplas y proverbios su objeto de estudio deben llegar a dos conclusiones: primero, lo curioso e interesante de esta materia que se ha perdido por completo; segundo, es que mucho de esto puede aún ser salvado...(Thoms, W. J. 1846, s.p.)

La antropóloga española Carmen Ortiz García ha planteado que es desde este origen del concepto desde donde también surge una confusión terminológica, en tanto su definición y aplicación. Por una parte el concepto define un tipo determinado de saber popular, y por otra nombra el método o ciencia que se encarga de estudiar a dicho tipo particular de saberes, es decir, es considerado tanto como disciplina de estudio así como concepto que engloba dicho objeto de estudio.

El *folklore* también ha sido considerado como una disciplina o labor totalmente contraria a la científica, situación que se ejemplifica muy bien cuando la Antropología pretende darle un sustento teórico al folklore como disciplina. en el *Diccionario Akal de Etnología y Antropología* de Pierre Bonte y Michael Izard, hablan de este momento tomando la definición realizada por A. Lang, quien en 1884 plantea que el folklore “... recoge y compara los restos de antiguos pueblos, las supersticiones e historias que sobreviven, las ideas que viven en nuestros tiempos , pero no son de nuestros tiempos”(Bonte, P & Izard M. 1991: 297)

Es decir, folklore y los estudios folklóricos solo considerarían los *arcaísmos* supervivientes de sociedades antiguas dentro de otra que aún vive. Es esta

¹⁰Esto es, teniendo por sabido que esta conjunción denota *folk: pueblo* y *Lore: conocimiento o sabiduría*.

restringida área de estudio, la que también genera un proceso de desacreditación de las investigaciones folklóricas, alejándolas del mundo científicista, surgiendo alternativas como la Etnología o la Etnografía, que incorporaban e integraban de mejor y más amplia manera el mundo social de los grupos estudiados es decir, atendiendo a la totalidad de hechos sociales.

La primera mitad del siglo XIX verá en un movimiento simétrico e inverso, declinar el crédito de las investigaciones folkloristas y ascender el de la etnología de los pueblos no europeos, que se basa en trabajos de campo largos y minuciosos [...] permitirá estudiar lo que el folklore ignoraba deliberadamente, a saber, la totalidad del medio social y cultural. [...] Si bien el término ha desaparecido del uso científico, no deja de existir producción folklórica cuando dos culturas, una dominante y la otra dominada, coexisten.” (Bonte, P & Izard M. 1991: 297)

A partir de lo anterior es que se plantea una dualidad entre folklor y etnología, caras de una misma moneda, siendo la extensión de su mirada lo que determina su diferencia, y el prevalecimiento de una (etnología) por sobre la otra (folklorismo) Otros autores en tanto bifurcan el camino, al plantear dos orígenes con raíces teóricas distintas, en la Antropología, y por ende la Etnología, el origen sería a partir de las teorías evolucionistas, mientras que el Folklore surgiría desde movimientos teóricos del romanticismo, lo que explicaría el anhelo *per se* de la disciplina por preservar y rememorar elementos perdidos.

Un punto importante a considerar es la idea de *pueblo*, según el historiador nacional Gabriel Salazar, el término pueblo sugiere:

...un colectivo social de cara al futuro, dueño de un caudal histórico vivo, y con el potencial necesario para transformar específicamente las situaciones dadas, o herederas del pasado. [...] Si la Nación es un marco general de identidad, el pueblo es un potencial de diferenciamiento específico (Salazar, G. 2015: 13)

Así, se comprende al pueblo como el detentor de una historia dinámica, viva, posible de cambio, con un marco de diferenciación entre sus integrantes y sus costumbres, lo cual lo diferencia de la idea de Nación, que sería una instancia mayor y rígida, que surge en el pasado para establecerse en el presente, y que busca la homogeneidad identitaria.

Para C. Ortiz, en sus orígenes, los folkloristas aludían y centraban sus estudios en el *vulgo* (las capas iletradas e incultas de la sociedad) excluyendo de ellos a los grupos obreros industriales y los pobres del mundo urbano, negándoles a estos la gracia de un saber *-lore-* tradicional (Ortiz, C. 1994: 53) , y esto, lo *tradicional* lo define citando a Isabel Aretz, quien detalla: “[...] *folklórico en cambio es lo tradicional, lo que tiene larga trayectoria, lo que es propio del pueblo desde varias generaciones. Lo popular no necesita tener raíz nacional: lo folklórico sí.[SIC]*” (Aretz, I. En Ortiz, C. 1994: 53), hace aquí un notorio alejamiento entre *folklórico* y *popular*, concediéndole al primero raíces fundadas en la tradición, en el largo camino recorrido por las generaciones de dicho *folk*.

1.3.2.1 El Folklore en Chile

En un artículo publicado en el año 2010 el profesor de artes Marcelo Fuentes G. realiza un recorrido de las concepciones y usos del *folklore* en Chile, centrándose principalmente en lo desarrollado en la primera mitad del siglo XX. Análisis que comienza a partir de la consideración de la labor realizada por los diversos folkloristas de la época abocados a la recopilación de los elementos tradicionales de la cultura, el llamado <<verdadero folklore>>, elementos en los que profundizará teórica y experiencialmente.

Al igual que Ortiz, M. Fuentes plantea esta doble función/interpretación del folklore; como concepto que refleja las tradiciones de un grupo determinado, a la vez que es la instancia que se dedica al estudio de dichas tradiciones. Comienza así rescatando la idea del “bien común” presente en la definición de M. Danneman, quien deja fuera conceptos que comúnmente se utilizan para dicha categorización (tradicional, oral, popular) centrándose en cambio en el carácter del

“comportamiento integral de una comunidad”, es decir, considerar e incorporar los contextos el por qué y para qué se realizaba un canto, danza, actividad, festividades, etc. y no recopilar estas mismas de manera aislada y carente de sentido (Fuentes, M. 2010: 4).

Y es precisamente en esta primera mitad del siglo XX en que comienzan a surgir intereses e inquietudes en torno al mundo folklórico o tradicional de una sociedad, lo que Josep Martí denominaría como *Folklorismo*, y que se expresaría pasiva o activamente en tanto la primera marcaría una actitud receptiva o favorable hacia estas manifestaciones mientras que la segunda implica las acciones de reproducción de dicho folklore, eso sí, fuera de su contexto temporal, espacial y tradicional original. (Martí, J. 1996: 19). Dentro de esto podríamos considerar lo que la etnomusicóloga Tamara Livingstone define como *revival musical*, y que define como “un movimiento social que se esfuerza en ‘restaurar’ un sistema o tradición musical que se cree desaparecerá o que se encuentra completamente relegado al pasado por la sociedad contemporánea”¹¹ (Livingstone, T. 1999: 68. Traducción propia) quien además genera una tipología de características (T. Livingstone., 1999 : 69):

1. Una persona o grupo de personas ‘resurgidores centrales’
2. Informantes de este resurgimiento y/o fuentes originales
3. Un discurso e ideología sobre este resurgimiento
4. Un grupo de seguidores como base de esta comunidad de resurgimiento
5. Actividades de resurgimiento (festivales, organizaciones. competencias)
6. Empresas sin fines de lucro que apunten al mercado de resurgimiento.

¹¹Texto original: “Social movement which strives to ‘restore’ a musical system believed to be disappearing or completely relegated to the past for contemporary society.”

La autora deja en claro que es una tipología no descriptiva, es decir, que no debe cumplirse ni en el mismo orden, ni en igual proporción ni completamente en todos los casos, así también plantea que este movimiento surge como una oposición cultural a la cultura imperante, rescatando lo propio basado en lo histórico (Livingstone, T.1999 : 68)

Estos procesos de revalorización, folklorismo, resurgimiento van de la mano con una idea de folklore que en el Chile de principio del siglo XX (y gran parte de su primera mitad) se sostuvo y fundamentó en las ideas del romanticismo; lo antiguo como característica inseparable de lo folklórico. Es desde esta característica basada en la supuesta antigüedad que comienzan las diversas distinciones, entre ellas, M. Fuentes rescata de *La Revista Musical Chilena* un artículo sobre la Semana del Folklore del año 1962, en donde apartan la *música populista* de la folklórica debido a que la primera llevaría un sello de autor alejada de la patrimonialidad de la comunidad, si bien se inspira en lo folklórico solo puede llegar a él cuando “alcanza la calidad de bien común” (Revista Musical chilena en M. Fuentes: 2010: 7), esto es, establecer la idea de que el folklore no se mejora, debe mantenerse en su estado natural, pues es dicha estética lo que lo hace particular. Esto se puede ver en la idea de folklore que dominaba las ciudades en la época, en donde la tonada y la cueca de grupos alejados de esta tradición y contexto natural, eran la supuesta expresión de un folklore nacional (M. fuentes, 2010: 5) , pero que como se verá más adelante, eran reinterpretaciones modernas de algo no considerado y que en Chile poco a poco fue tomando fuerza y valor.

1.4 Pregunta de Investigación

¿Cómo influye la figura y obra de Violeta Parra en la conformación de imaginarios sociales sobre mundo folklórico rural y campesino en Chile??

1.5 Objetivos de Investigación

1.5.1 Objetivo General

Identificar y describir la influencia de la figura y obra de Violeta Parra sobre los imaginarios sociales del mundo folklórico rural y campesino en Chile entre 1950 y 1960.

1.5.2 Objetivos Específicos

- 1- Caracterizar los imaginarios sociales sobre el mundo rural existentes en el folklore chileno durante la primera mitad del siglo XX
- 2- Describir el ambiente y tendencias artístico-culturales en las que se inserta el folklore chileno durante el periodo en el que emerge Violeta Parra como recopiladora (1950-1960)
- 3- Determinar los elementos de la obra de Violeta Parra que la distinguen como principal fuente de influencia hacia la construcción de nuevos imaginarios sobre el mundo rural y campesino.

II MARCO TEÓRICO

2.1 El Campesinado. Definiciones, usos y ampliación del concepto.

El concepto de *campesino* y su estudio ha llamado la atención de diversas disciplinas: economistas, sociólogos, antropólogos, folkloristas, e intelectuales de variadas índoles, buscan establecer quienes son, que los caracteriza y distingue como grupo, cuestionamientos que han ido generando diversas perspectivas, y con ellas, surgen diversas definiciones, sobre todo al momento de establecer los elementos y/o límites que demarquen la extensión del concepto.

Desde la antropología la atención se centró desde un comienzo en cómo el campesinado se diferenciaba de las tribus de cazadores recolectores; qué tan particular y distinta era su forma de economía y qué tipo de relación tenían con el mundo urbano; y en qué medida ésta relación condicionaba su existencia.

2.1.1 El Mundo Campesino en la Antropología.

El campesinado, fue considerado por autores como George Foster, Robert Redfield y Alfred Kroeber, como un superviviente, el camino a medio recorrer de las sociedades pre-capitalistas o tradicionales. Grupo al que se destinaba a sucumbir ante la abrumadora expansión de las actividades empresariales y manufactureras relativas al agro; no distinguiendo en ese entonces la diversidad de formas de producción que este grupo, económico, social y cultural, tenía en comparación a cualquier otro productor y sus factores productivos. Karl Marx, por ejemplo, nunca fijó la atención de sus estudios en el mundo campesino en sí, más bien genera esbozos y comentarios hacia este grupo, junto a F. Engels. Estos autores distinguieron “diferencias cualitativas” entre este grupo de labradores y los productores capitalistas, manteniendo la idea de que esta forma social estaba destinada a desaparecer o transformarse en alguna opción o “categorías productivas” que impone el capitalismo, esto es: ser dueños del capital o bien

convertirse en la mano de obra de los dueños del capital. Se pensaba que los campesinos no podrían conformar una clase social debido a su propia naturaleza, así lo expresa Karl Marx (1869:72):

Su modo de producción los aísla a unos de otros, en vez de establecer relaciones mutuas entre ellos. [...] Cada familia campesina se basta, sobre poco más o menos, a sí misma, produce directamente ella misma la mayor parte de lo que consume y obtiene así sus materiales de existencia más bien en intercambio con la naturaleza que en contacto con la sociedad. [...] Por cuanto existe entre los campesinos parcelarios una articulación puramente local y la identidad de sus intereses no engendra entre ellos ninguna comunidad, ninguna unión nacional y ninguna organización política, no forman una clase. (Marx K., 1869: 72)

Desde la Antropología, el interés por este grupo de unidades domésticas de subsistencia, el campesinado, surge ante la necesidad de la disciplina por encontrar un grupo que reemplazara al antiguo y típico objeto de estudio que la acompañó desde sus orígenes en la época colonial (en América y África, y otros tantos territorios distantes de Europa), y que se centraba en documentar y comprender las costumbres de los habitantes de los territorios conquistados, *el otro, los salvajes*.

Refiriéndose a la Antropología, José Llobera señala:

Como hija del colonialismo es el producto de un proceso histórico, el mismo que ha hecho que la mayor parte de la humanidad esté subordinada a la otra y durante el cual millones de seres humanos inocentes han sido despojados de sus recursos, en tanto que sus instituciones y creencias han sido destruidas; muchos de ellos muertos despiadadamente, otros sometidos a esclavitud (Llobera, J. 1975: 375)

Luego de la conquista llegaron los procesos de sincretismo y aculturación, de expansión colonial, de establecimiento de nuevas repúblicas y con ello, las ideas y procesos de homogenización y de exterminio de estas sociedades originarias. Fue

entonces, en este contexto que va surgiendo una crisis con este objeto de estudio que acompañó a la antropología desde sus comienzos, y que hizo necesario volcar la mirada hacia la propia sociedad y encontrar en ella nuevos horizontes de investigación.

Desde este proceso es que surgen los estudios campesinos, como un enfoque particular hacia los grupos subalternos que vivían con alguna conexión con el mundo moderno. Así fueron surgiendo diversas hipótesis, teorías, tipologías y definiciones que pudieran catalogar y diferenciar a la sociedad campesina de otros tipos de sociedades, como las urbanas, o bien con otros grupos humanos que vivían vinculados a la ruralidad.

En el libro “Tzintzuntzan” (1972) del antropólogo norteamericano George M. Foster, se refleja la cotidianidad de algunas comunidades campesinas de México. En ellas se aprecia como estos grupos se enfrentaban a una creciente sociedad industrial que comenzaba a marcar claras diferencias y fronteras entre ambos mundos: lo urbano y lo rural. El autor deja en claro las diferencias entre las situaciones de subordinación y dominación existentes en esta división; el mundo campesino dependiente de la sociedad urbana.

Por otra parte, el mismo autor genera una crítica hacia las definiciones de campesinado que apuntan a aquellas sociedades que subsisten a partir de labores fundamentalmente agrícolas. Esto consideran sólo el carácter ocupacional/económico de los individuos¹², sin considerar el mundo estructural y relacional dentro del cual se desenvuelven. Así, el autor retoma a Kroeber al decir:

Los campesinos son, de acuerdo a Kroeber, segmentos de clase de una población más grande con centros urbanos: “constituyen sociedades parciales con culturas parciales” (Kroeber, 1948: 284) [...] en contraste con los grupos tribales no son, de ninguna manera, unidades culturales

¹²Esto es, el definirlos a partir de sus actividades productivas como factor único de definición de dicha condición

autónomas y autosuficientes. Solo se les puede entender en un ámbito más amplio (G. Foster, 1972:16)

Esta idea de *culturas parciales*, refiere a la idea de que estos grupos que forman parte de un *ámbito más amplio*, en el que el mundo urbano es el centro de la modernidad, y el modelo al cual replicar, aquí Foster recuerda la *Pequeña Tradición y la Gran Tradición* de Robert Redfield, para denominar al mundo campesino y urbano respectivamente, esto para sostener:

[...] si examinamos el contenido cultural de cualquier comunidad campesina, el sorprendente hallazgo es cuántos de sus elementos representan manifestaciones simplificadas de ideas y artefactos cuyo origen está en la ciudad, en un período histórico anterior: vestuario, moblaje, formas sociales, creencias y prácticas religiosas, lenguaje [...] Pero, dado que los campesinos comprenden imperfectamente lo que ven en las ciudades los elementos son reelaborados, simplificados [...] para acomodarse al patrón menos complejo de la vida aldeana (G. Foster, 1972: 18)

Este “*nexo orgánico con la vida urbana*” propone al campesino como la parte periférica/excluida pero fundamental de las ciudades, al ser la fuente productiva que satisface las necesidades alimentarias de la urbe (productos agrícolas, de ganadería, artesanía, etc.), destacándola importancia del “*como*” y “*para quien*” producir por sobre el “*qué*” producir¹³, esto es, definir al campesino a partir de la idea de producción doméstica, generar recursos por sus propios medios, siendo estos utilizados en su mayor porcentaje por el núcleo familiar cercano, pero también generando un excedente disponible al intercambio.

Esto lleva a la idea de que la sociedad campesina sería un complemento simbiótico de aquellos “*elementos más complejos en su sociedad total [...] en esta relación la dependencia económica produce invariablemente dependencia política, cultural y también a menudo religiosa.*” (Foster, G. 1972: 17). Es en esta cercanía

¹³ Recalca el ejemplo de Tzintzuntzan, como un lugar de campesinos que efectivamente no recurren a la agricultura como manera de subsistencia.

con la urbe en donde Foster establece una diferencia entre el mundo rural y las sociedades tribales; en donde los primeros proponen una cultura (en su gran mayoría) y/o estructura a partir de la imitación con el mundo urbano (artefactos, ideas, modas, formas sociales, etc.), no obstante, sería una imitación “limitada” debido a la “imperfecta comprensión” de estos elementos por parte de los campesinos, que los reelaboran y simplifican, a su realidad de vida, menos compleja (Foster G. 1972: 18).

Todo lo se estructura en torno a lo que Foster llama *El carácter del campesino* (Foster, 1965), y que está gobernado por la idea del “bien limitado”. Esta idea refleja la condición natural de que todas las cosas necesarias y *buenas de la vida* son limitadas e imposibilitadas de poder ser aumentadas, incluye en ellas no solo los elementos materiales y/o materias primas, sino que también las inmateriales como la salud, la felicidad, la amistad, el bienestar, etc. como elementos finitos bajo los cuales se genera una condición de mantención del *status quo* de la sociedad, nadie puede/debe obtener más de lo que le corresponde (como individuo, grupo familiar, o social), es decir, nadie puede mejorar su situación propia, pues esto sería solo a expensas de los otros individuos que forman parte del grupo.

... todas las cosas deseadas de la vida, tales como tierra, riqueza, salud, amistad y amor, hombría y honor [...] existen en cantidad finita [...] si el “bien” existe en cantidades limitadas que no pueden aumentarse y si el sistema es un sistema cerrado, se sigue que un individuo o una familia únicamente pueden mejorar su posición a expensas de otros (Foster, 1965: 87-88)

Claro está existen alternativas fuera del grupo, con los cuales los individuos pueden mejorar su condición sin perjudicar con ello al resto (extracción de recursos naturales alejados del propio lugar, ayudas externas como subsidios estatales, valoración de alguna actividad –folklore, entre otras-, etc.)

La visión de Foster plantea una mutua dependencia entre los grupos campesinos y la ciudad; los primeros buscando un referente sociocultural, los segundos una fuente que proveyera las materias primas que estos grupos rurales pudieran brindar. Las antropólogas Ana Pérez Castro, María Ochoa y María Soriano en su libro *Antropología Sin Fronteras: Robert Redfield*, plantean: “... Para Redfield, Werner y Foster [...] el campesinado era dependiente de un sistema sociocultural más amplio y la sociedad urbana dependía de él para el abasto de bienes agrícolas [...]” (A. Castro, M. Ochoa y M. Soriano, 2002: 63)

Según lo anterior, se estaría señalando el carácter funcionalista de las teorías de Foster y Redfield:

... una acción recíproca entre grupos e individuos dentro de un sistema determinado que conlleva al intercambio de servicios o bienes igualmente necesarios. La reproducción y persistencia del sistema se tomó como prueba de la existencia de una reciprocidad equilibrada, con lo cual se tornaba imposible la realización de la explotación (A. Castro, M. Ochoa y M. Soriano, 2002: 63)

Y es respecto a esta idea de la explotación que las autoras retoman al antropólogo estadounidense Eric Wolf, quien realizó diversas reflexiones en torno al concepto de campesino, y desde una perspectiva marxista pudo llegar a ciertas categorías o características que pudo identificar.

En 1971 Eric Wolf publicó la obra *Peasants (Los Campesinos)* en donde realiza un recorrido para poder identificar el sistema económico, ideológico, cotidiano y social de estos grupos. En él hay ciertos elementos en los que coincide con las ideas utilizadas por Foster, y que provienen de Kroeber y R. Redfield:

El campesino no opera como una empresa en el sentido económico: imprime desarrollo a una casa no a un negocio [...] ¿Qué distingue al campesino del labrador primitivo? [...] los campesinos forman parte de una sociedad más amplia y compleja [...] La distinción entre primitivos y campesinos no reside en el mayor o menor grado de implicación con el

mundo exterior a ellos, sino en el carácter de esa relación (E. Wolf, 1971: 10)

Es decir, esta idea sobre la relación entre el campesino y una sociedad mayor, sería un continuo en las definiciones que aquí se han expuesto, pero en Wolf se marca una diferencia, al centrarse en el tipo de relación que los grupos establecen con esta sociedad mayor. Va más allá de la relación de mutuo beneficio basada en la simple satisfacción de necesidades que plantea Redfield o Foster y como bien reflejan A. Castro, M. Ochoa y M. Soriano (2002), Wolf establece que esta relación estaría marcada por la dominación de un grupo sobre otro:

Este campesino se veía, pues, sometido a unas relaciones asimétricas con el poder, lo que constituía una carga permanente sobre su producción. Esta carga, pagada como resultado de una situación de inferioridad sobre su trabajo en el campo, constituye lo que llamamos renta, siendo indiferente que esta se pague en trabajo, productos o en dinero [...] esta producción del fondo de renta es lo que, críticamente, distingue al campesino del agricultor primitivo(E. Wolf, 1971: 18-19)

Es entonces, el tipo de vínculo que los grupos establecen con la sociedad mayor el que determinaría su condición de campesinos, distanciándolos de otros grupos agrarios o rurales existentes. Avanzando en los estudios campesinos, se puede llegar a José Luis Calva; quien plantea un concepto de campesinado a partir de la observación holística de los individuos o grupos de individuos que lo integran (1988), el autor dice:

... concepto universal del campesino debe tomar como punto de partida la observación científica de los diversos campesinados; proceder mediante análisis sucesivos, a la clasificación de éstos en especies...” y agrega que esta formación conceptual “... no puede contentarse con asumir una determinada definición o con la suma de todas ellas, sino que debe investigar las propiedades económicas, sociales, políticas y culturales de los hombres denominados campesinos... (J.L. Calva, 1988: 32-33).

Calva en su intento de generar esta definición –como él plantea- *objetiva del campesinado*, plantea la idea que los conceptos como el de “distinción de la naturaleza” son objetivos solo si su contenido se apega o *ciñe* a la propia naturaleza de las cosas definidas, dejando de lado cualquier tipo de arbitrariedad, es decir, generar una definición a partir de dicha naturaleza de las cosas, no interpretándolas o acomodándolas según la conveniencia o interpretación externa de quien la define (J.L. Calva, 1988: 33)

Esta propuesta y/o establecimiento de una definición realmente válida -en teoría- de lo que es el *ser campesino* tendría que gozar de un carácter poco rígido -en cuanto a la diversidad de sus formas de expresión, más no en su estructura-, moldeable a las características propias de cada tipo de situaciones o *tipos de campesinados* existentes, siguiendo claro una pauta estable de requerimientos que pudieran expresarse de distintas formas.

2.2 Los Imaginarios

Siendo uno de los conceptos centrales de esta investigación, es necesario poder introducir como y comprender opera. Cornelius Castoriadis es quien toma el concepto y lo aleja de su connotación más psicológica, generando toda una propuesta –que él mismo llama *filosófica*- en torno al concepto de *Imaginario*. Con ella trata de explicar y categorizar creaciones que surgen desde la imaginación individual y colectiva que afectan la realidad de los universos simbólicos de los grupos sociales que las generan.

2.2.1 Los imaginarios y el mundo de lo simbólico

Al ser una construcción social, que recurre a las imágenes conformadas individual y mentalmente, el mundo del Imaginario se encuentra en una relación ineludible y constante con el mundo de los símbolos, generando con ellos una conexión de reciprocidad, al generar ambos, en distintos niveles, formas de realidad, o de expresar dicha realidad.

Es en el comienzo de la segunda parte de su libro *La institución imaginaria de la sociedad*(1975) en donde Castoriadis genera esta discusión sobre *lo simbólico*, adjudicándole un rol esencial en la fundamentación ontológica de *La institución*. En esta última otorga, por un lado, un grado de aceptación hacia las definiciones *Funcionalistas*, rescatando sobre todo la de B. Malinowski¹⁴, en tanto que dichas instituciones existen en función de necesidades vitales que existen efectivamente y que deben y necesitan ser satisfechas (C. Castoriadis, 1983: 198-200). Pero, por otra parte, genera una crítica que apunta hacia el carácter reduccionista de esta corriente funcionalista y la manera en que esta teoría comprende la existencia de las mencionadas instituciones, pues no se detiene a discutir por ejemplo, el por qué determinadas instituciones fueron escogidas, instauradas o supervivieron por sobre otras para satisfacer una determinada necesidad.

Una sociedad no puede existir más que si una serie de funciones se cumplen constantemente [...] no se reduce a esto, ni sus maneras de hacer frente a sus problemas le son dictadas de una vez por todas por su <<naturaleza>>; la sociedad inventa y define para sí tantos nuevos modos de responder a sus necesidades, como nuevas necesidades (C. Castoriadis, 1983: 200).

Es a partir de esta crítica que Castoriadis establece a *lo simbólico* como aquello que propicia y/o funda el surgimiento de una institución, con ello pretende alejarse del carácter reduccionista que otorga el funcionalismo a su origen y existencia. Plantea que las instituciones no pueden existir fuera de *lo simbólico*, pues constituyen en sí mismas, símbolos, representaciones o significantes asociados a los ámbitos para los cuales fueron creados (religión, política, orden social, etc.) pero también contienen en ellos una estructura que interconecta símbolos entre sí, en palabras de Castoriadis éstos:

Consisten en ligar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, conmiciones o incitaciones a hacer o no

¹⁴ Sobre el tema específico de la idea funcionalista del rol de las instituciones en el mundo social y cultural revisar el libro *Una teoría científica de la cultura* de B. Malinowski, 1967 Bs. Aires.

hacer, unas consecuencias –unas significaciones, en el sentido lato del término-) y en hacerlos valer como tales, es decir, hacer este vínculo más o menos forzado para la sociedad o el grupo (C. Castoriadis, 1983: 201)

Es esta interconexión de símbolos que integran y conforman a la institución lo que dificultaría ser explicadas solo por la función que esta cumple, es necesario comprender como se ha conformado dicha red, bajo qué criterios, como por ejemplo, el por qué fueron escogidos los símbolos que la contienen, y por qué fueron descartados otros.

Por otra parte, define al mundo social e histórico como elementos que no se agotan en lo simbólico pero que sí se encuentran unidos o tejidos a una red simbólica, es decir, un conjunto de significaciones que en su interacción van construyendo realidad.

El *símbolo* por su parte es un concepto extraído desde la semiología con el que se engloban aquellos elementos que buscan de manera arbitraria -en la medida que surge, significa, representa y crea elementos propios de un grupo social-.Es arbitrario porque su forma, su sentido son pensados, analizados e interpretados a partir de una imposición social, tal como plantea Barthes, aunque esta sea inadecuada, al ser sólo una representación y no el elemento en sí; solo busca representar o asimilar su imagen o el signo que se asocie a él.

En este mismo sentido, sobre los sistemas simbólicos el antropólogo Clifford Geertz define a la cultura como:

... la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida (C. Geertz, 1973: 88)

La significación particular que tendría el símbolo, como plantea Castoriadis, que le permite ser significante dentro de un ambiente determinado (un grupo social) al ser pertinente con el medio –físico, natural, contextual, etc.- en el que se desarrollan, esta característica es una de las que iría conformando particularidades culturales, que al ser transmitidas –retomando la definición de cultura de Geertz- históricamente, irían conformando identidad como grupo.

Así también, el autor señala que es cada sociedad la que establece su propio orden simbólico, significados y significantes de sus propias experiencias como grupo y es por ello que toma como materia lo que ya se encuentra ahí, su entorno natural, su medio físico, con el cual identificarse.

El simbolismo no puede ser neutro ni totalmente adecuado, primero porque no puede tomar sus signos en cualquier lugar, ni un signo cualquiera [...] La sociedad constituye cada vez su orden simbólico en un sentido totalmente otro del que el individuo pueda hacer [...] toma su materia en lo que ya está ahí [...] Para una sociedad que conoce la existencia del león este es un animal que significa fuerza. La melena asume a la vez una importancia simbólica que jamás ha tenido probablemente entre los esquimales.(C. Castoriadis,1982 :208)

Estas construcciones simbólicas surgen necesariamente, para Castoriadis, desde antiguas edificaciones de símbolos, utilizando sus restos para forjar nuevos significados, aunque no siempre se generen nuevos significantes¹⁵, esto lo ejemplifica al decir que: *“La revolución creaba un nuevo lenguaje, y tenía cosas nuevas que decir; pero los dirigentes querían decir con palabras nuevas cosas antiguas”* (C. Castoriadis, 1982: 210).

¹⁵Castoriadis cita un relato de la autobiografía de Trotsky en la cual se busca nombrar al nuevo orden gubernamental queriendo alejarse de los conceptos como “ministros” considerados “burgueses”, así , llegan a la elaboración de un nuevo concepto, los *Comisarios del Pueblo*; denominando el conjunto general del gobierno como *Soviet de los comisarios del pueblo*, esta idea tomada simbólica y conceptual tenida en cuenta como revolucionaria en su formulación no hizo más que tomar el antiguo sistema (Consejo de Ministros) de significados cambiando su significante, o la forma simbólica material o nominal.

Un siguiente elemento en el que Castoriadis centra su atención es en el concepto *de imaginario*; como componente esencial de todo simbolismo. Hasta aquí el autor aun utiliza *imaginario* en su sentido corriente, él plantea que:

hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo inventado –ya se trate de un invento absoluto [...] o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones” (C. Castoriadis, 1982: 219)

El *imaginario* utilizaría a lo simbólico <<para existir>>con el fin de poder hacerse real, reemplazando la realidad o recreándola con una invención, pues al ser producto de imágenes mentales, hace uso de los significantes que en ella existían, para conformar esta construcción que se externaliza. Así el imaginario influye sobre lo simbólico de manera de generar un proceso, que el autor describe de la siguiente manera:

... el simbolismo supone la capacidad de poner entre dos términos un vínculo permanente de manera que uno represente al otro. Pero no es más que en las etapas muy avanzadas del pensamiento racional lúcido en las que estos tres elementos (significante, significado y su vínculo sui generis) se mantiene como simultáneamente unidos y distintos, en una relación a la vez firme y flexible(C. Castoriadis, 1982: 220-221)

La noción de *imaginario* va cobrando sentido, pues al ser parte influyente dentro del proceso de conformación simbólica de las significaciones y con ellos la de un orden social que sustentaría la existencia de la sociedad. Finalmente, Castoriadis estaría integrando el elemento creativo, en esta relación *imaginario-simbolismo/realidad-sociedad*, que amalgamaría o crearía una red entre el mundo simbólico y lo funcional, Las significaciones son obras del mismo mundo social que se sustenta en lo imaginario, pues son tanto “instituidas” como “instituyentes”. Esto apuntaría, a que las significaciones sociales serían múltiples, pero que al ser consideradas en su conjunto, crean un marco referencial desde donde los individuos pueden interpretar la realidad en la que se desarrollan.

2.2.2 Dos expresiones de Imaginario social

Siguiendo con esta idea de que la construcción identitaria se va conformando a partir del mundo simbólico, y desde ahí hacia lo imaginario, es que surgen autores que es necesario sean vinculados al relato, entre ellos Paul Ricoeur, quien profundiza en comprender y explicar de qué manera surgen y se sustentan los conceptos de “ideología” y “utopía”, a los que él (apoyado en la teoría Marxista) denomina como dos distintas expresiones o formas de construcción de estos imaginarios sociales. (P. Ricoeur, 1994: 81)

En su texto sobre *Ideologías y Utopías* (1994), Ricoeur repasa a Marx y su idea de la *falsa conciencia*; acciones propias de la conciencia de un grupo social, es una imagen invertida, distorsionada e imaginaria que los hombres hacen sobre la realidad. Por otra parte Marx señala el carácter legitimador del concepto, pues este tiende a instaurar las ideas de los grupos dominantes en ideas dominantes, es decir, haciéndolas pasar por universales; asumidas y aceptadas por el resto de los individuos que no forman parte del grupo que las instauró. Es en este sentido que Marx aleja el mundo *imaginario* del mundo real, al cual llama *praxis*:

Según esto, hay una vida real de los hombres: es su praxis. Después hay un reflejo de esa vida en su imaginación: es la ideología. La ideología se convierte así en el procedimiento general mediante el cual el proceso de la vida real, la praxis, se falsifica por medio de la representación imaginaria que los hombres hacen de ella (Ricoeur, P.1994: 83)

Ricoeur plantea que esta realidad (o praxis) se permea de elementos simbólicos que son imaginarios (hay que recordar a Geertz y su definición de cultura previamente expuesto). Por otra parte, como segundo nivel de profundidad Marx plantea que toda dominación busca justificarse “...recurriendo a nociones posibles de aparecer como universales, es decir, válidas para todos nosotros” (Ricoeur, P. 1994: 84-85), en donde la *retórica*, como función del lenguaje, plantea que:

... ninguna sociedad funciona sin normas, reglas y todo un simbolismo social que, a su vez, requiere una retórica del discurso público [...] mediante el uso

de figuras y de tropos, tales como la metáfora, la ironía, la ambigüedad, la paradoja, la hipérbole.(Ricoeur, P. 1994: 85)

Así mediante esta maquinación del lenguaje, se construyen no solo normas, sino que también relatos que validen y justifique tanto las ideologías creadas y que se desean imponer, es decir, la *retórica* se pone a disposición de la dominación en tanto legitima su autoridad (Ricoeur, P. 1994: 85)

Finalmente estas ideas buscan, para Ricoeur, integrar a los individuos en una idea de identidad, en un tercer nivel de profundidad, el de integración, mediante el cual se busca “... *difundir la convicción de que esos acontecimientos fundacionales son constitutivos de la memoria social, y a través de ella, de la identidad misma de la comunidad*” (Ricoeur, P. 1994: 86). Así, en esta búsqueda de legitimación, en esta difusión de supuestos elementos constitutivos, es que plantea a dichas ideas e imaginarios como las estructuras, o construcciones que las conforman.

2.2.3 El imaginario como categoría antropológica

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en <<carne y hueso>> a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto se re-presenta ante ella mediante una imagen (Durand, G. 1964: 9-10)

Gilbert Durand fue un antropólogo Francés interesado en debelar las funciones y orígenes de las “estructuras simbólicas” existentes en las diversas sociedades humanas. Para ello recurre al concepto de *imágenes* e *imaginario*, como conceptos que pudieren agrupar estos fenómenos.

Este mundo simbólico es para él una “representación económica de una *larga definición conceptual*” que es muchas veces arbitraria (Durand, G. 1964: 11), para

definirlo recurre a una multiplicidad de autores con quienes dialoga para ir construyendo a lo largo de su relato una explicación del funcionamiento de esta construcción simbólica, entre ellos al filósofo y lingüista André Lalande, quien establece que el símbolo es “*todo signo que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir*” (Lalande A. en Durand, G.1964: 13).

Pero más adelante extrae desde Paul Ricoeur, una referencia que acerca el mundo simbólico, en este recorrido de Durand, al ámbito de lo que quiere establecer como *lo imaginario*, haciendo uso de elementos internos del individuo:

Como bien dijo Paul Ricoeur todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo <<cósmico>> (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), <<onírico>> (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos que aparecen en nuestros sueños y que constituyen como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y <<poético>>, o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto al más concreto (Durand, G. 1964, 15)

En este sentido, del mundo del imaginario, Durand plantea que es una *función fabuladora* (rescatando el término del filósofo francés Henri Bergson), la que sería una respuesta natural frente al “*poder disolvente de la inteligencia*” (G. Durand, 1964: 125). Así, el autor se introduce en la imaginación, como fuente de origen del *imaginario*, a la cual define como:

reacción defensiva de la naturaleza contra la representación, por parte de la inteligencia, de la inevitabilidad de la muerte [...] en otras palabras, en el basto universo bergsoniano de distintos matices de dualismo, la fabulación –imaginación- se sitúa al lado del instinto, de la adaptabilidad vital frente a la inteligencia grosera y estática (Durand, G. 1964: 125)

Así, Durand, llega a declarar el carácter *eufemizante* de la imaginación, al encubrir o “*enmascarar el rostro horrendo de la muerte*” (G. Durand, 1964: 127), mediante la cual se generaría un movimiento dinámico de esta estructura del *proyecto*

imaginario desde el cual *mejorar la situación del hombre en el mundo* (Durand, G. 1964: 127).

Finalmente, en su libro *Lo Imaginario* (2000), Durand, establece el *carácter antropológico de lo imaginario*, al plantear que:

Representa, mucho más ampliamente, el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el sermomythicus), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte” (Durand, G. 2000: 9-10)

Con esto lo que pretende es establecer la idea de que esta construcción es una condición humana universal que, al igual que la *prohibición del incesto*, establece una norma general que se expresa particularmente en cada grupo o comunidad, en este caso, a partir de la particularidad de sus propios sistemas simbólicos, recuerdos y procesos imaginativos, pues *el imaginario* es el conector de estas representaciones humanas.

2.3 Identidad y Tradición

Si bien, no es un concepto que ha sido utilizado dentro de la formulación de esta investigación, es necesario comprender su definición ya que es una de las cosas que están en el fondo de toda esta discusión; juegos identitarios, acciones de pertenencia y diferenciación.

Para Jorge Larraín la identidad es:

una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados [...] tiene que ver con la manera en que los individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse –identificarse- (Larraín, J. 2001:23)

Es decir, es un proceso de construcción social, que involucra al individuo y su deseo de pertenencia, el cual se asocia y se somete al juicio del grupo social.

El tercer aspecto de esto es por una parte un elemento de aceptación social, en la que el sujeto internaliza expectativas de los otros acerca de la concepción de dichos otros sobre el sí mismo

La construcción de este sujeto sería a partir de lo que estos otros definen/opinan, unos *otros* cercanos o significativos, para construir una verdadera *autoimagen*, “la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo” (Larraín, J. 2001: 29) y esto incluiría tanto los encuentros y desencuentros, las diferencias y similitudes entre los individuos de un grupo.

El historiador, antropólogo y filósofo chileno José Bengoa en libro *La Comunidad Perdida* aborda el tema de la identidad y la memoria, en donde la *memoria colectiva* toma un papel central en la mantención de la identidad de estos grupos sociales, o comunidades.

Está compuesta de relatos, que se han ido contando uno a uno, en las sobremesas, en los inviernos [...] La memoria colectiva se forma principalmente a través de los grandes hitos de la comunidad. Los estudiosos de las historias orales buscan un hecho histórico que haya marcado a esa comunidad y a partir de esa experiencia fundante, analizan el desarrollo de la memoria. Desde esas experiencias colectivas fijadas en la memoria se desarrolla un lenguaje especial, la lengua de la tribu, sistema complejo de significados ocultos... (Bengoa, J. 2009: 107)

Esto recuerda sin lugar a dudas, a la definición de cultura de Geertz, o la conformación de la identidad a partir de la conformación histórica de los sistemas simbólicos e imaginarios de Castoriadis; estas historias que convergen, que se *tienen en común* y que son recordados y perpetuados por el grupo, son ellos los que van generando comunidad, identidad, cultura.

Esta condición y/o instancias que propician la mantención de la memoria colectiva pueden verse expresadas en las tradiciones y costumbres de una comunidad, las primeras de carácter invariable basadas en la repetición de prácticas fijas, mientras que las segundas muestra un carácter más flexible, el cual se adapta a las circunstancias que se presentan, puede innovar llegada la circunstancia determinada aportando a dichos cambios una sensación tranquilizadora de la permanencia o continuidad –de una forma u otra- de lo anterior.

La tradición inventada implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición (Hobsbawm, E. 1983: 8).

Estas tradiciones inventadas, surgirían por ejemplo en la construcción de una identidad nacional, en donde se inculca la idea de pertenencia a partir de patrones escogidos e impuestos, el uso de antiguos materiales para perpetuar algún elemento, renovando o reforzando la identidad del grupo.

Finalmente no se debe confundir esta *invención de la tradición* de la que habla Hobsbawm, con interrupción de dichas tradiciones, o al menos de su continuidad. Tradiciones que en el pasado tuvieron su auge y que fueron descontinuadas, ya sea por haber sido reemplazadas, reprimidas u ocultas, pueden volver a resurgir y retomar un alto grado de importancia dentro de la comunidad, son en muchos casos tradiciones antiguas tomadas por nuevas o por inventadas.

No se puede ignorar el hecho que la construcción de la identidad y la tradición responderían a los intereses de los grupos hegemónicos de la sociedad. Es el propio Larraín quien plantea que esta o estas versiones de identidad nacional que existen y/o se crean son dominantes en la medida que son versiones fabricadas en función de los intereses y necesidades de estos grupos dominantes (Larraín, J. 1996), así pues, se rescatan *versiones* de elementos para conformar una idea común de unidad y pertenencia, la idea de una *comunidad imaginada* (Benedict Anderson), en donde existe un <<nosotros>> al que es posible identificar y

adscribir al sentir y percibir dichos elementos en común; idioma, territorio, simbolismos, imágenes, historia, etc.

Muchos de estos elementos fueron extraídos y reinterpretados de aquellos grupos denominados <<populares>> de la sociedad, pues la idea de nación se construye a partir de dichos elementos comunes al pueblo, que los haga sentir considerados e integrados, pero son elementos que han sido reinterpretados para volverlos comunes a la totalidad de la sociedad y para servir a los fines de legitimación de ciertas ideologías o condiciones de vida (Ricoeur, P.1994)

2.3.1 La identidad: una definición desde la Antropología

Ser parte de un grupo determinado, con el cual se comparten universos simbólicos determinados, un lenguaje y tradiciones en común, historia y procesos en común, es solo una parte de la conformación identitaria de los individuos o del individuo, pues es necesaria siempre la existencia de otro que genere y/o exacerbe estos sentimientos de comunidad, la existencia de uno *otro* diferente al *yo*, el *nosotros* diferente del *otros*; la idea de una identidad por oposición, *semejanza y diferencia* (Grimberg y Grimber: 1971) como actitud dialéctica de diferenciación¹⁶ (Cardoso de Oliveira R. 2007: 95) entre individuos de distintos grupos, con distintas identidades.

Lo anterior ha sido utilizado por la Antropología, entre otras cosas, para describir la manera en que los grupos étnicos conforman sus particulares formas de adscripción, pertenencia e identidad. Cardoso de Oliveira plantea que esta identidad por oposición afirma la etnia -o pertenencia- de un individuo al

¹⁶Ejemplo de estas semejanzas pueden ir desde la adscripción a un territorio específico; aldea, tribu, pueblo, nación, región, etc. como otros como la lengua, tradiciones, historia. Las personas se sienten parte del grupo al sentir que comparten elementos en común, como se ha mencionado, son socialmente construidos. Benedict Anderson (1983) habla de este sentimiento de pertenencia en su libro *Comunidades Imaginadas*, en donde aborda justamente esta situación de adscripciones y comunidad, en donde los individuos no necesariamente debe compartir vínculos directos ni conocerse los unos a los otros, para sentirse parte de un grupo (es lo que pasa con la idea de *nación*).

confrontarse con miembros de otra etnia o nación¹⁷, “*Lo cierto es que un miembro de un grupo indígena no invoca su pertenencia a determinada tribu sino cuando está en confrontación con miembros de otra etnia*” (Cardoso de Oliveira R., 2007: 91), esto hace que en el aislamiento estos grupos no sientan la necesidad de adscripción a un grupo determinado.

Por otra parte, esta idea de *Identidad* también estaría ligada al concepto de *ideología*, siendo ambos “dos aspectos del mismo proceso” (Erikson en Cardoso de Oliviera, 2007: 93). Para Erikson la ideología es un

... cuerpo coherente de imágenes, ideas e ideales compartidos que ya sea basándose en un dogma, *Weltanschauung* –visión de mundo- implícita [...] proporciona a los participantes una orientación coherente y total [...] en el espacio y el tiempo, en los medios y los fines (Erikson, en Cardoso de Oliviera, 2007: 93).

Oliveira critica esta concepción al decir que es posible integrar la idea de *identidad* dentro de ese “cuerpo coherente de imágenes”, como parte estratégica de él. Más adelante en su texto, Oliveira retoma a Poulantzas y su concepto de *Ideología*, en donde plantea que esta no nutre a los individuos de un *conocimiento verdadero* de la estructura social,

[...] tiene por función, al contrario de la ciencia, ocultar las contradicciones reales, *reconstruir*, en un plano imaginario, un discurso relativamente coherente que sirva de horizonte a lo ‘vivido’ de los agentes, dando forma a sus representaciones según las relaciones reales (Poulantzas en Cardoso de Oliviera, 2007: 96)

Es decir, con esta definición es posible entender a las *ideologías* como un

¹⁷Muchos de estos estudios han derivado en la consideración de nuevos grupos culturales e identitarios que surgen en la actualidad, estudios urbanos y la cultura barrial, o etnicidad y futbol como bien lo ha hecho Raanan Rein en su libro *Fútbol, etnicidad y otredad: el Club Atlético Atlanta de Buenos Aires*, en donde aborda justamente los elementos de identidad de dos grupos que adscriben a distintos clubes de futbol, quienes muestran su pertenencia a uno u otro a partir de su confrontación con el grupo contrario.

mecanismo en el que se *asumen representaciones*, un saber organizado y conformado que responde a fines específicos, del cual la identidad es parte a modo de representaciones colectivas que proporciona una orientación para los individuos integrantes de un grupo, etnia, comunidad, nación, determinados.

III. DESARROLLO Y ANÁLISIS

3.1 Perspectiva de análisis y aproximación metodológica

Esta investigación será realizada a partir de una aproximación cualitativa de los fenómenos, esto en concordancia con los objetivos planteados que buscan describir las formas en que surgen algunos fenómenos sociales. Tal y como plantean Sampieri H. et. al. en su libro *Metodología de la Investigación*:

Los estudios cualitativos no pretenden generalizar de manera intrínseca resultados poblaciones más amplias, ni necesariamente obtener muestras representativas [...] Así se fundamentan más en un proceso inductivo (exploran y describen, y luego generan perspectivas teóricas)... (Sampieri et. al. 2003: 27)

Este estudio se la recopilación de información y registros documentales, bibliográficos y fragmentos de la historias de vida obtenidos de entrevistas a informantes clave ligados tanto a la expresión folklórica campesina, musical y también a la vida y obra de Violeta Parra.

Este proceso de construcción y reconocimiento que se produce a partir de la historia material, familiar, social, política, cultural, etc. sería determinante para la vida en cuanto a existencia (Cornejo, M. 2008: 31), siendo este elemento algo que se refleja y que se pretende extraer de la Obra de Violeta Parra, a partir de esta información documental, pero también desde los informantes clave relacionados con su vida y con la labor folklórica en general.

Considerando lo anterior, y de acuerdo a los objetivos, fue necesario establecer y especificar el carácter descriptivo-interpretativo de esta investigación, buscando describir o especificar las características del fenómeno estudiado, y los “ángulos o dimensiones” de dichos fenómenos (H. Sampieri. et al: 2003).

Así nos apoyaremos también en el Análisis de Contenido como estrategia metodológica, la cual se basa esencialmente en la interpretación de cualquier medio de expresión o comunicación, generalmente textos escritos, indagando en los múltiples sentidos e interpretaciones que puedan existir o que permitan explicar alguna realidad o fenómeno social, y estableciendo inferencias que se basan en la identificación sistemática de éstas características específicas dentro del texto (Hostil O.R., 1969: 5). Es decir, es posible aplicar dichas inferencias o conocimiento obtenido a un contexto específico, lo que permite no sólo contextualizar aquellos elementos recopilados por Violeta Parra, sino también, comprender los elementos biográficos referentes a su labor e influencia, que basados en los múltiples archivos documentales y bibliográficos existentes, permiten hablar de folklore como una plataforma de creación identitaria.

- **Análisis temático:** El eje temático aquí utilizado se desprende de los conceptos desarrollados en los objetivos de investigación (folklore e imaginarios) utilizando fragmentos de contenido como apoyo de inferencias y analogías en función de dichos ejes temáticos y la teoría, es decir: similitudes, presencias, ausencias, etc.

La utilización de material documental y bibliográfico se apoya de cierto modo en lo propuesto por Rosana Guber en *El Salvaje Metropolitano (2005)* quien genera un debate sobre las formas en que se genera y obtiene la información utilizada por los antropólogos. Contrastando para ello las teorías empiricistas, que defienden el acceso directo, inmediato y sin influencia de lo teórico a *lo real* y su conocimiento/información, es decir solo el trabajo de campo, en terreno, puede propiciar el tipo de información requerida por la Antropología, en tanto productora de conocimientos sobre otras sociedades. Y, por otra parte, las teorías racionalistas, que plantean la influencia determinante de la *conceptualización teórica* frente a la producción de conocimiento obtenidas en *lo real* (Guber R. 2005: 37-38).

En este sentido, es necesario también considerar una apertura epistemológica sobre la extensión y alcance del proceso etnográfico, en el cual poder insertar las pretensiones de algún modo etnográficas de esta investigación, y así considerar la *etnografía del pasado*, como una instancia válida de estudio de las diferencias culturales dentro de una sociedad. Sería éste, el *Alcance Temporal* dentro del cual se inserta la presente investigación, un tramo escogido y específico del pasado, y que en palabras del antropólogo argentino Pablo Wright (2012) se plantea como una:

...etnografía del pasado supondría que en lugar del espacio como locus clave transformado en lugar o sitio etnográfico por la práctica de investigación, lo sería el tiempo, transformado en historia lato sensu (en sentido amplio) por la práctica de investigación y por la agencia de los actores sociales del pasado. Entonces, este campo del tiempo sería el lugar etnográfico de una antropología que produciría una intersubjetividad entre el investigador y sus interlocutores remotos, a través de objetos culturales que son las diferentes clases de evidencias documentales disponibles (Wright P. 2012: 2)

Esta amplitud de perspectiva propone los mismos requerimientos y parámetros de aplicación que los que la variante espacial exige, delimitando y acotando el la dimensión temporal que desea ser abordada (siglos, décadas, años) así como también el espacio en el que los fenómenos se desarrollan (Wright P. 2012: 3).

Universo: Registros orales y escritos sobre el folklore en Chile entre 1950 y 1960. Entendiendo que estos registros hacen referencia a imaginarios del mundo rural campesino de Chile.

Muestra: Selección de registros orales y escritos referentes a la obra de Violeta Parra y el folklore en Chile.

3.2 Instrumentos de recolección de Información

El proceso de recopilación de entrevistas fue llevado a cabo en el marco de la investigación para el libro biográfico de Violeta Parra (en proceso de redacción) escrito por Víctor Herrero, estas fueron dirigidas en un primer momento como entrevistas abiertas, partiendo de una pauta general de ítems o contenidos que deseaban ser abordados sin configurar necesariamente una pauta definida de preguntas, estas pueden abrir camino para una segunda fase de entrevistas más específicas y estructuradas.

Entrevistas abiertas y semi-estructuradas: En los inicios de una investigación cualitativa se recomienda introducir las entrevistas con preguntas abiertas, que son de tipo libre sin previo diseño estructural pero si con una idea predeterminada sobre los datos a conseguir, el objetivo de estas es encaminar y den pie a los objetivos propuestos en la pauta de entrevistas realizada, (Sampieri et. al., 2006: 673) pero que también puede derivar en nuevos tópicos y preguntas que refieran al tema de investigación. Es por esto que estas preguntas abiertas, serán de cierto modo, la forma de introducir los intereses de esta investigación, y también permitirán ser un preámbulo de aquellas semiestructuradas, las que, si bien, poseen una estructura de entrevista y preguntas predeterminada, permite al investigador introducir nuevas preguntas y tópicos a partir de la contingencia que genere el momento de dichas entrevistas (Sampieri et. al., 2006: 673).

Revisión de fuentes secundarias: En la literatura metodológica se hace referencia a diversos niveles de fuentes documentales: primarias, secundarias, terciarias, etc.), siendo las Primarias o Directas, las que serán utilizadas de manera extensa en esta investigación. Este tipo de fuentes, según Sampieri en su libro *“Metodología de la Investigación”*, comprenden:

Constituyen el objeto de la investigación bibliográfica o revisión de la literatura y proporcionan datos de primera mano, pues se trata de documentos que contienen los resultados de los estudios correspondientes. (Sampieri et. al., 2006: 66)

Este tipo de información será de vital importancia, al considerar el contexto temporo-espacial en que los fenómenos que esta investigación se centra.

3.3 Entrevistados e Informantes

Mireya "Yeya" Mora

Actual Funcionaria de la Biblioteca Central de la Universidad de Concepción, quien pudo conocer y ser alumna de Violeta Parra en el contexto de los Cursos de Verano que esta realizara en las dependencias de la misma Universidad (Octubre 1957-febrero 1958) época en que Mireya se desempeñaba como actriz de la Compañía de Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), sus relatos contienen ciertos elementos y detalles que permiten nutrir aquellos elementos que distinguían a Violeta de otras folkloristas de la época, así también, la entrevistada mantiene en su poder documentos y anotaciones de la fecha con las clases dictadas.

Patricia Chavarría

Folklorista y recopiladora, actualmente se desempeña como directora del Archivo de cultura Tradicional Campesina en la organización Artistas del Acero, Concepción. Ella da un panorama actual de todo lo vivido en la época de Violeta Parra, los frutos de su labor, y como cambió la visión hacia el mundo tradicional campesino. Fue Premio Nacional de Folklore el año 2005.

Valentina Valencia

Procuradora del Museo Pedro del Río Zañartu en Hualpén, lugar en el que pudimos encontrar artículos que pertenecieron a Violeta Parra, entre ellos una colección inédita de canciones recopiladas en la zona y que pertenecerían al antiguo Museo Folklórico de Chile inaugurado por la Propia Violeta a encargo de la Universidad de Concepción.

Elsa Ormazábal

Profesora de la escuela N°10 de San Fabián de Alicó, se ha dedicado a recopilar la historia antigua de la zona, entre esto, fragmentos de la vida familiar de Violeta Parra, Quienes fueron sus abuelos y padres, cómo vivían, y las características del pueblo en dicha época.

Ángel Parra

Sus relatos servirán para poder contextualizar biográficamente este trabajo de investigación, no obstante ello será de gran aporte su visión como músico y folklorista que vivió esta época de auge de la música tradicional

Víctor Herrero

Como escritor de la biografía en la que se enmarcó esta investigación, y poseer un acercamiento mucho mas personal con la familia Parra.

Mauricio Basualto

Músico (baterista de la banda *Los Bunkers*) e investigador musical de la ciudad de Concepción. Sus aportes contienen aportes sobre la influencia de Violeta Parra en el mundo de la música actual, especialmente en el ambiente artístico penquista.

Músico y Productor Musical de la ciudad de Viña del Mar. Sus aportes permitirán comprender de mejor manera cómo y en qué medida Violeta influyó en la estructura musical folklórica, y masiva en Chile. Cómo pudo transformar las expresiones musicales folklóricas en algo que nadie había intentado antes.

Pavel Cueto

Material Documental

Biblioteca y Archivo Nacional

Archivos periodísticos de la época en que Violeta comienza a influir en el espacio artístico nacional (fines de 1940 en adelante), sus intervenciones radiales, discos, exposiciones, entrevistas, etc.

Museo Violeta Parra

Material Documental Visual e histórico-biográfico.

**Museo Pedro del Río
Zañartu**

Información inédita sobre material recopilado por Violeta Parra en los alrededores de Concepción para la creación del Museo del Folklore, financiado por la Universidad de Concepción en 1957.

**Universidad de
Concepción**

Archivo Central, material que ligue a la Universidad con Violeta Parra y su labora de recopiladora y folklorista.

**Material biográfico y
literario**

Obras que recojan la vida y obra de Violeta Parra, en la que han participado diversos autores con libros biográficos, papers y ensayos de análisis sobre su trabajo como artista, música, mujer, crítica social, recopiladora, etc.

Recorrido en Terreno

En el marco de la Investigación Biográfica para el libro de Víctor herrero, en la cual se inserta esta tesis de grado, se realizó un recorrido por algunos de los lugares (ciudades y pueblos) en los que Violeta Parra vivió, trabajó y frecuentó en sus labores recopilatorias. Tratando de rescatar documentos, relatos, lugares y personas que pudieran ayudar a reconstruir dicho proceso.

IV. MARCO TEÓRICO

4.1 Chile y los Imaginarios del Folklore

El siglo XX en Chile comienza con la herencia aun viva del sistema hacendal y de inquilinaje, estructura y grupos sociales que surgen respectivamente con las élites terratenientes y grupos de españoles pobres y mestizos libres que fueron conformándose durante los siglos XVII y XVIII, estableciéndose firmemente de manera económica y social a mediados del siglo XIX (Góngora, M. 1960). Es en este siglo que la llamada *Fiebre del oro* en California y Australia generó un boom en las exportaciones de cereales, fundamentalmente trigo, lo que propició un auge económico sin precedentes para el mundo agrícola-empresarial nacional (Chonchol, j. 1966: 167), no obstante, esta situación de bonanza basada en la exportación de cereales duró tan solo un par de décadas, disminuyendo a medida que otros oferentes mundiales mejoraban la oferta basados en una ventaja tecnológica y productiva.

Este auge fue seguido por la época de la explotación salitrera, luego de anexados los territorios antiguamente pertenecientes a Bolivia, situación que significó el surgimiento de un nuevo nicho de necesidades a las cuales poder satisfacer mediante el aprovisionamiento de materias primas de primera necesidad (trigo en gran medida). Con esto se fue conformando la institucionalización del sistema hacendal; el que necesitó de otros elementos de los cuales poder asirse para poder garantizar su continuidad y expansión.

Apoyo que encontraría en determinados elementos culturales que le permitirían ir conformando costumbre y tradición al interior del grupo social más amplio: la nación. Elementos que al ser naturalizados dentro del imaginario social, fueron

generando la validación del poder y dominación social por sobre ciertos grupos del país: Campesinos, peones, mestizos, etc. Dentro de estos elementos utilizados y realzados a modo de *costumbre* impuesta, es que se encuentra una forma particular de comprender y establecer una idea sobre “folklore nacional”, buscando establecer una idea común de nación, de pertenencia y de identidad, pero que validara también las instituciones económicas que en la época prevaletían y los grupos sociales que las dominaban.

4.1.1 La legitimación del poder hacendal

La pregunta acerca de los orígenes del poder, de los orígenes de la dominación social, de los orígenes de la cultura de dominados y dominantes, de siervos y señores, de patronos e inquilinos, tiene aquí una explicación... Es en el origen del sistema de haciendas e inquilinaje que se ha descrito donde encontramos el nacimiento de la sociedad criolla; una sociedad constituida por señores de la tierra, terratenientes, y campesinos, trabajadores, mestizos, combinaciones raciales múltiples, arrimados, apegados, dependiente de la hacienda en gestación (Bengoa, J. 1990: 72)

Con estas palabras, J. Bengoa refleja el proceso de conformación del poder y la dominación social en Chile. Esta dominación basa fuertemente su existencia en elementos ideológicos, en este caso de las clases sociales hegemónicas, lo que hace necesario comprender el concepto de *ideología*. Para Karl Marx sería el elemento que busca o se utiliza para la justificación de la dominación. En su análisis sobre como Marx aborda el concepto de ideología, Paul Ricoeur desglosa la necesidad de validación que toda dominación y poder tienen, utilizando para ello elementos retóricos comunes al grupo social (como por ejemplo una nación), muchos de ellos tomados y reinterpretados a la conveniencia del grupo dominante buscando así una integración y la creación de “ideas universales” basadas en esta “falsa conciencia” que sería la ideología (Ricoeur, P. 1994: S.P).

Este fue precisamente el objetivo de la sociedad oligarca terrateniente de aquella época: validar y justificar una idea de identidad nacional a la vez que legitimaban su poder sobre este grupo mestizo y pobre. Validación que surge desde el rescate

y reinterpretación del mundo rural y la configuración simbólica de ciertos elementos escogidos de su folklóricos, cambiando el sentido a muchos de ellos, escogidos para que pudieran servir a dicho fin, construir una discurso ideológico que reflejara una identidad colectiva pero que respondiera a las ambiciones y requisitos del grupo hegemónico que lo impone. Es así que los elementos como la *cueca* y la *tonada* se tiñen como <<LOS>>que conformarían esta idea de identidad nacional, de pertenencia, integrando y construyendo en y desde ellas simbolismos provenientes del mundo rural y patronal, legitimando así un modelo rural, campesino y folklórico que sustentara, defendiera, y justificara el poder y situación de dominación que ejercían, y que naturalizaran de alguna forma la condición de dominados de los otros –campesinos, inquilinos, mestizos, pobres-.

Patricia Chavarría, Premio Nacional de Folklore 2005 y discípula de Gabriela Pizarro¹⁸, sostiene que esta imagen del folklore, esta identidad creada, mostraba a individuos “*bien vestidos, el gorro y las espuelas, chaquetita y zapatitos lustrados [...] al igual que la mujer vestida de salón... son reflejos de lo que se vivía y lo que para ellos era el campo, y lo que ellos querían que se viera de él*”, algo que –para ella- es una versión reduccionista y sesgada de lo que en realidad abarcaba y albergaba el folklore campesino nacional, lleno de matices y contextos, es una reinterpretación de estos símbolos y valores.

4.1.2 Reinterpretación simbólica del folklore

Como se ha mencionado, uno de las estrategias de validación ideológica es a través de la utilización de elementos comunes del grupo social en el que dicha ideología pretende influir o insertarse. Muchos de estos elementos surgen del mundo folklórico, cultural, cotidiano e idiosincrático del denominado *pueblo*¹⁹, elementos retóricos universales (Marx , C. en Ricoeur P., 1994) que al estar ya insertos en esta cultura popular, permiten una aceptación o asimilación menos

¹⁸ Gabriela Pizarro junto a Margot Loyola y Violeta Parra conforman el trío de mujeres folkloristas y recopiladoras de folklore con más influencia en siglo XX en Chile.

¹⁹Es necesario recordar el contexto al cual se refiere al utilizar el concepto de *pueblo*, ya que se hace referencia al grupo de individuos clases bajas o medias, antiguamente denominados <<la plebe>>, *pueblo llano*, caracterizados por una cultura popular, que con el tiempo fue entendida y estudiada como y por el folklore.

traumática de estos ideales, los cuales pretenden una imagen unificada que despierte sentimientos de pertenencia e identidad con el grupo –en este caso con la nación-, dentro del que tanto dominantes como dominados puedan ser parte.

Uno de estos elementos simbólicos es sin duda la del *Huaso chileno*, que sería una expresión local del Jinete Andaluz español llegado al continente americano en la época de conquista, del que fueron generándose múltiples variaciones locales: gauchos en Argentina, llaneros en Venezuela, charros en México, etc.(*memoriachilena.cl*, 2016) Expresión que se iría transformando y adquiriendo diversos matices, respondiendo al entorno cultural y temporal en el que se encontrara. Con este término fue que se identificó al campesino chileno, definido muchas veces como “[...] *campesino mal vestido enrevesado para hablar, pero alegre y picaresco*” (Valenzuela A. (1918) en *memoriachilena.cl*, 2016), un individuo alejado del mundo moderno, que vive en los sectores rurales de la sociedad y carece de una educación formal (*Memoriachilena.cl*, 2016), rehuyendo del mundo más organizado de la ciudad, tal como plantea T.P. Haenke, quien observa que “los huasos o gente de campo repugnaban el congregarse en poblaciones, prefiriendo la vida... medio salvaje de sus chacras [...]” (Haenke T.P., (1945) en Salazar, G. 2015: 52). Por otra parte no se conoce con certeza el origen del concepto *Huaso* el cual comienza a ser utilizado por los cronistas del siglo XVIII para referirse a los mestizos que residían en las zonas rurales-campesinas del país, específicamente de la zona central; habilidosos jinetes cubiertos por un poncho, trozo rectangular de tela con un orificio en el cual inserta la cabeza, que les recubría del frío por las noches, pero también ropajes propios de las labores en el campo.

Esta imagen simbólica del campesino y hombre rural chilenos, se fue transformando conforme se fue construyendo un imaginario sobre el concepto de identidad nacional, son elementos constitutivos de la cultura rural de la zona central del país, que se buscó implantar como identidad nacional. Tradición inventada (Hobsbawm, E., 2002) y que constituye un aspecto de la organización social y cultural del interés de una clase específica, en tanto supervivencia del

pasado, es decir, que implica un sentido de continuidad de ese pasado, siendo en este sentido, conservadora.

Lo anterior se refleja de buena manera en una entrevista dada por *Los Huasos Quincheros* en el año 1977:

Hacemos música del valle central porque es allí donde nació Chile. Es allí donde se forjó la independencia y es allí donde nuestros próceres inculcaron el patriotismo. [...] Hemos logrado imponer un estilo, una forma y un espíritu en el quehacer folclórico nacional. También exportamos nuestra música a todo el mundo y, lo que es más importante, enseñamos a amar lo chileno y sus valores tradicionales. [...] Entregamos la tradición de un pasado glorioso, que nos debe servir en el presente y en el futuro (Los Huasos Quincheros en Juventud, n°1, 1977: 29)

Una de las canciones popularizadas por Ester Soré, iniciadora de este movimiento que utiliza la tonada y la cueca para crear una imagen del folklore nacional, refleja en su letra este ideal de identitario y de unificación nacional:

*Ayúdeme, usted compadre,
Pa' gritar un ¡viva Chile!,
La tierra de los zorzales
Y de los rojos copihues.
Con su cordillera blanca,
¡pucha que es linda mi tierra!,
No hay otra que se la iguale,
Aunque la busquen con vela,
No hay otra que se la iguale,
Aunque la busquen con vela
(Solovera C., 1948)*

En este sentido, existen elementos de la propia tradición que pueden mutar o ser resignificados, y otros que tienen que ver con las costumbres que acompañan a dicha tradición. Es así que, el mundo campesino y sus simbolismo se resignifican

y reacomodan a medida que responden a los intereses de validación de la ideología o grupo que lo requiere. Fernando Sáez refleja lo anterior al referirse a este folklore más patronal que existía en la primera mitad del siglo XX:

Canciones, tonadas y cuecas conformaban el repertorio de los numerosos conjuntos de música folklórica de esos años, que estaban muy lejos de representar la auténtica realidad de los campos chilenos. Sus letras cantaban la belleza del paisaje, la hermosura de las mujeres, la picardía del amor, la convivencia feliz de patrones e inquilinos. [...] Los hombres, con el típico traje de huaso, bien planchado y limpio, colores brillantes en las mantas y, en los pies, botas de tacones y unas relucientes espuelas de plata que tintineaban y servían de armónico acompañamiento a las arpas, guitarras y panderetas. Las mujeres, de peinados frondosos, ojos maquillados y bocas bien pintadas, lucían blusas escotadas, cinturas estrechas y faldas multicolores sobre varias enaguas almidonadas, encaramadas en zapatos de tacos altos... (Sáez. F. 1999: 47)

Esta imagen del hombre rural chileno, que evoca los sentimientos de pertenencia responde a una imagen fabricada e idealizada, y se aleja de aquella más pueblerina o popular de la que proviene. Gabriel Salazar en múltiples entrevistas señala esta situación, en donde la imagen del huaso sería un constructo nacionalista que surge desde Santiago y que implicó negar la soberanía real de los que componen la sociedad concreta, que son comunidades locales.

Así como Aristóteles decía “el género es real en las especies”, la nación es real en sus comunidades locales” (Salazar G., Zancada, 2016) señalando también que para él el verdadero huaso nunca usó este atuendo multicolor y poco práctico/funcional de la imagen que se creó en gran parte del siglo veinte hasta la actualidad, el huaso sería este individuo solitario, arriero, cruzando la cordillera robando ganado en donde este corto poncho multicolor y el atuendo <<típico>> era bastante poco funcional, usaba si un poncho pero que le cubría el cuerpo

completo, útil para las tareas a las que se encomendaba (Salazar G. UCV Noticias, 2016).

Los Cuatro Huasos son un ejemplo claro de este folklore que va incorporándose dentro de la identidad nacional, pues por un lado comienzan a popularizar esta imagen más formal del Huaso “de salón” o llamado “huaso de parqué”. Por otro lado, introducen los primeros sonidos de tonadas al ámbito popular urbano; *El Martirio* figura como la primera canción grabada a comienzos del siglo XX (1910) por este conjunto, marcando también la masculinización de la interpretación de este tipo de melodías.

*Ya me voy para esos campos, y adiós,
a buscar hierbas de olvido, y dejarte.
Ya me voy para esos campos, y adiós,
a buscar hierbas de olvido, y dejarte.
A ver si con esa ausencia pudiera,
con la dilación del tiempo, olvidarte.
A ver si con esa ausencia pudiera,
con relación a otros tiempos, olvidarte.
He vivido tolerando martirio,
y jamás podré mostrarme cobarde...*

(Los Cuatro Huasos, 1910)

Una rápida interpretación de este fragmento permite entre ver esta idea del campo más idealizado, donde las preocupaciones, angustias o en este caso, el desamor, pueden encontrar alivio, sería el origen, al menos musicalmente hablando, de una imagen que se iría construyendo sobre este mundo rural.

Los Cuatro Huasos



(Imagen: memoriachilena.cl, 2016)

El sentimiento sobre la conformación de este imaginario folklórico, y sus efectos en el establecimiento de una identidad chilena también es compartido por Patricia Chavarría, y desde allí, ella establece una diferencia con el folklore profundo que muchos folkloristas rescataron, entre ellos Violeta Parra y también su maestra Gabriela Pizarro. El folklore, dice Patricia, es contextual en múltiples aspectos, no pertenece a un autor en particular, sino que a los contextos, situaciones y lugares siendo los interpretes los encargados de reproducir estos elementos folklóricos y tradicionales de la comunidad (Chavarría, P. 2016).

Ejemplo de este carácter contextual son los *Versos por el Angelito*, los que se llevaban a cabo en la despedida, en los velorios de niños y recién nacidos fallecidos. Cubierto de elementos rituales y simbólicos, en donde el cuerpo del niño era ubicado en un altar; vestido con alas y adornos simulando así, su

ascenso al cielo, prohibidas estaban las lágrimas, pues podían “empapar las alas del angelito” y con ello dificultar o impedir su viaje al paraíso. (Parra, V., 2013)

El carácter arbitrario de esta construcción identitaria nacional, refleja o responde a algo que C. Castoriadis señala sobre el simbolismo:

... no puede ser neutro ni totalmente adecuado, primero porque no puede tomar sus signos en cualquier lugar, ni un signo cualquiera [...] debe apropiarse de algo que ya se encuentra ahí [...] Todo simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios simbólicos precedentes
(Castoriadis C. 1982: 208-209)

El hecho de *no ser neutra ni adecuada*, concedería a esta construcción un carácter de *invención*, tal y como E. Hobsbawm (E. Hobsbawm, 2000: s.p.) lo plantea, en otras palabras, un proceso de creación/imaginación que surge y es controlado por los grupos o sectores dominantes de la sociedad. La figura *Huaso* como elemento reinterpretado de la cultura popular rural es un ejemplo de lo anterior, el concepto pasa de ser utilizado por los cronistas del siglo XVIII para referirse a los grupos mestizos que habitaban y trabajaban en las zonas rurales de la zona centro-sur del país, a ser un símbolo de identidad nacional en el que se integra no solo a los antiguos grupos a los que siempre se les asignó el concepto, sino que a la generalidad del mundo rural: campesinos, peones, obligados y patronos.

Este elemento creativo, el imaginario, que integra Castoriadis a la construcción simbólica y también a la construcción de la realidad social tiene mucho que ver con la invención de Hobsbawm, pues son estos elementos imaginados, individuales, que al ser representados, es decir simbolizados, cobran el carácter de reales, así, el *Huaso* como reflejo identitario de una nación ya dejaría de ser el signo de la población rural que trabaja en los campos, pues adquiere, desde la arbitrariedad de su nueva posición, el carácter de símbolo, que refleja los ideales que dicha construcción identitaria busca reflejar: Un personaje gallardo, noble apegado a la simpleza y belleza del mundo rural, vestido de poncho largo y botas

o de salón, pero ya no la imagen del explotado, el silenciado ni el subordinado; sería entonces, la imagen y símbolo que vincula la identidad y la unidad, conteniendo dentro de si la posibilidad de ser representación y, lo que es más importante, representado por todos, tanto a patrones como peones vestidos, caracterizados o identificados como *huasos*.

Para clarificar de mejor manera esta construcción ideológica de la identidad nacional será útil detenerse y observar cómo es que ciertos elementos, aparentemente típicos de la condición rural, han sido elaborados, estilizados, transformados, resignificados, etc.

La figura del *huaso chileno* fue asociada desde sus inicios a los hombres mestizos, pobres, de las zonas rurales del Valle Central del país, como registro se tienen relatos de diversos cronistas del siglo XVIII refiriéndose a estos estratos de la sociedad y que se vinculaban por lo demás con sus habilidades a la hora de montar sus caballos.²⁰

Esta habilidad o vínculo cercano con las actividades como jinetes explicarían en cierta forma algunos de los elementos e indumentaria con las que se les identifican: Perneras, espuelas, poncho, aunque estas fueron de alguna manera cambiando a medida que pasaban los años.

4.1.3 Aperero del Huaso

El aperero del huaso chileno, tuvo su origen en respuesta a los requerimientos que sus labores diarias le exigían, y corresponden tanto a su vestimenta como a los elementos que la acompañan y que cumplen diversas funciones relevantes y relacionadas con dicha labor (L. Cordero, 2012: 1-2) La indumentaria toma la

²⁰Existen diversas discusiones en torno al origen etimológico de la palabra *huaso*. Una de ellas hace referencia y su condición de diestros jinetes. "*Huasu*" como vocablo quechua-mapuche indicaría "espaldas o ancas", al referirse a los hombres que montaban las espaldas de sus caballos (memoriachilena.cl 2016). Otra de las versiones es la que entrega Rodolfo Lenz, folklorista, planteando también un origen quechua pero con raíz en la palabra *wakcha* (pobre, huérfano) del que también derivaría el término *gaucho gauchoy guacho*. Horacio Gutierrez por su parte se inclina por el origen andaluz del término y que haría referencia a las personas con poca gracia (*huasa*) y habitante del campo (*gacho*) (Gutierrez, H. 2010: 122-139)

influencia del jinete andaluz, de ahí proviene por ejemplo la “chaquetilla corta” que brinda movilidad sobre el caballo es de solapas angostas y entallada (L. Cordero, 2012: 2), también pantalón corto (media pierna) y perneras tejidas para proteger del roce y que serían reemplazadas por otras de cuero, el chamanto es el que distingue a cada dueño, prenda reversible generalmente oscuro y claro para su uso de día o de noche según corresponda y con diversos entramados y diseños pictóricos, es de origen prehispánico adoptado por los hombres de campo (El Mercurio, 2009, Artes y Letras) , así como el poncho, abrigo de forma cuadrada o rectangular con una abertura en su centro y que al colgar desde los hombros cubría el cuerpo generalmente hasta más debajo de las caderas, dando abrigo en las noches cordilleranas (L. Cordero, 2012: 3-4).

Las espuelas que en el caso chileno una de sus versiones, denominada “nazarena”, representa la “corona de cristo” y está hecha en hierro y en muchos casos recubierto en plata con la que se realizan diversos diseños e incrustaciones con motivos religiosos, con esto trascienden la mera función de dirigir al caballo con los pies y se transforma en ornamento. Entre el siglo XVII y XVIII y junto con la llegada de diversos migrantes alemanes se introduce el estilo barroco en las confecciones, y fiel al estilo se genera una exacerbación de los adornos y motivos (Lago, 1953: 181- 182).

Con esto es posible apreciar el proceso que va viviendo y transformando esta indumentaria, a la que cada vez se le van incorporando más simbolismos, dejando de cumplir su función fundamental en las labores en el campo o la montaña.



Espuela Nazarena de hierro forjado sig. XVII-XVIII

(Fuente: Museo Histórico Nacional, 2017)

Espuela Calada Barroca, Sig. XIX-XX



(Fuente: Museo Histórico Nacional)

Ya se han mencionado algunas posturas sobre esta imagen arquetípica, entre las que destaca la planteada por Gabriel Salazar, en donde levanta una imagen del *huaso* más bien relacionado a elementos cordilleranos y que eran funcionales con las actividades en dicho contexto realizadas:

El Ponchito multicolor que llega hasta acá, botas de cuero, espuelas de plata un sombrero... enorme, ¡nunca el huaso se vistió así! el verdadero huaso no tenía patrón, pa' empezar... era un hombre que andaba solo, a caballo, cruzando la cordillera, robando ganado, llevando y trayendo ganado, durmiendo al aire libre por eso no usaba este ponchito ridículo... que llega hasta aquí, ¡que no sirve de nada! ni pa'l el frío, el verdadero huaso usaba un poncho grueso que le llegaba un poco menos que a los pies [...]no es la cultura exactamente del huaso... del pueblo mestizo, porque en el fondo, atrás del pueblo chileno está el pueblo mestizo, del cual no hablamos ¿no? nadie se siente mestizo (Salazar, G. entrevista 2016: s.p.)

“Trajes de la Gente de Campo”, Talca, Chile.



(Imagen: Gay, C. en memoriachilena.cl 1808-1817)

“Arriero”, Chile.



(Imagen: Patrimonio Cultural Común, memoriachilena.cl, 1900)

Lorena Cordero, historiadora del arte y coordinadora del Sistema de Administración de las colecciones patrimoniales de los Museos Dibam (Surdoc) del *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP)*; escribió en el año 2016 un documento en el cual relata el origen y la tipología de la indumentaria del *huaso*. En ella comparte las palabras e ideas de G. Salazar, sobre la identificación del *huaso* con este individuo solitario que recorre los valles sobre su caballo, así también sobre la funcionalidad de su atuendo.

La vestimenta del huaso se define por el ambiente que lo rodea, por ejemplo, el sombrero de copa baja y ala ancha lo imita del estanciero castellano y andaluz y lo adapta de su necesidad de protegerse del sol; es curioso cómo en el uso del sombrero se hace una diferencia entre el huaso de más categoría a diferencia del más modesto que utiliza el bonete de ala corta, denominado bonete maulino²¹. [...] La chaquetilla corta es de origen andaluz ideal para montar a caballo, el calzón es corto y con polainas tejidas a mano para montar a caballo, con el tiempo el pantalón se alarga y la polaina o pernera se cambia por una de cuero. Sobre todo este atuendo, de corte netamente español, lleva la prenda de

²¹Un ejemplo de este tipo de sombreros es posible apreciarlas en las imágenes expuestas en la página anterior.

lujo más vistosa de origen incaico o araucano, que es el chamanto. (Cordero, L. 2016:2)

Esta figura estilizada es solo parte de la construcción, ya que también se une a lo que se haría con otros elementos escogidos, como la tonada, la cueca (como música y danza folklórica):

... a demás la cueca que se baila acá... no es la verdadera cueca original, realmente popular, porque la cueca que se baila acá está sofisticada está estilizada, es de salón... ¡es de patrón! (Salazar, G. entrevista 2016: s.p.)

Esta construcción del imaginario sobre el mundo rural, quizás rescata o refleja los elementos que han sido adoptados por una población relacionada al mundo agrario, pero de manera diferente a la que la antigua referencia de *huaso* hacía referencia. En este sentido, es posible quizás argumentar la consideración de las poblaciones de campesinos acomodados de la zona centro sur a las que José Bengoa hace referencia (2015), como referentes de esta imagen rural, ligados de manera directa a las labores relacionadas con el mundo rural y campesino, pero, con un status de vida muy diferente a las grandes masas campesinas con pequeñas propiedades.

El mismo proceso se vive con el elemento musical del folklore, las tonadas y cuecas reducen los contenidos de sus letras a imágenes meramente románticas, se homogenizan los sonidos, y los contenidos en busca de este mismo sentido de identidad unificadora, lograr una *comunidad imaginada* (B. Anderson, 1983, s.p.) en donde los miembros puedan sentirse parte, sin necesidad de un vínculo efectivo y tangible.

Por otra parte, también existe lo que algunos investigadores y folkloristas llaman “*folklorización*” y “*descenso*”, fenómeno que surge del musicólogo argentino Carlos Vega y que Santiago Aránguiz utiliza para explicar lo que sucede en este proceso de construcción que se vivió en Chile del siglo comienzos del siglo XX:

se produce cuando en Chile la música de salón penetra en el campo, y este lugar de sociabilidad pasa a denominarse “salón folclorizado”. De esta manera la estética del salón persistirá en la canción popular urbana (Aranguiz S. 2004:74).

Esto tiene mucho que ver con el proceso de *urbanización* que vivirá la música folklórica (la tonada y la cueca) de la mano de grupos como *Los Cuatro Huasos* y *Ester Soré*, quienes estilizan la interpretación vocal y de los arreglos instrumentales para poder insertarla como música popular que pudiera ser escuchada fuera de los contextos rurales e integraran el mundo de la ciudad, fenómeno que se abordará en el siguiente capítulo.

... de la expresión musical popular, de fuerte raigambre campesina y étnica (en el caso mapuchina) que toca algunas fibras de la esencia de la identidad chilena. Al respecto, dicen los autores, prevaleció una estrecha relación entre la clase oligárquica del valle central chileno (VI y VII región) y el patrimonio popular tradicional de raigambre campesina, que se exteriorizó por medio de la música, los rodeos, las fiestas [...] Esta perspectiva constituye, de alguna manera, la visión “idealizada” o “romántica” de la cultura popular campesina, representada por pintores, dramaturgos y escritores, que se constituyeron de alguna manera en los emblemas de la “identidad nacional” propagada por la elite... (Aranguiz S. 2004: 80)

4.2 El Rescate Folklórico

En Chile el carnaval, como festividad pagana, se ve generalmente ligado a celebraciones religiosas, aunque iglesias como la católica no la consideren como expresión formal de fe, es un acontecimiento que evoca la celebración popular del pueblo para pueblo (Salazar, G. 2016). Actualmente, y al menos desde 1816,²² la

²²En esta fecha Casimiro Marcó del Pont, último gobernador realista, poco antes de abandonar el poder proclamó un bando en el que estableció: Teniendo acreditada por la experiencia, las fatales y frecuentes desgracias que resultan de los graves abusos que se ejecutan en las calles y plazas de esta Capital en los días de Carnestolendas –Carnaval- principalmente por las gentes que se apandillan a sostener entre sí los risibles juegos y vulgaridades de arrojar agua unas a otras; y debiendo tomar la más seria y eficaz providencia que estirpe raíz tan fea, perniciosa y ridícula

idea y expresión carnavalesca se han centrado principalmente en fiestas de corte religioso, muy reducidas y restringidas en tiempo, espacio y participantes, celebraciones en las que se festejan motivos relativos a la fe y en donde no se rescata, celebra ni refleja la efervescencia del sentir popular total. Existe por otra parte otra expresión carnavalesca, mucho más institucionalizada y rígida, en la que se rinde honores a las fuerzas armadas del país, un carnaval que recuerda que la nación ha sido fundada y construida a partir del orden miliciano, desde los dominantes hacia los dominados, desde arriba hacia abajo.

Ninguna de estas dos formas de carnaval rescata elementos plenamente pagano-populares cotidianos y domésticos; no buscan reunir o expresar en su celebración la voz del pueblo en general, no reflejan una instancia en la que el pueblo se permita celebrarse a sí mismo. Es un pueblo reprimido y cohibido, restringido a tradiciones y elementos identitarios que han sido impuestos.

*Yo paso el mes de septiembre con el corazón crecido,
De pena y de sentimiento, de ver mi pueblo afligido
El pueblo amando la patria y tan mal correspondido,
El emblema por testigo.*

(Parra, V. *Yo Canto la Diferencia*, 1960)

Es desde este mismo pueblo, detentor de elementos tradicionales, desde donde el folklore, como instancia de estudio y rescate, centra su interés, ya no como un intento de conformación nacional, sino más bien como conservación y revalorización de elementos reprimidos, invisibilizados y perdidos. El músico Mauricio Basualto destaca este carácter rescatista del folklore:

[...] lo que pasó con el folklore en Chile fue la conservación de la resistencia de las tradiciones... o sea, tu teni' a grupos de cuecas que siempre estuvieron pero que bien poco dicen de la amplitud que había

costumbre; POR TANTO ORDENO Y MANDO que ninguna persona estante, habitante o transeúnte de cualquier calidad, clase o condición que sea, pueda jugar los recordados juegos u otros, como máscaras, disfraces, correrías a caballo, juntas o bailes, que provoquen reunión de jentes o causen bullicio..." (Marcó del Pont C., *Aurora de Chile*, 2016)

en el campo en cuanto por ejemplo al mundo musical... es que ¡no te imaginas la cantidad de afinaciones o formas de tocar que hay! [...] en Los Bunkers teníamos mucho de este mundo que se rescató... lleno de elementos del folklore que fueron rescatados y que nosotros aprovechamos (Basualto, M. 49 años, 2016).

Es esta diversidad invisibilizada o simplemente no considerada dentro del discurso de identidad nacional, la que despierta el interés de múltiples investigadores que se interesaron por preservar estos elementos, y entre ellos, algunos buscaron ir más allá; tratando de generar una nueva forma de comprender el folklore, de ampliar sus horizontes.

4.2.1 Los Precursores

El rescate de los elementos folklóricos tiene mucha similitud con lo que hizo la Antropología con aquellos pueblos o culturas que, debido a los procesos de colonización, comenzaban a desaparecer. En ese contexto, algunos antropólogos manifestaron la necesidad de investigar dichos grupos con el fin de preservar, de alguna manera, la diversidad de sus expresiones, costumbres y modos de vida. Muchos de estos trabajos tuvieron como resultado, enormes colecciones de instrumentos, herramientas, artesanías, indumentaria, fotografías y relatos que detallaban los aspectos más tradicionales de dichas culturas, aunque muchas veces se recurrió a la reconstrucción de ritos para poder ser plasmados y preservados. Un caso que ejemplifica esto son las diversas fotografías que realizó Martín Gusinde sobre los pueblos de Tierra del Fuego (Selk'nam, Yámana y Kawéskar) en las que muchas veces los individuos son retratados recreando sus antiguas formas de vestimenta, en muchas de ellas, sin embargo, lucen atuendos claramente identificables con la cultura occidental (ropa de algodón, botas, etc.)

Martín Gusinde en Recreación de Ceremonias de Iniciación Yámana



(M. Gusinde en memoriachilena.cl, 2017)

En este sentido, y como ya se ha expuesto con anterioridad, el folklore, entendido como instancia de investigación de expresiones populares, pero también como concepto que nombra a dichas expresiones, se interesó en estas *ideas que viven en nuestros tiempos , pero no son de nuestros tiempos*, (A. Lang en Bonte, P & amp; Izard M. 1991: 297), en un principio, y al igual que los etnólogos de la época, se interesaron en preservar estas expresiones vivas del pasado, pero también buscaban explicar o comprender los orígenes de los elementos e interrelaciones de estos pueblos con la gran sociedad en la que están insertos.

Uno de los grandes motores de esta recolección tiene que ver con este *pueblo* cohibido del que habla G. Salazar (2016), esta situación de represión, o de invisibilización de muchas expresiones populares llevó a muchos investigadores querer salvar esta cultura popular y folklórica y los elementos que corrían el riesgo de desaparecer.

En Chile, desde el siglo XIX es posible encontrar los primeros rastros de quienes se interesaron por estudiar o recopilar las expresiones folklóricas chilenas. Entre los *precursores*, como han sido denominados, (Barros, R. y Dannemann, M. 2002: 83) se encuentran nombres como el de Eduardo Poeppig o José Zapiola y sus estudios sobre el *Cuando*²³ y la *Cueca*, también figura el nombre de Ruiz Aldea, quien con su obra “Tipos y costumbres de Chile” describe diversos bailes de la época, entre ellos la *zamacueca* (Barros, R. y Dannemann, M. 2002: 83).

En 1909 fue creada en Chile la primera sociedad a nivel latinoamericano preocupada por el rescate y el estudio del folklore, de manera transversal, interesándose en ámbitos como el musical, gastronómico, lingüístico, ritual, artístico, etc. La *Sociedad del Folclor chileno* fue creada por Julio Vicuña Cifuentes, Ramón Laval y Rodolfo Lenz. Este último fue un profesor alemán contratado por el gobierno de Chile en 1889 para desempeñarse como docente del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.

R. Lenz fue pionero en los estudios lingüísticos dentro del país, elaborando en 1910 entre otras cosas su obra “*La oración y sus partes*” y el “*Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*” (Memoria Chilena, 2016) en donde comenzó a registrar sus estudios sobre las variaciones del español a partir del cruce cultural, centrándose sobre todo en las formas de pronunciación de lo que comenzó a llamar “español chileno” (Lenz, R. 1910).

[...] mui poco es lo que se sabe acerca de la suerte de esta lengua (castellano) en el Nuevo Continente. Las razones de este fenómeno extraño son dos. En Primer lugar, a causa del escaso desarrollo de la librería en América, es mui difícil conseguir esas publicaciones [...] en segundo lugar estos libros no enseñan tanto como se esperaría [...] Es

²³El cuando es una expresión folklórica musical y de danzas, de ritmos que pausados seguidos de otros más rápidos y festivos en los que se declaran los sentimientos bajo la frase “*Cuando, mi vida cuando?*”. Traída a Chile desde las zonas andinas de Argentina por el general San Martín y responden básicamente a la localización latinoamericana de costumbres folklóricas traídas desde Europa.

lástima que tan pocos autores hayan seguido las huellas del primer trabajo de esta clase, que publicó ANTONIO DE ALCEDO en 1789 en el quinto tomo de su Diccionario Jeográfico histórico de las indias Occidentales, explicando el significado de las voces americanas (R. Lenz, 1910: 7-8)

Así, intenta comprender este encuentro lingüístico del castellano con lo que él llama *las voces americanas*, como es que se generan estas variaciones locales del idioma traído por los colonos

Si un país [...] es poblado por jentes que traen de su patria un lenguaje más o menos uniforme, en estado natural de las cosas dentro de un tiempo mas o menos corto se notará que el lenguaje comenzará a variar. Estas variaciones no serán en todas las comarcas unas mismas, sino las unas se producirán aquí, las otras allá, la diferencia del lenguaje será tanto más grandes cuanto mayor la distancia jeográfica (R. Lenz, 1910:10)

En cuanto a su interés por el folklore, se interesó en comenzar a registrar las diversas expresiones populares de la época, especialmente la poesía expresada en la *Lira Popular*²⁴.

De sus estudios, es que surgen otras figuras importantes para el nacimiento de los estudios folklóricos, sus discípulos Julio Vicuña Cifuentes y Ramón Laval. Julio Vicuña se destacó en su rescate sobre todo del *Romance Chileno*²⁵, entre otras expresiones populares que sirvieran como expresión de la identidad chilena. Por su parte Ramón Laval destaca por sus trabajos como recopilador de diversas expresiones orales del campo de la zona central y sur de Chile; mitos, leyendas,

²⁴ La *Lira Popular* corresponde a composiciones populares que mediante la prosa y el verso expresaban acontecimientos sociales locales, eran publicados en forma escrita de tal manera que pudieran circular masivamente.

²⁵ Este es un género originado en la época medieval en España, y que rescata o describe diversos acontecimientos o situaciones locales, nacionales, históricas, personales recitadas en versos simples asonantes, acompañados de guitarra (a menudo tonadas), está compuesta por una presentación, personajes, un desarrollo del conflicto y un desenlace. En Chiloé es conocido como "corrido".

cuentos y refranes populares, que reflejaran la idiosincrasia de la vida en estas regiones.

4.2.2 La segunda ola de investigadores: Breve relato sobre el Instituto de Investigaciones Folklóricas

Si bien estos trabajos de investigación folklórica fueron aumentando con el tiempo, así como la cantidad de investigadores que se interesaban por él, fue la diversificación del objeto de estudio la que no se expandía, debido a la falta de experiencia y preparación metodológica y de conocimientos científicos (Barros, R. y Dannemann M., 2002) que les permitieran generar nuevas miradas, integrar nuevos elementos y definiciones para las expresiones del folklore, situación que se reflejaba en una acción continua de mera recolección, en donde se resaltaba y reflejaba fundamentalmente el ámbito musical en vez de abarcar las diversas aristas que componen el mundo folklórico (Barros, R. y Dannemann M., 2002).

Claro está que fueron surgiendo, frente a este reduccionismo investigativo, figuras que ampliaron los horizontes de investigación. Entre ellos destacan nombres como Alberto Friedenthal, quien realizó profundos estudios sobre los orígenes de la zamacueca, Ma. Luisa Sepúlveda quien fuera de sus investigaciones de recopilación musical se interesó por generar métodos de enseñanza musical para piano y guitarra y finalmente Australia Acuña, distinguida por su exhaustivo estudio y divulgación de las danzas folklóricas chilenas²⁶.

Destaca entre ellos, Carlos Isamitt y su interés primero por investigar las diferentes expresiones culturales, artísticas y folklóricas de lo que para ese entonces llamaban el *pueblo araucano* (Mapuche) y poder así incorporarlo en el mundo académico y educacional, idea que plasmó en y "*El folklore como elemento de la enseñanza*(Isamitt C., 1962) en donde profundiza en sus ideas sobre la incorporación de estos conocimientos en la conformación de una unidad

²⁶Para poder profundizar ambas investigadoras del folklore, consultar los textos *La voz del pasado: pregones santiaguinos antiguos y otros temas* de Ma. Luisa Sepúlveda y *La Danza Folklórica chilena* de Australia Acuña.

de los individuos así como también aumentar el contacto con este entorno cultural.

En 1943, se crea el Instituto de Investigaciones Folklóricas, el que en 1944 pasaría a depender de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Esta institución comienza a crear instancias de divulgación del material folklórico recopilado, realizando conciertos en diferentes teatros de Santiago. Estas investigaciones dan paso a la creación del Instituto de Investigaciones Musicales, del cual el primero –Instituto de Investigaciones Folklóricas- pasa a ser un departamento (Memoria Chilena, 2016)

Es de este Instituto de Investigaciones Folklóricas desde donde surgen figuras como las de Loyola²⁷, quien se convertiría en su pilar y la recopiladora y divulgadora de folklore más preponderante de aquella época, y a través de ella otras figuras como la de Gabriela Pizarro, dos de las tres folkloristas con mayor impacto en el mundo cultural del país.

Gabriela era de Lebu pero muy chica se fueron a Santiago y entró a la escuela Normal [...] entró a unos cursos en la Universidad de Chile, cursos de verano con la Margot y ahí la Gabriela se interesó mucho, era del coro de la Chile me parece y ahí en el coro de la Chile armó un grupo y después se independizó y armó el conjunto Millaray después ella se fue a Chiloé y fue la persona que rescató todos estos temas la Trastrasera, la Nave, la Pericon, las primeras grabaciones las hizo ella, la Gabriela, fue la persona que trajo a Chiloé a vista de todos, recopiló sus canciones y les dio valor, que la gente de acá le importara, se interesara en el folklore de una isla (Chavarría P. entrevista 2016)

²⁷Es interesante y necesario detallar el caso de Margot Loyola y sus investigaciones folklóricas, las cuales comienzan en la segunda mitad de la década de 1930 en paralelo que conformaba el dúo *Las Hermanas Loyola* junto a su hermana Estela. Más tarde fue parte del Instituto de Investigaciones folklóricas, del cual es figura renombrada. Su importancia trasciende los resultados de su investigación y recopilación sobre el folklore, ya que es el método que utiliza el que la distingue, pues tiene muchos acercamientos al método etnográfico y antropológico, en donde resaltan los discursos como el trabajo en terreno basado en la generación de confianzas con los estudiados -*rapport*-, permanencias prolongadas con las comunidades, la consideración de otros elementos culturales como la lengua –ejemplo de esto son sus trabajos sobre la música y danzas de los pueblos Rapa Nui y Mapuche-, y la participación activa de sus informantes.

Tal como plantean Barros y Dannemann; estos investigadores, recopiladores y divulgadores, se fueron convirtiendo en un grupo especializado e institucionalizado desde donde surgen y evolucionan los estudios del folklore en Chile (Barros, R. y Dannemann M., 2002) aunque, aún se mantenía cierta falta de amplitud en sus enfoques, pues muchos de ellos seguían siendo estudios de tipo musical o sobre las diferentes danzas folklóricas, omitiendo el resto de las expresiones existentes.

Fue desde aquí desde donde comienza a gestarse un imaginario sobre el mundo folklórico que ampliaba lo que hasta ese momento se conocía, o al menos, sobre el que se exponía como fuente de identidad nacional. E. Hobsbawm no solo habla de la invención de tradiciones, sino que también plantea que es esencial no confundir estas, con la interrupción de aquellas que en su momento tuvieron auge, y que fueron silenciadas por diversos factores. En este sentido la generación de este imaginario respondería a la continuación de una tradición perdida y superviviente en las capas más profundas del mundo rural, que busca en sí, una construcción identitaria que abarque efectivamente la multiplicidad de voces y matices que existen en los diversos pueblos y costumbres del país.

4.3 La surgencia del folklore: Violeta Parra y la amplitud de horizontes.

Violeta, como muchos otros folkloristas e investigadores, comienza su aventura en solitario y desde la autogestión pura, guiada por los consejos de su hermano Nicanor, decide retornar, de cierta manera, a sus raíces, y comenzar a recopilar aquellos cantos, sonidos, relatos y experiencias que le son familiares, que observó en su infancia, y que no veía presentes en las expresiones folklóricas de la época.

Mi padre, aunque profesor primario, era el mejor folklorista de la región y lo invitaban mucho a todas las fiestas. Mi madre cantaba las más hermosas canciones campesinas mientras trabajaba frente a su

máquina de coser; era costurera. Aunque mi padre no quería que sus hijos cantaran, cuando salía de casa escondía la guitarra bajo llave, yo descubrí que era en el cajón de la máquina de mi madre y se la robé. Tenía siete años. Me había fijado cómo él hacía las posturas [...] comencé a cantar despacito las canciones que escuchaba de los grandes (Parra, V. 1958: 72)

En esta entrevista, realizada para la *Revista Musical Chilena* en el año 1958 Violeta recuerda y de cierta manera explica su interés por la música, pero es en una período de privaciones de su infancia, marcado por un padre que pierde una herencia, trabajo y sufriendo una enfermedad que lo invalida de cualquier tipo de actividad, en donde junto a sus hermanos recorren la ciudad de Chillán y sus alrededores recolectando dinero de las formas más diversas, siendo sus interpretaciones musicales las que más frutos rindió.

La máquina de coser, que le quemaba las pestañas, no era suficiente para mantener al familión, los hijos totalmente dependientes de ella. Mil novecientos veinticinco. Mi madre tiene siete años de edad, recurre a la guitarra que mi abuela había encerrado en un armario, condenándola a perpetua. Considerando que el instrumento había sido uno de las culpables del desastre al cual los condujo mi abuelo. Mi madre sabía donde escondía la llave. Eduardo, Hilda, Roberto la siguen, comprendiendo que tendrán que trabajar para ayudar en la casa. Mercados, trenes, bares, plazas se convierten en escenarios para estos niños, que se agarran a la vida asumiendo que el que no trabaja no come. (Parra Á. 2002:166)

Debe transcurrir un largo período para que Violeta decida volver a estas raíces, a estos recuerdos. Viaja a Santiago en 1932, , e ingresa a la Escuela Normal de Niñas de Quinta Normal, lugar en el que permanece solo un año, para luego retornar a la música y los ritmos de moda en diversos, presentándose en bares, cantinas y lugares de los barrios bajos de esta comuna: corridos, boulés y algunas tonadas conocidas por todos. Y aunque acompañada de su hermana

Hilda arma un dúo, *Las Hermanas Parra*, en el que logran grabar dos discos con música tradicional chilena, Violeta sigue sin sentir un apego con lo que hace.

Violeta comienza entonces con este viaje, al que dedicaría gran parte de su tiempo, y en el que no duda en embarcar a parte de su familia, entre ellos su hijo Ángel y su hermano Nicánor. Se impondrá como, al igual que los precursores de este tipo de investigaciones, el rescatar y revalorizar las diversas expresiones del folklore nacional, y se distinguirá de ellos al ser también intérprete y creadora.

4.3.1 Recopilar y Crear: El folklore más allá del *texto hablado*

En el prólogo del libro *Cantos Folkloricos Chilenos* (Parra, V. 2013) Gastón Soublette compara a la autora con los primeros investigadores, entre ellos Rodolfo Lenz, aunque a estos últimos los identifica como "...quienes con admirable dedicación recogieron gran parte de lo que yo llamo el "texto hablado" de nuestro pueblo" (Soublette, G. en Parra, V. 2013:10), tratando de marcar una diferencia o distancia con lo que Violeta haría en su acercamiento al folklore.

Violeta, a pedido mío, cantó su "Casamiento de negros" y el "Verso por el fin del mundo" [...] "Casamiento de negros" [...] entonces ella me explicó que era un tema tradicional en el folklore chileno y latinoamericano y que la versión que yo había escuchado era una versión del tema [...] Pero en ese primer encuentro, en mi oficina de Radio Chilena, ella sin mayor preámbulo me dijo que sabía que yo era musicólogo y que dominaba el arte de la escritura musical sobre la pauta y que ella necesitaba que alguien pusiera por escrito las entonaciones de tantos cantos de los más variados géneros que ella había acumulado en su memoria. (Soublette G., 2013: s.p)

Violeta Parra sorprende a Gastón Soublette²⁸, pues le hace ver un mundo que para él no existía, que se encontraba oculto del conocimiento musical, artístico y cultural que manejaba:

Ahora cuando Violeta visitó la Radio Chilena, yo recibí un impacto fuerte inmediatamente de que una cantante popular, una cantora, cantara ese tipo de cosas y que ese tipo de cosas pertenecían al folklore de mi país, sin que yo jamás me hubiera percatado de ello, porque la ignorancia de la burguesía chilena sobre el folklore era absoluta en esa época (Soublette G., en entrevista Grandes Chilenos, 2012)

Ni el mundo académico relacionado con las investigaciones folklóricas y musicales, ni mucho menos la población en general, estaban acostumbrados a escuchar estas expresiones, estos ritmos, formas de tocar y de versar y que reflejaban las múltiples vivencias cotidianas, así como las creencias de este mundo campesino y rural.

“Todavía... ni la décima parte de los chilenos reconoce su folklore... así que tengo que estar batallando, casi puerta por puerta, ventana por ventana... es bastante duro todavía” (Parra, V. en entrevista a Mario Céspedes, 1960).

La autora no oculta su sorpresa al enfrentarse a esta surgencia de elementos del folklore; afinaciones, toquíos, díceres y los diversos contextos y formas en los que la música folklórica no solo se expresaba, sino que cumplía un rol fundamental.

¡Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas (en Santiago), iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito! Cuando aparecí en la comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció abrir este libro. (Parra V. en La cueca presentada por Violeta Parra 1959)

²⁸Gastón Soublette es un musicólogo y escritor chileno. Dedicado, entre otras cosas, a la recopilación y conservación de diversas expresiones tradicionales. Ayudó a Violeta Parra a transcribir en código musical muchas de sus obras tanto recopiladas como inéditas.

En la comuna de Las Barrancas su madre, Clarisa Sandoval, había levantado “*El Sauce*”, un pequeño restaurant en el que también vivía como arrendataria doña Rosa Lorca, una mujer de más de cien años, y que fue la encargada de introducir a Violeta en este *libro abierto* que significaría el rescate de las costumbres, ritos, tradiciones e historias, del folklore nacional.

Es una mujer alta, gorda, morena, de profesión partera campesina. Es arregladora de angelitos, es cantora, sabe santiguar niños, sabe quebrarles el empacho, sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa. Detrás de la puerta de su casa tiene crucecitas de palqui; sabe ahuyentar al demonio con unas palabras especiales... (Parra, V. en La cueca presentada por Violeta Parra 1959)

En el año 1982 la revista “*La Bicicleta*”, publica tres números especiales, entre octubre, noviembre y diciembre de aquel año, sobre la vida y obra de Violeta Parra. El primer volumen se tituló ***Gracias a la Vida: Violeta Parra, testimonio. 1ª parte De Chillán a Santiago.*** En él figuran numerosos relatos de familiares y quienes estuvieron vinculados a esta primera parte de su vida, relacionada con su infancia, pero también con sus inicios como recopiladora. Rosa Lorca, la encargada de abrirle este mundo a Violeta, narra aquí como fue su experiencia con Violeta:

-Señora Rosita –me dijo- ¿nos vamos a tomar unas maltitas?

-Ya pues, Violetita

Y nos fuimos al restaurant. ahí arregló una mesa y nos pusimos a conversar [...]

-Es que yo la oí cantar uno muy bonito a usted.

-¿Cuál le gusta?

-El padecimiento del señor... ¡dígamelo entero, Rosita!

-Y ahí yo se lo dije palabra por palabra, los cuatro pies. Ella lo fue anotando en un cuaderno

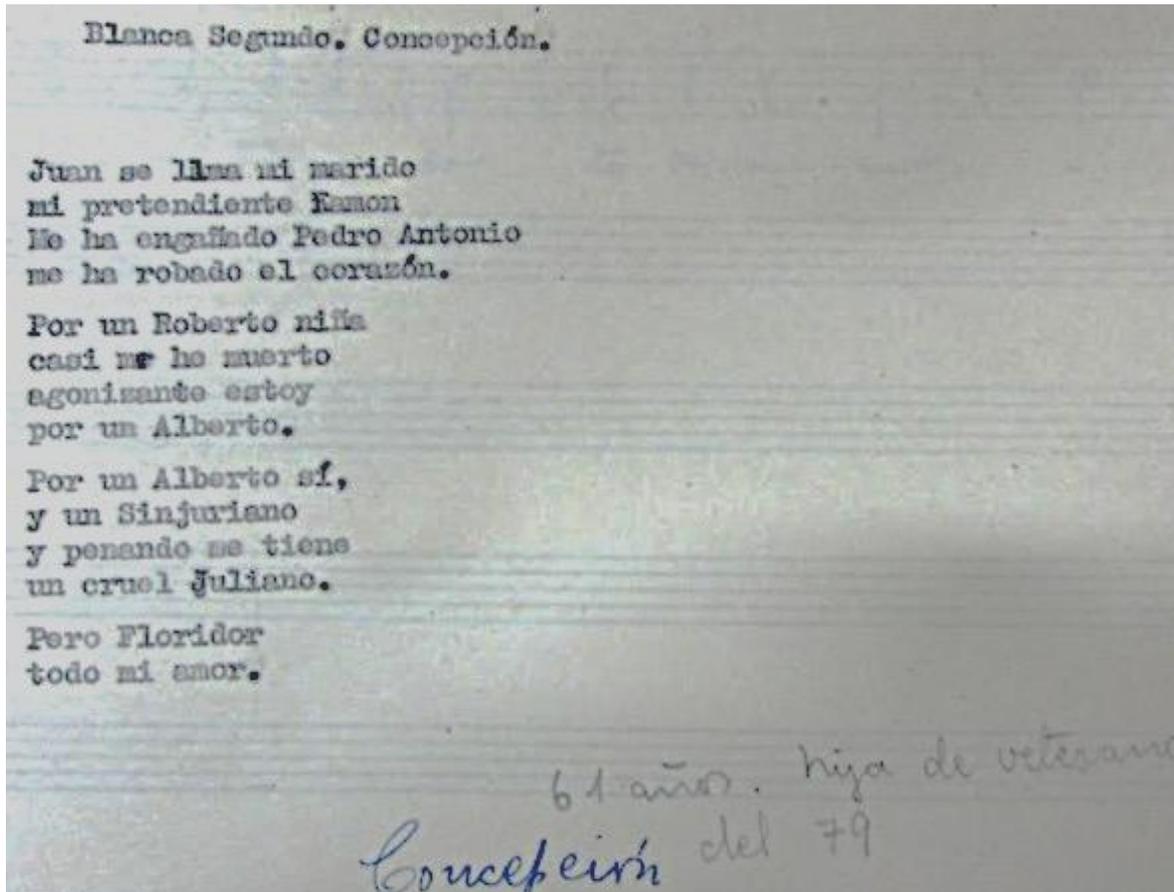
[...] le decía yo una pila de dichos. Y después se los tenía anotados [...]:

*Con justa razón se queja
el carnero entre las cabras
adonde vive tanta diabla
sin tener ninguna oveja*

Yo mejoré a la Violetita cuando tuvo guagua, La Rosita Clara, porque yo fui matrona, pero nunca titulada, así no más [...] lo aprendí sola, escuchando a mi mamá y la abuelita mía, ellas curaban personas en el sur [...] Muchos tra'en también pa' que les cure el empacho, pa' santiguarlos, de madre también... El madre mata de un viaje, porque puede haber corriente de viento en una pieza y si el niño sale afuera el madre lo pescó y lo mata inmediatamente (Rosa Lorca, en Subercaseaux, B. Stambuck P. y J. Londoño, 1982: 46-52)

En muchos casos Violeta no sólo se preocupó de registrar el contenido de estas melodías, sino que también buscó profundizar en la vida de los cultores que las interpretaban, se interesó por los individuos que eran parte, dándole valor a sus propias experiencias, sus cantos, “díceres”, y versos, algo no menor de mencionar, pues es un elemento que le ayudó a abrirse puertas entre el mundo rural antiguo, muchas veces hermético frente a los extraños.

Versos Recopilados, 1957.



Versos Recopilados por Violeta Parra, Alrededores Concepción, 1957.

(Imagen: Elaboración Propia en Museo Pedro del Río Zañartu, 2016)

Es este uno de los elementos que comienza a dar valor a su trabajo, rescatando la diversidad de imágenes del mundo rural. Diversos campesinos, como bien plantea G. Foster, dedicados a diversos oficios del mundo rural, que no se veían reflejados ni representaban esta imagen del *huaso* de poncho, botas y espuelas.

- *En qué trabaja usted don Emilio*
- *Soy silletero. Otro las "enmadera y yo las empajo, por eso es que ando con este delantar, y como tengo que hacer el trabajo en la calle, me hago sombra con este sombrero, pero a mí no me gusta ser silletero, soy busca'or de minas, ya tengo como doce y las tengo marcaitas"*

- [...] Pero usted podría ser un hombre rico con esas doce minas.
- Claro –contestó- así sería si las trabajara, pero a mí me gusta encontrármelas, no más. Paso en la cordillera, bajo cuando se me acaba el tabaco. Por la comía no me aflijo, tengo un perro conejero y ensal’á en el campo no falta nunca... (Emilio Lobos en Parra V. 1979: 23)

Don Emilio Lobos, “cantor y tocaor” Junto a Violeta Parra. Santa Rita de Pirque, Puente alto



(Sergio Bravo para Parra. V, 1979:24)

Don Emilio Lobos, al igual que muchos de los informantes de Violeta, no reflejaban la apariencia arquetípica que había sido construida con la imagen del *huaso* en referencia al hombre rural y/o campesino, si se quiere, estos pueden reflejar algo más cercano a lo que Gabriel Salazar plantea como “*el verdadero huaso chileno*”, con ropajes e indumentaria funcionales a las labores que debían realizar, y no un disfraz y un rol que debían interpretar.

En este sentido, Violeta siempre fue catalogada como una persona muy poco preocupada por su imagen personal, “*Siempre andaba charra, mal vestida...*” diría la dueña de *La Popular*, uno de los tantos locales en los que Violeta tocaba junto a su hermana. En realidad, lo de Violeta puede ser visto como un mensaje, la encarnación presencial y visual de lo que buscaba en el folklore, de sus experiencias de vida, no alejarse de este mundo, sino que simpatizar y vivir con él.

[...] Un día vi salir a la Violeta con su hermana y con guitarra en mano. Y era una mujer tan típica para vestirse: El pelo largo hacia atrás, un cintillo y dos peinetas pescadas a los lados, sin pintura, como una campesina. ¡Nada que ver con la moda! [...] n esos años era algo bastante fuera de lo común en Santiago. (Pavés H. en Stambuck, P. 2011: 61)

Primera Fotografía Violeta Parra, Segunda Fotografía Violeta parra y su hija Isabel C. Parra



(Violeta Parra en memoriachilena.cl, enero 2017)

Cinco años antes de su entrevista para la *Revista Musical Chilena*, es la propia Margot Loyola, quien ya gozaba de reconocimiento nacional, que lleva consigo a Violeta Parra a las oficinas de la revista *ECRAN*. En aquella oportunidad, Margot la recomienda como “*compositora, cantante e intérprete de la cueca campesina*” (*Ecran*, 3 noviembre 1953) siendo una de sus primeras apariciones en un medio masivo.

En Violeta hay un valor que tiene que ser reconocido –nos aseguró ;Argot con entusiasmo- Como “letrista” y compositora, es excepcional, encuadrando sus composiciones dentro de los moldes folklóricos. Merece que le den una oportunidad (Loyola M. en *Revista ECRAN*, 3 de Noviembre 1953: s.p.)

Es ese mismo año, en que Violeta se sumerge en el mundo folklórico que es contratada por *Radio Chilena* en donde comienza su programa *Canta Violeta Parra*, espacio en el que comienza la difusión de todo el material que va encontrando, es ahí en donde suenan por primera vez de manera masiva el parabién “*El casamiento de negros*”, el vals folklórico “*Que pena siente el alma*” y la tonada “*La jardinera*” recopilados y reinterpretados por ella, ambas, recopiladas por Violeta de doña Florencia Durán a quien llamaban “*Pelusita*”, y quien era por lo demás, abuela de su segundo marido, Luis Arce.

Paralelo a esto, Violeta durante casi toda la década de 1950 se dedicó a plasmar sus recopilaciones y descubrimientos en diversos discos, crea así la serie de discos *El Folklore de Chile*, siendo especialmente importante el volumen III *La cueca presentada por Violeta Parra*, el que comienza con una introducción narrada por la propia Violeta caracterizando las diversas formas de expresión de este tipo específico de música popular, alejándola de aquel imaginario, y expandiendo los horizontes interpretativos de la misma:

Ahora que vamos a hablar de la cueca, yo quisiera decirles que; desde el año '53 hasta hoy (1959) he podido darme cuenta que la cueca chilena, no es tan solo esta cueca que hemos escuchado en la radio, ya sea

cantada por mí o por otros intérpretes, hasta este momento puedo dar cuenta de cuatro tipos de cueca en Quirihüe conversando con la Filomena Llevenes y la Celia Llevenes, tejedoras y cantoras campesinas, aprendí a saber que en las fiestas de Chile se cantan estos cuatro tipos diferentes de cueca chilena: la cueca corta y común, que conocemos todos, la cueca balseada, la cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria que también tiene otro nombre que sería cueca del balance. (Parra, V. 1959)

Así comienzan los primeros minutos del disco *La cueca presentada por Violeta Parra*, en donde rápidamente hace entrega de una tipología cuatripartita de la cueca, abriendo con ello nuevas formas de interpretación, ejecución y asimilación de esta forma musical, y que había sido ampliamente ignorada por la corriente folklórica más popular -en términos de alcance mediático- de la época, pero también, denota el carácter contextual que la interpretación de la cueca -léase también las tonadas y otras manifestaciones folklóricas-. Así su relato continúa detallando uno de los tipos de cueca a los cuales hace referencia:

Dice doña Celia, que la cueca del balance se baila cuando nadie se decide a comenzar la fiesta, la cantora toma entonces la iniciativa y dice “voy a cantar la cueca del balance”... hace un verdadero balance de todas las personas que están, y después de la tercera parte empieza a nombrar a cada uno de los presentes; nombra primero a un hombre, después nombra a una mujer y todos van saliendo a bailar, por obligación, quieran o no quieran. Así el baile es un hermoso tejido de gente que se para, que se incorpora al baile, otros que se sientan. Esa sería entonces la cueca del balance” (Parra, V. 1959)

Es un hecho que los elementos del folklore pierden su carácter contextual al ser integrado a la cultura de masas, al ser mediatizados y popularizados. Esta instancia en la que explica las *cuecas por balance*, no es una situación aislada, ya que Violeta, siempre consideró necesario contextualizar cada uno de las situaciones, personas, historias, narraciones, canciones, y otros elementos del

folklore que iba recopilando. Esto puede apreciarse también en su libro *Cantos Folkloricos Chilenos*, en donde cada relato, es antecedido o introducido por una descripción detallada de la persona a quien está entrevistando, el lugar en el que habita, su hogar, sus características físicas, sociales, etc. Este echo es importante de considerar pues, si bien Violeta reprodujo y reinterpretó estas recopilaciones del folklore, fuera del contexto en el que originalmente -dentro de las comunidades- eran desarrolladas, sí se preocupaba de dejar en claro esta situación y de explicar dichas situaciones y contextos en que, por ejemplo, un verso por padecimiento era entonado.

La mayor parte de los versos campesinos hacen referencia al tema religioso... tu puedes ver esto en el caso de los versos por "sabiduría" que la gente habla de temas más bien bíblicos... de pasajes de la biblia en cambio los versos por padecimiento hacen referencia a todo el proceso que vivió Jesús luego de ser apresado por los romanos... lo que le llaman "la pasión"... entonces en estos se habla de los castigos, de la crucifixión, de los pesares que vivió en esos momentos (P. Chavarría, extracto entrevista, 2016)

A continuación, uno de los *versos por padecimiento* recopilados por Violeta Parra:

VERSO POR PADECIMIENTO (O CUANDO EL DIVINO SEÑOR)

DEBAJO DE UN LIMÓN VERDE
DONDE EL AGUA NO CORRÍA
ENTREGUÉ MI CORAZÓN
A QUIEN NO LO MEREÍA.

Cuando el Divino Señor
los judíos lo azotaron
y en la cruz que lo enclavaron
con clavos de anticrisión, *
se queja con gran dolor
porque un costa'o le ofenden,
y unas ca'enas le tienden

su cuerpo to'oaraña'o
y de espinas corona'o
DEBAJO DE UN LIMÓN VERDE...
(V. PARRA, POPULAR CHILENA, 1955)

Referente al uso contextual y protocolar que Violeta rescata junto a estos versos, tonadas, y folklore en general el escritor Fernando Sáez (1999) detalla:

No solamente cuecas, refalosas, tonadas, parabienes, esquinzos, versos a lo humano y lo divino, coplas, cuartetos, décimas, versos por sabiduría [...] cuecas amartelá's, chapecaos, en todos sus ritmos y afinaciones quedaban registrados y aprendidos por ella, sino también todo el protocolo y situación en que debían ser interpretados. [...] Además, va apuntando y clasificando costumbres, comidas, bebidas, ropas y usanzas que la convencen cada vez más del abismo existente entre la realidad autóctona y aquello que el mundo de la ciudad falsifica o caricaturiza (Sáez, F. 1999: 63)

Apunta directamente a esta idea de cómo en Violeta se van conformando y confirmando estas imágenes sobre un mundo campesino que poco tiene que ver con la imagen identitaria que se trata de crear desde el discurso nacional dominante. Son fragmentos que poco a poco se unen para ir construyendo un relato lleno de sentido y matices, sacándolos de este silencio en el que habían permanecido.

Violeta el año 52', 53' inicia la lectura de este gran libro abierto que es como ella le llama a la recolección folklórica que ella realiza... [...] estableciendo contacto con cantores campesinos, llamados cultores y cantando juntos ella empieza a hurgar en sus memorias, a hurgar en sus recuerdos y a sacar estas canciones que muchas veces estaban... estaban en silencio (González J.P. en entrevista Grandes Chilenos, 2012)

Como se verá más adelante, Gabriel Salazar la omisión o transformación de esta figura del huaso más funcional y relacionada con las labores rurales, a una más estilizada y patronal, es en este sentido que Violeta contribuye y nutre con una diversificación de imágenes, símbolos y expresiones campesino-rurales. Otro ejemplo de esto se puede ver con uno de sus entrevistados clave: don Emilio Lobos; cantor, arriero, campesino y que su atuendo y vestimenta diaria rompen con esta idea preestablecida del hombre de campo.

V. Ambiente del Folklore entre 1950-1960

El 26 de marzo de 1923, a poco de cumplirse un año de la primera transmisión radial del país, fue creada la primera estación de radiodifusión en Chile. Comenzando con ello una nueva era de comunicaciones y el surgimiento y expansión de la denominada *cultura de masas*.

En palabras del historiador alemán Stefan Rinke la radiodifusión “[...] se transformó en el medio más importante de la cultura moderna de masas del Chile de las primeras décadas del siglo XX” (Rinke, S. 2002: 76), siendo ya en la década de 1930 un fenómeno que se había expandido por gran parte del territorio nacional, llegando en 1950 a ser parte fundamental de la comunicación y entretención de muchos hogares del país.

Peter Rock, *Zigzag*, nº39, 1965: 74



(Memoria Chilena, 2016).

Es en este contexto de expansión masiva de cultura, que surgen diversos sellos de grabación musical: RCA Víctor, EMI Odeón y Phillips son algunas de ellas, que responden a su vez al surgimiento de un gran número de nuevos intérpretes y músicos, situación que permitió un acceso a la *música envasada*²⁹ en los hogares y la expansión del formato en discos vinilo, pero también la posibilidad de que estos artistas nacionales logaran grabar sus proyectos musicales (Memoria Chilena, 2016).

En esta mitad del siglo XX (1950) siguen presentes ritmos como el *Foxtrot*, el bolero y diversos ritmos mexicanos, sonidos a los que se les unieron las nuevas tendencias mundiales provenientes de Estados Unidos e Inglaterra: el Rock and roll anglo. Sería a finales de esta década que surgiría de la mano de intérpretes como *Peter Rock*, *Los Ramblers*, Budy Richards, entre otros, el movimiento denominado *Nueva Ola Chilena*; una reinterpretación en español de aquellos

²⁹Término con el que se llama comúnmente a la generalidad de música grabada en algún formato en específico: disco de vinil, cassette, cd, etc.

ritmos y sonidos conocidos del rocanrol extranjero, logrando convertirse en el primer fenómeno musical masivo en Chile, marcando records de ventas nunca antes registrados, así como también la asimilación de estas modas y tendencias extranjeras.

...un mágico secreto para el triunfo (de estos nuevos artistas), inició la moda de recurrir a los nombres de caracteres norteamericano.[...] el panorama se cubrió de cantantes que interpretaban sus canciones en inglés y adoptaban un nombre extranjero (Omar Ramírez, Revista Juvenil, 8 septiembre 1965: 75)

Es así que el ambiente musical más mediático del país se vuelve a nutrir con elementos foráneos, supliendo lo que antes había sido llenado por la música mexicana (corridos y rancheras), española (coulés, zarzuelas entre otras). Todo este fenómeno ocurría mientras el folklore, como construcción homogénea de identidad que buscaba construir, tomando su lugar como sonido representativo de esta construcción, la tonada y la cueca de la mano de algunos grupos que comienzan con una interpretación más mediática de esta música, más alejada de la interpretación contextual del campo, y más cercana a los nuevos horizontes que ofrecía la apertura radial.

Los Ramblers, 1965



(El Mercurio online, 2008)

Este auge musical, se entiende como imitación o recreación de estas modas extranjeras, que colman la mayor parte de la oferta musical radial de la época, comparte, aunque en menor medida, con este folklore de salón desarraigado de las tradiciones rurales y campesinas de las cuales es extraído. Es una situación que es advertida por la propia Violeta Parra:

En este momento de terrible invasión de música extranjera... especialmente norteamericana –sin ofender a Paul Anka-, hay que valerse de todos los elementos musicales para entrar de una vez por todas en el oído del público, el cual no está entregado por su propio gusto a esta música extranjera, sino porque la radio se la ha macheteado en la cabeza (Violeta Parra en entrevista para El Siglo, 1961)

Es decir, en esta época, Violeta no solo debe luchar con romper esta imagen folklórica que se fue creando desde los sectores dominantes y interpretados grupos o individuos que poco y nada tenían que ver con el mundo campesino y rural, sino que también, luchar con los nuevos ritmos de moda que contaban con el apoyo social y económico que a ella muchas veces le fue negado.

Esta admiración por la cultura extranjera, sobre todo europea, y la negación o el desprecio hacia los elementos folklóricos propios, constituyen un fenómeno que acompaña el recorrido histórico de la mayor parte de las naciones americanas, así lo plantea Samuel Claro (1973) :

Las tendencias Europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre –inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras. en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore [...] Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico (S. Claro, 1973: 117)

Según el autor, esta asimilación de la cultura, en su ejemplo europea, respondería a la necesidad de la identificación con modelos culturales más avanzados que simbolizarían en ellos una especie de avance en este proceso de construcción en diversas áreas: identitaria, individual y colectiva, social y nacional, en donde el modelo a replicar es el de la cultura occidental en expansión, mientras que las expresiones folklóricas, vistas como: expresiones de la cultura de grupos tradicionales supervivientes, constituirían un retraso en este proceso de construcción y desarrollo pretendido.

Es quizás, esto uno de los factores que pueda explicar el por qué van surgiendo estas nuevas formas de expresar la cultura folklórica, basada en elementos, símbolos y relatos que configurarían una estilización de aquellos en los que estarían basados.

5.1 Los Cuatro Huasos y la Tonada como expresión del folklore nacional.

Los Cuatro Huasos surgen en 1927, y han sido reconocidos como el primer grupo que mediatizó e instauró la *cueca* y la *tonada* dentro del ambiente musical del país, en cuyas interpretaciones surgen estilizaciones de antiguas canciones campesinas a las que añadieron nuevos arreglos vocales e instrumentales, . Así también, mostraron una estandarización estética de la vestimenta huasa, una versión e imagen más pulcra y bien cuidada que la originaria del mundo campesino o rural (memoriachilena.cl 2016).

Jorge Bernales, Fernando Donoso, Raúl Velasco, y Eugenio Vidal, sus integrantes originales, provenían todos ellos de familias acomodadas, todos estudiantes universitarios (abogados, arquitectos y un funcionario bancario) (Musicapopular.cl, 2017) y muchas de sus canciones recopiladas, surgen desde los habitantes, inquilinos y peones de los fundos y estancias de los cuales eran dueños.

Estamos frente a un grupo de jóvenes de élite con fuertes vínculos con la tierra, que sienten como un deber patriótico, al tiempo que una ocasión de distracción y evocación el hacer música de tradición campesina (González, J.P. (2004) en Leiva J., 2016)

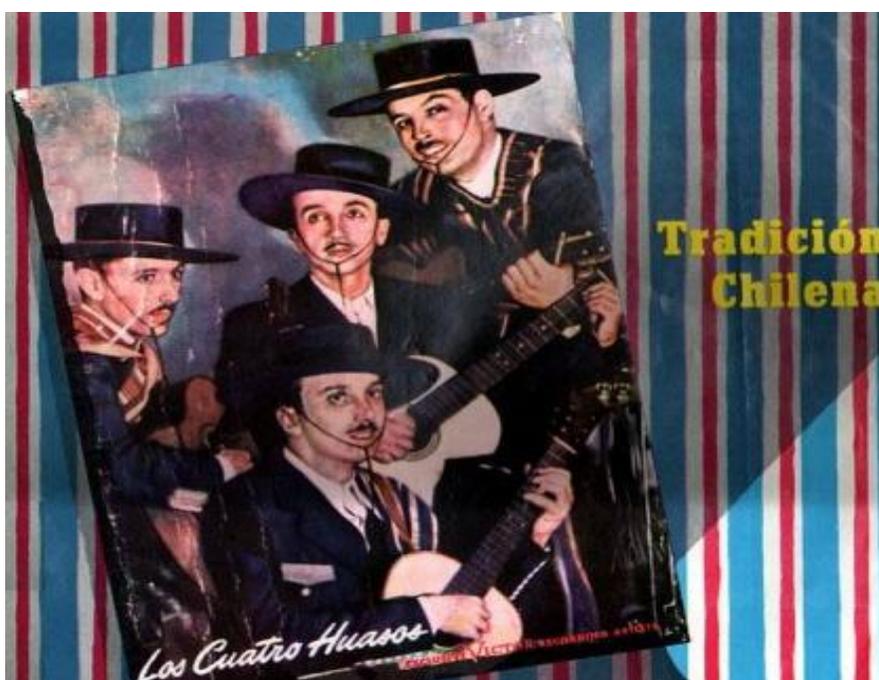
Su importancia radica en que son quienes comienzan con esta *urbanización* de los sonidos folklóricos, es decir, esta estilización y/o transformación de los arreglos musicales de las tonadas, para poder ser insertadas en el mundo popular.

... el Romanticismo, que fue un fenómeno cultural que abarcó en el siglo XIX a toda la civilización occidental, especialmente en la segunda mitad de ese siglo, introdujo modalidades más urbanas y burguesas en el cancionero chileno. La influencias de melodías y estrofas derivados de ciertas zarzuelas y canciones de moda en España contribuyeron a crear un folclore urbano y familiar auténtico pero desprovisto de rasgos ancestrales y arcaicos. De este folclore influido por el Romanticismo

derivó después una forma más degradada , con estereotipos en el fraseo musical (Parra, I. 2009 :80)

Comienza con ellos, este proceso de construcción de un imaginario folklórico nacional empobrecido, en cuanto a sus niveles de expresión y extensión, estereotipado y encasillado en reducidos parámetros preestablecidos y adornados que resultan mucho más manejables y fáciles de integrar como música popular masiva.

Portada disco “Tradición Chilena” de Los Cuatro Huasos (1959)



(Memoriachilena.cl, 2016)

Evidencia de esta pronta identificación con este tipo de tonadas, ocurre en 1939 cuando el presidente Pedro Aguirre Cerda envía como representantes en la *Exposición Mundial de Nueva York* como muestra de la identidad nacional (Memoriachilena.cl, 2016).

*Güen dar con la fiesta linda,
Que es el rodeo que encierra,
El sentimiento del huaso,*

*Que vive amando su tierra.
Allí campea el coraje,
El amor, la galanura
Y en comunión de virtudes,
La tradición que perdura.*

(Fragmento canción *Fiesta Linda*, Luis Bahamonde, Interpretada por Los Cuatro Huasos)

Este folklore comercial y capitalino que impulsan *Los Cuatro Huasos* es precedido por otros grupos como *Los Provincianos* o los herederos directos de su influencia: *Los Huasos Quincheros*. Aunque también habían intérpretes solistas, entre los que destacaba Ester Soré.

Ester Soré, es otra de las que inicia este camino de la música folklórica “típica chilena” que se integran a la pauta musical que llega a las radios y hogares del país. Es en estos años que también van surgiendo numerosas orquestas sinfónicas y coros en las ciudades más importantes del país: *Orquesta Sinfónica de Chile* luego llamada *Orquesta Filarmónica Municipal* (Santiago), *Orquesta de Cámara de Concepción*, *Coro Polifónico* (San Antonio), *Orquesta Pro Música* (Viña del Mar), entre otras.

Ester Soré y Raúl Gardy (1947), Imagen 2



(memoriachilena.cl, 2016)

La tonada, urbanizada, se expande como la mayor fuente de expresión folklórica a la que se adscribe este sentimiento de identidad nacional, ligado a un mundo rural idílico. En estas se describen generalmente las bondades del paisaje rural y de la vida campesina, muchas de ellas compartidas por los grupos de la época como los anteriormente citados *Los Cuatro Huasos* y *Los Huasos Quincheros*: *Matecito de Plata*, *Camino Agreste*, *Mantelito Blanco*, *El rodeo*, *Bajo el Sauzal*, *Mata de Arrayan Florido*, *Banderita Chilena*, *La Enagüita*, *Chile Lindo*, *Viva Chile*, *Fiesta Linda*, *El Tortillero*, *El corralero*, entre otras.

*No tengo mucho dinero,
Para empezar el ranchito,
Pero le juro y repito,
Que soy un huaso sincero.
Ensillo mi pingo overo
Y salgo a buscar fortuna
Y antes que me cuenten una,
Me recorro el mundo entero,
Para eso, tan solo espero,
El sí de su boca, ¡ay! juna.*

(Fragmento canción *Ende que te vi*, Luis Bahamonde, 1940)

Luis Bahamonde y Clara Solovera fueron compositores de algunas de las más célebres tonadas de la época, y que han perdurado hasta la actualidad en la voz de diversos grupos e interpretaciones. Muchas de sus creaciones coinciden en la pretensión de generar descripciones que alimenten el sentimiento identitario nacional, la identificación romántica con una idea determinada de lo que es Chile, ejemplo de esto son las canciones *Chile Lindo* de Solovera y *Viva Chile* de Bahamonde.

*Güen dar que me gusta todo
lo que de Chile proviene
me deleita y apasiona
todo lo que Chile tiene*

bendita naturaleza
Divinidad que confiere
La hidalguía de los hombres
la gracia de las mujeres
Viva Chile...
(Fragmento *Viva Chile*, L. Bahamonde 1940)

Ayúdeme usted compadre,
Pa' gritar un ¡viva Chile!,
La tierra de los zorzales
y de los rojos copihues.
[...]
Chile, chile mío,
Como te querré,
Que si por vos me pidieran,
La vida te la daré
(Fragmento *Chile Lindo*, Solovera C. 1948)

Es posible apreciar nuevamente la idea planteada por C. Marx sobre cómo es utilizada la retórica en la construcción y consolidación de las ideologías, en este caso referentes a la construcción de un sentimiento de chilenidad, apoyada en un recurso estilístico y artístico folklórico que hace referencia y venera las cualidades propias de esta pertenencia nacional (su naturaleza, sus personas, etc.)

Fue una manera de integrar a la urbe estos ritmos que se alejaban de las modas extranjerizantes, esta *urbanización* de la cueca y sobre todo la tonada también responden a una expresión del modelo centralista en el que el proyecto de nación-país se basaba. Si algo podía imponerse o al menos compartir lugar con estos ritmos extranjeros, eran estas tradiciones que los grupos de la élite de las zonas rurales y agrícolas de la zona central (Santiago, Rancagua, Talca) habían adoptado y adaptado del mundo rural y campesino que los rodeaba.

VI. Elementos que diferencian la obra e influencia de Violeta

Parra

Entre nuestros más sobresalientes investigadores tengo que destacar a Carlos Lavín y Pablo Garrido por sus estudios de la música y danza del norte de Chile, norte araucano, criollo, alacalufe y ona; a Carlos Isamit por sus investigaciones del folklore araucano y huilliche; María Luisa Sepúlveda ha realizado magníficos trabajos en el campo de lo criollo [...] y Alfonso Letelier, del folklore criollo en el valle central. Falta, sin embargo, la integración de estas investigaciones parciales en una obra unitaria y total. (Loyola M. en entrevista Revista Nacional Chilena 1958:25)

Margot Loyola, “*La Maestra*”, se adentra desde muy joven en el trabajo de recopilación de las expresiones musicales folklóricas del país, llegando a construir una de las más extensas colecciones que existen en este ámbito. Su aporte como folklorista, no se limitó a la recopilación, pues llevó a cabo también una importante labor como intérprete de estos ritmos populares, y también como gestora de diversas instancias de aprendizaje, en escuelas de verano y cursos universitarios en donde se convierte en maestra de diversos otros investigadores e investigadoras³⁰ que se avocaron a la labor recopilatoria y teórica respecto al folklore.

Pese a su reconocida labor, que se equipara a lo realizado por Violeta Parra, Margot no logra dar con esta *obra total* a la cual hace referencia, aunque muchos de estos investigadores, incluida la propia Margot, establecen en Violeta y su faceta creadora la instancia en que este elemento globalizante del folklore, se expresaría.

³⁰Una de las más celebres, y que se une a este trío de folkloristas más destacadas en la historia del país, es Gabriela Pizarro, alumna de Margot en la Universidad de Chile, y quien a su vez sería luego maestra de Patricia Chavarría, actual folklorista y recopiladora de la región del BíoBío, y ganadora del premio nacional de Folklore 2005.

6.1 Episodios de vida que marcan su obra.

Absorbida por esta nueva inspiración, desaparecía de su casa a veces por quince días, recorriendo algún campo, instalándose con paciencia en un caserío. Allí debía lograr que los más antiguos habitantes abandonaran sus aprehensiones. [...] Esta vuelta a las raíces después de haber soportado por años su condición de marginal, de haber aguantado la chabacanería de los bajos fondos de la ciudad, la reconciliaba profundamente con sus ancestros, con su origen, con una manera de ser propia, genuina (Sáez F. 1999: 56)

Gran parte de la primera mitad del siglo XX fue musicalizada con ritmos que en general provenían del extranjero, como se pudo apreciar en el capítulo anterior. Violeta debe acomodar la guitarra y su particular voz para, junto a sus hermanos: Roberto, Eduardo e Hilda, recorrer desde 1937 las cantinas, bares y antros nocturnos de Santiago, lugares en que las tonadas y cantos mas tradicionales son parte minoritaria de un repertorio dominado por las rancheras, culés, corridos y boleros.

Como en ese tiempo estábamos todos jovencitos y no lo haríamos muy mal, a todo el mundo le fue gustando el canto de los Parra y nos contrataron en muchas partes. Claro que teníamos que cantar música popular, lo que el público nos pidiera: boleros, corridos, rancheras mexicanas, tangos, tonadas y cuecas, en fin todo tipo de canto. (Parra H. en Bravo P., 2011: 51)

Es en esta época que conoce y contrae matrimonio con Luis Cereceda, el padre de Isabel y Ángel, época en la que debe ceder en cierto grado a los requerimientos e imposiciones del matrimonio y la familia, aunque siempre se mantuvo activa con sus presentaciones en vivo y la constante escritura de canciones que prontamente verían la luz.

... me lleva muy dulce y tierno

*at'á con una libreta
y condenó a la Violeta
por diez años al infierno.*

(Parra V. 1956: 2012)

Las imposiciones de Luis Cereceda y los anhelos y convicciones de Violeta, que no se basan en la mera necesidad de expresión musical y artística, sino que también, en su manera personal de comprender las relaciones humanas y sociales, en donde no caben las imposiciones de poder; es por ello de Violeta, no acepta las condicionantes que el matrimonio y la maternidad imponen sobre su persona. Esta actitud contestataria y crítica serán un continuo en su vida, y una de las características que destacarán su obra.

Luis Cereceda: [...] En esos días yo llegaba tarde a la casa, rendido del trabajo, y ella andaba todavía trabajando en los boliches. Por ahí ya empezamos a andar mal, porque yo siempre fui de esa idea de que la mujer debe estar en la casa [...] ella siempre decía que lo que yo quería era una empleada, pero no una COMPAÑERA (Cereceda L. entrevista La Bicicleta, 1982: 40)

Recordando un poco lo expuesto en los antecedentes, sobre la histórica de vida de Violeta, es en esta época que Violeta termina su matrimonio, permitiéndole esto poder invertir todo su tiempo en su labor artística; seguirá, junto a su hermana Hilda, tocando en diversos locales por algún tiempo.

En los últimos años de la década de 1940, Violeta y su hermana Hilda deciden crear el *Dúo de las Hermanas Parra*, momento que marca el retorno a sus orígenes, reflejado en primera instancia con la interpretación de cuecas y tonadas, ritmos que poco a poco se estaban instalando en el ambiente musical de la época. (F. Sáez, 1999: s.p.) Este momento marcaría el quiebre en Violeta, entre su faceta de intérprete de sonidos de moda y la creadora, la recopiladora, la obsesionada con las raíces del folklore.

Cuando Hilda y Violeta decidieron hacer un dúo y dedicarse al folklore, para cantar canciones campesinas, existía el antecedente de los dúos famosos de las hermanas Acuña y de las Loyola, entre otros. [...]Sin duda, el ejemplo de ellas interesó a las hermanas Parra, especialmente a Violeta, a quien se le escuchó decir, “seremos como las Loyola pero las superaremos” [...]El dúo de las hermanas Parra comenzó a ser conocido. En el año 1949 grabaron su primer disco para RCA Víctor con dos canciones, una cueca, El Caleuche, y un vals compuesto por Violeta, Judas. (Sáez F. 1999: s.p)

Es gracias a su hermano Nicanor y sus insistencias de ver a su hermana “donde pertenece”. Sería el año 1953 y emprendería este camino sin apoyo institucional alguno³¹.

Consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. Yo tenía veinticinco canciones auténticas. El hizo la selección y comencé a tocar y cantar sola. Después me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones... (Parra, V. 1958: 73)

Su hermano Nicanor, recuerda este episodio:

Nicanor Parra: Le dije: “Estoy haciendo un trabajo aquí... muy difícil” “¿Y en qué consiste ese trabajo?”, me dijo, un poco molesta. Entonces yo le expliqué y leí algunas cuartetitas del contrapunto que ella no conocía “¿Y esas cosas estudias tú?”, me dijo. Yo creo que cuando ella pronunció esa frase, se produjo la iluminación. “Bueno, ¿por qué? -le digo yo- ¿por qué dices tal cosa?” “espérate -me dijo- Vuelvo en un rato”. Salió y volvió en una hora o dos, con un alto así de papeles y con cualquier cantidad de coplas. ¡Cualquier cantidad! Todas estupendas, excelentes. “Estudia eso”, me dijo.

³¹Esta situación fue así no por un deseo de Violeta, pues ella anhelaba ser apoyada por organismos e instituciones que estuvieran vinculadas al mundo cultural, universitario, incluso político. La falta de apoyo proviene de las reiteradas negativas recibidas ante sus constantes llamados y visitas a cada una de estos organismos.

N.P. ¡Lo inventó sobre la marcha!

N.P. ¡En una hora! ¡En un par de horas! [...] “Violeta por Dios... ¿Quién hizo esto?” “Bueno y ¿quién crees tú que lo hizo?”. “Tenemos que hablar sobre estas pamplinas -le dije yo- a ver vamos hablando. Porque tú ves muy bien que estas son cuartetos. Pero lo más importante se da en las décimas”. “¿Y qué es eso? -me dice-, ¿qué son las décimas?” [...] Quien había estudiado lo que se llama la “poesía vulgar” de Chile, era don Rodolfo Lenz. Entonces le leo algunas décimas, y la Violeta me dice: “Pero si esas son las canciones de los borrachos, pues”. Esa fue la respuesta de ella. “¿De qué borrachos?” le digo yo “¡Cómo de qué borrachos! ¡De los borrachos de Chillan, pues!”, me dijo.

(Parra N. en entrevista con Leonidas Morales, 2006)

Violeta, sin saberlo, había comenzado a recrear las estructuras métricas de aquellas canciones y poesías que de pequeña había escuchado.

Válgame Dios, Nicanor,
si tengo tanto trabajo,
que ando de arriba p'abajo
desenterrando folklor.
No sabís cuánto dolor,
miseria y padecimiento
me dan los versos qu'encuentro;

[...]

Igual que jardín de flores
se ven los campos sembra'os,
de versos tan delica'os
que son perfeutos primores;
ellos cantan los dolores,
llenos de fe y esperanzas;
algotros piden mudanzas
de nuestros amargos males;

fatal entre los fatales
voy siguiendo estas andanzas.
(Parra V. 1998 :25)

Esta “vuelta a los orígenes”, como señaló su hermano Nicanor, es un regreso a todas esas canciones escuchadas y aprendidas en su niñez, de ver a su padre y su madre cantando en dúo los ritmos campesinos que se acostumbraban en las zonas rurales de Chillán, también cumplirían un rol fundamental las *primas Aguilera*, parientes lejanas cantoras del sector de Malloa:

De cabros chicos, como a la edad de cinco o seis años, ya viajábamos al campo donde las Aguilera. Eso quedaba al ladito del Huape, en un sector que se llama Malloa. Las Aguilera eran muy buenas primas tenían buena situación y a nosotros nos querían, ¡cómo lo pasábamos de bien! Allá la Violeta aprendió sus primeras canciones folklóricas, auténticas.

[...] había más o menos unos cuatro kilómetros de la casa nuestra a Malloa [...] Cuando mi mamá nos daba permiso para quedarnos, nos quedábamos. A veces nos encontrábamos en alguna trilla y por ahí nos quedábamos cantando unos días, o en las vendimias o en otras mil fiestas que hay en los campos [...] hacen montones de fiestas religiosas en los campos y cerca de los pueblos ¡A todas nosotros asistíamos! (Parra H. en Stambuck, P. 2011:s.p.)

Todos estos elementos, parecen no ser azarosos mirados en retrospectiva. Violeta, muestra desde pequeña su interés hacia este tipo de expresiones, experiencia que utilizaría luego para suplir en cierta medida, su preparación formal académica.

En la década del cuarenta don Carlos Isamitt, desde el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile, había iniciado

una tarea valiosa de recopilación, integrando a cantantes como las Hermanas Loyola, las Hermanas Acuña y Elena Moreno, para grabar numerosos discos y divulgar la auténtica canción chilena. Lo que Violeta emprendió en este tiempo estaba fuera de todo ámbito académico y de cualquier apoyo institucional (Sáez, F. 1999: 55)

Alejada del mundo académico y sus métodos de investigación, Violeta debe generar en la marcha la manera de llegar a la gente, y de obtener la información que pretendía. Luis Arce, su segundo marido, en una entrevista dada a la revista musical *La Bicicleta*, recuerda:

Al llegar aun pueblo se metía en la primera casa para preguntar por las personas de más edad [...]

-Yo me llamo Violeta Parra y les vengo a cantar una canción...

[...] ¿y ustedes no saben cantar? sabía que cantaban

-Sí, sabemos, pero cante usted primero, Violetita

-Bueno, vamos a cantar una canción cada uno.

[...] Una vez en Puente Alto tenía que conquistarse a unos viejitos que no querían decir que cantaban. [...] Total que ahí nos tomamos unos vinitos y después de un rato la Violeta agarró la guitarra y se largó a cantar. Entonces empezaron los viejitos también[...] Sacaba el máximo de canciones y todas las explicaciones que tuvieran que ver con esa música... es que ella se interesaba en ellos, entonces le bastaba acercarse para lograr entenderse con esta gente. (La Bicicleta, 1982: 3)

Es cierto que en esta época, son muy pocas las personas e instituciones que se dan el tiempo de profundizar en el real valor del trabajo de Violeta, esta misma falta de educación formal relacionada con el mundo artístico, musical e investigativo le juega en contra a la hora de encontrar apoyo en su labor.

Destaca, dentro de este clima de desaprobación y falta de apoyo del mundo institucional, la invitación del rector de la Universidad de Concepción, David Stitchkin (1957), con el propósito primero de confirmar su participación en los

cursos de verano que la universidad impartía, en los que Violeta se presentaría con el curso de *Folklore y Guitarra Campesina*. Y como segundo motivo, la creación del *Museo Nacional del Folklore* que financiaría a Violeta en su labor recopilatoria necesaria para cumplir dicho fin.

He recibido su amable carta por la que tiene a bien comunicarme que mi contrato con la Universidad ha llegado a su término. Le estoy profundamente agradecida. Mi trabajo de seis meses a sus órdenes y a las del Instituto que con tanta dignidad dirige usted, será siempre estimado por mí como el más alto honor en mi carrera artística. Sólo una personalidad de la categoría universitaria como la suya a sabido valorar mi modesta tarea como investigadora e intérprete del folklore nacional, estimulándome a proseguir... (Parra V. en carta a Stitchkin D. 1958)³²

Artículo sobre Museo Folklórico en Concepción, Diario *El Sur*, 8 diciembre 1957.



Fuente: Archivo Periódicos Universidad de Concepción, octubre 2016.

³²Esta carta corresponde a material inédito descubierto en el Archivo Central de la Universidad de Concepción, durante el proceso de investigación en terreno para el libro biográfico sobre Violeta Parra, escrito por Víctor Herrero, proyecto del cual esta tesis de grado se desprende.

En este contexto, es que Mireya “Yeya” Mora³³ conoce a Violeta. Actualmente, con sus ochenta y ocho años, se desempeña como funcionaria de Archivos de la Biblioteca de la Universidad de Concepción.

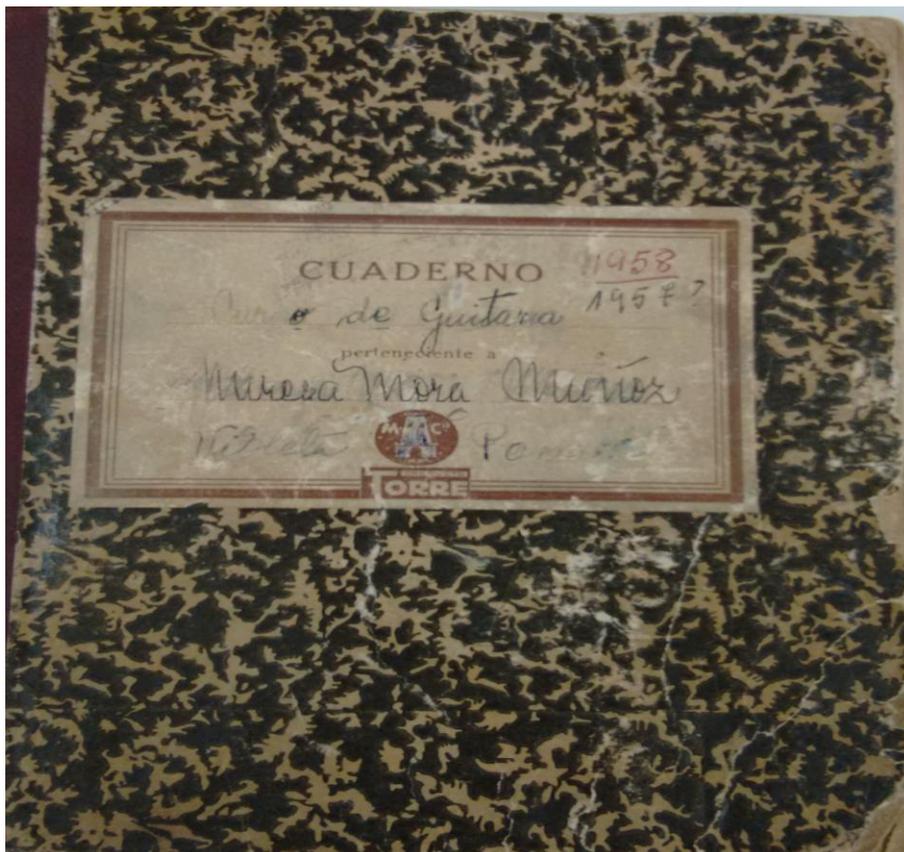
En su juventud, Yeya, fue parte activa del TUC, *Teatro de la Universidad de Concepción*, el cual nace en 1944 de la mano de ex alumnos de la institución y otros entusiastas de la ciudad apoyados por la Universidad para crear un grupo de teatro de aficionados, al que no le tomó mucho el tiempo para ser reconocido como una de las mejores compañías a nivel nacional e internacional. Yeya, siendo parte de esta agrupación, y por ende de la Universidad, pudo compartir con muchos próceres de la actividad teatral en Chile, pero también participar de las actividades culturales que desde la Universidad eran organizadas, entre ellas las *Escuelas de Verano*, reconocidas por intentar abrir el conocimiento del mundo universitario a la comunidad en general.

[...] Violeta ya era famosa, en esa época sonaba en la radio... ella venía con la canción... Que pena siente el alma. La Violeta venía por invitación del rector de esa época -David Stitchkin- para los cursos de verano, pero también querían armar un museo... por eso la mandó a llamar. Querían que se quedara un tiempo, alojada en un hotel en Concepción... pero ella no quiso, y se quedó en lo que antes era la Sociedad de Artes de la Universidad, donde funcionaba el TUC [...] Escogió la habitación que más le acomodaba, tenía piso de tierra y sin ventanas me acuerdo, tenía algunas guitarras... eran hartas, me acuerdo porque cada una las tenía afinadas con distintas afinaciones campesinas... estaba el brasero donde cocinaba las empanadas y sopaipillas que convidaba a todos, y siempre que la veía salir usaba estos zapatos grandes, como de hombre... tener clases con ella era distinto, pa' comenzar no sabía leer música así que nos hacía estos dibujitos...

³³Entrevistada para esta investigación en el mes de febrero 2016, época en la que comenzaba a terminar sus laboras y vínculos con la Universidad de Concepción.

De aquella época, Yeya conserva aún sus cuadernos con apuntes de los Cursos de Verano, en él refleja la manera en que Violeta, desprovista de conocimiento musical, impartía el conocimiento adquirido:

Cuaderno de Mireya Mora, Cursos de Verano Violeta Parra



(Imagen: Elaboración propia, 2016)

*... le gustaba mandarnos a buscar cosas también, le gustaba improvisar pa' bailar la cueca <<hay que ponerle de la cosecha de uno>> decía [...]
En esa época estaba peleada con la Margot... ellas eran comadres, pero peleaban mucho, la cosa es que se tiraban indirectas en las clases, la Margot era una gran dama... sus cursos eran muy de escuela muy como uno se imagina una clase... la Violeta no, ella fomentaba a cada uno de nosotros que interpretáramos como lo fuéramos sintiendo
(Mireya "Yeya" Mora, 2016: 88 años)*

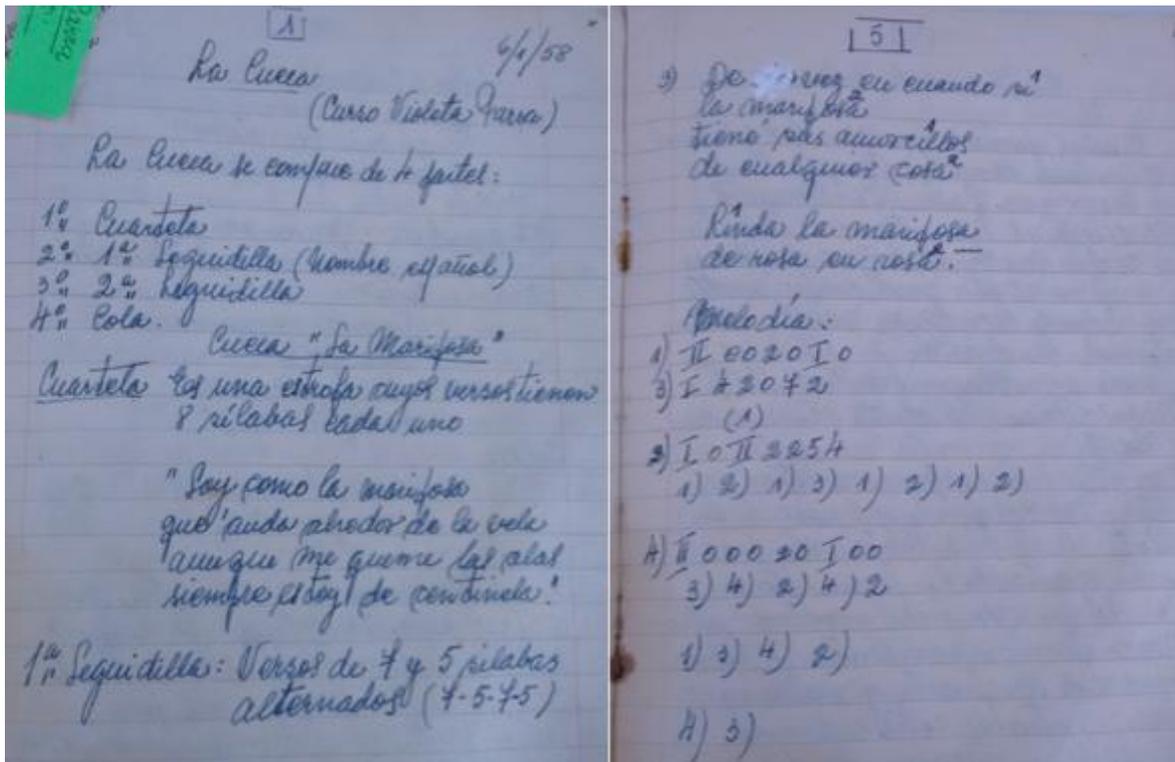


Imagen Elaboración propia, 2016

Tanto en los relatos del libro de Fernando Sáez como en la entrevista a Yeya Mora, es posible apreciar el lugar en el que se posiciona Violeta Parra para enfocar su labor de recopilación y difusión del folklore. Sáez da una primera, aunque breve, impresión sobre esta Violeta interesada por el la recuperación del folklore alejada del mundo mas institucionalizado, del cual asegura no obtuvo apoyo alguno, refiriéndose a las instancias pertinentes que existieron en esa época, como el Instituto de Investigaciones Folklóricas. Yeya Mora por su parte fue participe de, quizás, la única instancia en la que Violeta es respaldada en esta labor como folklorista y en la que, como su relato refleja, dejó ver su particular visión y acercamiento hacia el tema de la investigación folklórica. Yeya Mora aun posee los cuadernos originales que utilizó para asistir y registrar los cursos de *Folklore y Guitarra Campesina* de Violeta, en ellos es posible apreciar algunos fragmentos de cuecas acompañadas todas por una particular transcripción de la melodía, utilizada por Violeta frente a su desconocimiento de la escritura musical

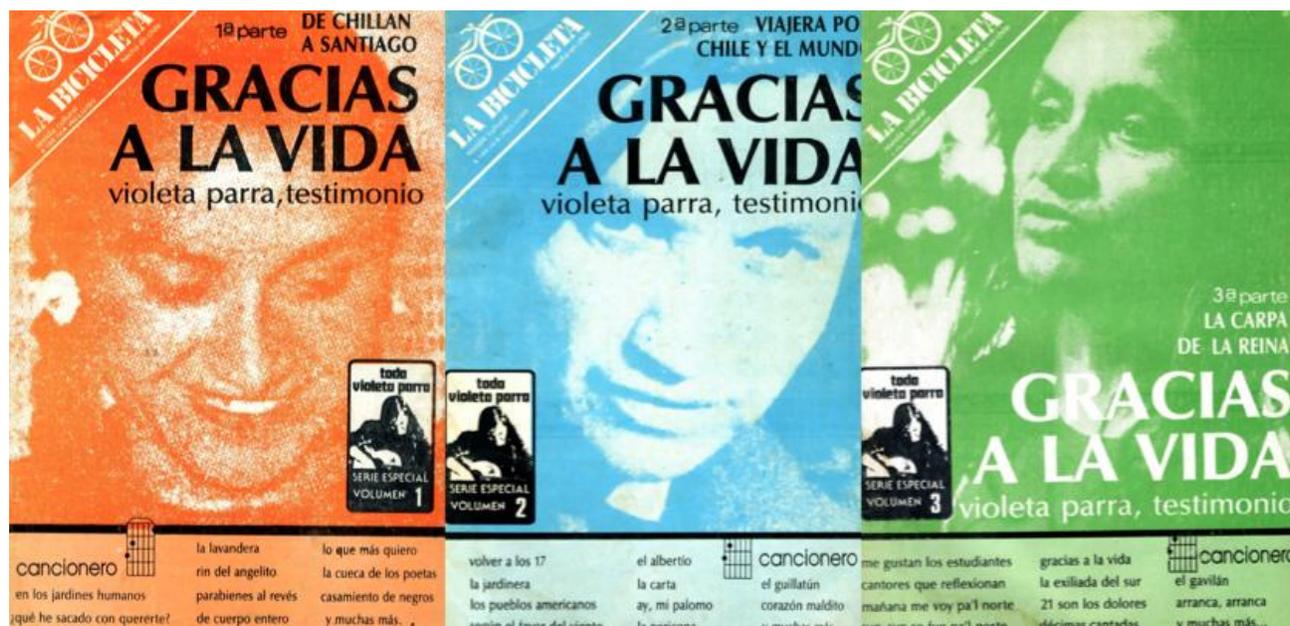
formal o académica. Este relato muestra también a una Violeta que apela a la creatividad de sus estudiantes para poder interpretar las danzas, fuera de dar a conocer la estructura que las conforma, ella incentivaba el aporte personal que cada uno pudiera hacer e integrar.

tenía un feeling muy especial con toda esta gente que inmediatamente se conectaron, entonces venía la gente y no tenía vergüenza de cantar y todo delante de ella [...] era muy minuciosa para hacer su trabajo, ella tenía un cuaderno y no solamente gravaba sino que ella anotaba cómo ponía la guitarra, cómo ponía el pie, cómo estaba vestida, cómo se peinaba, cómo sacaba la voz... (Miguel Letelier en entrevista Grandes Chilenos, 2012)

José Bengoa, en su libro *La comunidad Perdida (2009)* habla de la *nostalgia* para referirse a aquello que “*aporta el elemento subjetivo a la historia [...] permite a las ‘comunidades humanas’ dimensionar el presente, desencandilarse con los nuevos descubrimientos*” (Bengoa, J. 2009: 10) Esta valorización o desvalorización, como ya se ha mencionado anteriormente, del pasado del que habla J. Bengoa es el que crearía identidades, y que, nuevamente retrotrae al planteamiento de C. Castoriadis, referente a estas imágenes individuales que recurren al simbolismo, se transforman en símbolo, para poder ocupar el espacio de lo real. En el caso de Violeta, este proceso de imaginación, surge desde la nostalgia o recuerdos de los elementos de su vida, que busca recobrar a partir de su labor.

Apelar a esta emotividad personal, a esta construcción de imágenes e imaginarios personales, permitió que Violeta abordara sus labores como folklorista, recopiladora y creadora, desde una plataforma distinta al resto, pues, a partir de este conocimiento brindado por sus experiencias, ella presupone un mundo folklórico y cultural mucho más extenso que el que se estaba reflejando hasta ese momento.

Especial tres números: *Gracias a la Vida. Violeta Parra, testimonio.*

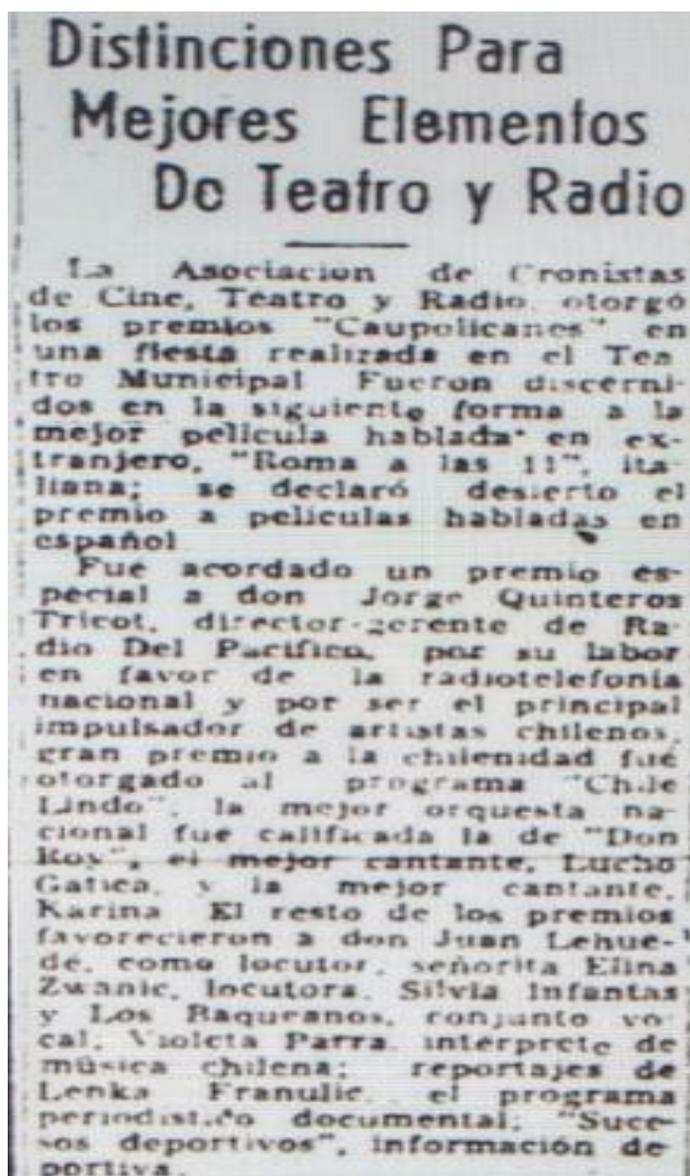


(Revista *La Bicicleta*, 1982)

En 1955 Violeta recibe el premio Caupolicán, otorgado por el Círculo de Periodistas, en su caso como *folklorista del año* por su programa *Canta Violeta Parra* en *Radio Chilena*. Este galardón llega a Violeta en cuanto su labor de difusión del folklore nacional, es en este programa en donde refleja los primeros acercamientos al mundo rural y campesino, realizando entrevistas a cantoras, muchas veces recreando situaciones de campo, con animales, instrumentos, o grabando en terreno algunos de sus programas.

No obstante el reconocimiento, ya que era ya reconocido en el ambiente folklórico, su labor siguen sin impactar mediáticamente, situación que se refleja en la prensa de la época, en donde el ruido de su injerencia y actuar es aun ignorado, incluso la cobertura de su premio no es cubierto por casi ningún medio de la época, con la excepción exclusiva de *El Mercurio*, quienes el 29 de junio de 1955 publican un muy pequeño artículo general sobre la premiación:

Artículo *Distinción Para Mejores Elementos de Teatro y Radio*



(Imagen: *EL Mercurio*, 1955)

Aun así, ese mismo año Violeta es invitada al *Festival de la juventud en Varsovia*, lugar en el que da a conocer algo de su repertorio de recopilaciones folklóricas y también material artístico propio.

Es aquí donde nuevamente se ve un reflejo de la relación de Violeta con el mundo intelectual y artístico, es rechazada por casi la totalidad de la comitiva chilena invitada al festival, sus constantes y extraños cantos, su apariencia descuidada no

es bien vista ni menos aun recibida por está élite de emisarios, situación que la obliga a cambiar de habitación y continuar su viaje junto a las mujeres de la delegación brasilera (Sáez, F. 1999)

Al éxito vivido durante su presentación en el Festival de Varsovia le siguen diversos viajes y giras por Europa, siendo París y Londres en donde más éxito logra. Es aquí en donde surge la posibilidad de exponer en su faceta de artista plástica, y sería el Pavillon d' Marsan del Museo del Louvre el lugar que la albergaría, sería el año 1964.

Arpillera: “Contra La Guerra”. Violeta Parra, 1962.



(Imagen: *La Tercera*, 2017)

Violeta tuvo una extensa obra visual, que complementaba así labor musical, y eran también parte de los saberes adquiridos en su vida, en el caso de las arpilleras, una expresión que se deriva de Clarisa Sandoval, su madre costurera. De alguna manera,

Entre sus idas y regresos desde y hacia Chile, Violeta participó de los ya mencionados Cursos de Veranos de la Universidad de Concepción, época en la que además se aventura en la grabación de un ballet, *El Gavilán*, en donde le canta a la muerte del amor y con cuya melodía cautiva a todo el ambiente musical del país. Violeta es comparada con grandes artistas de la música docta como el ruso Stravinski (de los que claro Violeta jamás había escuchado nombrar) por muchos, entre ellos Alfonso Letelier (compositor música clásica y premio nacional de música) y su hijo Miguel (compositor y también premio nacional de música),

La estructura musical folklórica se basa muchas veces, y sobre todo acá en América, en la repetición de la figura... explicado en fácil "el gesto físico" que haces con tu mano en.. por ejemplo la guitarra, entonces, puedes hacer una figura e ir la repitiendo o buscando a lo largo de las diversas notas del instrumento, esto es lo que hace la Violeta en El Gavilán, pero!, integra también una estructura, en donde divide la canción en bloques o secciones que se intercalan y se repiten, que es lo que también hacía Stravinski. (Cueto, P. entrevista, 2016)

¿Qué es lo que pasa entonces? Violeta a pesar de ir construyendo un camino de aparente reconocimiento, de exponer y presentarse en numerosos escenarios y situaciones en Europa, en Chile, las cosas son distintas, si bien es reconocida por la público, por las personas, hay una brecha que la aleja como la figura o referente artística que pretendía ser.

mi mamá en el fin de sus días porque sentía que había llegado, que había llegado al punto máximo, cuando volvió de Europa y se instaló en La Carpa creo yo que se dio cuenta, [...] en Chile no había cambiado nada, y que ella podía haber expuesto en el Louvre, en el palacio de Buckingham, en la Chile... y al mismo tiempo yo creo que le extrañaba porque el amor del pueblo por la cantora Violeta Parra era enorme (Parra, Á. en entrevista, 2016)³⁴

³⁴ Entrevista realizada por Víctor Herrero en el contexto de la investigación para su libro biográfico sobre Violeta Parra.

Por otro lado está el contenido social y crítico en muchas de sus creaciones musicales y plásticas. La canción social nace como tal en Chile a mediados del siglo XIX, con las denominadas *Liras Populares*, especie de publicaciones impresas que contaban en prosa o versos los acontecimientos ocurridos en ciertas localidades, Patricio Manns dice que Violeta es una “*digna heredera de este movimiento*” (Manns, P. 1986) al conferir en sus letras el mismo sentimiento de descontento y de injusticia desde las clases dominantes hacia los sectores subalternos.

[...] *La así llamada Lira Popular nunca fue tímida para realizar su denuncia hacia las injusticias, lamentar malos tratos ni reprocharle a algún poderoso la insensibilidad de su criterio.* (García, M. 2013:19)

El compromiso crítico, social y político de Violeta, lo vierte en sus canciones, valiéndose de ritmos folklóricos o sonidos españoles: en *La Carta*, dispara en contra las injusticias y represiones que sufren quienes protestan, en ella también hace referencia directa a Arturo Alessandri P. y su implicancia con estos hechos de sangre, siguen esta línea de protesta social: *Mazúrquica Modérnica*, *Qué dirá el Santo Padre*, *La Lechera* (canción jamás recopilada por Violeta pero jamás grabada), *Arriba Quemando el Sol* con una directa crítica al sistema de explotación de los mineros del norte del país.

*La carta que ha recibido
Me pide contestación
Yo pido que se propaguen
Por toda la población
Que león es un sanguinario
En toda la generación, si...
(Parra, V. La Carta, 1962)*

---0---

*Le he contestádico yo al preguntónico
Cuando la guática pide comídica
Pone al cristiánico firme y guerrérico*

*Por sus poróticos y sus cebóllicas,
No hay regimiéntico que los deténguica
Si tienen hámbrica los populáricos.*
(Parra, V. MazúrquicaModérnica, 1965)

Este rol difiere de la mayoría de los otros investigadores relacionados al mundo del folklore, siendo otro elemento más que permite resaltar su figura entre ellos. Violeta ya no solo se enfocaba en recopilar el folklore y reproducirlo de manera masiva, por radio, en recitales, y discos, sino que también comenzaba a integrar un elemento propio de ella, que era esta necesidad de hacer ver las injusticias que ella veía sobre el pueblo.

Finalmente será este el elemento que la hará trascender y ser considerada como la madre iniciadora, o al menos quien inspirará, todo el consiguiente movimiento musical que surgirá en Chile desde la década de 1970, *La Nueva Canción Chilena* y que verá en sus hijos Isabel y Ángel, a dos de sus creadores.

Ella pone las cosas patas p'arriba. Muestra un país que lo que hasta entonces entendíamos por folclore no dejaba ver. La canción chilena mostraba una mirada desde la hacienda y el patrón, no desde los oficios. Violeta Parra vio a ese nuevo sujeto popular y le cantó a su amargura, a su esfuerzo y a su condición. Por eso es que caímos subyugados al escucharla. Sin Violeta Parra es inconcebible la Nueva Canción Chilena.(Salinas, H. *Inti-Ilhimani* en García, M. 2013: 32)

VII. Conclusiones

El proceso de elaboración de esta investigación no estuvo exento de dificultades, al constituir una reconstrucción de fenómenos y situaciones ocurridas en décadas pasadas, y centrada en la figura de Violeta Parra (fallecida en febrero 1967), fue necesario recurrir en gran medida a diversos tipos de información documental, histórica, periodística, bibliográfica, algunos relatos de vida de personajes relacionados con Violeta, que si bien no corresponden ni involucran la temática de esta investigación, aportaron en la creación de una imagen y contextualización de la época y la cotidianidad de su vida.

Haber participado de la investigación realizada por Víctor Herrero para su nuevo libro biográfico sobre Violeta Parra, permitió no solo generar un gran cúmulo de información y contactos relacionados con ella, su vida y obra, sino que también ir construyendo las problemáticas que fueron fundando esta propia investigación.

Fue así que surgieron preguntas y cuestionamientos sobre este proceso de construcción identitaria nacional en donde ciertos grupos determinados de la sociedad utilizaron ciertos elementos específicos del folklore, de lugares específicos del país, para ir conformando, directa o indirectamente, un imaginario social homogéneo de pertenencia nacional.

Lo anterior introduce la primera parte de la hipótesis aquí establecida, y que apunte a una construcción ideológica por parte de los sectores sociales hegemónicos: la élite aristócratas, terrateniente, política del país, las que, en muchos ocasiones, se relacionan entre sí. Esta construcción ideológica que busca una conformación de identidad nacional, se postula en esta hipótesis como arbitraria, al extenderse o más bien, imponerse, desde un sector de la sociedad hacia el resto de ella.

Esta arbitrariedad se refleja desde una imposición centralista: se escoge una imagen folklórica de tradición campesina, rural, central que poco tiene que ver con la realidad total del país. También es una imposición de clases, porque si bien se escogen y utilizan elementos tradicionales campesino/rurales, estos son transformados, sofisticados y estilizados según los requerimientos e intereses de estos grupos dominantes, hegemónicos; la élite necesita justificar su existencia.

Estas pretensiones identitarias se logran efectivamente a partir de la sentimentalidad y la empatía a la que recurren algunos elementos, retóricos y materiales. No es coincidencia que muchos de los contenidos de estas nuevas tonadas urbanas enarboleden sentimientos patrios haciendo referencias muchas veces idílicas y románticas del mundo rural, no se pretende un vuelco de la ciudad al campo, pero sí generar un sentimiento común de añoranza de este tipo de vida, más apegada a una tradición y entorno natural que justamente son resaltados y engrandecidos para dicho fin.

Las letras de las tonadas *Chile Lindo*, *Viva Chile*, *Si vas Para Chile*, *Aguita de mi Tierra*, entre otras, representan una reflexión directa de esta construcción de una identidad que se quiere ligar con este sentimiento, podría llamarse “puro”, de la vida rural o campesina.

Estos ritmos, tonadas y cuecas, influenciados estilísticamente por lo que Carlos Vega y Santiago Aránguiz (2004) denominaron “*descenso*” de la música de salón hacia los sectores rurales, fenómeno que termina por desembocar en la conformación de lo estas tonadas y cuecas urbanas, o urbanizadas, con arreglos musicales y vocales aptos para ser reproducidos de manera mediática, en las fiestas de la ciudad y el pueblo, y que, por lo demás, son del gusto de estos sectores acomodados que otrora renegaban de estos ritmos campesinos.

Otro notable ejemplo, que se ha reservado para estas líneas finales, son las *Doce Tonadas Para Piano* (1918-1922) de Pedro Humberto Allende, músico y compositor nacional, es considerado uno de los pioneros del música nacionalista. Lo que él realiza es re-versionar de manera docta algunos de los ritmos folklóricos,

claro está la cueca y la tonada, y de esta última escoge su estructura que combina los tiempos lentos y rápidos, corresponde esto un buen ejemplo de introducción de estos ritmos rurales en un mundo que nunca antes había frecuentado, y que ahora le abría sus puertas, generando con ello a su vez una apertura transversal a todos los sectores y contextos sociales de la época.

Fue posible apreciar, en este recorrido de investigación, que esta construcción deja de lado, y de manera deliberada, la mayor parte de las otras expresiones culturales, campesinas, rurales, folklóricas, en este sentido es necesario recordar los cuatro tipos de cueca que rescata Violeta Parra en la primera fase de su proceso de recopilación, la mayor parte de estos, provenientes de los alrededores de la ciudad de Concepción y Chillán.

Es cierto, y a lo largo de esta investigación se ha confirmado, que toda construcción identitaria responde a estos elementos ideológicos, que a su vez buscan legitimar los modos de entender e imaginar el mundo que dicha ideología plantea. La idea de la construcción de un *folklore nacional* no escapa de esta declaración, situación que pudo o no haberla tenido en cuenta Violeta Parra al momento de abocarse en su labor recopilatoria, y es quizás esta la lucha que ella quiso librar: la amplitud de horizontes y el término de las arbitrariedades.

Amplitud de horizontes, en esta barrera tipológica, expresiva, y simbólica que se construyó en torno a lo que debía ser, y eran, los “*elementos folklóricos típicos del país*”, ella abrió la vista del público nacional e internacional frente a la enorme variedad de expresiones folklóricas que se encontraban ocultas en el fondo de esta imposición ideológica e identitaria.

Es por lo anterior que no es antojadizo rescatar desde otra disciplina el término de *surgencia: desplazamiento ascendente de aguas marinas de niveles profundos y hacia la superficie*, es un fenómeno que además trae consigo aguas ricas en nutrientes, situación que permite la proliferación de vida en las aguas superficiales. Y es que su significado refleja de manera sin igual la actitud y el accionar de Violeta con respecto al mundo rural-campesino y su riqueza cultural, abandona lo

aparente: el mundo superficial construido desde la arbitrariedad y se sumerge en búsqueda de un mundo de diversidad cultural desconocido incluso para sus colegas contemporáneos.

El destacado musicólogo e investigador Gastón Soublette reconoce este desconocimiento generalizado en el que vivía la sociedad con respecto a la diversidad de expresiones folklóricas que existían en el país y que eran ignoradas o silenciadas, y destaca en Violeta a la persona que impacta a este mundo intelectual, a las élites de la sociedad, al interpretar sonidos, danzas, relatos y díceres, que hasta ese momento, jamás habían tocado la superficie.

Esta nutritiva exposición del fondo folklórico nacional, es la apertura de horizontes de la que se ha hecho también referencia, en este sentido comienzan a surgir nuevas ideas sobre este mundo rural total, y claro sobre sus expresiones folklóricas.

Esta amplitud de ideas responde a algo que Violeta Parra comienza a instaurar desde su labor alejada de metodologías academicistas, pero que mucho tienen que ver con la Antropología y la Etnografía. Ella integra una visión totalizante de los fenómenos que pretende investigar y/o recopilar, fija su atención en las personas, en los personajes de este mundo, realizando descripciones detalladas del recorrido previo, de las particulares formas de expresión de estas personas, sus modismos o “díceres”, cómo iban vestidos, qué comían, a qué se dedicaban, etc. Violeta utiliza muchas veces su propia experiencia como artista y cantora, para poder establecer un primer nivel de confianza con estos cantores que visitaba. Luis Arce, su segundo marido, muchas veces destaca esta actitud de Violeta, buscar los centros de reunión (generalmente bares o cantinas) en donde comenzaba a entonar canciones que había guardado de su juventud y niñez y lograba con esto establecer las confianzas necesarias para que poco a poco se le fueran uniendo los presentes.

Es cierto otras investigadoras del folklore, como Margot Loyola, han sido cercanas al método etnográfico en su trabajo de recopilación, la profundidad lograda por

Violeta es único en ella y es una de las causas de su importancia e influencia en el surgimiento de esta nueva imagen sobre el *folklore nacional*, que iría migrando hacia una pluralidad de expresiones, tipos, formas, contextos, actores, etc.

Esta surgencia y apertura de horizontes corresponden a algo que refleja de buena manera la personalidad de Violeta, contraria a cualquier tipo de expresión de dominación, ya sea de clases, género, nacionales, etc. En este sentido Violeta lucha contra lo que Bajtin (1987) denomina *cultura oficial*, de carácter inamovible, serio, pulcro relacionado con la construcción de la idea de nación.

Violeta integra en ella la representación de este mundo subalterno que desea poner en valor, siendo este uno de sus mayores aportes, toma esta surgencia de elementos culturales y los expone, y los reproduce, hace de este nutrimento cultural una producción de conocimiento nuevo y efectivo, en el cual tampoco se estanca, sino que en él se apoya y genera nuevos elementos que se tiñen de este valor folklórico, de estos imaginarios, de sus propias experiencias, genera con ellos producciones artísticas y culturales que trascienden el mundo rural y local, sin abandonar estas raíces como sustento, y establece nuevos caminos a recorrer, una contra cultura que toma elementos de dichas recopilaciones pero también de su propia vida y los expone como un nuevo ser, *El Gavilán* y sus estructura musical que deconstruye la cueca e integra elementos de la música docta, sus arpilleras y trabajo plástico, son claros ejemplos de este saber *tradicional* que se convierte a través de ella, en arte mediático y contemporáneo

Los antecedentes recopilados permiten inferir que tanto el carácter metodológico realizado por Violeta, así como su trabajo de producción artística basado en la diversidad e expresiones folklóricas que logró recopilar, fueron los elementos más influyentes dentro de sus contemporáneos que compartían esta labor. Es esto lo que Patricia Chavarría destaca de Violeta por sobre las demás folkloristas y artistas que conoció (su maestra Gabriela Pizarro y Margot Loyola) y es lo que permitió una base de conocimiento primero para todo el movimiento de la *Nueva*

Canción Chilena, que fundarían sus hijos Isabel y Ángel Parra junto a otros músicos de la época, en donde integrarían los sonidos tradicionales de América

En paralelo a la labor de Violeta, el historiador nacional Mario Góngora, en el *Origen de los Inquilinos de Chile Central* (1960), comienza a integrar en sus estudios y en el conocimiento general del país, la historia un grupo subalterno, históricamente silenciado. Esta labor es profundizada y extendida por Gabriel Salazar, quien centra su mirada más allá de los inquilinos, e integra a todos estos grupos que habían estado fuera de la Historia oficial, del discurso social, del imaginario nacional, intelectual de su época: huachos, peones, gañanes, mujeres, ferias libres, labradores, pobres, etc.

Finalmente, entonces Violeta Parra y su obra, sus recopilaciones, su recorrido biográfico una reflexión precedente hacia la consideración de la voz de estos grupos subalternos y silenciados, de su integración a la memoria histórica, y al imaginario social del cual habían sido negados hasta entonces. Es en este sentido que el impacto holístico de las recopilaciones de Violeta se vuelven trascendentes y relevantes en la construcción social e identitaria, un enfrentamiento hacia el discurso hegemónico, una crítica hacia sus imaginarios que reducían y homogenizaban las expresiones folklóricas y a sus actores, pero también una acción contracorriente, crítica y subversiva que pretende hacer frente a este orden oficial de las cosas.

Bibliografía

Aránguiz, S. (2006) "Historia Social de la música chilena, 1890-1950", en Revista Musical Chilena N° 205: p 70-85.

Attali, J. (1995) "Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música", México: Siglo Veintiuno Editores.

Augé, Marc(2012). "La comunidad ilusoria", España: Gedisa.

Barros, R. y Dannemann, M. (2002). "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno" en Revista Musical Chilena v. 56

Bengoa, José(2015). "Historia rural de Chile central: Tomo II. Crisis y ruptura del poder hacendal", Santiago: LOM Ediciones.

Bengoa, José (2009). "La Comunidad Perdida", Santiago: Catalonia.

Berger Peter. y Luckmann Thomas (2005). "La construcción social de la realidad" Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

(1988) "Gracias a la Vida: Violeta Parra, testimonio" en Revista La Bicicleta, Santiago, Chile. Tomos 1,2 y 3.

Bonte, Pierre y Izard, Michael (1991). "Diccionario Akal de Etnología y Antropología", París, Francia: Akal.

Calva, José Luis (1988). "Los Campesinos y su devenir en las economías de mercado", México: Siglo XXI editores.

Cardoso de Oliveira, R. (2007). "Etnicidad y Estructura Social", D.F. México: Universidad Iberoamericana.

Cordero, Lorena (2016) "Protocolo para la descripción del Aperero del Huaso: Breve Historia del Huaso Chileno", Santiago. Chile: Centro Documentación Bienes Patrimoniales (CDBP).

Cornejo M. et. al (1972). "La investigación con relatos de vida: pistas y opciones del diseño metodológico". Revista Psykhe Vol 17, N1 p. 29-39. 2008.

Dümmer, Sylvia (2012) "Sin Tropicalismos ni exageraciones: La construcción de la imagen de Chile para la exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929", Santiago. Chile: Ril Editores.

Durkheim, Émile (2011). "El dualismo de la naturaleza humana y sus condiciones sociales", en revista Entramados y perspectivas. Revista de Sociología Vol. 1 nº 1, p. 189-200

Foster, George(1972). "TzinTzunTzan" FCE, México.

Fuentes G., Marcelo (2010). "Nociones de folklore en Chile", Santiago

Geertz, C. (1987) "La Interpretación de las culturas", México: GEDISA.

Góngora, Mario (1981). "Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX." Santiago de Chile: Ediciones La Ciudad.

Góngora, M. (1960). "Origen de los Inquilinos de Chile Central" Santiago: Ed. Universidad de Chile.

Guber, Rosana (2005) "El Salvaje metropolitano" Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Hernández, Sampieri Roberto et al. (2003) .Metodología de la Investigación México, D.F: McGraw-Hill Interamericana.

Hobsbawm, Eric (2002). "La invención de la tradición" Barcelona: Editorial Crítica.

Hobsbawm, Eric (2000). "Naciones y Nacionalismos" Barcelona: Editorial Crítica.

Hostil O.R(1969).“Content analysis for the social sciences and humanities”, EEUU: Wesley Publislung Company.

Isamitt C. (1964). "El folklore como elemento básico de Liceo Renovado", *Revista Musical Chilena*, Año II, N° 13, pp. 21-24.

Isamitt C. (1962). "El folklore como elemento de la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, Año XVI, N° 79, pp. 75-93.

Larraín, Jorge (2001). “Identidad Chilena” Santiago: LOM Ediciones.

Larraín, Jorge(1996). “Modernidad, razón e identidad en América Latina” Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Lenz, Rodolfo (1910) .“Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas” Santiago: Universidad de Chile.

Marx. Karl (1852).“El 18 Brumario de Luis Bonaparte” Nueva York: Die Revolution.

Marx, K. and Engels F. (1935). “Selected Correspondence” Nueva York

Memoria Chilena, (2016).“Campesinado2, Santiago, Chile en línea www.memoriachilena.cl

Memoria Chilena, (2016).Folclor, Santiago, Chile en líneawww.memoriachilena.cl

Memoria Chilena, (2016). El Huaso, Santiago, Chile en línea www.memoriachilena.cl

Memoria Chilena, (2016). Manuel Dannemann, Santiago, Chile en www.memoriachilena.cl

Ortiz García, Carmen (1994).“Antropología y Folklore” Revista de dialectología y tradiciones populares.

- Parra, Ángel (2012). "Violeta se fue a los cielos", Santiago: Catalonia
- Parra, Violeta (2013). "Cantos Folklóricos Chilenos" Santiago: Ceibo Ediciones.
- Parra, Violeta (1998). "Décimas, autobiografía en verso", Santiago: Editorial Sudamericana.
- Parra, Violeta (1959). "La cueca presentada por Violeta Parra", Santiago: Odeón.
- Pinochet, Carla Tesis Para optar al Grado de Antropólogo Social, (2007) "*Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*". Santiago: Universidad de Chile.
- Pinochet, Carla (2010). "Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX, Revista Musical Chilena,
- Plath, O. (1962). Folklore Chileno, Santiago: Platur.
- Comité Editorial, (1958). "Violeta Parra, Hermana mayor de los cantores populares". Santiago: Revista Musical Chilena
- Ricoeur, Paul (1994). "Ideología y Utopía", Barcelona: GEDISA.
- Rinke, Stefan (2002). "Cultura de Masas: Reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931", Santiago: DIBAM
- Sáez, Fernando (1999). "Violeta Parra. La vida intranquila. Biografía Esencial", Santiago Editorial Sudamericana.
- Salazar, Gabriel (2015). "Labradores, peones y proletarios" Santiago: LOM.
- Torres, Rodrigo (2004) "Cantar La Diferencia. Violeta Parra y la canción chilena", Revista Musical Chilena.
- Williams R. (2000) "Marxismo y literatura", Barcelona, España: Ediciones Península.

Wright, Pablo. (2012). Trabajo de campo en el tiempo: los lugares etnográficos de la antropología de la historia. *Memoria americana*, (20-1). Recuperado en 27 de marzo de 2017, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-37512012000100012&lng=es&tlng=es.

Entrevistas y Conversaciones

Basualdo, M. Músico, investigador y productor musical, Concepción, Chile. 2016.

Cueto, P. Docente Ingeniería sonido AIEP, productor musical y músico, Viña del Mar, Chile. 2016

Chavarría, P. Folklorista y Recopiladora, Premio Nacional de Folklore 2005, Concepción, Chile. 2016

Herrero, V. Escritor y Periodista de Investigación, Santiago, Chile, 2015-2016

Mora, M. Actriz y alumna de Violeta Parra, Concepción, Chile, 2016.

Valencia, V. Procuradora Museo Pedro del Río Zaártu, Hualpencillo, Chile, 2015-2016.

Ormazábal, E. Profesora Normalista y recopiladora de la historia local, San Fabián, Chile 2016

Escalona F. C. Actual dueño de la casa familiar familia parra en Villa Alegre, Chillán, Chile. 2016.

Anexos

➤ **Pauta Entrevista Patricia Chavarría Z. Premio Nacional Folklore 2005 y discípula de Gabriela Pizarro**

- ¿Cómo define Folklore?
- ¿Qué sabe sobre el folklore antes de la irrupción de los recopiladores como Violeta Parra o su maestra Gabriela Pizarro?
 - ¿Respondía a un sector específico de la sociedad? ¿a cual?
 - ¿Por qué y para qué utilizaron esta imagen del folklore? ¿buscaba legitimar o validar una posición?
- Hable sobre la labor de su maestra Gabriela Pizarro:
 - ¿De donde surge su interés por el folklore?
 - ¿Qué tipo de folklore rescató?
 - ¿Qué tipo de relación tuvo con V. Parra?
 - ¿Qué opinión tenía ella –y usted- sobre V. Parra y su labor?
 - ¿Cómo era la labor de recopilación?
- Al ir rescatando este folklore menos difundido ¿hubo cambios? ¿cuáles?
- ¿Este surgimiento de folklore propició el nacimiento de ideas o imaginarios nuevos sobre el mismo folklore o la vida de los campesinos?

- ¿Cómo era la vida de los campesinos en esa época? ¿dónde vivían? ¿a qué se dedicaban? ¿aún se regían por el sistema hacendal? → ¿cómo era? ¿era esto lo que buscaban esconder quienes ocultaban el resto del folklore que uds. querían hacer público?
- ¿Por qué se dejó de lado este tipo de folklore? ¿por qué se eligió el otro?
- ¿Conoció a V. Parra? / ¿qué cosas supo de ella por medio de G. Pizarro?
 - ¿cómo era su labor de recopiladora?
 - ¿Qué la diferenciaba de los demás recopiladores/folkloristas?
 - ¿solo buscaba elementos determinados, o era un conjunto lo que buscaba y reflejaba (no solo canciones y bailes; modismos, vestimentas, cocina, costumbres, versos, etc.?)
 - ¿Buscaba validar algo? ¿Buscaba ir contra algo?
 - ¿Cuál fue el impacto de Violeta Parra, tanto como creadora como recopiladora, en el mundo folklórico y sobre la idea que de este se tenía?
- ¿Qué pasó con el folklore luego de V. Parra?
- ¿Qué pasa con el folklore en la década del 50'-60'?
- ¿qué pasa ahora con el folklore, que idea existe sobre el folklore?

➤ **Pauta Entrevista Señora Mireya “Yeya” Mora una de las fundadoras TUC y alumna de Violeta Parra en los cursos de verano de la Universidad de Concepción.**

- ¿Qué tipo de relación tuvo con Violeta Parra?
 - ¿Cómo llegó ella a la U. De Concepción?
 - ¿Por qué ella y no otra? ¿Hubieron otras?
 - ¿qué la diferenciaba de las demás recopiladoras/folkloristas de la época?
 - ¿Cómo eran sus clases? ¿Qué cosas recuerda sobre sus relatos de recopilación de folklore?
 - ¿Cómo fue su estadía en Concepción, donde estuvo que otras actividades realizó?
 - ¿Cómo era la personalidad de V.P.? ¿Cree que influyó en su forma de llegar y obtener el material recopilado? ¿influyó su historia de vida en esto?
 - ¿Cómo era su Relación con otr@s folkloristas?
- ¿Qué recuerda sobre el tipo de folklore antes de Violeta Parra?
 - ¿Qué reflejaba?
 - ¿Qué ocultaba?
 - ¿Desde donde –sector social, económico, político, etc.- se buscaba imponer esta idea de folklore?
- ¿Qué pasó con el folklore desde Violeta Parra y después de ella?
 - ¿Qué elementos rescató?

- ¿Qué lo diferenciaba del folklore conocido hasta ese momento?
- ¿ que cosas reflejaba este folklore recopilado/rescatado?
- ¿Buscaba imponer algo con esto (ideas, ideologías, poder, etc.)?

➤ **Pauta entrevista Elsa Ormazábal, profesora de la localidad San Fabián de Alico y experta en la historia local.**

- Cuéntenos un poco sobre la historia de San Fabián de Alico
 - ¿Qué tipo de relación existía con San Carlos y Chillan?
 - ¿Qué tipo de familias vivían en la zona, eran campesinos, arrieros?
 - ¿Cómo era la situación del pueblo, económica y socialmente en la época en que los padres de Violeta llegaron a vivir acá?
 - ¿Qué tipo de situación económica tenían ellos?
 - ¿A qué se dedicaban?
- ¿Qué sabe sobre la madre de Violeta, Clarisa Sandoval y su familia, padres, abuelos, eran de esta zona?
- ¿Qué importancia cree que tenga en Violeta Parra el haber nacido en este lugar?
 - ¿Influyó en su quehacer artístico?

- ¿Qué tan pobre fue la familia de Violeta realmente?
- ¿Tiene algún conocimiento sobre el padre de Violeta y su familia?
 - ¿quiénes eran, como vivían?

**Entrevista a Valentina Valencia, Procuradora del Museo Pedro del Río
Zañartu (Hualpensillo, Concepción)**

- ¿Conoce la labor de recopilación que realizó Violeta en esta zona?
 - ¿Qué lugares recorrió?
 - ¿Qué tipo de cosas logró recopilar?
- ¿Qué sabe sobre su trabajo en la creación del Museo Nacional del Folklore,
a petición de la Universidad de Concepción?
 - ¿Qué tipo de material logró recopilar para el museo?
 - ¿Fue el mismo material que recopiló en la zona?
 - ¿Qué pasó con el museo y las obras que contenía?
- Por otra parte, este material que ustedes tienen como museo
 - ¿Desde qué fecha es que está aquí?
 - ¿Es material inédito?

- ¿Crees que puede ser parte del mismo material que se exhibió en aquel museo que ella creó en Concepción?
- ¿Qué tipo de material recopilado poseen?
- ¿Qué importancia crees que tiene para la región este material folklórico recopilado?
- ¿Refleja los elementos populares de estas localidades?
- ¿Crees que estos elementos se ven reflejados en la idea mas general que se tiene sobre el folklore chileno?
 - ¿Crees que ayudó el trabajo de Violeta para mantener, modificar, nutrir, esta idea del folklore nacional?

Otra fase de esta entrevista fue tener acceso al material que poseen, el que pertenecería a elementos recopilados por Violeta Parra:

- Instrumentos musicales
- Transcripción de poesía y letras canciones campesinas
- Partituras con la musicalización de cada canción

Entrevista a Mauricio Basualto, músico de la ciudad de Concepción integrante de la banda *Los Bunkers*, actualmente escribe un libro sobre Violeta Parra y su influencia sobre el semillero musical de esta ciudad.

- Háblame un poco sobre Violeta Parra, ¿qué impresión tienes de ella y su labor?

- Que influencia crees que tuvo su historia personal en su actividad como recopiladora y cantautora?

- Qué hizo Violeta con el folklore? ¿qué es lo que rescata y por qué?

- Musicalmente ¿cómo describirías o distinguirías este folklore que surge o que emerge con ella y otr@s como Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavés, -etc.-?

-¿Crees que existió previamente una imagen distinta respecto al folklore? ¿qué lo distingue? ¿de donde proviene, o de quienes?

- ¿Qué sabes de Violeta y su labor recopilatorio? ¿cómo la llevaba a cabo, que lugares visitó, quienes?

- ¿Cómo era el ambiente folklórico en la década del 50' y 60'?

- ¿Tuvo éxito? ¿crees que se mantuvo en el tiempo este legado folklórico (que es lo que buscan los folkloristas, mantener vivo algo),? ¿sigue vivo algo de eso hoy?

- ¿Qué idea crees que tenía ella sobre esto que siempre hablaba “el folklore nacional”?

- ¿Qué sabes sobre su trabajo acá en la región (VIII) sobre todo como recopiladora?

¿Qué impacto tuvo Violeta en la música en general y en particular acá en Conce.?

ario		/TENSIÓN	imaginarios e ideologías? (ligado a la legitimación --> ¿es una herramienta para legitimar esta dominancia?	
	<u>Simbólico</u>	Representación Social/significación social	¿Qué significado tienen y cual se les busca dar? ¿son manipulados buscando crear un imaginario determinado?	
		Significados	¿por qué estos símbolos y no otros? ¿qué reflejarían o representarían estos símbolos, que implicancia tienen en la surgencia de estos imaginarios?	
	Utopía			
		Cuestiona el poder	¿qué tipo de elementos de este imaginario cuestionaban el discurso hegemónico?	
		Recurso de los Reprimidos	¿qué elementos subalternos rescataba y realizaba? ¿cómo los utiliza?	
Folklórico	Tradición			
		Reconceptualización de la tradición	opuestos complementarios , invención de la tradición?	
		Sentido de la tradición	¿qué se entiende por tradición según ambas culturas -dominante-subalterna-? Cual es la orientación, qué versión del pasado se busca mantener? Que tipo de relación con el presente, experiencia social (la violeta y su experiencia en su proceso)	
		Instituciones	Recursos que se utilizan para la reproducción/ ritualidad, oralidad, ¿en que contextos se practica? ¿es una ritualidad imaginada, creada, o tradicional? ¿qué tipo de oralidad se rescata en cada uno de los imaginarios identificados?	
		Creencias	¿qué buscan transmitir? ¿qué buscan validar?	
	Grupo Social			
		Origen (geográfico, socioeconómico, etc.)	¿de donde proviene esta tradición folklórica? ¿qué personas lo reproducen?	
		DOMINANTE/	¿qué busca legitimar? ¿por qué utiliza esos elementos y no otros?	
		Emergente	Emergencia cultural o Emergencia de	

			clase? ¿es parte de la cultura tradicional? ¿qué tipo de cultura/tradición refleja?
		Pertenencia	¿es un recurso del discurso dominante, hacerse sentir perteneciente?
	Simbólico (inmaterial)		
		Valores, creencias, significados, sentimientos, pensamientos, experiencias	¿qué tipo de valores, creencias y sentimientos surgen o se reflejan en el folklore? ¿qué experiencias ? ¿qué buscaba transmitir el folklore de las clases dominantes?
Material	(Vestimenta, instrumentos, productos culturales: poesía, música, características de la música (cuartetos, decimas, pasodobles, cuecas, cantos)	¿qué elementos catalogaría como típicos del folklore rescatado por V.P.? ¿cómo es la -poesía, música, rítmica,, etc- de este folklore? ¿cómo era la del antiguo folklore?	